

la Jiribilla de papel

SEPTIEMBRE



www.lajiribilla.cubaweb.cu

• publicación mensual •

www.lajiribilla.cu

Jean Paul Sartre:

Recuerdo de un centenario

La nueva vulgata planetaria
Pierre Bourdieu

NI LA MENOR IDEA,
un cuento de
Daniel Chavarría

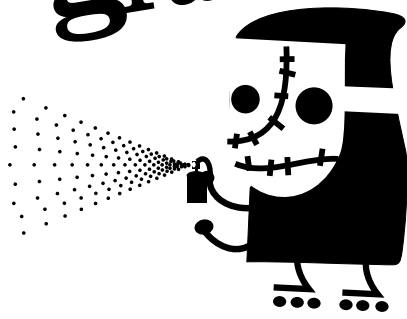
Mirar el Festival
de Teatro

Motivos de Son:
Nico, el Guillao



Ilustración: Darien

grafiti



El otoño de 1604 lo pasó Cervantes aguardando la aparición de las aventuras de su caballero. No era fácil hacer aparecer un libro en la católica España de Felipe III. Se necesitaban varias licencias y permisos. El 10 de diciembre concedieron la tasa, y no se sabe qué día del mes de enero, ni siquiera si fue en enero, llegó hasta las manos de su autor el primer ejemplar del libro glorioso.

¿Cómo lo recibió Miguel? ¿No era que le llegaba a las manos un hijo lozano y fuerte, capaz de librarlo de la necesidad y de la pobreza? Mandó traer luces.

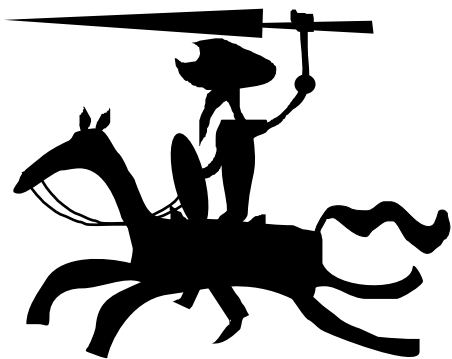
—Pero, si hay mucho sol.

—Sobrina, trae luz, porque el sol no puedo acercarlo a estas páginas.

Trajeron hija y sobrina luces, y Miguel, a la luz de las llamitas del velón, pasó casi una a una las páginas de *Don Quijote de la Mancha...*

MARÍA TERESA LEÓN

Cervantes: *El soldado que nos enseñó a hablar*. Editorial Gente Nueva. 2005.



la Jiribilla de papel

SEPTIEMBRE
52
2005

3 La nueva vulgata planetaria
PIERRE BOURDIEU

La crónica

5 Películas con sabor a menta
AMADO DEL PINO

Dossier

6 Sartre en Cuba
JAIME SARUSKY

8 Sartre y Fidel
LISANDRO OTERO

9 Existencialismo en primer plano
JOEL DEL RÍO

10 Jean Paul Sartre que estás en los infiernos
ALFONSO SASTRE

11 Tener las manos sucias
ABEL GONZÁLEZ MELO

12 La modernidad socialista
JULIO PINO

13 Cuba por Sartre
JEAN PAUL SARTRE

14 Los infinitos destinos de Wichy, El Rojo
ERNESTO SIERRA

Encuentro con...

16 Antón Arrufat: el eterno principiante
MAGDA RESIK AGUIRRE

Poesía

19 Plaza de San Juan de Dios. Camagüey / JESÚS DAVID CURBELO
Naturaleza muerta / LUIS LORENTE

20 Entrevista con Aurelio Alonso
Otro mundo es inevitable
PEDRO DE LA HOZ

La columna

21 Concurso Internacional de Ensayo
Pensar a Contracorriente

Crítica

En prosenio

22 Mirando el Festival
ZOILA SABLÓN

23 Charenton abre sus puertas
RAQUEL CARRÍO

La mirada

24 José Omar Torres. Sentidos y variaciones
DAVID MATEO

25 Motivos de Son. Nico, el Guillao
ANETT RÍOS JAUREGUI

Letra y Solfa

Charada: entre Comala y Dikanka

26 ROGELIO RIVERÓN
William Vivanco: un retratista de grupos

27 JOAQUÍN BORGES-TRIANA

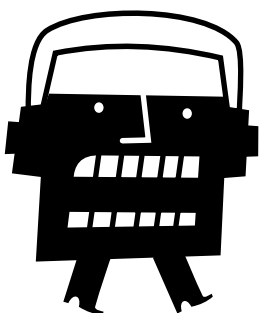
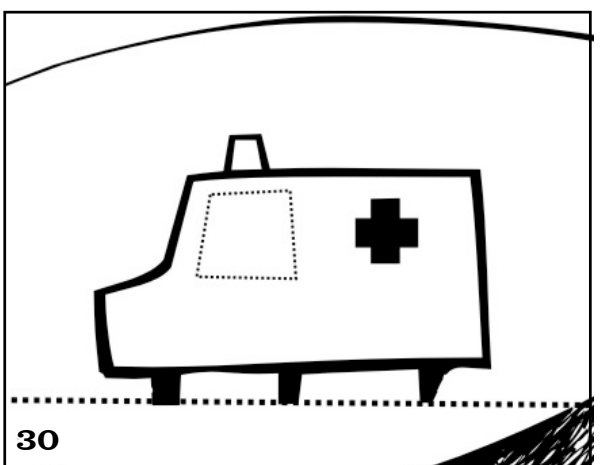
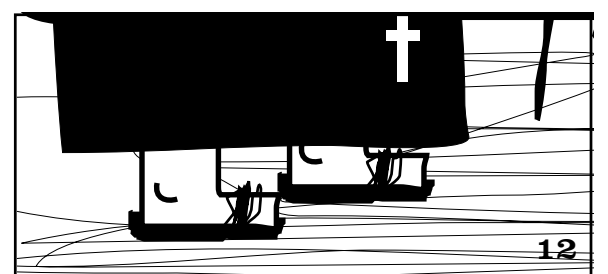
Aprende

28 1+3= El Guayabero
BLADIMIR ZAMORA CÉSPEDES

29 Álvaro Solar en blanco y negro
Todos los caminos conducen a Cuba
NIRMA ACOSTA & R. A. HERNÁNDEZ

Cuento

30 Ni la menor idea
DANIEL CHAVARRÍA



Jefe de Redacción:
Nirma Acosta

Diseño:
Daríen & Sarmiento

Ilustraciones:
Camaleón



Realización:
Annia de Armas
Isel Barroso

Corrección:
Odalys Borrell
Grechel Calzadilla

Webmasters:
René Hernández
Kandy Calvo

Consejo de Redacción:
Julio C. Guanche, Rogelio Riverón, Bladimir Zamora,
Jorge Ángel Pérez, Omar Valiño, Joel del Río,
Teresa Melo, Zaida Capote, Daniel García,
Alexis Díaz Pimienta, Ernesto Pérez Castillo,
David Mitrani, Reynaldo García Blanco.

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

Impreso en los Talleres del
Combinado Poligráfico Granma

862 8091
jiribilla@icl.cult.cu
www.lajiribilla.cubaweb.cu
www.lajiribilla.cu
Precio: \$1.00



La nueva vulgata planetaria

En todos los países avanzados, patrones y altos funcionarios internacionales, intelectuales mediáticos y periodistas de altos vuelos se han puesto de acuerdo en hablar una extraña nueva lengua cuyo vocabulario, aparentemente surgido de ninguna parte, está en todas las bocas: «globalización» y «flexibilidad», «gobernanza» y «empleabilidad», «*underclass*» y «exclusión», «nueva economía» y «tolerancia cero», «comunitarismo», «multiculturalismo» y sus parientes «posmoderno», «etnicidad», «minoría», «identidad», «fragmentación», etcétera.

La difusión de esta nueva vulgata planetaria —en la que están llamativamente ausentes capitalismo, clase, explotación, dominación, desigualdad, tantos vocablos perentoriamente revocados so pretexto de supuesta obsolescencia o falta de pertinencia— es el producto de un imperialismo propiamente simbólico. Sus efectos son más poderosos y perniciosos en tanto que este imperialismo es llevado no solo por los partidarios de la revolución neoliberal, quienes, so capa de modernidad, pretenden rehacer el mundo haciendo tabla rasa de las conquistas sociales y económicas que son resultado de 100 años de luchas sociales descritas, de ahora en adelante, no solo como otros tantos arcaísmos y obstáculos al nuevo orden naciente, sino también por los productores culturales (investigadores, artesanos, artistas) y por los militantes de izquierda, la gran mayoría de los cuales siempre se presenta como progresista.

Como las dominaciones de género o de etnia, el imperialismo cultural es una violencia simbólica que se basa en una relación de comunicación forzada para arrebatar la sumisión, y cuya particularidad consiste aquí en universalizar los particularismos vinculados a una experiencia histórica singular, haciendo que se les infravalore como tales y reconozca como universales¹.

Así, de la misma manera que en el siglo XIX muchas cuestiones consideradas filosóficas, como el tema splengueriano de la «decadencia», que fueron debatidas en toda Europa, encontraron su originalidad en las particularidades y en los conflictos históricos propios del universo singular de los universitarios alemanes², hoy muchos tópicos surgidos directamente de confrontaciones intelectuales vinculadas a las particularidades y a los particularismos de la sociedad y de las universidades norteamericanas, se imponen al conjunto del planeta bajo un aspecto aparentemente deshistorizado.

Estos lugares comunes —en el sentido aristotélico de nociones o de tesis con las que se argumenta, pero sobre las que no se argumenta— deben lo esencial de su fuerza de convicción al prestigio recuperado del lugar del que emanan y al hecho de que, al circular en un flujo que se extiende de Berlín a Buenos Aires y de Londres a Lisboa, están presentes en todas partes a la vez y en todas partes son relevados por estas instancias supuestamente neutras del pensamiento neutro que son los grandes organismos internacionales —Banco Mundial, Comisión Europea, Organización de Cooperación y de Desarrollo Económicos (OCDE)—, las «cajas de ideas» conservadoras (el Manhattan Institute, de Nueva York; el Adam Smith Institute, de Londres; la Deutsche Bank Foundation en Francfort y la antigua Fondation Saint-Simon en París), las fundaciones de filantropía, las escuelas del poder (Ciencias Políticas en Francia, la London School of Economic en Reino Unido, la Harvard Kennedy School of Government en EE.UU., etcétera) y los grandes medios, incansables dispensadores de esta lingua franca, llave maestra bien hecha, para dar la ilusión de ultramodernismo a los editorialistas presionados y a los especialistas atareados de la importación-exportación cultural.





de la concepción de la empresa fundada únicamente en el «valor accionista», y sus consecuencias sociológicas, la generalización del asalariado precario y de la inseguridad social, constituida en motor privilegiado de la actividad económica.

Así ocurre, por ejemplo, con el debate impreciso y flojo en torno al «multiculturalismo», término importado a Europa para designar el pluralismo cultural en la esfera cívica; mientras que en EE.UU. remite, en el mismo movimiento por medio del cual los oculta,

a la continua exclusión de los negros y a la crisis de la mitología nacional del «sueño americano» de la igualdad de oportunidades, correlativo a la bancarrota que afecta al sistema de enseñanza pública en el momento en el que la competición por el capital cultural se intensifica y en el que las desigualdades de clase se incrementan de manera vertiginosa.

El adjetivo «multicultural» encubre esta crisis confinándola, de forma artificial, únicamente en el microcosmos universitario y expresándola en un registro ostensiblemente «étnico», cuando su verdadero reto no es el reconocimiento de las culturas marginadas por los cánones académicos, sino el acceso a los instrumentos de (re)producción de las clases media y superior, como la universidad, en un contexto de ruptura de compromiso activo y generalizado por parte del Estado.

El «multiculturalismo» norteamericano no es ni un concepto ni una teoría ni un movimiento social o político —al tiempo que pretende ser todo eso a la vez. Es un discurso pantalla cuyo estatuto intelectual resulta de un gigantesco efecto de alodoxia nacional e internacional⁴ que engaña a quienes son como aquellos que no lo son. Es, además, un discurso norteamericano, aunque se piense y se dé como universal, en el sentido de que expresa las contradicciones específicas de la situación de universitarios que, separados de todo acceso a la esfera pública y sometidos a una fuerte diferenciación en su medio profesional, no tienen otro terreno en el que invertir su libido político que el de las querrelas de *campus* disfrazadas de epopeyas conceptuales.

Es decir, que el «multiculturalismo» lleva a todos los lugares en los que se exportan estos tres vicios del pensamiento nacional norteamericano que son: a) el «grupismo», que cosifica las divisiones sociales canonizadas por la burocracia estatal en principios de conocimiento y de reivindicación política; b) el «populismo», que sustituye el análisis de las estructuras y de los mecanismos de dominación por medio de la celebración de la cultura de los dominados y de su «punto de vista» elevado al rango de prototeoría en acto; c) el «moralismo», que supone un obstáculo para la aplicación de un sano materialismo racional en el análisis del mundo social y económico, y condena aquí a un debate sin fin ni efectos sobre el necesario «reconocimiento de identidades», cuando en la triste realidad de todos los días el problema no se sitúa en absoluto a este nivel⁵; mientras que los filósofos se regodean doctamente en el «reconocimiento cultural», decenas de miles de niños salidos de clases y etnias dominadas son rechazados fuera de las escuelas primarias por falta de plazas (únicamente en la ciudad de Los Ángeles eran este año 25 000) y un joven de cada diez procedente de hogares que ganan menos de 15 000 dólares al año accede a los *campus*

universitarios, frente al 94% de los niños de familias que disponen de más de 100 000 dólares.

Se podría hacer la misma demostración a propósito de la muy polémica noción de «globalización» que tiene por efecto, si no por función, disfrazar de ecumenismo cultural o de fatalismo economista los efectos del imperialismo norteamericano y hacer que una relación de fuerza transnacional parezca una necesidad natural. Al término de un giro simbólico fundado en la naturalización de los esquemas del pensamiento neoliberal, cuya dominación se ha impuesto desde hace 20 años gracias al trabajo de los *think tanks* conservadores y de sus aliados en los campos político y periodístico⁶, la remodelación de las relaciones sociales y de las prácticas culturales, según el patrón norteamericano —que se ha operado en las sociedades avanzadas a través de la pauperización del Estado, la mercantilización de los bienes públicos y la generalización de la inseguridad salarial— se acepta con resignación como la culminación obligada de las evoluciones nacionales, cuando no se celebra con un entusiasmo borreguil. Sin embargo, el análisis empírico de la evolución de las economías avanzadas a largo plazo sugiere que la «globalización» no es una nueva fase del capitalismo, sino una «retórica» que invocan los gobiernos para justificar su sumisión voluntaria a los mercados financieros. Lejos de ser, como no se deja de repetir, la consecuencia fatal del crecimiento de los intercambios exteriores, la desindustrialización, el crecimiento de las desigualdades y la contracción de las políticas sociales resultan de decisiones de política interior que reflejan el basculamiento de las relaciones de clase a favor de los propietarios del capital⁷.

Imponiendo al resto del mundo unas categorías de percepción homólogas a sus estructuras sociales, EE.UU. remodela el mundo a su imagen: la colonización mental que se opera a través de la difusión de estos verdaderos-falsos conceptos solo puede llevar a una especie de «Washington consensus» generalizado e incluso espontáneo, como se puede observar hoy en materia de economía, de filantropía o de enseñanza de la gestión. En efecto, este doble discurso que, fundado en la creencia, imita la ciencia al superponer al fantasma social del dominante la apariencia de la razón (especialmente económica y politológica), está dotado del poder de hacer advenir las realidades que pretende describir, según el principio de la profecía autorrealizante, presente en los espíritus de quienes toman las decisiones políticas o económicas, que sirve de instrumento de construcción de las políticas públicas y privadas, al tiempo que de instrumento de evaluación de estas políticas. Como todas las mitologías de la edad de la ciencia, la nueva vulgata planetaria se basa en una serie de oposiciones y de equivalencias, que se apoyan y se responden, para describir las transformaciones contemporáneas de las sociedades avanzadas: falta de compromiso económico del Estado y reforzamiento de sus componentes policíacos y penales, desregularización de los flujos financieros y desenmarcamento del mercado del empleo, reducción de las protecciones sociales y celebración moralizadora de la «responsabilidad individual»:

MERCADO

libertad
abierto
flexible
dinámico, en movimiento
futuro, novedad
crecimiento
individuo, individualismo
diversidad, autenticidad
democrático

ESTADO

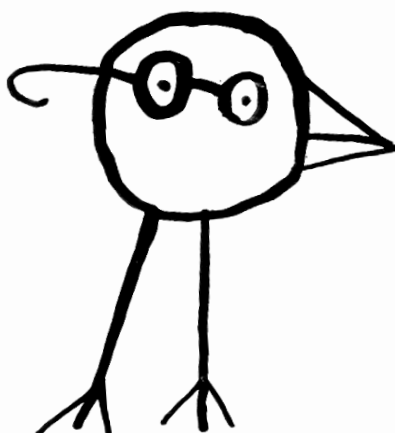
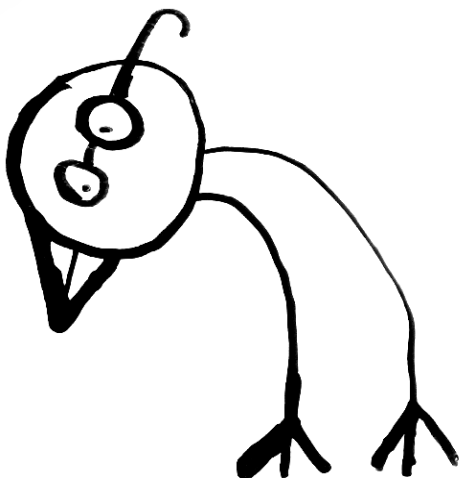
obligación
cerrado
rígido
inmóvil, fijo
pasado, superado
inmovilismo, arcaísmo
grupo, colectivismo
uniformidad, artificialidad
autocrático («totalitario»)

El imperialismo de la razón neoliberal encuentra su realización intelectual en dos nuevas figuras ejemplares del productor cultural. En primer lugar, el experto que a la sombra de las bambalinas ministeriales o patronales o en el secreto de los *think tanks* prepara documentos de alto contenido técnico, escritos todo lo posible en lenguaje económico y matemático. A continuación, el consejero en comunicación del príncipe, tráfuga del mundo universitario pasado al servicio de los dominantes, cuya misión es poner en forma académica los proyectos políticos de la nueva nobleza de Estado y de empresa, y cuyo modelo planetario es incuestionablemente el sociólogo británico Anthony Giddens, profesor de la Universidad de Cambridge, recientemente situado a la cabeza de la London School of Economics y padre de la «teoría de la estructuración», síntesis escolástica de diversas tradiciones sociológicas y filosóficas.

Y se puede ver la encarnación por excelencia del ardid de la razón imperialista en el hecho de que sea Gran Bretaña, situada por razones históricas, culturales y lingüísticas en posición intermedia, neutra (en el sentido etimológico) entre EE.UU. y la Europa continental, que ha proporcionado al mundo este Caballo de Troya con dos cabezas, una política y otra intelectual, en la persona dual de Tony Blair y Anthony Giddens, «teórico» autoproclamado de la «tercera vía» que, según sus

Además del efecto automático de la circulación internacional de las ideas, que por su propia lógica tiende a ocultar las condiciones y significaciones de origen³, el juego de las definiciones previas y de las deducciones escolásticas sustituye la apariencia de la necesidad lógica con la contingencia de las necesidades sociológicas denegadas, y tiende a ocultar las raíces históricas de todo un conjunto de cuestiones y de nociones —la «eficacia» del mercado (libre), la necesidad de reconocimiento de las «identidades» (culturales) o, incluso, la reafirmación-celebración de la «responsabilidad» (individual)— que se decretará como filosófico, sociológico, económico o político, según el lugar y el momento de recepción.

Así, planetarizados, globalizados, en el sentido estrictamente geográfico, al tiempo que desparticularizados estos lugares comunes que el «machaconeo» mediático transforma en sentido común universal, logra hacer olvidar que con mucha frecuencia no hacen más que expresar, bajo una forma truncada e irreconocible, incluso para aquellos que la propagan, las realidades complejas y discutidas de una sociedad histórica particular, constituida tácitamente sobre el modelo y a medida de todas las cosas: la sociedad norteamericana de la era posfordista y poskeynesiana. Este súper poder único, esta Meca simbólica de la Tierra se caracteriza por el desmantelamiento deliberado del Estado social y el hipercrecimiento correlativo del Estado penal, el aplastamiento del movimiento sindical y la dictadura





propias palabras, que hay que citar textualmente, «adapta una actitud positiva respecto a la globalización»; «trata (sic) de reaccionar ante las nuevas formas de las desigualdades», pero advirtiendo de entrada que «los pobres de hoy no son parecidos a los pobres de antes (igual que los ricos ya no son parecidos a lo que eran antes)»; acepta la idea de que «los sistemas de protección social existentes y la estructura de conjunto del Estado son la fuente de problemas y no solo la solución para resolverlos»; «subraya el hecho de que las políticas económicas y sociales están relacionadas» para afirmar mejor que «los gastos sociales deben ser evaluados en términos de sus consecuencias para la economía en su conjunto»; finalmente se «preocupa por los mecanismos de exclusión» que descubre «en la parte baja de la sociedad, pero también en la alta [sic]», convencido de que «redefinir la desigualdad en relación

con la exclusión a estos dos niveles» es «conforme a una concepción dinámica de la desigualdad»⁸. Los amos de la economía pueden dormir tranquilos: han encontrado a su Pangloss. ■

NOTAS:

- 1 Precisemos, de entrada, que EE.UU. no tiene el monopolio de la pretensión de universalidad. Muchos otros países —Francia, Gran Bretaña, Alemania, España, Japón, Rusia— han ejercido, o todavía se esfuerzan por ejercer, en sus propias esferas de influencia, unas formas de imperialismo cultural comparables en todos los aspectos. Pero con la diferencia de que, por primera vez en la historia, un solo país se encuentra en situación de imponer al mundo entero su punto de vista sobre el mundo. Véase Franz Ringler, *The Decline of the Mandarins*, Cambridge Up, Cambridge, 1969.
- 2 Pierre Bourdieu, «Les conditions sociales de la circulation internationale des ideas» [«Las condiciones sociales de la circulación internacional de las ideas»], *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, Heidelberg.
- 3 La alodoxia es el hecho de tomar una cosa por otra.

5 No más que la globalización de los intercambios materiales y simbólicos, la diversidad de culturas no data de nuestro siglo, puesto que es coextensiva de la historia humana, como ya lo habían señalado Emile Durkheim y Marcel Mauss en su «Note sur la notion de civilisation» (*Année sociologique*, 1913, vol.III, n° 12; reed. Minuit, París, 1968, p. 46-50).

6 Véase Keith Dixon, *Les Évangélistes du marche*, op. cit.

7 Sobre la «globalización» como «proyecto norteamericano» cuyo objetivo es imponer la concepción del «valor-accionista» de la empresa, véase Neil Figtien, «Rétorique et réalités de la «modialisation» [«Rétórica y realidades de la «globalización»]», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 119, septiembre de 1997, pp. 36-47.

8 Extractos del catálogo de definiciones escolares de sus teorías y puntos de vista políticos que Anthony Giddens propone a la rubrica FAQs (*Frequently Asked Questions*) [«Preguntas hechas con frecuencia»] de su página web www.isc.ac.uk/Giddens.

Tomado de *Intervenciones 1961-2001. Ciencia social y acción política*, de Pierre Bourdieu. Co-edición de Hiru y Ciencias Sociales, 2004.

Pierre Bourdieu: (1930 - 2002) Sociólogo francés. Autor de los libros: *La dominación masculina* y *La miseria del mundo*, entre otros.



La Crónica

PELÍCULAS

CON SABOR A MENTA

Amado del Pino

Los caramelos son alargaditos y de varios colores. Se envuelven en un nylon evidentemente casero, pero limpio. No serán gran cosa las golosinas, pero cuestan solo un peso, un caña, un barito nacional. Detrás de ellos sonrío un hombre con pocos dientes, prestancia, amabilidad, un cubano de a pie, con buen carácter. Me pregunta por un estreno teatral reciente, se queja de que se perdió la última de mis puestas en escena. Supongo que sabe de las temporadas teatrales porque los que aplauden situaciones y personajes también suelen devorar caramelos de menta o con sabor a platanito.

La sorpresa viene unos minutos después cuando entramos a la Cinemateca pocas personas. No estamos en Festival de Cine y solo los jóvenes que aman el séptimo arte y algunos viejos militantes de la pantalla grande se agrupan en las lunetas del Chaplin. Me acomodo junto a Tania y volvemos a discutir sobre el aire acondicionado. Ella lo encuentra frío casi siempre y en todas partes, yo prefiero que me congele, me tulla, me convierta en hielo, como precario desquite a tantas horas de calor en paradas, guaguas, carreteras y aulas. Al lado dos personas mayores hablan sobre películas y actores. Uno de ellos es el vendedor. El trabajo ha quedado, literalmente, a un lado y se dispone a disfrutar una cinta alemana de fama mundial. Dentro de un instante la pantalla se llenará de colores, besos, ausencias y la banda sonora le hará cosquillas en el espíritu. Pensé en la vendedora de maní de *Suite Habana*, la gran película de Fernando Pérez. En el final del filme de Fernando se aclaraba que su protagonista ya no sueña. Tengo la certeza de que el caramelero sí. Tal vez el celuloide lo devuelva a una juventud dentada y vigorosa; emprendedora y acompañada. O —para qué ser paternalista— puede que la ficción lo ratifique en su condición de abuelo trabajador, de tipo feliz con familia en casa, que busca el sustento, pero no se olvida de ese lugar impreciso y básico que por comodidad nombramos alma.

Me levanto y —ahora sí— me dispongo a comprarle una unidad multicolor de las que oferta el anciano. Debo esperar casi un minuto a que ponga un punto en su párrafo sobre la película de la semana anterior. Me extiende el caramelo, me devuelve dos pesos, con rapidez, pero sin perder el hilo del argumento que lo conmovió hace unos días. Yo regreso y al morder la menta se apagan las luces y todos navegamos en la historia. Disfruto de los amores encontrados, el telón de fondo de la guerra y de la inteligente compañía del hombre que vende algo dulce para la oscuridad de esa aventura acompañada, ese deleite de la sala oscura que —mientras se multiplican los manjares y las tentaciones del consumo— se ha ido tornando rara, exquisita, asunto de contados soñadores. ■



Amado del Pino: Dramaturgo y periodista. Su pieza teatral *Penumbra en el noveno cuarto* ha recibido los premios UNEAC de Teatro 2003 y Villanueva 2004.



Ilustraciones: Darien



Jaime
Sarusky

Para mí, lo primero y más sobresaliente en la personalidad de Jean Paul Sartre era su brillante inteligencia y con ella la dialéctica de su pensamiento; la capacidad para vincular los más disímiles y contrapuestos elementos; la coherencia de sus ideas, de las cuales daba incansables muestras en todo momento y un increíble poder de síntesis. Del mismo modo que no lo vi reír con frecuencia, tampoco dio signos nunca de frivolidad o ligereza. Diríase que la lucidez primaba en cada reflexión, en cada movimiento de su existencia. Daba la impresión de que para él la vida era inobjetablemente una aventura intelectual, al punto de que no había persona, acontecimiento u obra de cualquier índole que no analizara minuciosamente y cuestionara hasta desmenuzarlos sin contemplaciones.

Fui testigo de excepción de no pocos de sus juicios, valoraciones y comentarios al servir en varias ocasiones como intérprete suyo y de su amiga, la gran escritora Simone de Beauvoir, durante las visitas que ambos hicieron a Cuba en febrero-marzo y a fines de octubre de 1960 invitados por el periódico *Revolución*.

La pugna del gobierno norteamericano contra Cuba se recrudecía y desde su arribo a la Isla se interesaron vivamente en el proceso revolucionario y en los

aspectos singulares que lo caracterizaban y lo distinguían. Basta recordar sus apreciaciones o leer nuevamente sus declaraciones a la televisión y a la prensa cubanas, el reportaje «Huracán sobre el azúcar», que primero publicó en el semanario *L'Express* a su regreso a Francia, su ensayo «Ideología y Revolución», ambos reunidos en un libro con el título de aquel, para corroborar que la de ellos fue una entrega porque cada instante lo experimentaron intensa y apasionadamente, metidos de lleno, ellos también, en la atmósfera de eferescencia popular que sacudía al país. Que años más tarde hayan manifestado críticas contra las medidas tomadas en el manejo del caso de un escritor, no es de ningún modo como para borrar toda referencia a sus viajes a Cuba. Lo que escribió Sartre sobre la Revolución y en apoyo a Cuba frente a su poderoso enemigo, escrito está y forma parte indisoluble de su obra y de la historia de este país y, lejos de olvidar o censurar sus palabras, sus escritos y su nombre, pienso que es obsoleto entregar los valores que solo pertenecen al patrimonio cultural de la Isla; tales «obsequios» son propios de posturas y mentalidades hijas de la intolerancia.

Los días cubanos del filósofo y la escritora fueron de exaltación. Quizás uno de los aspectos que más llamó su atención, y que él analizó detenidamente, fue el de considerar que se trataba

de una revolución sin ideología. Parecía ser así en el momento de su visita, particularmente la primera de ellas, que se prolongó desde fines de febrero hasta el 22 de marzo. A fuerza de estricta objetividad, es necesario situarla en el contexto exacto y tomar en consideración la coyuntura en que se produce su viaje. No era igual en absoluto febrero-marzo de 1960, fecha en que llegan a la Isla, que agosto de ese mismo año en que se nacionalizan las grandes compañías y los centrales azucareros norteamericanos o mediados de octubre —justo una semana antes de la llegada de ambos a La Habana en el segundo viaje procedentes de Brasil adonde habían sido invitados por el novelista Jorge Amado—, cuando igualmente se nacionalizan las industrias y el comercio cubanos. El hostigamiento era constante, pero todavía no se había producido la agresión militar en Girón, que tendría lugar justo un año más tarde, ocasión en que se define públicamente el carácter socialista del régimen y, meses más tarde, la adhesión al marxismo-leninismo como su ideología. De todos modos, la amenaza de invasión era una realidad, tal como se lo expresara Fidel a Sartre y a Simone de Beauvoir en la losa del aeropuerto adonde hubo de llevarlos y despedirlos. Mientras la tripulación de la nave aérea había retardado su salida en espera de que terminara el diálogo que tenía lugar cerca de la escalera, Fidel les informaba que en

Guatemala ya estaba concentrada una tropa de contrarrevolucionarios y que se tenían noticias fidedignas de que la agresión era inminente. Recuerdo que descendíamos en el ascensor del Hotel Nacional y, cuando se abrió la puerta, allí estaba Fidel; luego, en la ruta hacia el aeropuerto, quiso mostrarles a los invitados el centro escolar de Ciudad Libertad construido donde antes estuviera el campamento militar de Columbia y que había sido inaugurado semanas antes.

Pero en la estrategia que hasta entonces se seguía, que a su vez era táctica, es decir, la de la riposta cubana a cada medida hostil de Washington, ¿quién hubiera podido negar el manifiesto nacionalismo y la poderosa corriente antimperialista que sustentaban sus más connotados dirigentes?

A fines de la década de los 40 y en la de los 50, Sartre era uno de los intelectuales más influyentes de la época. No solo por su obra filosófica, por sus novelas y por su exitosa trayectoria como dramaturgo, sino, sobre todo, por su postura política y ética. Hombre de izquierda, su actitud crítica lo hizo coincidir, en ocasiones, con organizaciones también de izquierda; pero en otras discrepaba abiertamente desde las publicaciones del mismo signo o desde las páginas de *Les Temps Modernes*, revista que fundó y dirigió durante muchos años. Aún es tema recurrente su teoría del compromiso del intelectual con la sociedad y con su tiempo.

Yo no lo conocía personalmente cuando vino a Cuba, pero sí había leído algunas de sus obras y había visto en París, en salitas del Barrio Latino, dos de sus piezas de teatro. Seguí su trayectoria y leí sus polémicas, como miles de jóvenes atentos al movimiento de las ideas avanzadas en aquel tiempo marcado también por el macartismo, el estalinismo y la confrontación este-oeste. Incluso, en mi novela *La búsqueda*, el exergo de las dos primeras ediciones, de 1961 y 1962, lo había tomado de *La náusea*, una de las novelas de Sartre, y rezaba así: «érase un pobre tipo que se había equivocado de mundo». Veinte años después, en 1982, en la tercera edición, todavía seguía planeando alguna bruja rezagada del tiempo gris y había que cazarla porque el editor o alguien, demasiado celoso de sus atribuciones, simple y llanamente lo suprimió y, con él, por supuesto, el nombre del autor. Bastaría detenerse en el recorrido que hicieron Sartre y la Beauvoir por casi toda la Isla para darse cuenta de que su interés fundamental era verse atrapados y atrapar ellos también el significado de la tromba revolucionaria.

En La Habana y en provincias, todo el tiempo nos acompañó Korda, que logró acumular un rico testimonio gráfico de la presencia de ambos en nuestro país. No olvido que estábamos en la tribuna donde hablaría Fidel en la inauguración de la ciudad escolar Oscar Lucero, de Holguín, donde se vivieron momentos de verdadera tensión porque había sido avistada una avioneta no identificada. Al parecer se dieron cuenta de que algo anormal estaba ocurriendo y, a petición suya, hube de traducir los comentarios en ese sentido, pero Sartre y la Beauvoir, que saboreaban un helado de mango en su barquillo, impertérritos, no dieron señal alguna de inquietud. Al terminar el discurso fueron presentados a Fidel con quien sostendrían varias entrevistas en ambos viajes.

También estuvieron en la tribuna durante el sepelio de las víctimas de la explosión de La Coubre. Muy próximo a ellos estaba el Che, precisamente en el instante en que Korda lo fotografió y esa imagen, después de su caída en Bolivia, se convertiría en la foto más famosa y difundida de la historia.

Eran días en que se multiplicaban los golpes y contragolpes políticos, económicos y el asedio a Cuba no daba tregua, los acontecimientos se precipitaban. Sartre lo escribiría en el famoso reportaje sobre su viaje: «era imposible vivir en aquella Isla sin participar en la tensión unánime».

No sé si lo descubrieron en ese viaje o en otro anterior que hizo Sartre a La Habana en 1949, lo cierto es que en medio de los calores de aquellos días, los dos bebían a veces el refrescante daiquirí. Sin embargo, hubo de impactarle el hecho, y así lo diría, del alto índice de abstinencia alcohólica entre los cubanos, contrariamente a lo que estaba ocurriendo en Francia donde crecía aceleradamente el consumo de vino y su terrible secuela.

En otras ocasiones, él prefería que le sirvieran jugo de naranja, tal como lo vi en el agradable entorno del patio de la casona de la familia Ruiz Bravo en Estrada Palma (hoy Félix Peña) número 357, en Santiago de Cuba. Toda la familia, el doctor Ruiz Velasco, su esposa Esperanza Bravo y los 11 hijos habían tenido una extraordinaria participación durante la insurrección. Haydée Santamaría había llamado desde La Habana rogándole a la familia que atendiera a los connotados intelectuales franceses. Creo que esa fue la ocasión en que a todos se nos hizo evidente lo que es la real hospitalidad porque pocas veces he visto mayor dedicación e interés de toda una familia para que sus ilustres huéspedes se sintieran como en casa. Desde la llegada hasta la despedida en el aeropuerto, pasando por las conversaciones en ese patio donde Esperanza Bravo dialogaba con ellos en un francés muy fluido; sus visitas a la tumba de Martí en Santa Ifigenia, al barrio marginal de San Pedrito y al reparto Nuevo Vista Alegre que se estaba edificando para sus moradores, que hubo de conmovernos fuertemente, o los encuentros que tuvieron con algunos profesores de la Universidad de Oriente. Todo estaba regido por el propósito de la familia Ruiz Bravo de hacer lo más grata posible su estancia en esa ciudad.

A esto se sumaron algunos detalles técnicos, pintorescos e inesperados. Resulta que al reservar Margarita Ruiz dos habitaciones

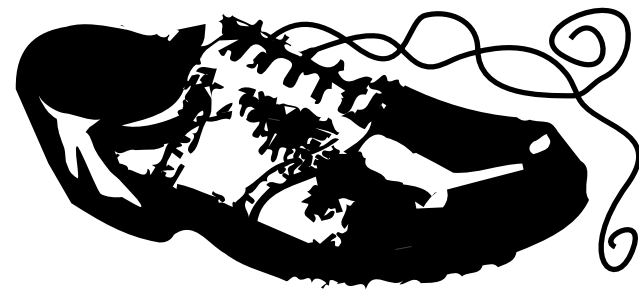
para ellos en el Hotel Casagrande, nunca imaginó que les vería en los rostros la expresión de desagrado. A juzgar por tal reacción, deseaban compartir la misma pieza. Pero ella, respetuosa y delicada, al no conocer con precisión el *status* de la pareja —como no lo conocía nadie, salvo ellos y sus íntimos, a decir verdad— sabía y cubanamente optó por separar dos habitaciones. Se sabía que formaban una pareja unida desde hacía muchísimo tiempo, pero nada más. Y esa pareja, como otras no menos conocidas en la historia de la literatura, pudo haber sido estrictamente intelectual y nada más. Estaba claro que probablemente aplicaban con fidelidad algunas ideas muy propias sobre la libertad en las formas de relación de la pareja. Menos mal que la tormenta solo duró un instante.

En la visita al Morro de Santiago de Cuba les sirvió de guía el profesor Prats Puig. A la salida el calor era tan sofocante que los invitamos a beber algo que refrescara en un café situado frente a esa fortaleza que domina la bahía. Había allí una victrola Wurlitzer, y Korda seleccionó un númeroailable y movidito, introdujo la moneda, presionó el botón y se acercó al grupo dando pasillos de bailarín cubano, extendió la mano hacia la Beauvoir invitándola a bailar. Esa mujer, tan seria siempre, empezó a regular y a regular y a huirle a Korda, como al diablo, que con inaudito desenfado seguía invitándola: «Vamos, vamos, que te voy a enseñar bailes cubanos». Ella seguía reculando hasta el mostrador y nos miraba espantada a Sartre, a las hermanas Ruiz Bravo, a Juan Francisco Ibarra, a Lisandro Otero y a mí que los acompañábamos, como pidiendo auxilio. Korda llegó hasta ponerle la mano en la cintura tratando de incitarla a bailar, pero se dio cuenta de que la mujer estaba aterrada. Después, como siempre, la broma criolla suavizó el ambiente tan grato en que se desenvolvía la visita.

Alguien le preguntó a Sartre si podría escribir sistemáticamente en un país con un clima tan caluroso como el de Cuba. «Por supuesto que sí», respondió. Ello no influiría para nada. Sus palabras las hacía realidad muchas noches, por no decir casi todas, ya que declinaba invitaciones de toda especie que no le aportaran al trabajo que ya se había propuesto: escribir sobre Cuba. Se retiraba, entonces, a su habitación, a escribir las notas de las observaciones y reflexiones sobre lo ocurrido ese día.

Sin embargo, no se privó de conocer algunos de los lugares que habían contribuido a mitificar a La Habana de noche en aquellos tiempos, como, por ejemplo, irse de madrugada a tomar sopa china y a comer arroz frito en el Mercado Único. Excepto, claro está, su entrevista con el Che que tuvo lugar justo a medianoche en el inmenso salón de la Presidencia del Banco Nacional de Cuba en La Habana Vieja. El Che les brindó café y le ofreció un tabaco a Sartre, que él mismo tuvo la amabilidad de encenderle. Recuerdo que agarraba el tabaco con timidez, por no decir con temor, como si intentara adaptarse a esa nueva experiencia, muy diferente de la de fumar cigarros, que más que tomar entre los dedos daba la sensación de que los abrazaba. Esa vez no tuve necesidad de traducir porque el Che hablaba un francés correcto. Durante casi dos horas conversaron sobre asuntos de muy diversa índole, aunque se centró en las relaciones de Cuba con los EE.UU. y las medidas y contramedidas que en aquellos momentos las caldeaban. No recuerdo si esa misma noche o días más tarde, Sartre aseveró y posteriormente escribió que «si los EE.UU. no existieran, quizás la Revolución Cubana los inventaría: son ellos los que le conservan su frescura y su originalidad».

Transcurridos varios días de estancia en Cuba, quienes los atendíamos habíamos observado en ellos tal seriedad y rigor en su trabajo que nos preguntábamos si realmente podía interesarles o entusiasmarles asistir a Tropicana a presenciar su archifamoso espectáculo, convertido ya en un mito internacional. En aquellos momentos lo montaba y dirigía todavía el famoso coreógrafo Rodney, nombre artístico de Roderico Neira. En el show, como característica que perdura aún en estos tiempos, sobresalía la hermosura de las despampanantes modelos de un espectáculo a todas luces influenciado por las grandes producciones musicales de Broadway, sin desestimar el toque hollywoodense. Una vez que callaron los tambores y las trompetas y las bailarinas, bailarines y modelos regresaron a los camerinos, se disipó el humo que los envolvía, el filósofo nos dio una disertación acerca del programa que habíamos visto, acerca del cabaret como institución y, sobre todo, hizo una muy seria reflexión a propósito de la autenticidad o no del espectáculo. Para ello fue analizando, describiendo y cuestionando cada uno de los componentes, el asunto, la proyección, las partes y los protagonistas principales de aquel burbujeante musical que, sin discusión, seguía un patrón ya reiterado hasta el cansancio. Era muy sugestivo, intelectualmente hablando, su método y el flujo de su pensamiento capaz de desmontar un fenómeno como aquel que podía parecer tan trivial.



En el curso de su segundo viaje, que tuvo lugar, si mal no recuerdo, entre el 22 y el 28 de octubre, Sartre observó —por la vía tan sencilla y transparente de escuchar y conversar con la gente— que en la Isla se habían producido, de marzo a esa fecha, cambios muy serios y muy importantes.

Una mañana viajamos al central Amistad con los Pueblos en la región de Güines, el cual había pertenecido en el pasado al magnate Gómez Mena y que fue nacionalizado. Conversé con los obreros y los dirigentes políticos, administrativos y sindicales de esa industria. Al regreso a La Habana, en el auto, explicó el proceso de radicalización que había observado tan solo de escuchar a sus interlocutores y los términos que utilizaban. Describió las dos variantes del optimismo que él calificaba como el optimismo blando y el optimismo duro. El blando era el de la exégesis, el de la admisión o el de la imposición de consignas o lemas que tienen una base y un fundamento más escolástico que revolucionario. El optimismo duro es el de quien asume la justeza de la causa y de los objetivos a alcanzar, pero, a su vez, está plenamente consciente de que a pesar del cúmulo de dificultades, accidentes y luchas por enfrentar, con espíritu crítico, fuerte y lúcido, en algún momento, a corto o a largo plazo, se logrará una victoria que generará nuevos empeños y nuevos enfrentamientos, y otra victoria a su vez... porque ese es el destino de todo revolucionario. Sartre escribiría, quizás pensando en revoluciones como la Francesa, la Rusa y la Mexicana, que «la exterminación (en una revolución) del adversario y de algunos aliados no es inevitable, pero es prudente prepararse para ella. Después de eso, nada garantiza que el nuevo orden no será aplastado en el hueco por el enemigo de adentro y de afuera ni que el movimiento, si es vencedor, no será desviado por sus combates y por su propia victoria».

Una mañana de domingo fueron invitados a compartir con un grupo de escritores y artistas. El encuentro se produjo en la terraza y más tarde a la sombra de una arboleda cercana a la que fuera la casona de descanso del pintor Luis Martínez Pedro, en lo alto de la loma que domina la playa de Jibacoa. Como en la mayoría de sus conversaciones, los temas predominantes eran la política y también la cultura. Contemplado en la perspectiva del tiempo me llama la atención que Simone de Beauvoir, en términos generales, fue excesivamente discreta en esas reuniones. Imagino que prefería dejar que fuera Sartre quien se manifestara, a pesar de ser ella una de las grandes escritoras del siglo XX.

Cada pregunta que se le formulaba a Sartre, salvo raras excepciones, estaba relacionada con la candente realidad cubana. En algún momento se refirió a un experimento reciente del que había sido testigo: el de campesinos franceses que manifestaban sus vivencias personales y sociales y sus preocupaciones a través de actuaciones teatrales. Momento en el que se habló de los intentos para organizar en Cuba un movimiento de aficionados que, a juzgar por los métodos que se usaron en su implementación y por los resultados, estos distaron mucho de los argumentos que se esgrimieron esa mañana. Quizás los voceros de tales proyectos estaban pensando ingenuamente en suplantar a los auténticos creadores, como si los artistas, los escritores o la cultura de un país se pudiera improvisar tan caprichosa como festinadamente.

En esos días presencié una función de «Mulato», de Ramiro Guerra, por el Conjunto de Danza Moderna y, en varias ocasiones, insistió en que el folclor en Cuba podía ser recuperado por los jóvenes y fundirse con la cultura moderna sin que perdiera su carácter. Aunque el empeño era difícil, sobre todo en Cuba por la riqueza de su folclor, valía la pena intentarlo. También insistió en que en lo referente al teatro había que crear mitos y que estos surgirían de la propia vida. Subrayaba que era necesario huir de la inmediatez y que había que ir al mito, que era lo más profundo y perdurable. Los tres caminos para llegar a él, según puntualizara en entrevista que le hizo Humberto Arenal para *Revolución*, eran a través de la historia de la Revolución, a través de la cultura y por un análisis de la vida cotidiana. De todos modos, para él la cultura no podía desinteresarse del mundo en que estaba inmersa, por lo tanto, debía desempeñarse activamente exponiendo los problemas y los conflictos de su tiempo, seguramente una de las formas más profundas y eficaces de enriquecer espiritualmente esa realidad.

Porque —como escribiría— «si consideramos que el hombre es la superación constante de las contradicciones, entonces podemos llegar a ser optimistas». ▀

Revolución y Cultura, No. 5/97. Año 36.

Jaime Sarusky: Escritor y periodista. Autor de las novelas *Rebelión en la octava casa* y *Un hombre providencial*. Premio Nacional de Literatura 2004.



Sartre & Fidel

Lisandro Otero

El nacimiento de Jean Paul Sartre cumplió su primer centenario el pasado 21 de junio. Con ese motivo se realizaron numerosas conferencias y charlas en todo el mundo. Uno de los hechos rememorados fue la entrevista que sostuviera con Fidel durante la visita que realizara a Cuba en 1960.

El encuentro tuvo lugar en una laguna, denominada del Tesoro, en medio de la Ciénaga de Zapata, al sur de Cuba. Allí existían unas rústicas instalaciones en un sitio de descanso, dispuesto entre lodazales y cocodrilos. Los acompañé en esa histórica entrevista y por eso puedo referir ahora su contenido.

Dormíamos hacinados en una barraca amueblada con literas militares. Era más cuartel que villa de descanso, pero Sartre se puso a escribir apenas llegamos, en un rincón de uno de los cobertizos. Nunca he olvidado su disposición para el trabajo intelectual. Pese al calor agobiante del día, al sudor mezclado con cieno que nos cubría, a la fatiga de las jornadas interminables, Sartre abría un largo libro de contable, con hojas cuadrículadas, donde anotaba sus impresiones del día, sin quitarse siquiera su negra chaqueta de sepulturero.

Observé, con estupor, su camisa blanca, enrojecida de fango reseco, y su corbata anudada con el esmero de quien se dispone a asistir a un banquete oficial. Más parecía un minero en faena que un intelectual. Mientras, todos los demás nos quedábamos en ropa holgada, intentábamos sacudir el agotamiento generado por nuestro itinerario, Sartre escribía como si se hallase en la Biblioteca Nacional de Francia.

Se mostró indiferente a las adversidades

de su entorno, al calor, los mosquitos, las incomodidades de su cama, el zarandeo de los transportes rústicos, las largas y fatigantes jornadas.

Ya en la noche nos refugiábamos en otra barraca, dispuesta para comedor, y hablamos hasta la madrugada. Durante nuestra excursión previa, en cada parada se le había solicitado algo a Fidel Castro, más tierras, tractores, subsidios, escuelas, viviendas. Era evidente: las demandas excedían la capacidad del Estado para satisfacerlas. La Revolución había despertado las necesidades latentes desde mucho tiempo antes, pero no disponía de recursos para calmar tanto apetito.

Fidel Castro dijo que se ofrecería a las mayorías populares beneficios inmediatos. Las Leyes Revolucionarias, dictadas una tras otra, conquistaron de entrada el enorme apoyo popular, del cual entonces disponía la Revolución. «¿Y si le pidieran la luna?», preguntó Sartre a Fidel, quien hizo una pausa, miró por la ventana abierta hacia la neblina en la laguna y le respondió: «Si me pidieran la luna es que estaban necesiéndola y habría que dársela. Todo lo que piden, sea lo que sea, tienen derecho a obtenerlo». Sartre concluyó: «el único humanismo posible se basa en la necesidad».

Sartre indagó sobre las condiciones determinantes en la derrota del ejército de Batista. Fidel le explicó cómo rechazó la idea de algunos revolucionarios de conspirar con las fuerzas armadas. La lectura de *La técnica del golpe de Estado*, de Curzio Malaparte, dijo, aparte de ser un texto históricamente falso, hizo mucho daño entre los insurgentes cubanos.

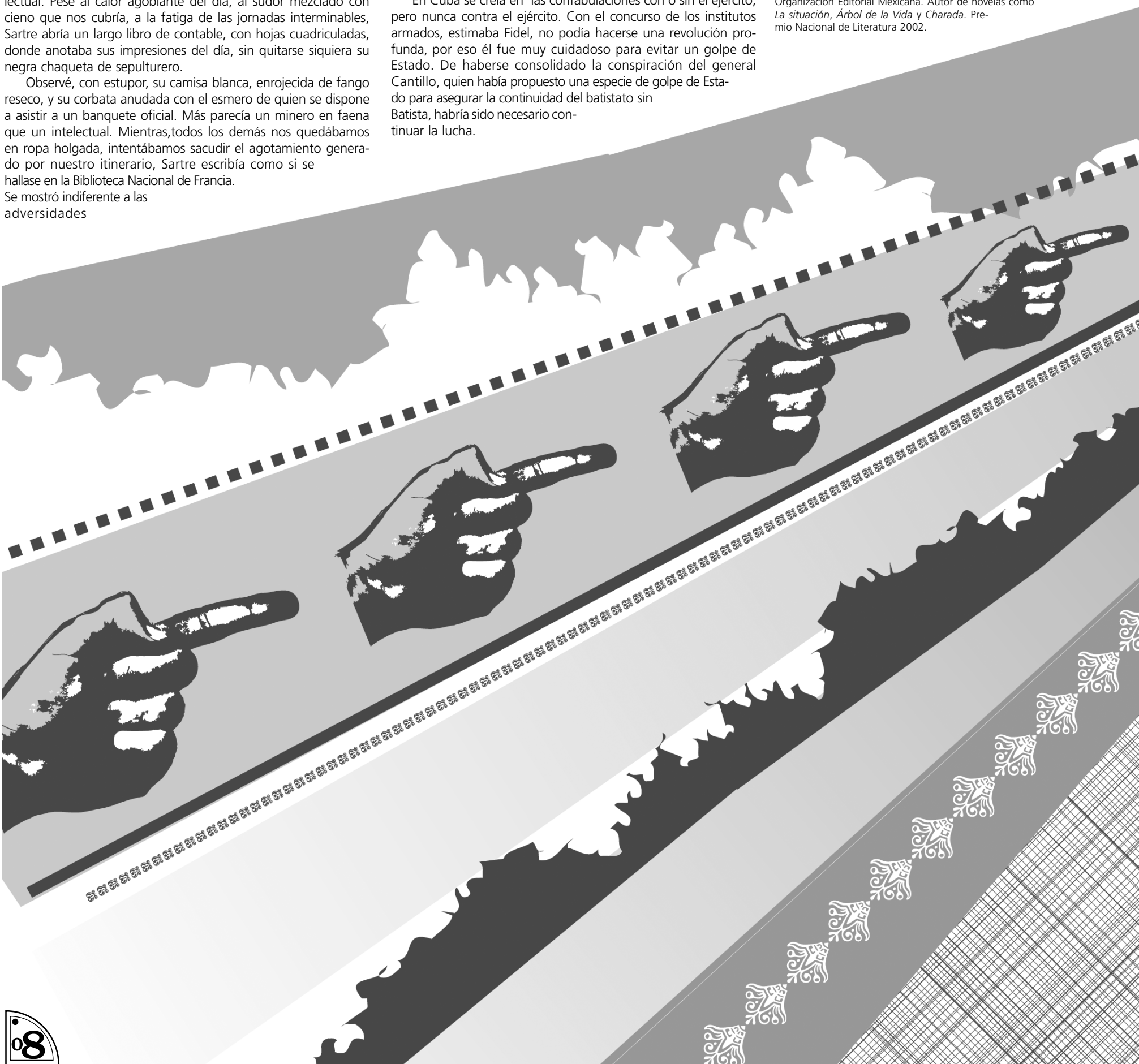
En Cuba se creía en las confabulaciones con o sin el ejército, pero nunca contra el ejército. Con el concurso de los institutos armados, estimaba Fidel, no podía hacerse una revolución profunda, por eso él fue muy cuidadoso para evitar un golpe de Estado. De haberse consolidado la conspiración del general Cantillo, quien había propuesto una especie de golpe de Estado para asegurar la continuidad del batistato sin Batista, habría sido necesario continuar la lucha.

Sartre entró, entonces, en un difícil tema. Todas las revoluciones, tarde o temprano, habían devorado a sus hijos, incurrieron en el terror como manera de sobrevivencia. Robespierre, Saint Just, Maquiavelo, Trotsky, señalaron la violencia como un recurso para conservar el poder cuando este comienza a debilitarse como consecuencia de las acciones contrarrevolucionarias y de la acción pendular de la opinión pública. ¿Cómo podía evitarse en Cuba?

Fidel le respondió su rechazo a los procedimientos coactivos y su fe en los persuasivos. La mejor manera de entenderse con el pueblo era usando la razón y la lógica. Eso explicaba sus largos discursos, minuciosos y didácticos, de aquellos tiempos. Fidel confiaba en un aumento de la cultura popular, con el cursar de los años, y con ello crecería la capacidad de comprensión de las masas, así se lograrían mejores resultados de los objetivos planeados por la Revolución sin recurrir a imposiciones. Sartre se mostró complacido con la respuesta: no debía sacrificarse una generación por otra.

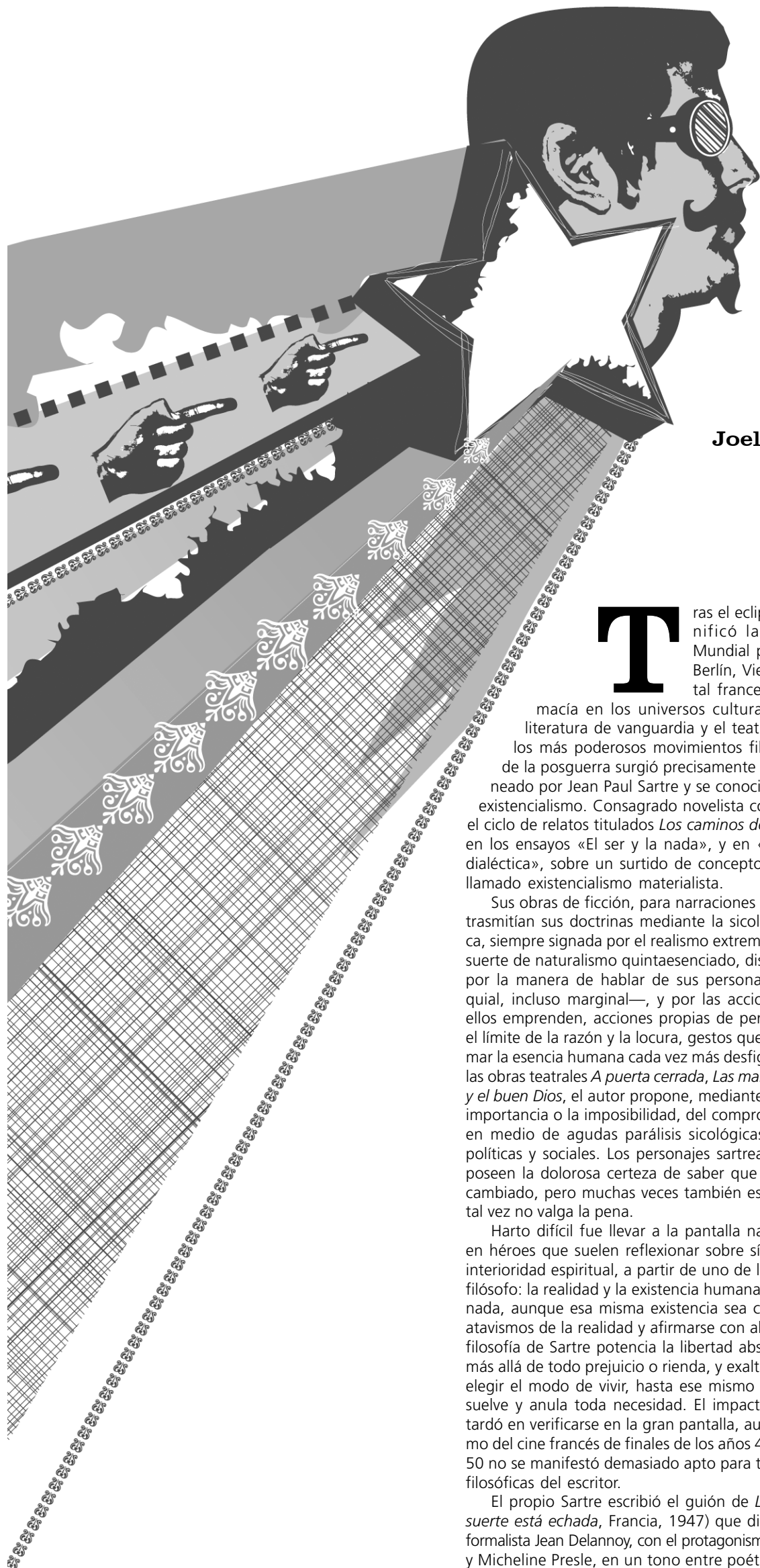
Tras aquellos días Sartre publicó una serie de artículos en el diario *France Soir*, entonces el de mayor circulación en Francia, y los recogió en un libro que tituló *Huracán sobre el azúcar*. Allí acuñó su fórmula de la «democracia directa» como una explicación de lo que entonces estaba sucediendo en Cuba. Su visita dejó un saldo provechoso de solidaridad y conquistó simpatías en un momento en que los más siniestros peligros comenzaban a erguirse contra la naciente Revolución. ▀

Lisandro Otero: Novelista, diplomático y periodista. Editorialista de la Organización Editorial Mexicana. Autor de novelas como *La situación*, *Árbol de la Vida* y *Charada*. Premio Nacional de Literatura 2002.



EXISTENCIALISMO

en primer plano



Joel del Río

Tras el eclipse cultural que significó la Segunda Guerra Mundial para ciudades como Berlín, Viena y Praga, la capital francesa recuperó su primacía en los universos culturales de la moda, la literatura de vanguardia y el teatro mundial. Uno de los más poderosos movimientos filosóficos y literarios de la posguerra surgió precisamente en París, fue capitaneado por Jean Paul Sartre y se conoció con el nombre de existencialismo. Consagrado novelista con *La náusea*, y con el ciclo de relatos titulados *Los caminos de la libertad*, teorizó en los ensayos «El ser y la nada», y en «Crítica de la razón dialéctica», sobre un surtido de conceptos que integraron el llamado existencialismo materialista.

Sus obras de ficción, para narraciones literarias y el teatro, trasmitían sus doctrinas mediante la sicología fenomenológica, siempre signada por el realismo extremo, chocante, en una suerte de naturalismo quintaesenciado, discernible sobre todo por la manera de hablar de sus personajes —común, coloquial, incluso marginal—, y por las acciones chocantes que ellos emprenden, acciones propias de personas colocadas en el límite de la razón y la locura, gestos que solo buscan confirmar la esencia humana cada vez más desfigurada y en fuga. En las obras teatrales *A puerta cerrada*, *Las manos sucias* y *El diablo y el buen Dios*, el autor propone, mediante personajes-tesis, la importancia o la imposibilidad, del compromiso con la acción, en medio de agudas parálisis psicológicas o contradicciones políticas y sociales. Los personajes sartreanos con frecuencia poseen la dolorosa certeza de saber que el mundo debe ser cambiado, pero muchas veces también están seguros de que tal vez no valga la pena.

Harto difícil fue llevar a la pantalla narraciones afincadas en héroes que suelen reflexionar sobre sí mismos y sobre su interioridad espiritual, a partir de uno de los fundamentos del filósofo: la realidad y la existencia humana son reductibles a la nada, aunque esa misma existencia sea capaz de romper los atavismos de la realidad y afirmarse con absoluta potencia. La filosofía de Sartre potencia la libertad absoluta del individuo, más allá de todo prejuicio o rienda, y exalta la autonomía para elegir el modo de vivir, hasta ese mismo punto donde se disuelve y anula toda necesidad. El impacto de tales ideas no tardó en verificarse en la gran pantalla, aunque el academicismo del cine francés de finales de los años 40 y principios de los 50 no se manifestó demasiado apto para transmitir las sutilezas filosóficas del escritor.

El propio Sartre escribió el guión de *Le Jeux son faits* (*La suerte está echada*, Francia, 1947) que dirigió el reconocido y formalista Jean Delannoy, con el protagonismo de Marcel Pagliero y Micheline Presle, en un tono entre poético y pesimista, que

algunos críticos vieron cual evidente toma de distancia respecto a la euforia izquierdista que recorrió Europa, en el momento inmediato al fin de la Segunda Guerra Mundial. De todos modos, en el guión se percibe el lamento típico sartreano de que Francia había perdido la oportunidad de hacer su revolución proletaria alrededor del año 1945.

Con todo y estos apuntes de sesgo político, *La suerte está echada* cuenta el romance, con ribetes fantásticos, entre una dama de sociedad y un obrero izquierdista, justo antes de que mueran. Los burócratas del cielo deciden regalarles una segunda oportunidad a los enamorados y así continúa la trama, muy similar a la de un filme norteamericano ligeramente anterior titulado *Heaven can Wait* (1943), dirigido por el mago de la comedia mundana, el alemán Ernst Lubitsch, y a otros filmes más contemporáneos y populares, relacionados con la vida después de la muerte, como *Always*, de Steven Spielberg; *Fantasma*, con Demi Moore y Patrick Swayze; *Meet Joe Black*, con Brad Pitt «personificando» a la muerte; y *Lo que traen los sueños*, con Robin Williams rescatando a su amada de entre los muertos. A pesar de que el filme escrito por Sartre padecía las rigideces academicistas típicas del cine francés de esta época —que muy pronto provocó los desbordes de la nueva ola—, se destacaba el diseño escenográfico, de fuerte inspiración cubista, para presentar el segmento correspondiente al paraíso.

La segunda de las adaptaciones al cine del mundo sartreano fue *La P... Respectueuse* (*La ramera respetuosa*, Francia, 1952) que también contó con el célebre escritor en plan de guionista. Codirigida por Marcel Pagliero y Charles Brabant, el filme se resentía por tres factores fundamentales: la falsedad que implicaba reconstruir los bajos fondos sureños de Norteamérica —donde se desarrolla la acción— en los estudios de Courbevoie; las estólicas actuaciones de un reparto ineficaz —particularmente Barbara Laage como la ramera que menciona el título—, y el demasiado obvio empeño de los realizadores en denunciar y criticar un mundo racista y sombrío, de gente pasiva y resignada.

En el cuento de Sartre titulado «L'Amour Redempteur», se inspiró el equipo de talentosos guionistas integrado por Jean Aurenche, Pierre Bost y Jean Clouzot, para realizar una adaptación al cine en combinación con el director del filme, el eficaz Yves Allegret. La titularon *Les Orgueilleux* (*Los orgullosos*, Francia, 1953) y, ahora sí, se incluía un buen presupuesto, rodaje en espléndidos paisajes mexicanos divinamente fotografiados —las imágenes corrieron a cargo de Alex Phillips, que había trabajado con asiduidad en México— además de la plana mayor de los profesionales del cine galo en aquel momento. Gerard Philipe y Michele Morgan eran el centro romántico de una historia que intentó reforzar la atmósfera exótica, y subrayar el tema del crecimiento moral ante las dificultades. Una turista francesa se ve atrapada en el México semiselvático, y allí encuentra a un doctor alcoholizado, quien se ve redimido por la compulsión del romance y por la urgencia de luchar contra una epidemia que azota el lugar.

Viciada por la extrema teatralidad que la puesta en pantalla no supo evitar, *Huis Clos* (*Sin salida*, Francia, 1954) fue una adaptación de Pierre Laroche, a partir de la obra de teatro escrita por Sartre, que protagonizaron la célebre Arletty, Frank Villard y Gaby Silva. Dirigida por Jacqueline Audry, esta versión cinematográfica presenta un grupo de personas confinadas en una suerte de sombrío hotel, metáfora de la antesala del infierno. La limitación del espacio es lo que provoca esa sensación de encierro escénico que no supieron ni quisieron ocultar los realizadores. Uno de los personajes confinados es una madre que asesinó a su propio hijo, el otro es un revolucionario que traicionó a sus camaradas, más allá aparece una lesbiana con tendencias suicidas... todos están condenados a compartir este espacio a lo largo de la eternidad, sin remisión ni paliativos.

Este tipo de filmes, que emplea como coartada dramática la coexistencia forzosa de un buen grupo de personajes diversos y opuestos, aportaría luego una serie de cintas memorables entre las cuales se encuentran algunas de filiación sartreana más o menos evidente y, por cierto, bien ubicadas entre las más importantes de sus respectivas épocas: *Doce hombres en pugna*, *El ángel exterminador*, *Baile de ilusiones*, *Pieza inconclusa para piano mecánico*, *La estrategia del caracol* y muchas otras donde, a la manera de Sartre, salta a la vista el más agrio de los pesimismo respecto a toda posible redención del ser humano, y a veces, en sordina, se deja escapar un dejo de esperanza para quienes intentan materializar la utopía de un mundo menos inclinado a las miserias amordazantes, las lesiones al prójimo y los valladares a la inteligencia. El legado del extraordinario escritor al cine trasciende con mucho el puñado de filmes inspirados directamente en sus obras. Sus ideas no solo contribuyeron a cambiar los manuales de filosofía, sino que lograron el milagro de que muchos seres humanos pensaran su existencia con mayor detenimiento y profundidad. ■

Jean Paul Sartre

que estás en los

INFIERNOS

La anécdota de un Sartre emergente a las luces de un escenario nos hace pensar en la posibilidad de la emergencia, desde los infiernos, rompiendo las barreras de las actuales represiones, de las bases de un pensamiento nuevo que acompañaría las nuevas prácticas sociales y políticas contra el capitalismo.



parecer gozoso de su debilidad mental— era lógico que Sartre fuera objeto de un «ninguneo» descarado, que ya había comenzado antes de su acabamiento físico. Algunos nuevos filósofos fueron los encargados de declarar acabado y olvidado un proceso intelectual de tal envergadura que, desde él, no era posible estimar seriamente el mundo literario poblado de pequeños personajes meneando el rabo, como ahora siguen haciéndolo, ante el poder. Se trataba de un trabajo teórico-práctico que, partiendo del existencialismo, se propuso la existencialización del marxismo: se propugnaba, pues, una vía ajena al socialismo burocrático: al sistema de grandes números (la herencia hegeliana) a través de los cuales el individuo era invisible y los seres humanos concretos no eran, entonces, más que seres erráticos y flotantes, ignorados salvo para ser organizados en función de necesidades productivas abstractas.

Proyecto pendiente

Este proyecto, del que solo fue una caricatura y una falsificación aquel «socialismo de rostro humano» —que llevaba en su vientre el monstruo de la restauración del capitalismo que, por fin, han dado a luz las repúblicas del «socialismo real», gran responsable histórico del fracaso del gran sueño de octubre—, sigue siendo el gran proyecto pendiente de la especie humana, que lo retomará a su debido tiempo en formas y por medios de combate hoy imprevisibles. Para entonces, obras de pensamiento, como la de Sartre, serán reencendidas y ayudarán con sus luces en la iluminación de los nuevos caminos. También estarán en esos momentos, y volverán a ser leídas con nueva pasión, las obras de los maestros del pensamiento libertario. Así, pues, la línea que fue abandonada y que, en la guerra de España, dio aun algunos luminosos frutos, también será una fuerte referencia del nuevo pensamiento militante.

Pensamiento débil

Es esta una herencia que, hoy por hoy, se encuentra desmantelada y reclusa en zonas infernales de oscuridad, ignorancia y desprecio por un sistema que exalta como valor supremo las glorias y las delicias, los beneficios —¿para quién?— del mercado. Esta herencia permanece oculta y custodiada por los canes cerberos del hedonismo y del pensamiento débil, de una presunta posmodernidad en el marco

Una compañía de teatro decide, en Madrid, sacar a Jean Paul Sartre de los infiernos y, por cierto, con una de sus obras más infernales, *A puerta cerrada* (Huis clos). ¿Y ello por qué? Aunque también podríamos preguntarnos por qué fue conducido allá, a su muerte, por sus enterradores. En realidad fue un signo de lo que estaba ocurriendo —y siguió durante los años siguientes, hasta hoy— en el campo de la cultura. Desde los nuevos puntos de vista —que se nombraron posmodernos y que asumieron formas de un «pensamiento débil», al

ideológico de un, también presunto, final de la Historia; nociones que yo estimo que ya fueron antiguallas desde su propio origen y manipulado, y que solo se mantienen en pie, con estas u otras palabras, por la fuerza bruta de las exigencias del neoliberalismo económico reinante, sobre una base de lacerante miseria y de tragedias sociales en cantidad y calidad aterradoras.

La anécdota de un Sartre emergente a las luces de un escenario nos hace pensar en la posibilidad de la emergencia, desde los infiernos, rompiendo las barreras de las actuales represiones, de las bases de un pensamiento nuevo que acompañaría las nuevas prácticas sociales y políticas contra el capitalismo. El teatro es poca cosa desde un punto de vista político, pero a veces anuncia y profetiza, en los azares y zozobras de su vida, situaciones que han de venir y, por ejemplo, trae a Sartre desde el infierno y nos lo coloca ahí para contarnos, precisamente, la verdadera sustancia del infierno. Porque *A puerta cerrada* es precisamente eso: una imagen de la vida humana en un mundo en el que la solidaridad es, a lo más, un viejo sueño olvidado o ni siquiera eso: «entonces los demás son el infierno». Parecería que Jean Paul Sartre escribió su obra sobre y para el mundo de hoy. ¿O será que no ha pasado el tiempo?

Un clásico

Estas son las grandes virtualidades que nos hacen decir de una obra que es «un clásico». No hace falta que transcurra un tiempo —¿y cuánto?— para que una obra adquiera esa naturaleza

(o esa condición que la libera de la fugacidad propia del consumo). Hay obras que ya se nos imponen como clásicas desde el primer día de su presencia en el mundo. A Miguel Narros —que me pidió mi versión de este texto insigne— le sobran razones para responder a mi pregunta: ¿Por qué? Porque es un clásico, y los clásicos dicen cosas para todos los tiempos. Pero además, en este caso, la proximidad del texto y la precisión de su forma —es difícil imaginar una mayor intensidad con menos medios retóricos— hacen indeseable cualquier tipo de tratamiento «dramatúrgico» (que, sin embargo, reclaman grandes autores como Strindberg, pariente mayor de este Sartre de *A puerta cerrada*). He aquí a Sartre «desnudo como un gusano», y he aquí una batalla humana inolvidable.

Todo eso está bien. Es teatro y es hablar de teatro. Pero el teatro se hace también —y quizá sobre todo— para hablar de otras cosas que el teatro, con sus propios medios (que no son los de la filosofía ni los de la ciencia), ilumina. Y el Sartre que ahora va a salir, en un teatro de Madrid, de los infiernos del olvido, va a ejercer de nuevo su acción contra la banalidad y la trivialización en que, en general, se mueve el mundo del espectáculo. Estos otros —o yo prefiero decir: estos «demás»— que son el infierno en una sociedad que ha perdido sus ejes morales y sus proyectos utópicos, se constituyen hoy en una «puerta cerrada» para la esperanza. Sartre partió en su momento de esta misma realidad inmisericorde y emprendió, con coraje sin fin, el camino de la solidaridad con los condenados de la Tierra. Hoy nos encontramos

de nuevo en un comienzo de camino. Es otra vez el momento de la náusea que nos asalta ante el sinsentido de la vida. ¿Habrá que repetir con aquel primer Sartre que el hombre está «de más» —o de sobra— en el mundo?

Los rostros de la ira

No, habrá que tener cuidado con esa fotografía del vacío y tantear los siguientes pasos; para ello, el Sartre que anduvo hacia adelante nos puede servir de ayuda. Habrá que estar atentos a lo que puede suceder cuando ese mundo de los condenados de la Tierra vuelva a mostrarnos los rostros de su ira.

Hay regresos de los infiernos que se producen como un vendaval de furia. La tragedia griega (Eurípides) nos cuenta la aventura posinfernial, e infernal ella misma, del regreso de Herakles desde las tinieblas, sus momentos de ciega e insensata cólera. En realidad, aquella furia es un castigo más de los dioses por el héroe no haber obedecido el orden de estar muerto.

A puerta cerrada no es un recuerdo del pasado. Sartre nos enseña el mundo de hoy y pone el ejemplo de su vida y de su obra para prohibirnos una sola cosa: que nos recostemos a morir en la resignación. ▀

Alfonso Sastre: Escritor y dramaturgo español. En el 2003 recibió el Premio Max de Honor de las Artes Escénicas, a la obra de la vida, que otorga la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE). Se publicó en Cuba por la editorial Ciencias Sociales *La batalla de los intelectuales*, compilación de ensayos.

Sobre la piel de un escritor vive siempre el miedo por su historia. Quizás no exactamente esa entidad global y a menudo generalizadora que es la historia de un país, sino la historia personal (que tributa a aquella), asida a estamentos de clara especificidad, desde la cual un escritor gesta una epopeya de permanencia y a la par de particularidad. Toda la literatura de Jean Paul Sartre nace de esa inmanencia cognitiva de los procesos históricos leídos a través de los mecanismos de los ficcionales, mixturados unos y otros núcleos en una obra que condensa los extremos de la realidad, como halándolos hacia centros de debate sintético y tajante, por encima de las formas, estilos o influencias apreciables en sus textos puntuales.

La escritura de *Las manos sucias* pertenece a las postrimerías de los años 40. Resulta una obra extraña dentro de la producción de Sartre, al menos si se la compara con sus clásicos para el teatro. No es el cuadro súbito de *La ramera respetuosa* ni el ámbito de absurdidad de *Sin salida* ni la aguda traslación de la *Orestíada* (impresionante como pocas relecturas) que conocemos por *Las moscas*. Y, sin embargo, hay en ella una marcada intención por ubicar al hombre en el centro del mundo, con su poder objetivo en lucha con la instancia subjetiva que todo el tiempo impulsa sus acciones, algo que la une a los ejemplos mencionados, aquí incluso con las fuerzas adicionales que entrega el carácter *cuasi* documental y naturalista de *Las manos sucias*. Mas, si en *La ramera...* o *Sin salida* se hace notable la instancia filosófica de la reflexión, en *Las manos...* ese sentido se filtra por las venas de los personajes que devienen, gracias a ello, seres caracterizados en la densidad de sus paisajes interiores y en la verticalidad con que asumen sus conceptos del mundo y del progreso individual.

No se olvide que en *El ser y la nada*, académicamente entendida como la primera obra filosófica de Sartre, el autor niega lo útil de la religión, la sociedad y la moral ante el ser humano en el momento de responsabilizarse con sus propias acciones y oponerse al poder autoritario. Si hay un material que muestra, para decirlo con palabras del francés, «cómo el hombre tiene siempre la posibilidad de rebelarse y disentir con lo impuesto, de esforzarse continuamente por advertir el valor y el sentido de la vida», ese material es *Las manos sucias*. A lo largo de 100 cuartillas, seccionadas en siete cuadros, el dramaturgo se convierte en tomógrafo

Tener las manos sucias

dentro de una situación concreta de guerra. Hugo Barine, quien ha abandonado a su familia burguesa para entregarse a la causa de su país en beligerancia, pide ser removido de su cargo de redactor de un periódico para ejecutar una acción realmente importante. La misión que el Partido le asigna consiste en infiltrarse como secretario en casa de un tal Hoederer, militar que «juega en los dos bandos» y tiene en sus manos la posibilidad de aliarse con el Regente, y desde allí Hugo debe impedir contactos y negociaciones hasta que un matón acabe con Hoederer. Pero Hugo no quiere «ser carnero», apuesta por la posibilidad de cumplir la tarea completa y matar él mismo al hombre. No obstante, con el curso de los días, mudado ya el muchacho para casa del militar, su relación con él va enfriando los ánimos primeros y en la mente de Hugo se torna menos clara la real culpa de Hoederer cuyos argumentos sobre cambiar o conservar el régimen establecido, no son tan ácidos o negativos como el Partido intuye ni el Partido es tan luminoso cuando empiezan a entreverse sus grietas. Tal vez Hugo hubiera demorado para siempre el homicidio pactado si no fuera porque sorprende a su mujer en los brazos de Hoederer y le dispara a él. El asesinato político tiene el recubrimiento de un crimen pasional y como tal nace a la luz pública, Hugo es encarcelado y solo tras tres años en prisión puede sopesar, a su salida, en diálogo con una colega del Partido que pretende «recuperarlo para la causa» (aun cuando Hugo se ha convertido ahora en un peligro potencial, en «alguien que puede hablar y decir cosas escondidas»), las motivaciones verdaderas de sus actos, el alcance de los hechos y la implicación interna de las sensaciones y mecanismos urdidos alrededor de la historia.

Creo que la genialidad del texto, más allá de la rudeza con que descarna los polos de un universo político ante los ojos inexpertos de un muchacho de 20 años (la edad de Hugo Barine al proponerse como espía y al cometer el asesinato), se encuentra en el modo en que el protagonista, al salir de la cárcel, recompone en *flash back* los escenarios del relato total. Así, teniéndolos todos a él por testigo, estos escenarios acogen los abruptos y para nada definitivos cambios ideológicos en la mente de Hugo, tejidos a partir de temperaturas que suben y bajan en la reflexión real de los intereses del hombre con respecto al

poder, la utilización del poder, el anquilosamiento de las ideologías y los sistemas dictatoriales y la felicidad. Lo único absolutamente radical en esta obra es la decisión última de Hugo Barine de no ser recuperable para la causa, decisión tomada tras el relato teatral, compendio de lo ocurrido, que sirve para visualizar el campo de acción. Y Hugo lo decide porque, como en la vida, nunca se dibujan las cosas totalmente nítidas, y por más que en prisión él se haya devanado los

sesos por advertir el móvil que lo condujo a tomar la pistola y disparar, ese acto confuso y determinante, por más que se haya preguntado, no lo sabe.

Las manos sucias es la búsqueda por evidenciar el develamiento paulatino de los resortes. Es, asimismo, la convicción de que tal conocimiento es, a la postre, inexacto, pues en la mente se manifiestan muy personales procedimientos que obligan a reacciones equívocas y excepcionales. Y es, al final, también la exposición de la tesis de que esas reacciones, más que las acciones que las engendran, arman el cariz social del hombre, tan exclusivo como su sangre. ▀

Abel González Melo: Teatrólogo y escritor. Editor de la revista *Tablas*. Autor de *Ubú sin cuernos*, Premios José Jacinto Milanés y Dador.



Abel González Melo

Al llegar a la última línea de su libro sobre Cuba, *Huracán sobre el azúcar* (1960), nacido de una agitada y productiva visita a la Isla donde departió ampliamente con los líderes de la joven Revolución, Jean Paul Sartre (París, 1905-1980), uno de los pensadores europeos más importantes de su tiempo, colocado con sus ideas en el seno de una específica tradición ideológica de Occidente, el Existencialismo, aventuró para la historia del pensamiento político de la izquierda de Francia y Europa la siguiente frase: «Los cubanos deben triunfar en su empeño o lo perderemos todo, hasta la esperanza...»

Una pregunta asoma luego de la lectura de este primer párrafo: ¿Qué puede haber de socioculturalmente irresuelto en lo occidental europeo para que uno de sus más altos representantes intelectuales haya realizado ese planteamiento tan significativo, en el que, explícitamente, relaciona el contenido de la esperanza política de Europa, con la posible victoria del empeño socialista y revolucionario en una Isla tercermundista, afrohispana y latinoamericana del lejano mar Caribe?

Nuestro Alejo Carpentier al escribir *El siglo de las luces* donde trata el tema de la repercusión en América de la Revolución Francesa, pero desde un ámbito hispano y caribeño, colocó como exergo de esa novela unas palabras tomadas del *Zohar o Libro del esplendor* que la tradición atribuye al judío español de fines del siglo XIII, Moisés León: «Las palabras no caen en el vacío».

Hay una historia de las ideas. Es imposible pensar que no exista una continuidad ideológica, una continuidad de los pronunciamientos políticos, que si bien no se encuentran colocados al margen de los accidentes históricos y la imperativa realidad de la socioeconomía, poseen su propio hilo conductor; una específica forma de existencia, y, sobre todo, su propio significado como un lenguaje cargado de sentido. Como un lenguaje construido desde la crítica, elaborado y concebido para ser dicho en un momento decisivo de la historia de un pueblo.

El pensamiento teórico burgués de nuestra época intenta medir mediante un pragmático funcionalismo, el valor y el alcance histórico de los procesos revolucionarios, solamente por lo que estos han aportado en términos de desarrollismo económico. Este planteamiento pretende ignorar que una revolución, aunque tenga como premisas inexcusables la justicia social y la superación de la miseria económica, no surge jamás como una ley pasiva del desarrollo histórico, a la manera en que son introducidas nuevas técnicas industriales o el pensamiento científico accede a nuevas realidades del conocimiento natural. Por el contrario, el severo carácter irruptor de las ideas revolucionarias no atañe a las esferas puras de la economía ni de las ciencias ni de las tecnologías aplicadas, porque es prominentemente una empresa social que implica esencialmente a los modos en que se organiza la sociedad, al material humano y a la compleja esfera de las ideas. Una verdadera Revolución posee una fundamentación histórica de raíz cívico moral, que alude al tema sempiterno de la libertad y la verdad humanas.

Existe un manifiesto grado de inconclusividad en el ideario cívico de todas las revoluciones burguesas, que alcanza a los propios países donde puede radicar hoy en día el capitalismo más avanzado. Victor Hugo, el célebre escritor e intelectual, activo contemporáneo del proceso revolucionario que vivió en la Francia del siglo XIX, resumió en el exergo de su más ambiciosa obra literaria, *Los Miserables*, el breve manifiesto que, según él, sintetizaba el credo moral de los revolucionarios franceses reunidos a lo largo del siglo en asamblea extraordinaria: «Votamos por el fin de la infancia desvalida.» «Votamos por el fin de la prostitución de la mujer.» «Votamos por el fin de la esclavitud del trabajador.»

Ninguno de estos principios, elaborado por la madre de las revoluciones burguesas, ha sido hasta hoy resuelto ni se encuentra en vías de resolverse, en los EE.UU. No pertenece siquiera a la plataforma electoral de ningún político norteamericano. Es, por tanto, a los revolucionarios de nuestra época, a quienes parece corresponder esa tarea: la realización del ideario cívico moral pronunciado en su momento por los revolucionarios burgueses.

No se dirá nunca lo suficiente hasta qué punto la modernidad fue la estremeceadora fuerza liberadora, que teniendo a la Revolución Francesa en su pináculo más elevado, se dedicó a aniquilar, con el concurso del nuevo pensamiento filosófico de la Ilustración, la inestimable ayuda de las armas y el aporte decisivo de las masas enfebrecidas por siglos de ignominia, a un orden feudal erigido sobre el canon racial, el cual sobre la base de los exclusivistas privilegios económicos y políticos de las castas, organizadas según estrictas leyes de consanguinidad, había dejado estructurada la más rígida, opresiva y menos aireada sociedad de clases que haya conocido jamás la historia de Occidente.

¿Dónde está, en mi opinión, la verdad ideológica más original de la Revolución Francesa? En su proclamación misma, escrita indeleble con pólvora y sangre por el extraordinario pueblo francés: «¡Libertad! ¡Igualdad! ¡Fraternidad!».

Como debe notarse, las tres proclamaciones componen una unidad en estricto: Libertad política y económica. Igualdad y representatividad jurídicas. Y Fraternidad entre todos los hombres.

¿Contra qué apunta directamente esta trinidad ideológica, esgrimida de una manera absolutamente

La modernidad socialista



Julio Pino

inédita por los revolucionarios de entonces? Contra las tres simbólicas cabezas de la Hidra de Lerna del sistema feudal todavía vigente en toda Europa: La teocracia ideológica. La rígida estructura social clasista-estamentaria. Y la sociedad racial.

Los líderes de la Revolución Francesa interpretaron con rigor su papel de actores de un apasionante drama histórico, imitando conscientemente el estilo de los antiguos tribunos y los antiguos Césares de la Roma republicana e imperial. Aunque si el renacimiento de una República revolucionaria, supuso el regreso al ideal político de la antigua romanidad, el desarrollo en sí del modo de producción capitalista estaba más a tono con las nuevas concepciones religiosas que marcan el resurgimiento del mundo germano en el siglo XVI.

Me refiero a la Reforma religiosa propuesta por el monje alemán Martín Lutero (Turingia, 1483-1546) frente a una romanidad católica, pero con graves consecuencias para el destino en pleno de la comunidad occidental, no solamente en un sentido religioso o político, sino socioeconómico. Podría decirse que el modo de producción capitalista ha ido implicando una readaptación del espíritu de la modernidad a unas nuevas circunstancias históricas, que le entregaron al modelo de sociedad germánica el liderazgo sociocultural de Occidente. El modo de producción capitalista, desde la época del despuntar tardo medieval de las sociedades mercantiles nórdicas, ha venido implicando, además, a una romanidad o latinidad en retirada.

(...)

Ampliando el marco del pensamiento teológico de la Reforma, existe la teoría, elaborada por el predicador Juan Calvino (Francia, 1509-Ginebra, 1564), de que nacemos predestinados y que la salvación de nuestras almas, si nos llega, nos llega desde arriba, por decreto inescrutable de la Divinidad, sin que medie para ello ningún esfuerzo personal, suprimiendo con esto en el hombre la conciencia de su libertad en un sentido moral y de su responsabilidad en un sentido social. Es el encontronazo del hombre de la modernidad, que prolifera en las sociedades protestantes, con el momento puro de su subjetividad colocada en situación de conflicto ante una sociedad que se le va volviendo ajena, unas instituciones en las que desconfía cada vez más, una libertad que se le hace filosóficamente imposible y lo condena a su estricta individualidad ante un orden y una razón humanas que le resultan extraños, pues el mundo en que vive ha sido desconectado del antiguo significado teológico de la gracia. Quedando así, el hombre germano, luterano o calvinista, desimplicado socialmente para quedar a merced de la absoluta gratuidad de su conciencia, donde es inquirido por los anatemas morales de un tipo de predicación religiosa que se place más en inculcarle los futuros horrores del infierno que los placeres del paraíso.

¿Qué le queda como respuesta a ese estado de conciencia tan típico del individuo burgués que habita en las sociedades germanas? Tomar como esencial aquello que hasta ese momento, desde el seno de la tradición medieval y mediterránea, había sido considerado relativo: el valor en estricto del individuo, de su subjetividad moral y de su interés particular. Sobre esa fórmula el hombre de la sociedad calvinista devendrá modelo del «hombre económico» enteramente preocupado, en términos sociales, por crear un sistema de compra-venta que garantice, primero, su enriquecimiento personal; segundo, la sacralidad de su espacio privado, de su opinión personal; y tercero, desde estas premisas, reorganizar el sistema social a imagen y semejanza de una psicología como la suya que es, desde luego, el resultado histórico de un nuevo sistema de producción, pero, además de una particular percepción de las relaciones del individuo con el mundo, nacida dentro de un contexto religioso. Sobre la piedra angular del interés privado se hará ahora economía, derecho, política, instituciones y religión.

El llamado mundo románico, representado en principio por el Imperio Romano de Occidente hasta su caída en el siglo V, como sociedad eminentemente mediterránea, guarda una estrecha relación de intercambio con los pueblos que comprenden el centro y norte de Europa a los que se vincula, en parte, por su origen étnico y cultural la propia Inglaterra.

Lo germánico y lo románico constituyen de esta manera dos fenómenos históricos en constante interacción, llenos de riqueza, plagados de mutuas experiencias interculturales, desde

las cuales, y en buena medida, ha venido a conformarse, en su sentido europeo, el significado y la proyección de lo que hoy entendemos como la civilización de Occidente.

Decía Carlos Marx que un modo de producción económico encarna siempre de una manera imperfecta en una sociedad. Es decir, su relación con la sociedad no es simétrica ni puramente refleja, reviste, por el contrario, un carácter variado y complejo. El estilo de vida romano, como el estilo de vida germano, no son otra cosa que manifestaciones contextualizadas de dos realidades socioculturales en las que se hicieron patentes las respectivas problemáticas históricas y económicas de esos pueblos.

La Revolución Francesa quiso ser la contrapartida ideológica frente a la servidumbre y el racismo medieval. En un corto período de profundos y traumáticos cambios —de 1789 a 1793—, los revolucionarios de esa época sintetizaron el nuevo ideal de la modernidad tal como ellos la entendían: La reconstrucción, por medio de la violencia, de una sociedad civil que tuviera como fundamentos la propiedad privada y la libre concurrencia económica. No les bastaba a esos revolucionarios intentar abolir para siempre el concepto religioso de servidumbre, sino que era imprescindible, además, una reinterpretación cívica y filosófica de la condición humana y de su significado social.

Ese tema, sin duda importantísimo, irresuelto hasta hoy, se puede condensar en un solo nombre: el hombre mismo; no atendiendo exclusivamente a su significado filosófico o al valor en términos axiológicos del humanismo, tal como hace uso de él desde hace tiempo el pensamiento especulativo, sino a la completa humanización de su situación política y social. Esa es, en mi opinión, la gran empresa de nuestra presente modernidad: Dejar al hombre convenientemente instalado en la historia.

El hombre no es, como afirma el pensador francés Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* (1966), una especie de postulado de las ideologías, aparecido en fecha relativamente reciente en Europa, y en vías de disolverse una vez que las doctrinas que le dieron cabida en el pensamiento occidental desaparezcan de la faz del planeta. El hombre es el más importante resultado del desarrollo histórico que pugna, desde milenios, por su concreta realización aquí en la Tierra y por la completa clarificación de su significado humano.

El tema de la ubicación y sentido social de la condición humana sigue siendo el gran tema de nuestro tiempo. (...) La marcada irresolución del proyecto sociopolítico de la modernidad —la libertad, la igualdad y la fraternidad humanas—, parece hoy configurar su naturaleza misma.

Pero, ¿cuál es la nueva situación histórica que convierte a la modernidad en la destinada a resolver los problemas básicos del hombre y que esa solución no sea pospuesta?

La característica más radical de nuestra modernidad es que ha colocado de un modo ya definitivo, a todas las clases y estratos sociales en la situación de ser partes de un proyecto general de libertad, igualdad y redención. O sea, ha implicado dentro del programa general de la libertad y la redención humanas lo que la civitas griega ni siquiera implicó como posibilidad teórica: al sector estrictamente trabajador de la sociedad.

El mismo concepto de sociedad, en su sentido moderno, y como macrodefinición genérica, contiene una superación radical de la vida en estamentos y de la determinación genealógica del poder y la riqueza. Con la modernidad los conceptos de sociedad, democracia y estado cobran un nuevo significado y una amplitud completamente inéditos. Es que de hecho las relaciones humanas en tiempos de la modernidad, incluyendo en ellas al modo capitalista de producción, alcanzan un nivel nunca visto de socialización.

Al decir de Federico Engels, la herejía de las ciudades fue la gran herejía de la Edad Media. La herejía del nuevo hombre de los burgos contra el orden clerical reinante. Aunque fue el amplio sector de la sociedad desclasada, representada por campesinos y plebeyos, la que sería el antecedente histórico inmediato de la gran protagonista del nuevo drama histórico de la modernidad: el proletariado.

Todo esto crea una situación única para el humanismo puesto que lo promueve, contemporáneamente hablando, como postulado de la conciencia social. El humanismo antes de devenir postulado de la conciencia social, poseyó una situación bastante peculiar dentro del desarrollo histórico de Occidente, en el que fue expresado primero bajo la forma de un ideal cultural, artístico y filosófico y luego como un ideal eminentemente religioso, en tiempos del modelo cristiano de sociedad medieval. Este ideal apareció primeramente en la historia de Occidente bajo el tipo de organización social de la ciudad-estado griega. Después reapareció dentro de los marcos de la vida comunal religiosa y la doctrina social de la Iglesia. Es a ese primer paradigma, el modelo civil de la sociedad griega y mediterránea, al que las sociedades occidentales invocan periódicamente a la hora de buscar legitimar su nueva situación histórica.

De una muy particular relación con la tradición, es que surge la necesidad cíclica de un proceso de revisión, decantación y ajuste de cuentas que tienen las viejas sociedades consigo mismas.

En los escasos siglos que configuran al período moderno —siglos XVII al XXI...—, se ha manifestado un nivel tan alto de

contradicciones —nacimiento y caída de por lo menos tres grandes imperialismos, varias revoluciones y dos guerras mundiales, por solo mencionar algunos hechos—, que quizás esto explique por qué el proclamado término de postmodernidad tenga un contenido político tan evasivo: El de pretender huir a toda costa de la modernidad, puesto que en ella la dialéctica histórica de la confrontación se ha vuelto intensamente dramática, y resultaría mejor intentar salir por la puerta falsa que brinda una solución estrictamente académica, que intentar realmente resolverla desde adentro, en términos socialmente revolucionarios.

El debate que nos propone nuestra irresuelta modernidad se vuelve así en el debate por el hombre. Mientras que la salida que propone la postmodernidad puede devenir —al margen de otras consideraciones teóricas que pueden ser muy respetadas—, absurda pretensión de que, renunciando a los acuciantes conflictos de la época, la época se resuelve.

Pero, parto de las siguientes argumentaciones optimistas: Primero, pienso que nuestra época debe resolverse todavía en términos de modernidad. Segundo, que la modernidad no es otra cosa que una específica situación histórica en la que la humanidad puede lograr un temporal asentamiento. Y tercero, que esa situación histórica llamada modernidad es la que ha despejado el camino para que en ella se resuelva el destino social del hombre como la especial solución de su conflicto. Y esa modernidad tendría desde luego un nombre: La modernidad socialista.

El humanismo actual tiene la posibilidad de enriquecerse no solo con el postulado cívico y filosófico de la sociedad clásica, sino con el postulado ético-comunal de la sociedad religiosa cristiana. Es en tiempos de nuestra modernidad altamente socializada donde radica la posibilidad de reactivar, bajo nuevas formas, ambas fuentes originales de la civilización occidental. Y es solamente dentro de sus marcos históricos, que a la modernidad le puede

ser dado llegar a conciliar sus grandes contradicciones, como la ingente tarea que tiene por delante el hombre de alcanzar, de un modo acaso definitivo, la humana contemporaneidad social de su existencia.

En un conocido texto, *El existencialismo es un humanismo*, Jean Paul Sartre explicó a su modo aquello que el pensador danés Soren Kierkegaard llamó «La angustia de Abraham...» La anécdota bíblica se puede encontrar en Génesis 22-2: Un ángel se le aparece a Abraham y le pide una prueba absoluta de su fe. Luego de un intenso debate con su conciencia Abraham decide aceptar la prueba.

Si vivimos en un mundo en el que creemos que los signos nos engañan, y ya no nos es posible reconocer su profundo significado y el verdadero sentido de las cosas que nos rodean, mucho menos el significado y el sentido de la vida, ¿cuál es entonces el valor de la existencia humana? ¿Para qué vivimos y por qué luchamos?

Paradójicamente la metáfora bíblica citada por Sartre para argumentar a favor de la falta de sentido de la existencia humana, creo que busca comunicarnos lo contrario. En realidad la angustia de Abraham duró solo lo suficiente para que él reconociera los significados y dejara de contemplar la vida como una entidad desvalorizada, despojada de signos y señales o, por el contrario, como una entidad anárquica, plagada de signos que de tanto decir ya no nos dicen, y donde el hombre se extravía en la senda de los símbolos sin sentido, en las señas ajenas a su verdadera naturaleza. Abraham optó por el camino de la fe.

Sartre, el polémico creador de una doctrina existencialista que plantea que nuestra cultura humana carece de signos, como una abrumadora presencia muerta, encontró, entre nosotros los cubanos, el valor del significado.

Cuando Sartre llegó a Cuba en compañía de su mujer, la escritora Simone de Beauvoir, ambos se convirtieron de hecho en asombrados contemporáneos de algo que hasta ese momento habían solo conocido por los libros: Una sociedad completamente inmersa en una revolución. Y reconocieron en ella, por un momento, sus propios signos. La huella humana que la sociedad de su tiempo ya casi no encontraba.

Había en la Isla una plétórica del sentido, una abisal presencia de los significados. La sociedad capitalista se percibía en lontananza como la vieja sociedad superada de los vínculos de las entidades muertas. El socialismo se les aparecía así, a la interesante pareja de escritores franceses, como una postulación de la conciencia moral y también como el mundo nuevo, donde era posible vivificar los significados y desde ellos llegar a comprender el valor de la vida como plenitud.

Era la antigua angustia de Abraham trasmutada en compromiso.

El socialismo es el lugar donde los signos de nuestra moderna existencia podrán al fin ser puestos en orden. Es en él donde se conoce la utilidad de la pasión y hasta los mismos poetas llegan a tener patria. Al poema, al poeta, a la poesía como interpretadora de señales en medio de la más hermosa noche del mundo, como ordenadora del Génesis en la pesadilla del caos moral del capitalismo, solo le quedarían poder repetir, algún día, estos inflamados versos de Federico Hölderlin: «*A mi hogar regreso, pleno, en busca del dorado vino*». ▀

Julio Pino: Narrador cubano residente en Miami. Autor de la novela breve *Oración por el tiempo de las amigas*, las narraciones «Habaneros», el libro *Ensayos acerca de un texto imposible* y los poemarios *Poema del perfecto idiota latinoamericano* y *Días enteros en Agrigento*. En 1995 fundó en Miami la revista literaria *Los Conjurados*, ahora en versión digital. www.losconjurados.com



Cuba por Sartre

Jean Paul Sartre



Yo los miraba mejor y acababa por descubrir en ellos la primera huella de la garra de la Revolución.

Cobres y níqueles brillaban, pero resultaban un tanto atrasados: los más nuevos tenían por lo menos catorce meses, quizá dieciocho. En Chicago o Milwaukee, ya sus hermanos gemelos habían sido enviados a los cementerios de autos.

En suma, ya Cuba no estaba en la carrera: el gobierno supo lo que hacía cuando gravó tan pesadamente las importaciones de lujo. Los dueños de autos ya no podían mantener el ritmo de EE.UU.

Siguiendo con los ojos el incesante desfile que tanto me sorprendía todavía la víspera, me dije que veía muertos: la Revolución los había resucitado y obligaba a tratarlos con consideración: era preciso que sirvieran.

Aquellos automóviles cubanos de adopción servirían todavía largos años a Cuba: al cabo de diez o veinte reparaciones, permitirían conservar en la Isla diez, veinte veces más millones que los que costaron. En ese sector, por lo menos, la hemorragia estaba detenida.

Petróleo en la parroquia

Celia miró el retrovisor.

—¡Todavía nos siguen! —exclamó.

Volviéndome, vi a los siete campesinos en el automóvil.

—Es como una cacería —dijo Castro— y eso los divierte. De todos modos, es domingo...

En el mismo instante, nuestro auto fue detenido y capturado una vez más por una muchedumbre. Se trataba de una nueva comunidad, de otra cooperativa. Esta no pedía nada: miraba y aplaudía. Sin embargo, se apartaron y empujaron a la primera fila, hasta la portezuela, a un sacerdote con sotana blanca, muy intimidado.

—¡Háblele! —dijeron algunas voces—. Es su oportunidad. No la deje escapar...

El sacerdote llamaba a Castro «Fidel» como todos los demás y habló con gran rapidez: tenía que exponer la idea de su vida y el tiempo apremiaba.

Su aspecto era semejante al de sus feligreses, pero su voz afable parecía indicar verdadera cultura. Había explorado la región —dijo— desde hacía veinte años con geólogos y expertos alemanes cuyos nombres citó y que, según parece, son autoridades en el asunto, y tenía la certeza de que el subsuelo de aquellos lugares contenía importantes yacimientos de petróleo que se podían explotar enseguida, porque él había perfeccionado para la extracción nuevos aparatos y nuevas técnicas menos costosos y más apropiados a la configuración del terreno. Retuve los términos exactos de su petición:

—Estoy seguro de lo que digo, Fidel: si me crees, dame un millón. Si dentro de dos años no he hecho a Cuba ganar el doble, puedes mandar que me fusilen.

Castro sonríe. Celia toma nota. Los siete campesinos salieron de su auto y quisieron reanudar la controversia interrumpida, pero aquella comunidad se interesaba más por su sacerdote que por sus dificultades y desistieron al no sentirse apoyados. Cuando partimos, regresaron a su cooperativa, pero debo señalar aquí algo que me llamó la atención: ni una sola vez Castro les prohibió que le siguieran.

Por lo demás, aquella disminución de nuestra escolta casi no se advirtió: el cruel camionero había dado la alerta a toda la región. Al dejar al sacerdote, le pregunté a Castro:

—¿Qué piensa usted de lo que ha dicho?

—¿Del petróleo? —me respondió—. ¿Por qué no? Hace ya mucho tiempo que investigaciones serias han señalado capas de gas en esta región.

Iba a proseguir cuando nos detuvieron. Esta vez era un negro solo, gigantesco y furioso, que salió de una pared cuando cruzábamos una pequeña población de casas bajas y se arrojó sobre nosotros, golpeando violentamente con la palma de la mano el capó del auto.

—¡Imprudente! —le dijo con cólera a Fidel—. ¡Protege tu vida, que es nuestra y no tuya! ¿Qué haces sentado en la delantera del auto? ¡Tú sabes perfectamente que se puede disparar contra ti o hacerte chocar con un camión! Ve a sentarte atrás con Celia y hazme el favor de sentar delante a toda esa gente que está en el fondo.

—Son invitados míos —dijo Fidel sonriendo.

El negro se encogió de hombros:

—¿Y qué? Llévalos de paseo todo lo que quieras, pero si alguien debe morir, vale más que sean ellos.

Algunos chiquillos acudían corriendo. El negro lo advirtió y, elegantemente, se apartó:

—Vete —dijo—: tienes prisa. No seré yo quien te detenga.

Fidel sonrió ampliamente y el negro le devolvió la sonrisa, pero amenazándolo con un dedo. El auto reanudó la marcha.

Veinte veces asfixiados y veinte veces liberados por milagro, Simone de Beauvoir y yo vimos con inquietud que el sol, tomate sangriento, descendía sobre las nuevas plantas de tomate.

—¿No regresamos esta noche? —le pregunté a Arcocha.

—Vamos hacia Varadero —me explicó—. Dormiremos allí.

—Pero yo tengo compromisos para mañana por la mañana.

Se encogió de hombros:

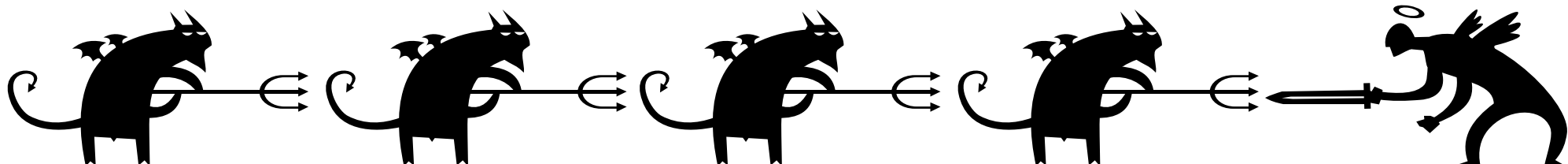
—¡Bah! —dijo filosóficamente—. Cuando sepan que usted está con Fidel...

A pesar de eso, logré que telefonara para excusarme con las personas con quienes debía reunirme. ▀

Tomado de *Sastre visita a Cuba*. Literatura 1961, Ediciones R.

Jean Paul Sartre: (1905 -1980) Filósofo, escritor, dramaturgo y periodista francés. Autor de *El ser y la nada*, *Crítica de la razón dialéctica*, *La Náusea* y *Las palabras*.

Cadillacs muertos
Cada vez que las grúas del puerto depositaban en el piso de los muelles un auto nuevo de marca norteamericana, la sangre corría más fuerte y más rápida. Me habían dicho: «Esos autos nos cuestan millones cada año».



Los infinitos destinos de WICHY, EL ROJO

Ernesto Sierra

En cierta ocasión explicaba Luis Rogelio Nogueras cómo a su amigo, el poeta Guillermo Rodríguez Rivera, le parecían excesivas las 15 mil vidas del caminante para un libro tan pequeño. Quizás tuviera razón. Sin embargo, la anécdota nos hace pensar hoy, a más de 20 años de su muerte, si la cifra es suficiente para enumerar los miembros de la cofradía de lectores apasionados con la estela vital y literaria que nos legara el poeta de cabello color de fuego.

Y es que resultan inseparables su literatura y su anecdótico. Al menos así lo hemos heredado. El joven inquieto de la Facultad de Letras, el Don Juan de aire tropical, *l'enfant terrible* que propinaba epitafios a sus contemporáneos de la Unión de Escritores; el de las salidas ágiles, la ironía al hombro y el humor al alcance de la lengua. Luis Rogelio, Wichy, El Rojo.

Esa inquietud, esa voracidad de vida y experiencias las llevó a su literatura y dieron como resultado —digámoslo con palabras de sus contemporáneos— «la sorprendente madurez» (como si la poesía tuviera edad) de *Cabeza de Zanahoria*, poemario escrito hacia sus 20 años, en el que adelantaba ya los rasgos esenciales y definitorios de su poética: el verso breve, las profusas referencias culturales, el diálogo intrapoético con otros autores y textos, la poetización de la poesía, la fineza del humor y la ironía, la batalla campal con las palabras.

Diez años después llegaría *Las quince mil vidas del caminante*. En 1981 el premio Casa de las Américas por *Imitación a la vida*, premio merecidísimo como los tan merecidos y elogiosos comentarios que recibió el libro. Hoy no nos sorprenden; los rasgos que delataban al poeta en *Cabeza de Zanahoria* se convertirían en acusación tácita aquí. Wichy demostró ser un poeta de fidelidades y constancias literarias. De *Cabeza...* a *Imitación...* no habría grandes rupturas. Aparecen, nuevamente, temas e ideas fijas sobre sus sujetos poéticos, pero esta vez tocados por la vara de un poeta que había afinado proverbialmente su sensibilidad, perspicacia y oído musical. La reafirmación de motivos recurrentes en su mundo poético manifestaba que había conseguido una meta difícil: su propio estilo. La madurez poética se patentizaba en lo logrado del experimento con las formas, en la captura del vocablo preciso y en el alcance de un ritmo musical poco común en el verso libre. La agudización del ingenio y genio humorísticos asomaron las orejas en la airosa prueba de versatilidad estilística que se impuso en *Antología Apócrifa*.

La cima tocada en *Imitación...* anunciaba la ruptura y exploración de nuevos caminos. Luego vendrían *El último caso del inspector*, *Nada del otro mundo*, *La forma de las cosas que vendrán*.

Su *gnomo* creador le susurró cómo escribir novelas, de espionaje, policíacas a dos manos y, por no dejar de correr aventuras literarias, dejó inconclusa una de piratas. En este terreno sembró también su buena semilla. Supo dinamitar los géneros puros y dotó sus novelas de intrigas policíacas con variados registros discursivos y modalidades literarias. Con acierto —y no menos esfuerzo— supo hacer confluír a Chesterton con Frederick Forsyth; a *El jardín de*

los senderos que se bifurcan con *Masacre en el Senado* y a *Scotland Yard* con la PNR.

Están, también, su incursión en el cine como guionista y sus amagos periodísticos en *El Caimán Barbudo*, *Cuba Internacional*, *Juventud Rebelde* y otras publicaciones; las labores de edición en el Instituto Cubano del Libro y la redacción de la revista *Cine Cubano*.

Su búsqueda en la vida se tradujo en ese transitar incansable por los diferentes géneros literarios y en la lucha sin tregua por arrancarle voz a la palabra escrita:

«El giganteco legrado littlerario de peste alabardeado escritor ha sido comprorado con el Diantre, ¡el burdo humanista florentino que inmoralizó en su más célibre líbrido a Beretriz, inmaenculada niña, cama su cebestial guía en el Pajadizo!». (A *la hora señalada*, Colección Centro, Guadalajara, 1988, pág.11).

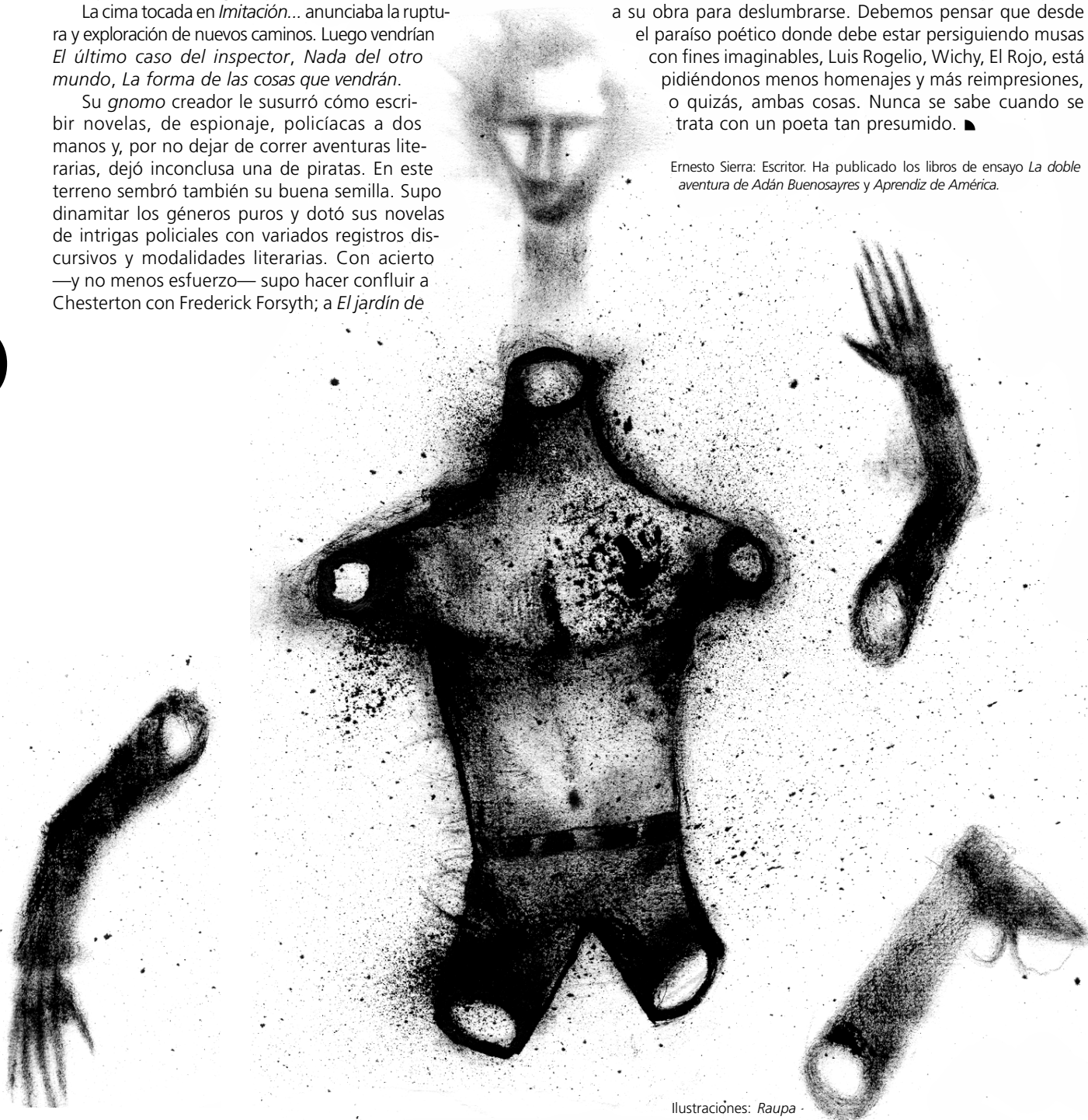
No son gratuitas su pasión por el poeta portugués Fernando Pessoa, por los heterónimos, por la multiplicidad de personalidades y sus puntos de contacto con una zona de la prosa y el espíritu innovador de Julio Cortázar y con el tono poético de Roque Dalton. Más allá del ingenio, el humor y la búsqueda formal, el notable juego con los apócrifos y los heterónimos que sublimara en la tercera parte de *Imitación...*, ilustra la inquietud del escritor que necesita pasar las fronteras reales de la insularidad y las más vastas y difusas de la cultura para incorporarse al diálogo de la cultura universal.

Además de su revolución poética nos dejó su revolución ideológica. Fue un revolucionario estético y social. También aquí estampó su sello y supo cantar a la Revolución Cubana y a otras causas nobles, sin adhesiones oportunistas ni loas fáciles. Fue un hombre de su tiempo e interpretó su realidad con honestidad y valor.

Son esas actitudes esenciales las que buscan los jóvenes en su obra. La irreverencia, la inconformidad, el brillo del ingenio, la indagación incansante que, ligadas a un talento natural, dieron como fruto una literatura cargada de autenticidad y valores indiscutibles.

Luis Rogelio Nogueras ya entró en la Literatura y en ella crece. Su original voluntad estética y su espíritu neovanguardista ayudaron a sacudir ciertos rasgos esquemáticos de la literatura cubana de sus días. Hoy se reconoce este gesto que lo engrandece. Con su muerte consumió uno solo de sus destinos, entre los miles que atesora en cada lector que se acerca a su obra para deslumbrarse. Debemos pensar que desde el paraíso poético donde debe estar persiguiendo musas con fines imaginables, Luis Rogelio, Wichy, El Rojo, está pidiéndonos menos homenajes y más reimpressiones, o quizás, ambas cosas. Nunca se sabe cuando se trata con un poeta tan presumido. ▀

Ernesto Sierra: Escritor. Ha publicado los libros de ensayo *La doble aventura de Adán Buenosayres* y *Aprendiz de América*.



Ilustraciones: Raupa

POEMA SIN TÍTULO
O POR JULIO
O CARTA A CORTÁZAR (PARA ANTES)
O A UN FALSO INMORTAL
O EL TÍTULO ES TAN LARGO QUE MEJOR LO DEJAMOS AQUÍ

Ya que en el acto creador
Ya que a la sombra de todo artista
Crece siempre un llamado salvaje al mito y la utopía
un grito que viene desde la noche de la extirpe
Ya que llorar en un parque de diversiones no puede ser una
excepcion para Kafka
pero tampoco una regla para los contemporáneos de la Bomba

Ya que por el desplazamiento de un niño en el tiempo y el
espacio
es posible deducir sus procedimientos narrativos de mañana
la importancia que le dará al paladar o las palabras
a la forma o al contenido de la forma
a la belleza o a la simulacion artística de la belleza
a la carne o su reflejo
el espejo de Sthendhal o al de Carroll

Ya que solo trasegando también con las palabras malas
es posible hallar un camino no hacia las palabras buenas
sino hacia las palabras nuevas
que aun no son ni buenas ni malas

Ya que Novalis no tuvo tiempo para inventar el arte de inventar
para alzar una Fantástica frente a la Logica
cosa que harían después. El reino de este mundo Pedro Páramo
Confabulario Historia de cronopios y de famas Paradiso
Cien años de soledad

Ya que todo crepúsculo supone una emocion estética
pero también bombillos encendidos a tanto el kilovatio-hora
en lo cual no hay contradiccion

Ya que cada libro lleva en los zapatos un poco del polvo de
ayer
y en la frente algo del misterio algo del movimiento irresuelto
del amanecer que vendrá

Ya que ciertas oraciones terminan sus días en gramáticas de
segunda mano
Si no son rescatadas a punta de pistola

Ya que el arte se nutre del balanceo de la plenitud de la duda,
de los signos del amor y el sacrificio
Ya que toda pelota perdida en la niñez sigue rebotando
en la nostalgia

Ya que hay ciertas novelas olvidadas de antemano en las que
de todos modos debe ponerse el seguro
y ciertas novelas celebradas de antemano que obligan a estar
bien despierto sobre los laureles

yo me pregunto Julio

qué tipo de discurso
qué tipo de poema
qué tipo de ceremonia vendría mejor para hablar
qué tipo de muerto ilustre en el que fatalmente te has convertido

aunque probablemente no hay poema o tipo de poema o discurso o ceremonia

que tenga tu talla
y toda palabra venga fatalmente a quedarse tirando de la sisa
corta de mangas
haciendo arrugas
lo cual sin dudas te daría risa
si es que hay risa en ese tipo de silencio en el que ahora andas
metiendo algo así como el reverso del ruido
tú que parecías inmortal
tú el gran guardián
el gran alimentador
del fuego de la invencion y la utopía

(cuídate mucho ¿sí?)

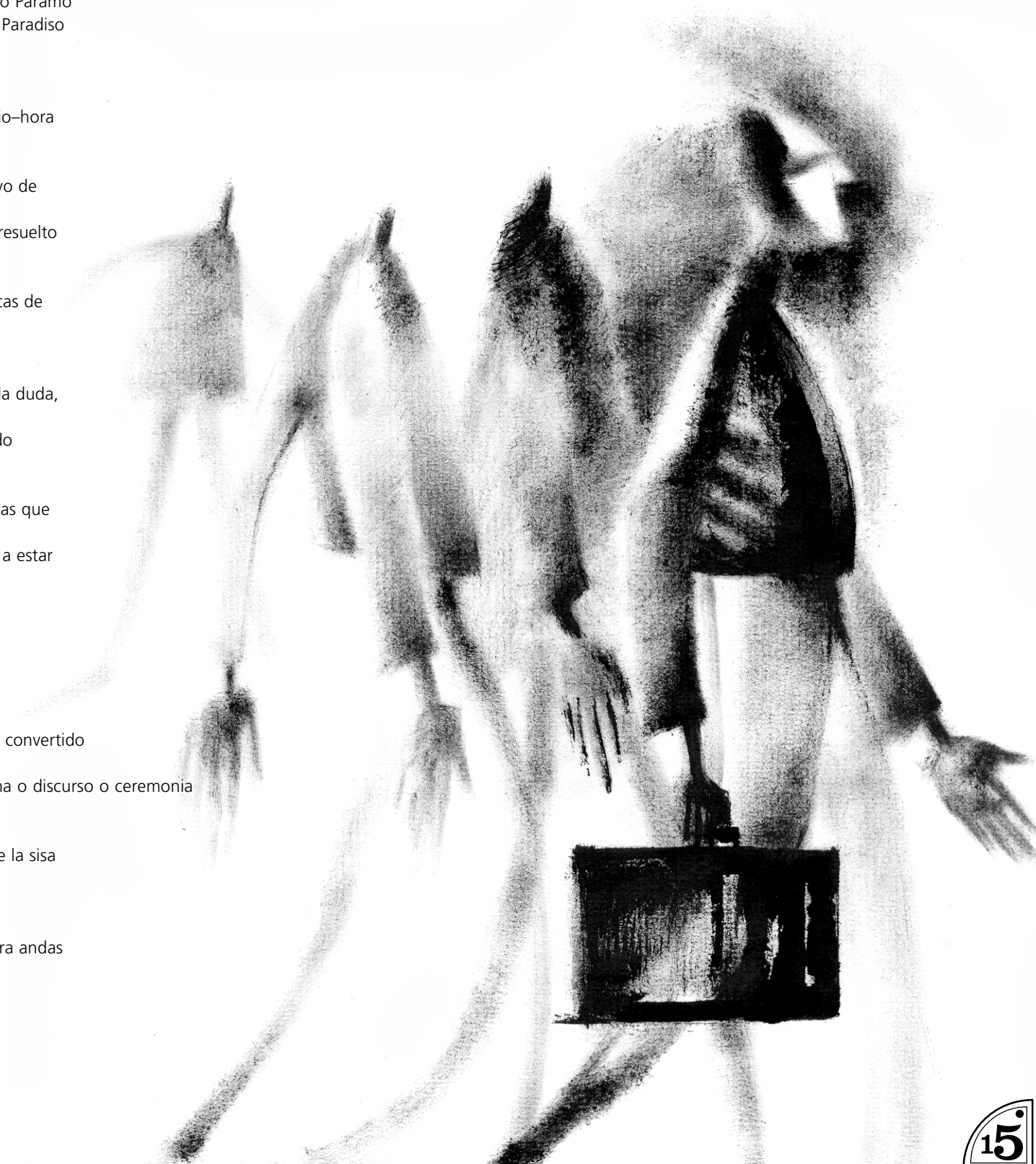
Luis Rogelio Nogueras

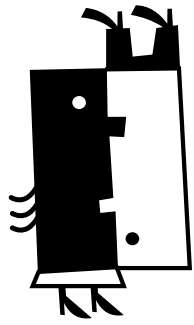
Encicloferia

(30 de abril, 1960: 4:30 a.m.)

Toc toc ¿quién es? elba. ¿elba qué? elbarranco... toc toc... ¿amor?...¿amor? ¿estás ahí? ¿me oyes? ¿hablo? ¿o solo pienso palabras desnudas detrás del cráneo araña invisibles soniplos un trote loco hacia otro lenjuague más limpio que se acerque al sueño o la locura rural? ¿un poncio piloto incapaz de lavarse los ojos aunque sí las manos vacías las palabras igualmente? ¿amor? ¿hija? ¿te o les u os hablé algún día alguna vez de aquel relato sobre que leí cuando era muchacho bajo acerca de un piloto de guerra inglés sobre que voló ciego desde bremen hasta londres bajo las baterías alemanas tocaron su *espit fáyer* sobre herido en la cara perdió el conocimiento bajo lo recobró no veía nada pero sentía su avión precipitándose al mar sobre a la respetable velocidad de 300 kilómetros por hora bajo y con toda la calma posible sobre en algo lo ayudaría la flama británica bajo detrás del timón y el morro del aparato se puso en línea con el horizonte sobre olvidé los detalles la mala memoria o la edad vieja bajo creo que logró comunicaci3n con un aburrido radista de guardia en campamento del ejército en dover sobre el radista avisó a la base otros *espitfáyeres* salieron a buscarlo bajo él rompió los cristales de los instrumentos algunos el giroscopio la brújula sobre con mucho cuidado con la punta de un destornillador quebró los cristallitos bajo y luego al tacto suavemente como acariciando menen la piel de un bebé para no despertarlo sobre tanteó tocó las agujitas fue buscando el noroeste y en el indicador de viraje la horizontal bajo hasta que oyó en el radio la voz de otro piloto de *espitfáyer* cerca sobre y lo comenzaron a casa medio grado abajo un grado a tu izquierda sube los baja eso es poco a poco bajo fue llegando llegando y logró aterrizar al tercero cuarto intento sobre levanta levanta de nuevo bajo la vieja y gastada historia luego parodiada caricaturizada sobre el antiquísimo t3pico del cine del piloto que aterriza ayudado desde la torre bajo pero aqu3 real muy real fuerza aérea inglesa eso le3 sobre ¿os hablé de eso amores míos hijas mías? ¿alguna vez bajo?

Fragmento de *Encicloferia*, novela inédita de Luis Rogelio Nogueras, que aparecerá próximamente por la Editorial Letras Cubanas.





encuentro con...

Su talante semeja al estereotipo de un seminarista católico, con ese porte extático de exasperante suficiencia. Quien no lo conozca de cerca, corre el riesgo de acusarlo *a priori* de vanidoso y adusto. Pero al gozar de su proximidad, Antón Arrufat se nos revela diferente, divertido, espontáneo y lúcido, sin los afeites hipócritas de quien se sabe observado en su ganada notoriedad.

El dramaturgo, novelista, poeta y ensayista disfruta de una merecida nombradía que llegó a límites insospechados cuando se le concedió el Premio Nacional de Literatura, y más recientemente con el otorgamiento del Premio Julio Cortázar de Cuento 2005 por su relato «El envés de la trama». Su vasta obra, de una asombrosa capacidad de renovación, nace de una acendrada cubanía y de un gusto por la lengua española que lo convierte casi en un erudito en la

cubana ha leído. Me siento inclinado por la lectura de los poetas del siglo XIX, sobre los cuales he escrito. Me interesa, sobre todo, la literatura hecha por mujeres en los siglos XIX y XX. Quiero colocarme, de una manera un poco deliberada, en esa tradición de la poesía del teatro en verso y el teatro humorístico del siglo XIX (de lo que se llama el teatro bufo que terminó en el siglo XIX aunque por error se sigue diciendo bufo a lo que ocurrió después en el siglo XX).

Es una tradición que en la novelística fundaron algunos escritores y que continuó Ramón Meza, sobre todo con *Mi tío el empleado*, una de las pocas obras maestras que un cubano ha escrito. Existen otros herederos inconscientes de esa tradición, como Virgilio Piñera, quien vino a leer a Meza muy tarde y quedó deslumbrado.

En gran parte, la formación de un escritor cubano no suele ser muy cubana. Cuando era muy joven miraba a esos escritores por encima del hombro, y me decía: «Yo debo ser mejor poeta que José Jacinto Milanés y mejor dramaturgo que Gertrudis Gómez de Avellaneda». Cuando tuve uso de razón literaria, me di cuenta de que era realmente con ellos con quien debía establecer una competencia, porque las rivalidades mayores que un escritor tiene son con los muertos.

A los escritores contemporáneos uno los ve como efímeros, porque casi todos van a desaparecer. Los que ya no desaparecieron son los muertos que están ahí. Aunque hubo una época en la cultura cubana, antes de 1959, en que esos escritores no resonaban. Después

pero más agudamente de Virgilio, que es la ética del escritor. Él era inflexible en sus juicios aunque le costara la amistad de cualquiera. Aspiraba a tener amigos que pudieran oír con tranquilidad lo que él opinaba de sus libros o de lo que acababa de escribir. Tampoco se ponía de maestro. Decía esa opinión y si te disgustabas, te disgustabas. Creo que muy pocas veces hizo concesiones.

Para Virgilio, quien vivió en la miseria, la escritura artística es un destino y la literatura una diosa inflexible a la cual no se le puede traicionar porque inmediatamente se venga. Lo que algún amigo decía de otra manera mucho más popular: «No se puede ser puta y monja al mismo tiempo».

Me enseñó, además, a tener amigos y a tratarlos de una manera franca. Algunos se han alejado asustados y otros han permanecido soportando el aguacero. Pero hay una reciprocidad en eso. Yo soporto también el aguacero del amigo. Puedo decirle a una persona lo que pienso, pero espero que me corresponda de la misma manera.

¿Y si no lo hace?

Entra en la legión de los hipócritas que en la literatura cubana es abundante. Ya lo decía Manuel Sanguily desde el siglo XIX, que la cultura cubana era del disimulo y la hipocresía, y en eso hemos estado. Es una ciudad muy pequeña, porque la cultura cubana, hasta hace poco, se desarrollaba en La Habana. Ya no tanto; ahora tenemos movimientos en todas las provincias. Y La Habana es una ciudad muy pequeña en la cual uno se encuentra constantemente

las condecoraciones, los elogios... con cierta displicencia. Decía Luis Cernuda que el juicio de los contemporáneos hay que resistirlo siempre, porque el contemporáneo es el ser más equivocado con respecto a uno. Puede ser que el equivocado sea Cernuda, porque en esos estados de opinión la gente puede equivocarse.

Tengo casi todas las medallas y los premios de este país —todavía me queda uno al que aspiro...—, pero no le hago mucho caso a eso, porque me voy marchitando. Entonces te conviertes en alguien formal, que saluda de una manera y camina de otra, que no puede soportar que le hagan un chiste sobre su obra, sobre la manera de vestir ni que le critiquen el color de los zapatos... Todo empieza a ser perfecto y admitido y uno comienza a morir, porque ¡si uno se cree esa frase de ya llegó! Yo creo que en la literatura no hay a dónde llegar. ¡Siempre inicio una obra con tal miedo!

En este momento estoy escribiendo un cuento y la primera página me costó unos temblores en mi cama. Después me levanté y salí corriendo para la computadora. Yo mismo me decía: estoy como un principiante, como si nunca hubiera escrito nada y me daba mucho temor, pero al mismo tiempo una alegría profunda, porque también me decía: claro, claro... si lo que debes ser es eso, siempre un principiante.

¿Será que más reconocimiento se traduce en mayor responsabilidad a la hora de escribir?

Si uno se siente responsable no escribe nada. Hay que ser absolutamente irresponsable al escribir... e imprudente.

Antón Arrufat: el eterno principiante

Magda
Resik
Aguirre

materia. El escritor saborea nuestro idioma, pero, a pesar de su sapiencia, leerlo es fácil y entretenido que no sencillo y poco enjundioso.

Autor de una literatura sólida y de la tenacidad, Arrufat se regodea en temas universales de alta trascendencia humana como la muerte, la pasión, el amor, la creación artística... con el desenfado de quien nada tiene que ocultar, ni siquiera el desgarramiento o el abandono. Tan honesto es su lustre creativo, que resulta ejemplarizante y desata hermosas definiciones como la de su colega Lisandro Otero, quien considera que toda la existencia de Antón «ha sido una refriega para ser admitido y después de haberlo alcanzado se pregunta ahora si hay parte alguna a donde llegar».

Usted ha dicho: «ignoro si los pájaros heredan sus nidos y las fieras sus madrigueras, pero nosotros heredamos siempre. Habitar una tradición es inexorable». ¿Cuál es la tradición literaria que ha habitado y habita Antón Arrufat?

En gran parte la tradición se hereda sin darnos cuenta, como cuando los padres le enseñan a uno a bajar la escalera o después, a escondidas, uno aprende a fumar. Es decir, es una herencia no deliberada.

A mí me interesa, tras reconocer que uno está en una tradición, combatir esa tradición. No me interesa seguirla; me interesa negarla y, por tanto, saber a cuál de esas tradiciones pertenezco.

Creo que soy, entre los escritores cubanos, el que más literatura

hubo una restauración de lo que era realmente la cultura artística cubana: el poeta Milanés, La Avellaneda, Joaquín Lorenzo Luaces, José María Heredia... aunque Heredia se había convertido ya en una figura de carácter un poco político, como José Martí. Pero a nosotros nos empearon a interesar como escritores.

Dentro de esa tradición yo me coloco un poco, para negarla, para combatirla, como ha sido siempre mi hábito de escritor.

Mencionó a Virgilio Piñera, pero no como a alguien de quien heredó para su literatura. ¿Solo un amigo que no influyó en su modo de escribir?

Algunos malvados y algunas malvadas de otras épocas decían que yo era un discípulo de Piñera y que era su sombra. Me imagino que el tiempo ha venido a demostrar que nos parecemos muy poco.

Nos parecemos en algo muy importante, que aprendí de él y también de José Lezama Lima,

con los otros; en la cual uno da una opinión y esa opinión corre con una velocidad que no se sabe por qué medios, qué lenguas la van transmitiendo. Es como una trocha. Cuando uno llega a su casa sabe perfectamente lo que la otra persona ha dicho y se sabe también lo que uno ha dicho de esa persona. Como es una ciudad chiquita hay que tener cuidado porque se producen verdaderos encontronazos.

Lezama lo describió como «un temperamento crítico» y usted mismo, al recibir el Premio Nacional de Literatura, en una reflexión consigo mismo se decía: «Nunca te gustó ni conuerda con tu naturaleza el ser admitido». ¿Y ahora que Antón es admitido de sobra?

No me lo creo.

¿No es hora de moderar ese temperamento crítico?

Sería como empezar a morir. El escritor debe recibir los premios,

¿Cuándo adquirió conciencia de ese que usted llama destino como escritor?

No hablo del destino en el sentido de los griegos antiguos, como algo con lo cual hay que cumplir: Edipo tiene que saltarse los ojos, Antígona tiene que llevarlo porque eso está escrito, como se diría después en el catolicismo. Hablo de un destino elegido.

Indudablemente, el escritor responde a un llamado y a una vocación. Puede renunciar a ello, como es el caso de (Arthur) Rimbaud que dijo: «no escribo más, ya no me interesa». Claro, no sé las noches de angustia que lo llevaron a tomar esa decisión.

Lo cierto es que cuando uno escucha ese llamado del destino debe iniciarse. Creo que yo lo oí como a los 11 años. Estaba el cura en la clase explicando la huida de alguien a Egipto y de pronto empecé a escribir, primero algunos poemas y después una novela...

¿La que nunca apareció?

Hizo bien en perderse porque debe haber sido un horror. Y sentí ese llamado, podía haberlo dejado porque mucha gente ha escrito en su adolescencia

algunos poemas de amor, para enamorar a alguien o llevar un diario, pero eso no es ser un escritor.

Si esa persona continúa, y empieza a complicar ese destino, lo elige para sí mismo y lo va haciendo obligatorio, entonces ya no puede abandonarlo sin verdaderas torturas, sin sufrir enormemente, como debe haber sufrido Juan Rulfo cuando ya no pudo escribir más; porque lo que nos hace escribir también se acaba.

¿En su casa de la infancia encontró fundamentos para su resistencia literaria?

En mi casa nadie leía, y mi abuela era analfabeta. A mi padre le gustaba el teatro y me llevó mucho a ver zarzuelas españolas, pero mi madre no leyó nunca un libro. Me regaló uno un día de mi cumpleaños.

Soy huérfano desde los 17 años y anduve solo por ahí, de trashumante, cargando con esta vocación pesada, aburrída y al mismo tiempo espléndida. Me acercaba a la gente que leía. Tuve un amigo que tenía un puesto de libros en la fábrica de tabacos Gener, en Monte y Cárdenas. Sobre una mesa ponía los libros, casi todos de la colección Tornos, que se vendían a 20 centavos. Estaba estudiando lo que en aquella época se llamaba el bachillerato, en el Instituto de La Habana. Mi amigo halaba como un cajón de bacalao para mí —él tenía el suyo— y allí nos sentábamos tranquilamente a conversar sobre libros. Al frente había un prostíbulo, adonde iban algunas personas distinguidas. Y era muy simpático, porque cuando los hombres iban a entrar, se sentaban en un cajón y se tomaban una cerveza Cabeza de perro, que era muy vitalizadora y entraban al prostíbulo. Entonces, cuando las putas terminaban, venían y se sentaban en el mismo lugar a conversar. Las mujeres con las mujeres son muy desenfadadas y contaban todo lo que habían hecho con el tipo con el que nosotros habíamos conversado antes.

Un escenario teatral.

Sí, era como una obra porque tenía su preámbulo y su acto.

¿Estarían allí los primeros indicios de su destino como dramaturgo?

Mi padre me llevó mucho al teatro y mi tío, que era periodista de la crónica social en Santiago de Cuba, se encargaba de llevarme a las compañías españolas que venían a La Habana. Yo iba de mirón, porque él me dejaba pasar sin pago alguno, simplemente me sentaba allí.

Creo que esas oportunidades despertaron en mí cierto interés por el teatro, aparte de las representaciones en el colegio. Allí decía los poemas religiosos, me vestía de Papa y me paseaba los días de Navidad sobre un burro con unas guirnaldas y unas ramas sagradas. Era un individuo teatral.

No es usted un dramaturgo cuyas obras suban frecuentemente al escenario. El no ver sus piezas consumadas, ¿ha confinado la perspectiva del teatro que escribe?

Empecé a escribir teatro porque un director que estaba en La Habana y que ya no vive aquí, que se llama Julio Matta —el primero en adaptar las obras del teatro del absurdo en Cuba— me pidió una pieza. Como yo siempre estaba al lado de Virgilio Piñera, él le dijo: «Te voy a estrenar *Falsa alarma*» —una obra que Virgilio escribió en 1948 y publicó después en la revista *Orígenes*—, y me preguntó a mí: «¿Quieres escribir una obra?», y yo respondí: «¡Ay!, yo sí». Me fui a la casa y escribí una obra de teatro en tres días, porque el teatro lo escribo con gran rapidez. Creo que se le nota, ¿no? Se llama *El caso se investiga*. Se puso en el Lyceum junto con *Falsa alarma* y fue un fracaso rotundo.

¿Y cómo fue que no desistió del teatro?

Los fracasos no me hacen desistir, al contrario ¡me estimulan de una manera! A mí me encanta darle en la cabeza a la gente.

Fue muy curioso porque esa obra la puse en el Lyceum con actrices de cierto renombre durante dos días. Primero subía a escena *Falsa*

alarma y después la mía. Virgilio y yo habíamos gastado algún dinero, que no teníamos, en la escenografía y por eso queríamos cobrar la entrada. Pero aquellas damas del Lyceum, tan elegantes, de la alta burguesía cubana, que defendían su institución gratuita para la gente porque se sostenía con donaciones y con inscritos, no permitían que se cobrara.

Entonces Virgilio y yo nos metíamos en el jardín y cuando pasaba alguien salíamos de detrás de las matas, les sacábamos una pequeña tarjeta y les pedíamos un peso por entrar. Recuerdo que José Antonio Portuondo me descubrió en ese juego y me dijo: «toma un peso, maldito santiaguero». Él también era santiaguero, aunque menos maldito que yo.

La obra fue muy atacada por la prensa, por el periodista Luis Amado Blanco y por Rine Leal. Se publicó en la revista *Ciclón* y yo seguí escribiendo otras de inmediato.

Después del triunfo de la Revolución, en 1959, en todos los teatros de este país se puso muchísimo esa obra y todo el mundo iba a verla, aplaudían, gritaban y se divertían, y yo me decía: «mira qué bien, ya no somos los mismos». Parece que el gusto del público se fue adiestrando.

Debo haber escrito unas 15 obras de teatro. Ahora mismo estoy escribiendo una, pero como nadie las pone yo me divierto mucho escribiéndolas, colocando todo lo que se me ocurre, y una nota diciendo que el director puede cortar lo que quiera.

¿Le gustaría verlas representadas?

¡Cómo no! Algunos amigos para que no me sienta tan triste al no ponerlas, han hecho lecturas en voz alta con actores y esas cosas. El teatro se escribió un poco para ponerlo, pero también para no ponerlo. Uno lo escribe porque tiene deseos de dialogar, conflictos que ubicar en varios personajes y distintas maneras de ver las cosas.

Recordó a Rine Leal, quien decía que usted no hacía otra cosa que burlarse de los vivos cuando escribía...

Y también me puedo burlar de los muertos. Rine y yo fuimos muy amigos después de ese percance de *El caso se investiga*. Fue el que inició la rectificación crítica de esa pieza y la incluyó en una antología que se publicó en Ediciones R en aquella época. En la introducción ya se hace su haraquiri y confiesa: «no es tan mala como habíamos dicho».

La capacidad de fabulación de Gregorio, el personaje central de su novela La caja está cerrada, ¿tendrá que ver con el adolescente que ha evocado?

Eso lo niego rotundamente. Lo que escribo tiene muy poca relación conmigo, al menos tengo esa ilusión. Mi obra es como un invento, una maquinaria, un artefacto que he creado.

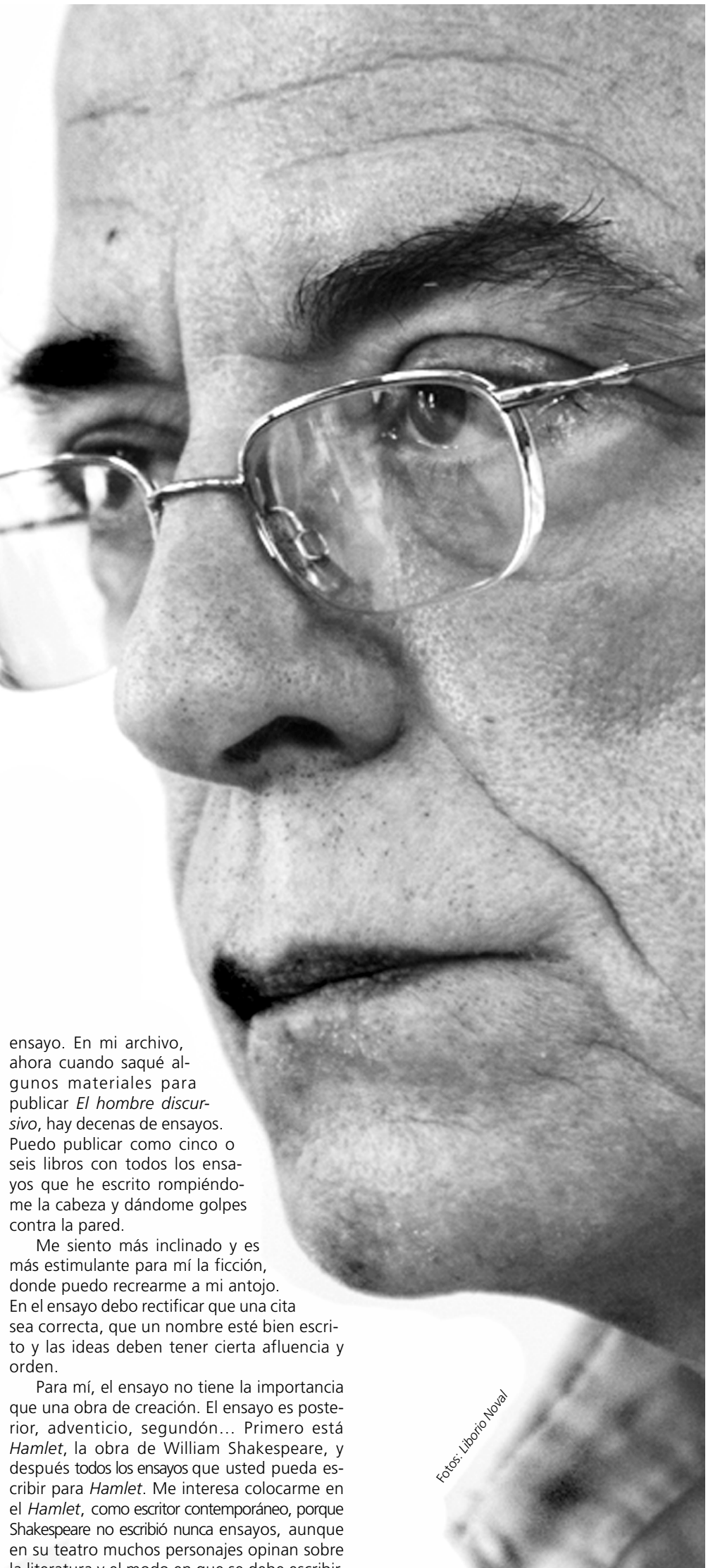
No estoy muy de acuerdo con eso...

Me gusta que al fin estemos en desacuerdo. Aunque niego la posibilidad de que mi obra tenga una relación conmigo, indudablemente alguna relación tendrá. En el caso de *La caja está cerrada* puede asociarse con que viví en Santiago de Cuba hasta los 12 años, cuando mi familia se trasladó a La Habana, y la novela recrea esa época.

Está Gregorio y otros personajes que no tienen esa capacidad de fabulación... Sí, lo que todo escritor hace, al final, es autobiográfico, pero yo me esfuerzo en que no lo sea.

Casi siempre sus ensayos parten de una reflexión muy personal, incluso, de narrar las circunstancias en las que inicia la escritura y proponernos el recorrido por su estado emocional. ¿El no respetar la fórmula ensayística de corte académico indica un cierto desdén por el género?

Como se diría en otra época cuando éramos más freudianos, tengo una especie de trauma con el ensayo. He vivido del ensayo, me he ganado el pan con el artículo y el



Fotos: Liborio Novak

ensayo. En mi archivo, ahora cuando saqué algunos materiales para publicar *El hombre discursivo*, hay decenas de ensayos. Puedo publicar como cinco o seis libros con todos los ensayos que he escrito rompiéndome la cabeza y dándome golpes contra la pared.

Me siento más inclinado y es más estimulante para mí la ficción, donde puedo recrearme a mi antojo. En el ensayo debo rectificar que una cita sea correcta, que un nombre esté bien escrito y las ideas deben tener cierta afluencia y orden.

Para mí, el ensayo no tiene la importancia que una obra de creación. El ensayo es posterior, adventicio, secundón... Primero está *Hamlet*, la obra de William Shakespeare, y después todos los ensayos que usted pueda escribir para *Hamlet*. Me interesa colocarme en el *Hamlet*, como escritor contemporáneo, porque Shakespeare no escribió nunca ensayos, aunque en su teatro muchos personajes opinan sobre la literatura y el modo en que se debe escribir.

Un amigo mío, a quien siempre le gusta polemizar, me dijo al respecto que por ese camino (Michel de) Montaigne queda como un escritor secundario. Y como Montaigne es un gran escritor, me quedé pensando porque él escribía sus ensayos de la manera en la cual yo he querido escribirlos.

Mis ensayos están separados de la disquisición académica, de la cita organizada a pie de página, de las enormes bibliografías al final. Están organizados como una persona que opina, que es un yo inventado. No soy el que está asomado en ese momento a la ventana o tumbado en la cama, como puede leerse, porque en ese momento

estoy delante de la computadora escribiendo. Pero de todas maneras eso me permite acercarme a una mezcla, a la cual soy muy aficionado, de ficción con pensamiento.

En el epílogo de mi libro *El hombre discursivo*, se dice que es un pensar narrando, una manera de organizar el pensamiento con estructuras de la narración y con efectos narrativos. En ese sentido, el ensayista está parado en un lugar y siempre en La Habana.



¿A qué se debe que en su novela *La noche del Aguafiestas* las reflexiones, citas y descripciones se regodeen en temas relacionados con la culinaria?

Conozco muchísimo de cocina aunque no sé cocinar. Cuando vivía solo en los EE.UU. podía hacerlo, pero al regresar a La Habana se me olvidó todo lo que había aprendido allí. En primer lugar por haraganería.

Me interesa mucho el tema como una expresión de la cultura más elevada. Elaborar un plato es una obra de imaginación, sobre todo, cuando la gente tiene muchas cosas para cocinar y cuando no tiene ninguna. Cuando tienes muchas eliges y ahí está el arte, y cuando no tienes ninguna empiezas a inventar, como decimos aquí, y a crear distintos platos.

La cocina cubana no es una cocina compleja, como puede serlo la mexicana, ni es una obra de creación tan importante como puede ser el son u otra música en la cual nos hemos distinguido. Siempre, en el plato más sencillo se da el acto de la creación; en una dosificación exacta: un punto de sal, un punto de azúcar, las cosas han sido lavadas de alguna manera... Todo eso forma parte un poco de un estado de liberación que mucho se emparenta con la creación.

El acto de comer como un espacio literario para la reflexión, es un recurso que utilizó José Lezama Lima. ¿Es cierto que La noche del Aguafiestas es una suerte de homenaje al autor de Paradiso?

Antes de *La noche del Aguafiestas* publiqué un libro previo que se llama *De las pequeñas cosas*. Allí, uno o dos capítulos están dedicados a la herencia romana en la cocina contemporánea. También se da esa especie de pensar narrando en el cual un amigo va a ver a una excelente mujer, que es muy buena cocinera. Ella está metida en la cocina, haciéndole un plato y él empieza a contarle cómo Eça de Queiroz describió la cocina romana. La escena es en El Vedado, está cayendo la noche y todos son elementos sensuales que van dando una situación y, al mismo tiempo, se ofrece una meditación sobre la cocina y sobre el hecho de cocinar. Tal vez, algunas personas me lo han dicho, ese interés culinario tenga algo que ver con las grandes comidas que hay en *Paradiso*, pero también tiene que ver con la gran comida de Cecilia Valdés o de las películas de Ingmar Bergman. Las comidas son como un acompañamiento de la conversación y son el excelente escenario para hablar. En *La noche del Aguafiestas* se habla mucho, y mover las manos, los pies, que entre el camarero y se coloque y describa un plato, son pequeños recursos que permiten al libro avanzar.

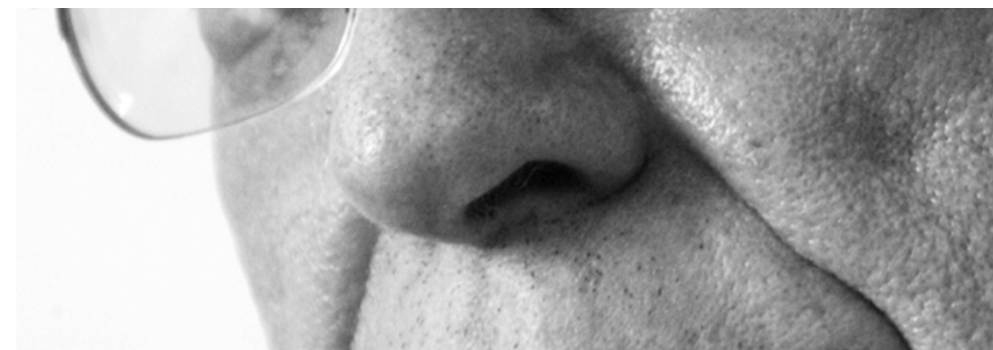
En un poema suyo, titulado «Túmulo del devoto» puede leerse: «He sido fiel, decidlo, / constante hasta en el último plazo de la muerte.» ¿A qué le ha sido fiel Antón?

Le he sido fiel a algunos amores, a algunas personas, a algunas ideas como las que te expresé sobre la literatura, ¡qué mayor fidelidad que cumplir con un destino!

Le he sido fiel, y no lo digo con sentido patriótico, a este país; no al sistema de este país con el cual tengo una relación afectuosa y crítica a la vez, sino a lo que todo este país representa.

Creo que Cuba es uno de los grandes países del mundo. Leía yo en Guillermo Cabrera Infante, en el prólogo a *Cuba y sus sonos*, que escribió Natalio Galán con el cual yo hice una ópera, que hay tres grandes países dentro de la música en América Latina: Brasil, EE.UU. y Cuba, de eso no le quepa a nadie la menor duda.

Leí en Carlos Fuentes, en una entrevista muy reciente, que es prodigioso que en un país como Cuba, tan pequeño, haya tantos artistas, compositores, pintores, buenos, malos, regulares, pero hay montones. Hay para exportar y hemos exportado una cantidad inmensa de artistas que viven fuera, en esta época y en todas las épocas. Y todavía quedan y quedarán muchos con nosotros. Alguien que forma parte del chamanismo me dijo, es que hay una confluencia de energías que todas van al centro de la Isla. Esas energías contribuyen a que este sea un país donde a la gente le da por escribir y por pintar en profusión, y eso es sorprendente.



Como le soy de fiel a este país, le he sido fiel a Virgilio Piñera, quien antes de morir me pidió: «cuida mi obra» y me la entregó. La he ido publicando hasta donde he podido, y a él lo he defendido hasta donde he podido, para que él tenga el lugar que le corresponde en la historia literaria de este país.

¿Cómo nos explica el interés manifiesto en toda su literatura por develarnos las ataduras del ser humano a los objetos y a la materialidad que nos rodea?

Soy un escritor de la mirada. Es uno de los sentidos que más aparecen en toda mi obra. Creo que el ser humano está unido a sus objetos, que no es nada sin ellos, por eso los ha construido, y al construirlos los ha dotado de un sentido, de una significación. Una silla tiene un sentido tanto cuando una persona la ocupa como cuando está vacía en un salón. A mí los objetos me hacen señales, me dicen aquí estamos. Puedo describir un salón vacío de personas, con cosas que pueden tener una vitalidad y un dinamismo. No confundo a los objetos con las personas ni creo que son sustitutos de ellas. No tiendo a eso que se llama antropomorfismo, a convertir las cosas en una manifestación del hombre.

Las cosas, los objetos, aunque son creados por nosotros, después son independientes de nosotros. Por eso me atraen mucho, porque creo firmemente en las apariencias. El mundo es aparental y detrás de él no hay más que apariencias. El principio de la sabiduría y de las ciencias es, por tanto, la investigación de las apariencias.

¿Qué necesidad tiene usted de competir en un premio literario como el Julio Cortázar, si ya su obra se ha asentado en el universo literario de nuestro país y es reconocida en el mundo?

Esa pregunta me la han hecho algunos con mala intención.

Yo tengo la mejor de las intenciones...

No creo que tú seas el caso. Y algunos me la han hecho con la ilusión de que no vaya a participar más. Creerse la situación que ya uno tiene, comienza a marchitarlo a uno, te convierte en un ser que no se atreve a muchas cosas porque tiene una posición. ¡Cómo escribir esto, cómo hacer esta concesión si soy tan importante! ¿Qué pensarán de mí?, y todos esos pensamientos son mutiladores, empiezan a reducir la imprudencia que debe tener la literatura, a cualquier edad.

¿Competir fue entonces un acto de imprudencia?

Fue un acto de juventud, de una juventud renovada. Competir fue un acto de vanidad, de decirles, oigan señores, todavía soy un peligro.

¿Cuál es la propuesta del relato ganador este 2005, «El envés de la trama», escrito por un hombre tan peligroso?

Es un relato muy largo, pero cuando lo empiezas a leer ya no lo puedes abandonar.

¿Por qué?

Porque es uno de mis cuentos más apasionantes. Un crítico que admira mucho a un viejo escritor al cual no ha podido conocer y hace lo posible por acercarse a él. Ese escritor lleva una vida misteriosa, es recoleto, no da entrevistas, no habla por la televisión, no responde al teléfono, y a este crítico esas cosas lo atraen

mucho. Quiere escribir un ensayo que lo haga famoso a él sobre ese escritor. Surgen entonces pasiones de diferente carácter. Él empieza a rodar por la vida literaria habanera, va a una tertulia de una poeta famosa que da una fiesta —eso está contado con cierto carácter caricaturesco, humorístico. Le han dicho que este autor va a ir a esa casa. Claro, él no va y lo que hace es convencer a esta poeta para que le dé el teléfono, porque ella ha sido amante del novelista. Hay escenas eróticas entre la poeta y el crítico

Por fin se encuentran, el novelista y el crítico y tienen una conversación. El novelista le da al crítico como una especie de clave de su obra que es el envés de la trama, porque la trama es la relación con la poeta y el envés lo que después el novelista le va a contar de esa relación con la poeta. Así vemos la historia, primero de un modo y después de otro.



¿Suele divertirse escribiendo, jugando con el idioma?

En el caso de «El envés de la trama» sucedió algo particular. Yo no escribía en computadora. Lo hacía en una máquina de escribir que colocaba encima de un archivo, y escribía de pie, no como Ernest Hemingway, sino como Víctor Hugo. Me fui acercando lentamente a la computadora. Mis amigos escritores me decían que era magnífica y yo me decía que no eran mejores escritores por utilizarla. Empecé un día pasando este cuento que había comenzado a mano y lo terminé en la computadora; un cuento que tiene unas 30 páginas, pero se me borró cuando puse la última palabra.

¿Regresó a la máquina de escribir?

Regresé a la furia porque se me borró. Me dije: ¿cómo esta máquina puede hacerme eso? Llamé a los técnicos, buscaron en el reciclaje, en todas partes y no apareció. Parece que al final yo estaba un poco dormido, toqué sin querer una tecla y lo borré. Pero el aparato no me iba a vencer, de ningún modo. Entonces me tiré en el suelo, que es donde recuerdo con mucha eficacia, cogí una libreta y un lápiz y reproduje ese cuento durante varios días, de memoria.

Fui a la computadora y le dije, ahora yo te domino, e hice una copia para que no me sucediera lo mismo, pues ya me lo habían advertido.

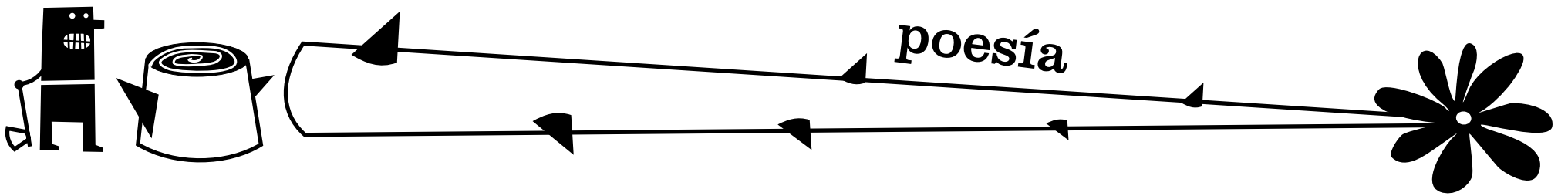
Lo maravilloso es que aprendí a manejar la computadora como un acto de imposición sobre el aparato, que es lo que a mí me gusta. Si el hombre se deja llevar por los aparatos va perdiendo parte de su vitalidad. Creo que el cuento premiado quedó mejor porque era una segunda versión.

¿Tendrán estos versos escritos hace tiempo por usted, una relación cercana con la actualidad de su vida?

Estos son poemas dialogados. Se trata de un viejo escritor que va a morir y entonces recibe la visita del médico que le corrobora la noticia. Después viene el marinero y le habla a ese escritor y después vienen los discípulos y le hablan a ese escritor que confiesa: «No me asusta la muerte / La he tratado en mis versos / Lo que me da miedo es pensar / Que la vida me ofreció pocas cosas / Ardo al final y estoy insatisfecho / Gasté mi tiempo en unas estrofas y tal vez / Las disperse el futuro / La vida hubiera sido más cierta». ■

NOTAS:
Entrevista realizada en el espacio de promoción literaria Encuentro con..., del Centro Cultural Dulce María Loynaz.

Magda Resik Aguirre: Periodista. Conductora de los programas televisivos Espectador Crítico y Entre libros.



Jesús David Curbelo
(Camagüey, 1965)

PLAZA DE SAN JUAN DE DIOS. CAMAGÜEY

Mientras caía el muro de Berlín, mis amigos y yo
soñábamos con alcanzar el éxito.
Rafael quería obtener el Premio Nobel, Gustavo hacer
un filme con la esencia abisal de La Poesía,
Daniel tener un auto y publicar en Plaza, Néstor
actuar en Viena,
Jesús poseer lo eterno, Oneyda aprisionar lo que
escapaba;
yo adquirir un reposo donde el alma y el cuerpo se
hermanasen.
Nos íbamos de noche hasta la plaza a reemprender el
juego de querernos.
Había ateos, santeros, comunistas, católicos, y las
conversaciones discurrían acerca del poder y de la gloria,
de la necesidad y de la libertad, de la importancia de
la conversión para salvar al mundo.
Amanecíamos siempre, al amparo de un mal alcohol
casero,
creyéndonos los amos de La Historia y los
reformadores del destino del hombre.
Las reyertas de entonces parecían no pasar de torvos
simulacros.
Después, mientras crecían el hambre y la inconstancia,
mis amigos y yo trocamos las palabras y confundimos
éxito y exilio.
Daniel se marchó a Miami, Jesús se fue a La Habana,
Néstor se escapó a Suecia, Rafael a su escéptico
ostracismo,
Gustavo a sus películas, Oneyda a sus temores,
yo, al fondo de mis propias inmundicias.
Hoy, mientras se alza el muro de Internet y crecen el
cinismo y la ausencia de diálogo,
mis amigos y yo apenas nos cruzamos un saludo
consabido y prudente:
es demasiado el peso del fracaso, supongo, y no nos
toleramos las excusas los unos a los otros.
La plaza es solo el símbolo de la ausencia de arraigo
y no la visitamos salvo para embaucar a los turistas
con la paz del terruño.
Mañana, mientras Don Rafael reciba el Nobel,
Gustavo filme en yámbicos,
Daniel publique su novela en Plaza, Néstor estrene en
Viena un drama de Ionesco,
Jesús se agencie al fin su salvación y Oneyda sus
poemas inmutables,
yo seguiré buscando el equilibrio, y volveré del viaje
hacia mí mismo para fundirme al prójimo.
Otra plaza me espera. En ella mis amigos sabrán lo
que yo sé:
el éxito es el éxodo: salir, unirse al todo, que es el Uno.

Tomado de *Parques*.
Editorial Capiro. La Habana 2004.
Premio de la Crítica.

Luis Lorente
(Matanzas, 1948)

NATURALEZA MUERTA

Desayuno el pan y las naranjas que olvidaron mis padres
/en la mesa
de su apacible mundo, sin tormentas, donde moraron
/siempre los placeres
delicados y parcos de la carne; en esta misma silla de madera
que el tiempo ha lapidado con vehemencia mientras
/entreteníamos los ojos
en los cuadros de Amelia y en el mediodía
/en la playa.
El colibrí libaba en pechos de mujer y en la floresta donde
/aparecían
los símbolos tardíos del invierno como un suceso más
/para la poesía
que era un consentimiento de Dios, un gesto suyo
/de benevolencia
como una corona de laureles que a diario te dotaba
/de tristeza para ir
recorriendo baldíos y calles que sufrían como yo estoicamente
/la atrocidad
demanda, el dibujo imperioso, proclama de la muerte.
Sirvo a su alteza. Viajo a las decisivas cumbres del poniente.
Vuelve la lividez y vuelvo a verme. Estoy semidesnudo,
entre cuatro paredes, donde se representa un drama
que nunca me ha llegado a ser ajeno.
Brisa nocturna que alzas la frente. Lumbre insignificante,
/y ademanes
que vienen, con sus guantes de seda, a tocar en mi puerta,
no se lleven consigo estas migas,
estas cáscaras dulces de naranjas que quedan.

Tomado de *Esta tarde llegando la noche*.
Ediciones Casa de las Américas. La Habana 2004.
Premio de la Crítica.

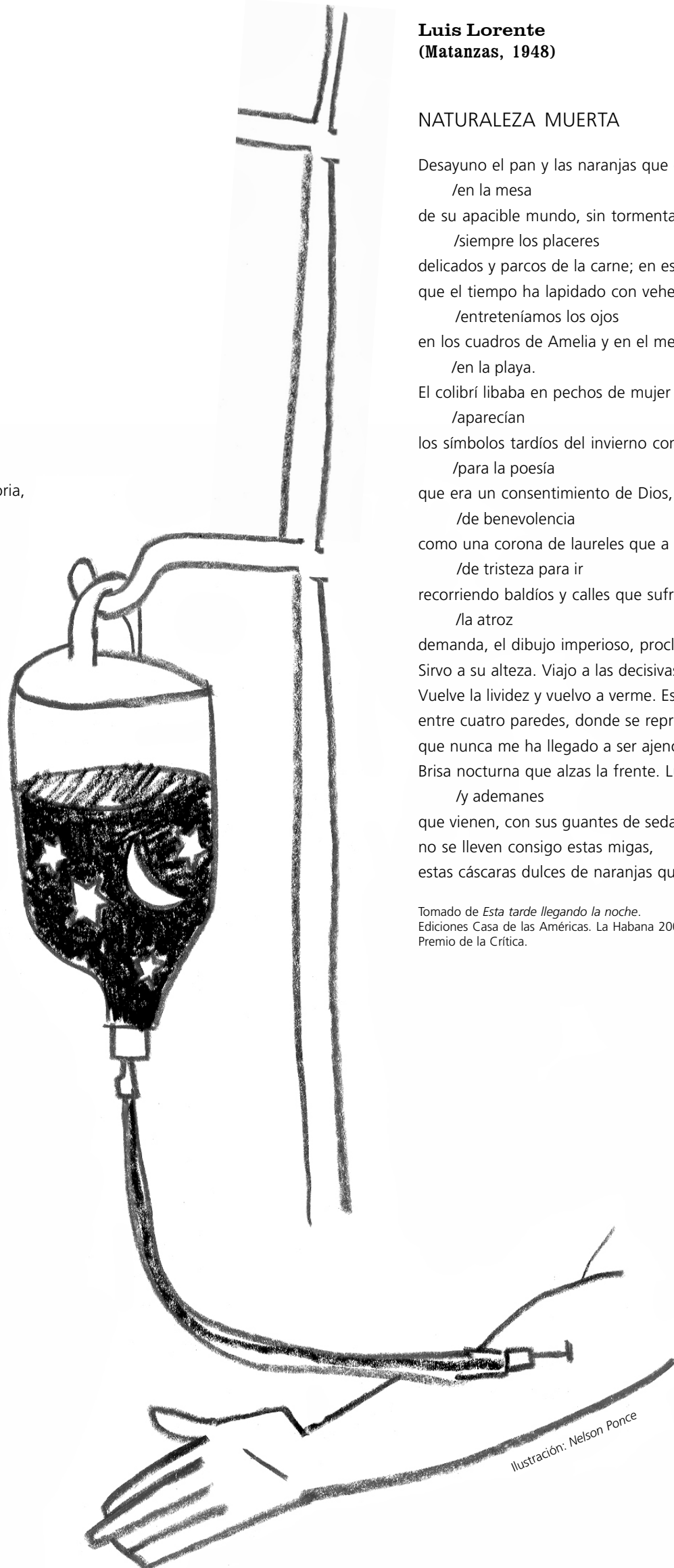


Ilustración: Nelson Ponce

Entrevista con Aurelio Alonso



Pedro de la Hoz



Ilustraciones: Lauzán

Otro mundo es

La lucidez ha acompañado siempre el ejercicio investigativo y ensayístico de Aurelio Alonso (La Habana, 1939). Conocido por sus reflexiones filosóficas y sociológicas, siempre vinculadas a problemas acuciantes de la realidad cubana y el devenir internacional, Alonso encarna el compromiso intelectual de un pensamiento orientado a la emancipación humana.

En su producción ensayística figuran los libros *La economía cubana: ajustes con socialismo* (1994, en coautoría con Julio Carranza), e *Iglesia y política en Cuba revolucionaria* (1998).

Ante la tercera convocatoria del Concurso Internacional de Ensayo *Pensar a Contracorriente*, *La Jiribilla* propuso este diálogo con Alonso, a fin de abordar diversas aristas de uno de los más notables empeños por potenciar las ideas que el mundo necesita para encauzar su rumbo.

¿En qué medida estimas que el concurso Pensar a Contracorriente pueda contribuir, o quizás lo está haciendo ya, a fomentar los análisis y las reflexiones que se necesitan para encarar las realidades y los desafíos del mundo de hoy?

Mi primera reacción ante tu pregunta es que *Pensar a Contracorriente* es aún una iniciativa muy joven, y que resulta temprano para ponderar la magnitud de su contribución. No obstante, a juzgar por la impresionante recepción que tuvo, internacionalmente, la primera convocatoria, debemos sentirnos optimistas. Optimistas y comprometidos porque ese torrente de casi 250 obras presentadas, que presumo haya dislocado la tranquilidad y el sueño de los jurados, es demostrativo de muchas cosas. La primera es la necesidad de espacios que permitan poner en circulación la apreciable proliferación de reflexión lúcida que se desarrolla en el marco de la resistencia al orden mundial dominante —el orden imperialista actual, para calificarlo sin rodeos. La segunda es el

reconocimiento del escenario cubano, por todo lo que nuestra Revolución significa, para expresar

con amplitud y libertad las manifestaciones que afloran en la búsqueda legítima de alternativas. No voy a seguir con un inventario de consideraciones. El hecho es que el éxito de la primera experiencia nos compromete, no solo a la continuidad, sino al perfeccionamiento —por usar una palabra de moda, que implica también la autocrítica—. No me gustan los clichés: lo que quiero decir, hablando en plata, es que estamos en la obligación de tomarnos muy en serio este concurso, que merece consolidarse como una columna de lo que, sin pretensiones de santificar conceptos, se ha llamado la «globalización de las resistencias».

¿Cuando se habla de pensamiento crítico también se está hablando de un pensamiento orientado a la transformación revolucionaria? ¿Cómo enfocas ese problema?

Tú sabes que los conceptos de «pensamiento crítico» y «pensamiento revolucionario» no son coextensivos, como dirían los lingüistas —o sea, que no quieren decir exactamente lo mismo—. Pero, siguiendo con los lingüistas, existe una estrecha relación entre ellos, que se podría definir más bien como incluyente. El pensamiento revolucionario es invariablemente pensamiento crítico, aunque no toda reflexión crítica pueda definirse como revolucionaria; aun cuando la crítica constituye un ingrediente inseparable de todo pensamiento creador. Quiero decir, a partir de aquí, que lo primero que puede deslegitimar al pensamiento revolucionario es la ausencia de la dimensión crítica. Tanto del pensamiento revolucionario cuando se produce desde situaciones contestatarias, orientado a la prioridad de una radical transformación de las relaciones sociales, como del pensamiento revolucionario victorioso, comprometido y empeñado en la edificación de una nueva sociedad: la de justicia y equidad que tanto proclamamos. Es decir, que me cuento entre los que piensan que la edificación de lo nuevo también requiere, en esencia, de un fuerte componente crítico. Si a mí me preguntaran cuál es el mayor

aporte intelectual que nos legó el Che, yo respondería que es la comprensión de que la nueva sociedad hay que edificarla con un definido espíritu crítico, una voluntad crítica sin restricciones, como no sean las que te puedan alejar del horizonte de lo que llamaría la utopía revolucionaria. Precisamente la primera edición de este concurso nos demostró cuánto queda por decir y cuánta necesidad de expresión y de debate tiene el pensamiento de hoy; ese pensamiento que, utilizando palabras manidas, calificaríamos de «progresista» o «de izquierda», para no limitar su espectro al marxismo explícitamente asumido ni al radicalismo propio de un proyecto revolucionario integral.

A tu juicio, ¿en qué zonas del pensamiento contemporáneo observas aportes sustanciales que puedan calificarse, para no renunciar al apelativo del concurso, contracorriente? A su vez me gustaría saber dónde se registran las mayores carencias e insuficiencias.

Me parece evidente que la llamada crisis de paradigmas de transformación que predominó en los 90, a partir del derrumbe del socialismo soviético, y la consolidación del esquema estadounidense de dominación mundial, comienza a despejarse con el aporte de un impresionante caudal creativo, en el marco del cual la herencia del descubrimiento marxista y las experiencias revolucionarias del siglo XX tienen un peso muy significativo. Esta creatividad responde, por supuesto, a un arco muy amplio de propuestas, donde nos encontramos también con una diversidad de lecturas. El proverbio maoísta que reclamaba «que florezcan cien flores y compitan cien escuelas de pensamiento» se hace hoy más vigente que nunca. Nos encontramos en un escenario donde no solo la crítica, sino el ingenio, la urgencia polémica, la recuperación de la mirada utópica, la revalorización del aparato conceptual y, por supuesto, un realismo revolucionario mucho más flexible para responder a las circunstancias actuales se imponen. Ninguna esfera del saber social escapa a esto. El conocimiento económico, político y sociológico, la reflexión filosófica,

las ciencias de la historia se nos presentan como terrenos incuestionables, si a la ramificación de las disciplinas es a lo que has llamado zonas. Pero, ¿qué podría decirse del compromiso que puede entrañar el saber del geógrafo, del demógrafo, del agrónomo...? Y no veo necesidad de seguir. *Pensar a contracorriente* es precisamente el reto del pensamiento que toca a nuestro siglo XXI. El término «contracorriente» alude, de manera directa y clara, a las dinámicas dominantes del orden social actual, forjadas en la lógica del capital, que han distorsionado globalmente el sentido de la vida y de la humanidad. Alude, igualmente, a la devastación progresiva del medio ambiente que amenaza con la subsistencia misma del grupo zoológico humano. Pero yo quiero ver más cuando hablamos de «pensar a contracorriente»: veo el llamado a no dejarnos entrapar tampoco en el inmovilismo de las fórmulas fracasadas. En cuanto a las carencias e insuficiencias de hoy solo me atrevería a decir que afloran en diversos ámbitos. Si bien es cierto que hoy se nos presenta como un desfase la elaboración de un modelo revolucionario radical, no es menos cierto que incluso propuestas de reformas de incuestionable legitimidad pueden implicar escenarios tan contradictorios como la restauración de un «capitalismo con rostro humano» —para usar otro término manido— o, desde otra visión, la perspectiva poscapitalista de una sociedad de justicia y equidad incompatibles, a la larga, con el imperio del mercado y con la obsesión de la ganancia. Son los desafíos de nuestro tiempo, que no deben asustarnos, pero ante los cuales la ingenuidad sería un peligro mayor. Estamos en un tiempo en el cual tanto el inmovilismo como la ingenuidad se pagan a un precio político muy elevado.

Siempre me he preguntado, y aprovecho esta entrevista para presentarte esta interrogante, cómo un científico social cubano, que vive la experiencia específica de una sociedad como la nuestra, articula las necesidades de pensar el mundo que nos rodea y, a su vez, pensar en las realidades de la Isla.

Lo primero es tomar en cuenta que, aunque la realidad social cubana transite por senderos



inevitable

distintos de los que prevalecen en el resto de la geografía latinoamericana, tampoco nosotros podemos escapar a los efectos del sistema mundial de dominación dentro del cual vivimos. Nuestras realidades no son ajenas entre sí aunque sean diferentes. El imperialismo es el enemigo común: la diferencia radica en que los dispositivos de dominación hacia el proyecto cubano, que ha logrado resistir al cerco del imperio y mantener su soberanía durante casi medio siglo, y mostrar logros sociales incuestionables, sin antecedentes, en condiciones internacionales muy adversas, no pueden ser los mismos que los que se aplican en los países dependientes, privados en las cuatro o cinco décadas recientes de sus recursos, progresivamente descapitalizados, sometidos al crecimiento incontrolable de la desigualdad y la pobreza, del desamparo, de la corrupción gubernamental. Ciertamente, nos hallamos ante distancias históricas que nos ponen en diferentes posiciones en el tablero mundial que, además, no nos permiten pensar que nuestra experiencia valga como paradigmática; pero, a la vez, algo hay que reconocer y es la demostración de que la soberanía, la resistencia, la subsistencia y el avance de la sociedad en la ruta de metas enormes e incuestionables son posibles en las circunstancias más adversas. Esto es algo que Cuba ha legado a las sociedades del continente. Nuestro reto —el de los cubanos— tiene dos dimensiones porque el proyecto socialista afronta muchos problemas sin respuesta segura todavía, y nos toca encontrarlas o, al menos, intentarlo. A la vez, estamos obligados a dar todo lo que podamos a los pueblos hermanos del continente. No digo que el nuestro sea mayor ni menor que los retos que otros afrontan, no es una cuestión de magnitudes; digo que es distinto y que supone algo que debemos afrontar tanto hacia el interior como hacia el exterior. Una tradición de internacionalismo que aprendimos a ejercitar desde temprano, al punto de convertirla en un ingrediente sustantivo de nuestra cultura política, nos ha preparado mucho como país para asumir este destino

que la naturaleza misma de nuestro proceso nos ha llevado a labrar.

Cada vez más son los que defienden la idea de que otro mundo es posible. ¿Es un hermoso sueño o una meta alcanzable?

Claro que es posible. Lo que no quiere decir que no haya que soñarlo también. Sueños y metas no pueden ser antípodas. Ya son muchos los que han dicho, y hasta fundamentado, que no solo es posible, sino necesario. Yo lo diría, incluso, de otra forma: para mí otro mundo es inevitable. Y no es que quiera «subir la parada» como se suele decir, con una palabra que aumente el sabor a triunfalismo. Al contrario, cuando digo inevitable pienso en las disyuntivas extremas. Pienso que un mundo mejor es posible, pero que uno peor también lo es, de hecho es hacia un mundo peor —aunque cueste imaginar «peor»— a lo que apuntan los proyectos de dominación. El ALCA sería precisamente el diseño del próximo escalón en esta dirección, de manera que las alternativas están en las manos de estas generaciones que viven, que vivimos, el comienzo del milenio. De lo que seamos capaces de hacer depende, en realidad, que quede en el sueño o se haga efectivo como meta. Nunca antes en la historia un número tan reducido de generaciones, abarcando una extensión prácticamente globalizable de pueblos, ha tenido en sus manos responsabilidades de tanto alcance, porque el sentido socioeconómico del tiempo ha sido acertado increíblemente por la revolución tecnológica de nuestros días. La magnitud del efecto de lo que hagamos o dejemos de hacer los que nos encontramos hoy pisando la Tierra es tal, que no podemos darnos el lujo de diferir las opciones que nos plantea la coyuntura para que las decidan los que nos sucedan. ▀

Pedro de la Hoz: Periodista y crítico. Colaborador habitual de revistas culturales como *Clave*, *Salsa Cubana* y *La Jiribilla*. Publicó en el 2005 *África en la Revolución Cubana: nuestra búsqueda en la más plena justicia*.

2005 Concurso Internacional de Ensayo

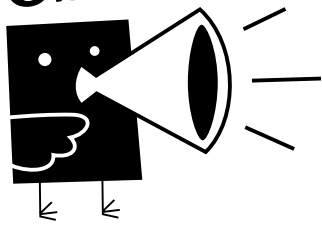


Pensar a Contracorriente

BASES

1. Podrán participar autores de cualquier país con un ensayo inédito, escrito en español, portugués, inglés o francés (o traducido a alguna de estas lenguas), que no debe estar comprometido para su publicación ni haber obtenido premios en otros concursos.
2. El ensayo no debe poseer menos de 20 cuartillas ni exceder las 40. Una cuartilla pautada está compuesta de 1 800 caracteres (30 líneas por 60 caracteres cada una), para un total admisible de 72 000 caracteres.
3. No se aceptará más de un trabajo por autor.
4. El ensayo deberá enviarse antes del 30 de noviembre de 2005 en archivo adjunto (con cualquier extensión de documento para PC: preferentemente .rtf, aunque también .doc o ficheros documentos de formatos abiertos, como Linux), en una sola copia y en un solo mensaje, debidamente identificado con el nombre y la dirección del autor, así como una breve síntesis de su currículum vitae, a esta dirección electrónica: contracorriente@cubarte.cult.cu. El autor debe recibir confirmación de recepción de su trabajo por parte de la Oficina del Concurso, para dar como notificada la participación de su texto en el certamen.
5. Un jurado internacional, presidido por Alfonso Sastre (País Vasco), e integrado por James Petras (EE.UU.), Víctor Flores Olea (México), Edgardo Lander (Venezuela), Margarita López Maya (Venezuela) y Aurelio Alonso (Cuba) otorgará tres premios, consistentes en 1 500, 1 000 y 500 euros, para el primer, segundo y tercer lugares, respectivamente. Se otorgarán las menciones que el jurado estime pertinentes, sin que ello implique retribución monetaria.
6. En esta edición, el jurado concederá uno de los tres premios, según considere, al trabajo que mejor aborde el tema del terrorismo de Estado.
7. Se publicará un libro con los trabajos premiados y una selección de los ensayos enviados. El Instituto Cubano del Libro se reserva el derecho a la primera edición de los textos participantes, reserva válida durante un año a contar desde el cierre de la convocatoria.
8. El fallo del jurado será inapelable y se dará a conocer en La Habana en febrero de 2006, en el seno de la Feria Internacional del Libro.
9. La participación en el concurso implica la aceptación de estas bases.

en
proscenio



Horas después de haber gozado y bailado al ritmo de Los Van Van en La Tropical —sin duda, uno de los momentos más esperados por los teatristas— en la despedida a la XII edición del Festival de Teatro de La Habana, recibí una llamada desde *La Jiribilla* pidiéndome hacer una especie de balance del evento.

Para mí más que balance, recuento, reseña de lo que pasó, me gustaría detenerme en las reflexiones —muchas veces aleatorias— que ocasiona un hecho. Mirando el Festival, lo que fue y lo que me gustaría también que fuera, sirvo la mesa con algunas ideas apenas sacadas del horno.

En principio, apoyo la decisión del Comité Organizador (Consejo Nacional de las Artes Escénicas y sus instituciones) de diseñar la programación cubana a partir de un criterio jerárquico. Este punto es algo que desde hacía muchísimo tiempo una zona de la crítica y de los teatristas defendían. Podrá ser quizás injusta para algunos, demasiado estricta para otros, razones y sinrazones habrá siempre, pero lo cierto es que al menos podemos definir un criterio de selección que compacta, describe, organiza lo que la crítica y muchos teatristas han legitimado como lo mejor de la escena nacional en un período de dos años.

No obstante, siempre cabe el derecho a la duda, a preguntarnos si es ese el único camino, si esa exclusión permite de todas maneras tener una visión «general» del teatro cubano a los ojos de la confrontación foránea. Nos hace pensar en aquellos espectáculos que no fueron a Camagüey ni fueron valorados por la crítica porque aún no se habían estrenado, cuál sería en ese caso una opción para esos montajes en la frontera de una y otra cosas.

Sin embargo, construir la propuesta nacional teniendo como referencia los Premios de Camagüey, los Villanueva de la Crítica y, además, los trabajos más actuales de los Premios Nacionales, contando este año la inclusión del homenaje al Quijote, ha sido una feliz decisión en términos organizativos, de programación, de la tan mal llevada y traída representatividad e, igualmente, en términos de política cultural.

Si el Festival de Camagüey es el espacio de diálogo del teatro nacional, de confrontación —casi literal, pues, se trata del más importante concurso teatral en todo el país—, el de La Habana es la culminación de un proceso creativo, artístico a nivel nacional. Quizás esto posibilite de alguna forma que muchos grupos organicen sus procesos artísticos, de montaje e investigativos —aquellos que lo hacen— con el objetivo de participar de esa articulación que se da en el sistema de eventos de las artes escénicas. Aunque siempre la vida, más rica y potente que los cronogramas y planes y en misteriosa conexión con el arte, domine todo intento por reorganizar y reestructurar esos procesos.

Si la muestra cubana —resaldada por un criterio de rigor— cumplió las expectativas, siempre en menor o mayor medida, de un festival internacional; sin embargo, esta vez la muestra extranjera fue, en algunos ejemplos, infeliz.

Sin detenerme puntualmente en los espectáculos, se distinguió una franja muy interesante relacionada con tecnologías, nuevos lenguajes, otras apropiaciones y otras maneras del hacer teatral que siempre permitieron un intercambio creativo.

En ese caso, la revisitación a los clásicos —Eurípides, Shakespeare, Müller— compusieron un interesante y «extraño» montaje de nuevos sentidos, así como nuevas maneras de recepción de esas piezas.

Por otro lado, el Festival, tal vez sin intentarlo de forma explícita, ha fomentado una tradición de monólogos y unipersonales en su programación. Quizás pudiera hacer de ese azar un pretexto para diseñar en su cartelera un fragmento con piezas de ese formato.

En el campo de las discusiones teóricas, uno de los seminarios más relevantes fue el ofrecido por la investigadora y ensayista francesa Béatrice Picon-Vallin, directora del Centro Nacional de Investigaciones Teatrales de Francia, y, además, una de las más conocedoras en profundidad de la obra y vida de Meyerhold y el teatro ruso hasta la actualidad. Con el seminario de Picon-Vallin, centrado en la puesta en escena y el teatro ruso, se hizo evidente la conexión con el tema de la renovación teatral en Cuba. La figura de Meyerhold, su pensamiento y su vida, fueron, de alguna manera, puestos en revisión por investigadores y críticos.

Sin duda, en esta edición el Festival tomó la calle como espacio natural de representación. Si un enorme pasacalles con relucientes fuegos artificiales fueron los protagonistas de la inauguración del Festival —no recuerdo que se hubiera hecho antes de esa forma—, también la plaza fue el escenario de despedida del encuentro.

A pesar de haber previsto funciones en espacios públicos —en la anterior edición participaron muchos grupos de teatro callejero—, la calle, la plaza, el parque y la intervención en el espacio abierto no ha sido uno de los momentos más dinámicos del Festival. En este sentido, la comisión artística podría valorar la posibilidad de diálogo con otras disciplinas que también intervienen en la calle con una presencia muy activa y renovadora.

Siguiendo el término de renovación, en este sentido el Festival podría pensar en ese diálogo con otras manifestaciones desde la propia condición teatral. No significa esto simplemente programar un ciclo de teatro en el cine o exhibir exposiciones fotográficas del

teatro —acciones que son igualmente oportunas—, sino de entrelazar saberes desde la escena y también desde los nuevos escenarios que el teatro acoge. Me refiero a invitar a artistas plásticos, diseñadores, músicos de la vanguardia cubana a ejecutar proyectos que introduzcan otros sentidos y nuevos lenguajes en la escena cubana. Puede ser que la convocatoria del Festival sea un buen pretexto y estímulo para ello.

Retomo lo que antes mencionaba y en más de una ocasión ha sido la comidilla de muchos teatristas. Quizás debamos tomar en serio la broma meteorológica de Pablo Roca sobre el cartel de esta edición y repensar la posibilidad de trasladar la fecha del Festival a su momento original en el mes de enero. Sería, incluso, una colocación natural y efectiva, tratándose de las Jornadas Villanueva y de la entrega del Premio Nacional de Teatro el día 22 de ese mes cada año. No solo saldaríamos una deuda justa con la historia del Festival, sino estaríamos también más tranquilos sin amenazas de nombres propios y depresiones tropicales.

En estas caprichosas reflexiones no puede faltar la felicitación al diseño de esta edición, a cargo de Idania del Río y David Alfonso, integrantes del grupo Camaleón y miembros de la oleada más renovadora del diseño gráfico cubano. Para decirlo con Roca, otro aire, fresco e inquietante, ha llegado al Consejo, no solo al Festival. En las páginas de *Entretelones*, *Perro Huevero* y otros materiales identitarios de la institución están impregnados los nuevos trazos visuales del diseño más joven.

Para terminar, preguntaré lo que muchos trataban de averiguar al concluir la última función de cada día. Pegados a las 12 de la noche, cuando la gente se reúne y quiere seguir en el encuentro, todos nos hacíamos la misma pregunta, dónde está Renecito con el café. ▀

Zoila Sablón: Seudónimo.

Mirando el Festival

Zoila Sablón

Raquel Carrió

I La máscara y el espejo

—¿Hay que quemar a Sade?, se pregunta Simone de Beauvoir en sus ensayos sobre el Marqués en los años 50. Una década más tarde, la obra de Peter Weiss (1964) establece la confrontación entre el delirante autor de *La filosofía del tocador* y el revolucionario Marat, los dos extremos de una polémica maltratada por simplificaciones y espejismos.

De espejismos y visiones contrapuestas están hechas las nociones que heredamos de Sade y de Marat. El perverso Marqués o el radicalismo de Marat nos atormentan por igual. Quizás, porque en la dicotomía (cuerpo-mente) no encontramos un punto orgánico del diálogo. Eros y política se convierten así en una suerte de *slogan* (reformulado por la posmodernidad en términos de poder y seducción) que paraliza la conciencia crítica en valores de acción. Porque la acción tiene riesgos: el riesgo del extremo, la radicalidad, el aislamiento o el error. ¿Puede el Teatro actual —heredero de Brecht, Artaud, Grotowski, Barba, Brook, Mnouchkine—, la creación Colectiva en Latinoamérica y otras tantas experiencias, eludir la rebeldía, la paradoja, la apertura del texto y de la escena al debate de la herencia cultural (filosófica, ética) y las contradicciones vivas de nuestro tiempo?

En el verano del 85, Teatro Buendía abrió sus puertas en una versión —realizada por jóvenes recién egresados del ISA— de *Lila la Mariposa*, la obra de Rolando Ferrer. Veinte años después, queremos celebrar, rendir homenaje a los Maestros de la escena que nos precedieron, jugar de nuevo con nuestros referentes y lectores, citar y reciclar las máscaras y los espejismos, pero hacerlo una vez más desde la rebeldía

y la paradoja, las huellas y contradicciones de nuestro tiempo inscritas orgánicamente en la memoria del cuerpo y el alma que se arriesgan. Es este riesgo, del cuerpo y la memoria, lo que nos interesa: el acto vivo de representación de una historia transcurrida.

¿Cuánto hay que quemar, de cuánto habrá que deshacerse, cuán libres debemos sentirnos, en el cuerpo y en la mente, para celebrar el paso del tiempo desde la acción y no desde la nostalgia? «Todo al fuego, hasta el arte» —decía Martí— para alimentar la hoguera. En esa hoguera están nuestras ficciones y delirios, nuestras carencias y certezas; también las verdades y las dudas. Partimos de quemarlo todo. Abrir las puertas y quemarlo todo. Y, sin embargo, al final las cenizas, dispersas por la luz, nos hicieron regresar a los espejos.

Es así como llegamos a la fábula.

II La fábula y los personajes

1793: *Charenton* abre sus puertas. En el año más difícil de la Revolución, el Marqués de Sade discute con Marat, el Amigo del Pueblo, los temas que lo obsesionan: el cuerpo, la naturaleza, la libertad individual, la muerte y el valor de las ideas. Se trata de una comedia supuestamente representada por los locos del hospicio. Locura y política, instinto y razón, se entrecruzan en un diálogo que evoca los días de la Revolución, el ruido de la guillotina y el clamor de los himnos; las luces y las sombras —los contrastes— a través de la vida de personajes que son, a la vez, adores y protagonistas de una época. Es el año en que muere la monarquía y se instaura la República; pero es también el año del asesinato de Marat. ¿Cómo pueden los actores de la *Comédie*, ocultos por Sade en el sótano de Charenton, testigos y protagonistas de su tiempo, narrar esta experiencia?

—...Él nos trajo aquí con un cuento absurdo... sobre una lista de personas a la guillotina... ¿Verdad o ficción? ¿Invento de Sade para salvar a los adores o un simple juego de representación? ¿Testimonio o estrategia de lenguaje? Un recurso de Sade da lugar a la función. Se trata de representar la persecución y muerte de Marat. Solo que la función se interrumpe. La acción de matar es suspendida. El cuchillo de Charlotte gira en contra del tiempo porque, sin duda, es otra acción la que nos interesa: la rebeldía del actor, el impulso orgánico en que el gesto personal modela la defensa de los ideales y los sueños. El tema de la responsabilidad del artista toma primer plano a través de un develamiento continuo de los mecanismos internos de la teatralidad. El propósito siempre es descubrirlos, citarlos, revelar las transiciones entre ficción y realidad. Teatro dentro del teatro o juego de espejos llevado esta vez al extremo, el rito opera por contraste: salvar nuestras imágenes más cercanas y entrañables. ■

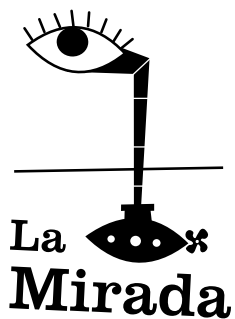
Palabras del catálogo de *Charenton*.

Raquel Carrió: Dramaturga y ensayista. Entre sus investigaciones se encuentran *Dramaturgia cubana contemporánea* y *Recuperar la memoria del fuego*.

Charenton abre sus puertas

Ilustración: Lauzán

Sentidos y



variaciones

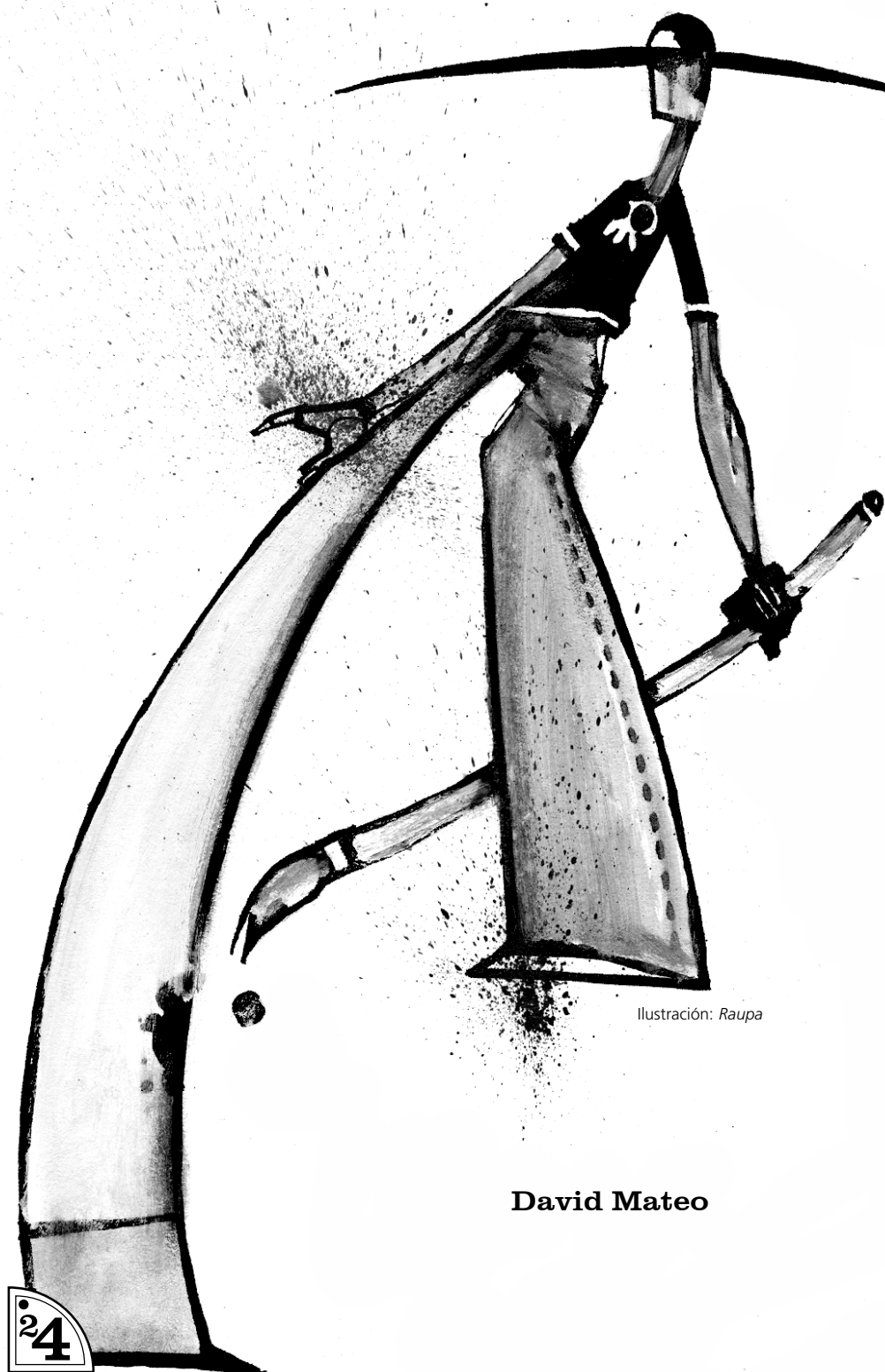


Ilustración: Raupa

David Mateo

Con esa actitud imperturbable, un tanto sigilosa, en la que uno no alcanza a definir muy bien si hay humildad o presunción, reverencia o suspicacia, José Omar Torres me invitó hace apenas unos días a su estudio en El Vedado para mostrarme las primeras pinturas de esta exposición que hoy inauguramos. Sobre su mesa de trabajo habrían unos 10 ó 12 lienzos de mediano y gran formatos en los que la figuración comenzaba a sintetizarse hasta límites insospechados, y la supremacía de colores esplendentes como el azul, el verde y el rojo, característicos en sus grabados y pinturas, se iba atenuando ante la aparición de tonalidades sepias y grises o ante la asimilación desinhibida del blanco.

En aquel instante me percaté muy rápido —y hoy lo reafirmo con un poco más de sosiego y la evaluación de otras piezas— que las obras incluidas en el conjunto no solo constituyen el preámbulo de una nueva y, con toda seguridad, larga serie dentro de la creación pictórica de José Omar, sino que también materializan una apertura hacia alternativas de representación en las que se renuevan con bastante tino algunas ideas y procedimientos.

Las composiciones, por ejemplo, todavía imbuidas de efectos que parecen recapitular sus experiencias de impresión en la piedra o el metal, se conciben a partir del empleo de un dibujo mucho más condensado, dispuesto la mayoría de las veces en una porción vertical u horizontal del cuadro, combinado con una atmósfera en la que predominan pinceladas en extremo gestuales y se percibe el desarrollo de un *dripping* más equilibrado, proporcional. Los perfiles que conforman ese dibujo ya no pretenden, como en sus obras anteriores,

expandir sus modos de manera desenfadada sin reparar en la conveniencia de los espacios, sino, por el contrario, intentan reconcentrarse en ellos, resumirse, manipular incluso la existencia de ciertos vacíos, ciertas oquedades, en aras de exaltar una determinada significación visual.

Sin duda, asistimos a la emergencia de un paisaje singular, donde el regodeo lírico, hedonista, va cediendo terreno a lo insinuado, a lo entrevisto, donde empieza a cobrar una dimensión algo más alegórica la relación entre las impresiones físicas que presume la arquitectura citadina y el ambiente real, virtual o anímico, en el que estas se insertan según sea el caso. Tal parece como si el autor nos convidara a sondear nuevas profundidades, a ubicarnos en otros ángulos, otras perspectivas, y como resultado de ello poder advertir entonces un sentido de retención y fuga, de exaltación y forcejeo en semejantes correspondencias.

El despliegue del color sepia y sus gradaciones es lo que se presenta, a mi juicio, como uno de los recursos más novedosos dentro de las obras recientes de José Omar, el cual actúa como catalizador del impacto estético que ahora ostentan y de la efectividad de su gestión sublimadora; pero, sobre todo, comienza a infiltrar en las escenas una especie de añoranza, de levedad que, más que coartar, enriquecen las posibilidades interpretativas de las piezas y cargan de nuevas sugestividades a sus ya reconocidas visiones habaneras. ▀

David Mateo: Escritor y crítico. Colaborador de revistas culturales como *Arte Cubano*, *La Gaceta de Cuba* y *El Caimán Barbudo*.



Vamos a imaginar que un domingo de 1930 usted compra el *Diario de la Marina* en La Habana y encuentra en una página algunos poemas breves con el dibujito de un negro al centro tocando bongó. Y vamos a imaginar que se interesa y comienza a leer: «Con tanto inglés que tú sabías, Bito Manué, con tanto inglés, no sabe ahora desí ye». Desconcierto absoluto. Probablemente usted lance una limpia carcajada. Solo después usted nota que los poemas son de un tal Guillén y que aparecen bajo el título *Motivos de Son*, que los publica la sección Ideales de una raza, y que el del dibujo no es un negro cualquiera, sino un «negro cubista». Pero qué va, usted no puede imaginar, no puede, porque esta poesía ya es resabida, la conoce de memoria, ahora Guillén es el Poeta Nacional de Cuba, Bito Manué es lo más normal del mundo y el año 1930 está definitivamente demasiado lejos.

Estamos hablando del tiempo en que la prensa cubana tenía una sección dedicada a los negros, punto y aparte, los de la otra especie y, a pesar de su connotación racista, representaba un logro peculiar. Era el tiempo en que Guillén tenía 28 años y no era todavía ese señor de espejuelos y guayabera que presidía la UNEAC. Era el tiempo en que iba publicando los primeros versos en un periódico importante. Era aun el tiempo de la ingenuidad, tanto que Guillén estaba muy serio, casi tieso, sorprendido con sus propios versos en las páginas del *Diario*...

Ese domingo, la ciudad leyó por vez primera aquello del negro bembón. Algunos amigos de Guillén ya habían tenido los versos entre sus manos y estaban de lo más entusiasmados. Gustavo Urrutia, periodista, fundador de la sección Ideales de una raza, había recibido tres semanas antes los manuscritos de *Motivos de Son* que Guillén destinara para la sección. Urrutia, sin previo aviso, los había publicado. Entre otras cosas, era esa una de las razones por las que Guillén estaba casi nervioso. Nadie le había avisado a tiempo que sus poemas saldrían. Y, en este caso, solo quedaba sentarse a ver qué sucedía con los poemitas. Sí, porque no eran simples sonetos a la luna (Guillén los aborrecía). Era una poesía diferente. Habría que esperar.

Un periodista muy popular en aquel momento escribió rápidamente unas notas críticas para el diario habanero *El País*. Baste decir que en carta privada a Guillén declaraba lo siguiente: «...Nicolás Guillén, poeta de estro bien enfrenado, debe huir de las cosas fáciles, pasajeras y sin trascendencia. De eso no quedará nada, salvo un pretexto para dictar veredictos de ineptitud». En cambio, Regino Boti opinó todo lo contrario al leer los versos y alentó mucho a Guillén, al igual que Jorge Mañach, cuyo parecer ya entonces resultaba tan importante. Paradójicamente, las dos sociedades rectoras de la población negra en el país, el Club Atenas y la Unión Fraternal, protestaron contra la poesía de Guillén, lo que él se explicó como «un evidente complejo de inferioridad determinado por la transmisión de la cultura europea».

Este tipo de polémicas, a todas luces, fue saludable para el poeta. No pasó Guillén sin penas ni glorias por la vida cultural cubana. No tenía que esperar años, quizás décadas, para que los giros del tiempo desempolvaban su trabajo de una lapidaria indiferencia. Si de algo vale la polémica (entre muchas otras cosas), es para brindar popularidad. Nicolás se convirtió en un hombre popular, conocido, y, con la popularidad, le llegó el choteo.

Ya lo había dicho el mismo Mañach en aquella resonante conferencia del año 1928: el choteo no toma en serio nada de lo que generalmente se tiene por serio. El cubano medio, según Mañach, lo diría así: «el choteo lo tira todo al relajón». Todo puede ser motivo de burla o de chiste, para no ofender tanto. Hasta la poesía puede ser una víctima, la inefable poesía. Hasta Nicolás Guillén, y su tremenda poesía.

Los *Motivos de Son*, tan desenfadados, sirvieron para todo tipo de chistes. La prensa humorística de la época se aprovechó al instante. Nicolás Guillén quedó reducido a un personaje llamado Nico, el Guillao. El Guillao firmaba disparates en los periódicos, sonos y sonetos que los humoristas inventaron durante largo tiempo a costa del pobre Nicolás. «Se dieron banquete conmigo», recordaría 50 años después. Sin embargo, los humoristas desconocían algunos detalles que les hubieran servido para semanas y semanas de nuevos chistes con el Guillao.

Cuando aquel domingo de abril el *Diario de la Marina* publicó *Motivos de Son*, una extraña idea atormentaba a Guillén. Se sentía preocupado, ya dijimos que casi tieso, nervioso. El poeta no estaba seguro de que los versos publicados le pertenecieran realmente. «¿Y si no son míos?», se preguntaba. La inspiración para los poemas de *Motivos*... le había llegado a Guillén de un modo sorprendente. Entre el sueño y la vigilia, una noche calurosa, cierta voz había dicho claramente a su oído dos palabras: negro bembón.

Ante un caso así, Jorge Luis Borges, hubiera sido el hombre más feliz del mundo. Según el escritor argentino, la verdadera

poesía es musitada al oído por alguien que no conocemos, que ni siquiera sospechamos. Los temas nos buscan, nos eligen y nos inspiran. Luego, nadie escribe nada por sí mismo, todo forma parte de lo innombrable. Pero Borges y Guillén no se conocían. Así que ni las ideas de Borges podían consolar la incertidumbre del cubano.

Negro bembón, negro bembón, negro bembón... toda la noche aquellas palabras rondándole en la cabeza a Guillén. No pudo dormir, en definitiva, y al amanecer de un tirón se puso a escribir el primer verso de *Motivos de Son*: «¿Po qué te pone tan brabo, cuando te disen negro bembón, si tiene la boca santa, negro bembón?». La única explicación razonable que encontró Guillén fue que el Negro bembón había salido «del misterio del subconsciente». De esta forma logró apartar

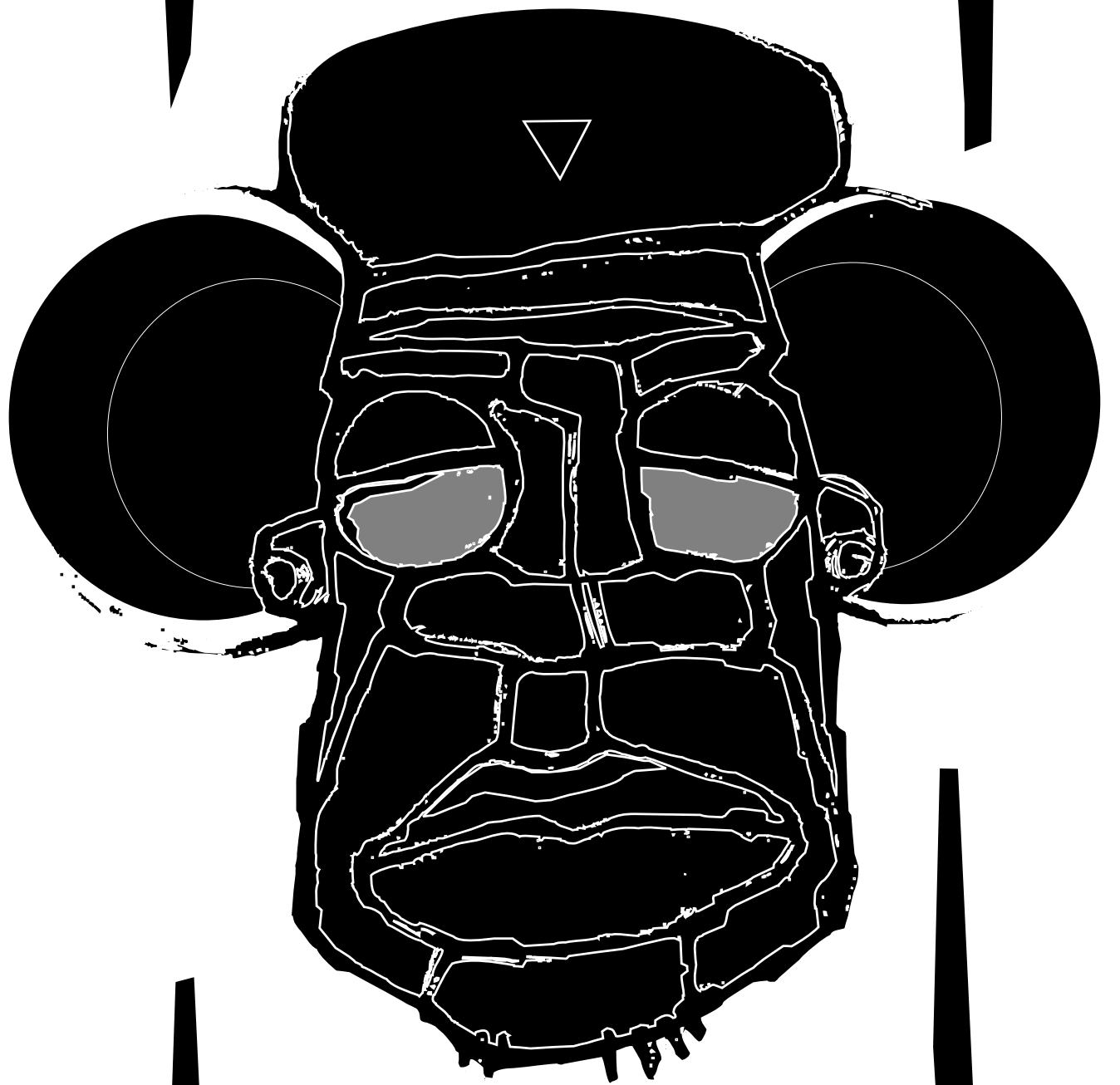
toda la desconfianza sobre el origen de sus versos. Y guardó en silencio la anécdota durante largo tiempo.

Si Guillén hubiese contado esta historia a voz pública en 1930, el choteo habría sido generalizado. Nico, el Guillao, el inventor desatinado de tantos versitos, se hubiese convertido, además, en el personaje perfecto para hablar del ocultismo en Cuba. El Guillao, fiel al espiritismo negro, habría tergiversado la esencia inspiradora, propuesta por Borges, y la esencia onírica, propuesta por Guillén, para convertirla en asunto indudable del más allá, de muertos, velas y ofrendas. El choteo cubano desbaratando lo que Nicolás Guillén, seguramente, entrevió como uno de los momentos más especiales en su vida de escritor. ▀

Anett Ríos Jáuregui: Periodista. Colabora en revistas y publicaciones cubanas.

Motivos de Son

Nico, el Guillao



Anett
Ríos
Jáuregui

Ilustración: Gus

CHARADA: entre Comala y Dikanka

Rogelio
Riverón

Mabuya parece un pueblo empotrado en un plano alterno, y sus referencias cronotópicas acaso acentúan el carácter ambivalente de *Charada*, la más reciente novela de Lisandro Otero. Como en el Egipto de los faraones, donde se vivía al ritmo de las crecidas del Nilo, en Mabuya se vive al ritmo de las novelas radiales.



En esos pequeños mundos que jalonan la literatura en una especie de juego al microcosmos hay, por lo general, una tendencia a exagerar las peculiaridades identitarias. Un grupo mínimo de mortales simboliza al universo. Su comportamiento es, de entrada, alegórico y hasta cierto punto apocalíptico. Macondo (Gabriel García Márquez), Yoknapatawpha (William Faulkner), Comala (Juan Rulfo), pueden todos ser vistos como enclaves autosuficientes que

postulan la fatalidad y, de varias maneras, la violencia. El quid de su autenticidad radica en una bien diseñada desconexión con el resto del mundo —una desconexión flexible, por así decirlo, irónica por necesidad. Hay casos menos arquetípicos, menos dramáticos, pero no menos singulares. Uno es, por ejemplo, la pintoresca aldea de *Anocheceres en Dikanka*, de Nikolai Vasílievich Gogol. Allí, como se recordará, se insiste en la suerte de vivir del cuento, del gran cuento primordial. Los habitantes del caserío han pactado un ritual que los enaltece y los diferencia: los aísla. Pasan el día preparándose para el momento de la ilusión. Sus vidas, como se dice, giran en torno a ella, la ilusión los vuelve apacibles.

Mabuya parece un pueblo empotrado en un plano alterno, y sus referencias cronotópicas acaso acentúan el carácter ambivalente de *Charada*, la más reciente novela de Lisandro Otero. Como en el Egipto de los faraones, donde se vivía al ritmo de las crecidas del Nilo, en Mabuya se vive al ritmo de las novelas radiales. En consecuencia, será un escritor radial quien nos ponga al tanto de la desaparición de la estrella de sus culebrones y, de paso, del correr de la vida en Mabuya. En un tiempo que no alcanza el encuadre de la novela, Lidia Aparicio vive del éxito que le proporcionan los libretos de Orfilio Catá, pero ese éxito probablemente la neurotiza. El detective que llega al pueblo a rastrearla viva o muerta, tiene en realidad la misión de hacer que sus habitantes re-creen a Lidia Aparicio.

Situada en el plano subcultural de las novelas radiales, *Charada* se apropia de un tono ampuloso y juega a sumirse en los clásicos extremos del melodrama: la maldad y la virtud moral. Pero en ese juego hace una inquietante recurrencia a la indeterminación. Lo único cierto en Mabuya es la ilusión, diría quien adoptara el tono extravagante de la novela, auxiliado por dos hechos de viva singularidad: a) Toda la historia está pespunteada de argumentos melodramáticos, que serían los de las novelas de Orfilio Catá; b) Lidia Aparicio es, por así decirlo, un personaje «diferido»: no existe más y, sin embargo, lleva en sí buena parte del simbolismo de *Charada*; por si fuera poco, está conformado exclusivamente a partir del testimonio de los habitantes del pueblo.

La exacerbación del *pathos* —un término que, al decir de Northrop Frye, guarda estrecha relación con el reflejo sensorial de las lágrimas— resulta hasta cierto punto carnalesca. Todo el aparato metafórico de la novela está concebido desde la complicidad. Es extravagante, colorido, escalonado, y no desaprovecha ni los nombres propios ni los títulos de cada capítulo. Por otra parte, la insistencia de Orfilio Catá en infligirnos sus argumentos nos avisa sobre sus pretensiones a significar más de lo que le está asignado. Ese y otros detalles lo convierten en un narrador deficiente con todo propósito. De modo que los personajes principales de *Charada* vendrían a ser un fantasma y una especie de impostor que se empeña en que veamos lo que en el contexto de Mabuya solo alcanza a ser escuchado.

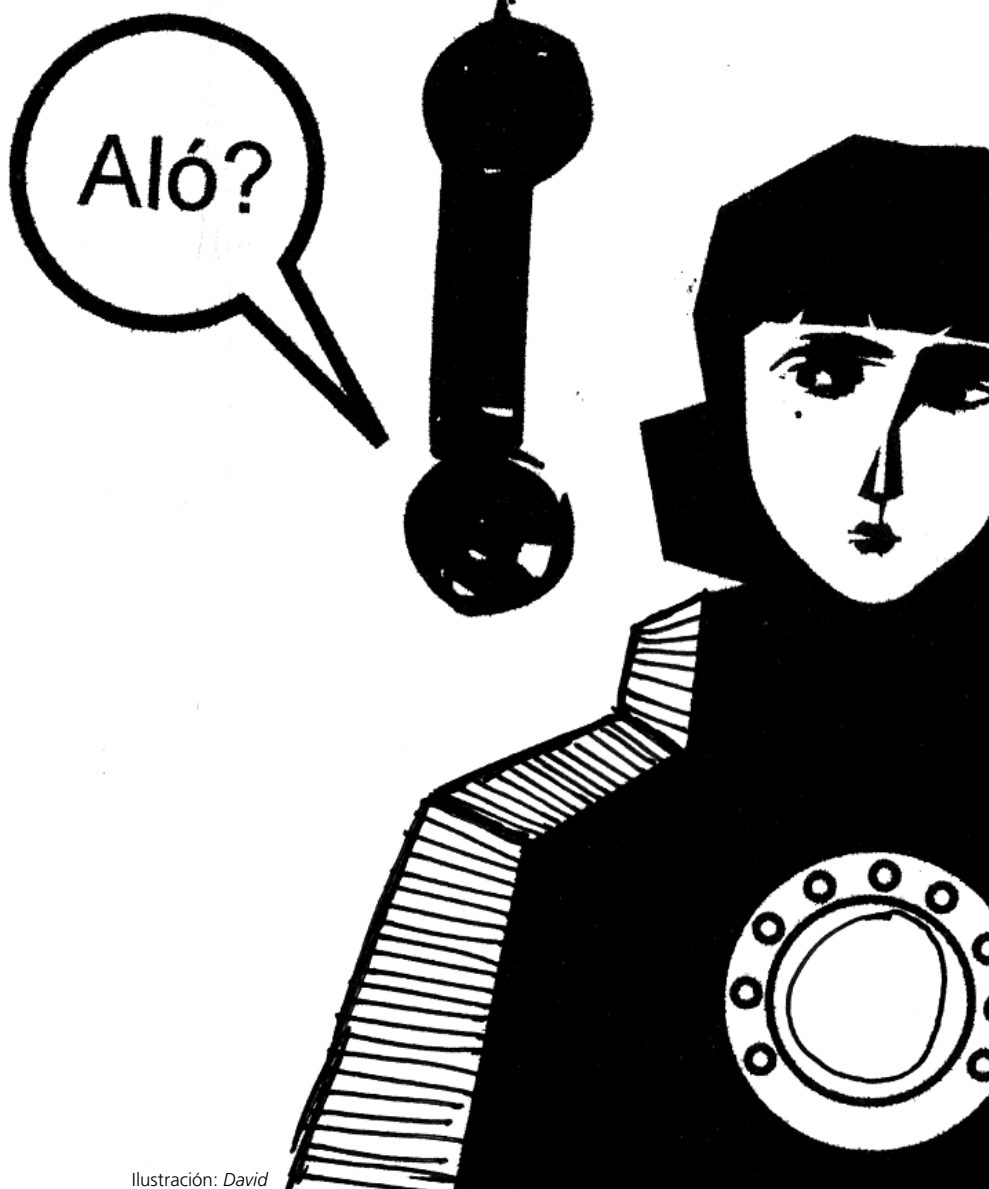
El más lúcido de todos los que andan por *Charada* es, sin embargo, el detective, pero este, como los entes de las radionovelas, no tiene cuerpo, solo voz. De hecho, el detective parece más un intermediario que alguien involucrado en la vida del pueblo. Quedaría reducido a un simple recurso narratológico, de no ser por una especie de plegaria mordaz que se dedica a sí mismo al final de la novela. En el estilo de las preguntas que formula a los habitantes de Mabuya durante todo el libro es posible vislumbrar igualmente un conocido recurso: el detective adopta una neutralidad artificial, se hace el muerto, pero no quiere enterrar. Parece, repito, un escéptico, pero su objetivo al interrogar es que «nosotros» creamos.

A estas alturas, confieso que me gusta la forma derivada en que Lisandro Otero ha redactado su novela, esa incertidumbre, por demás también prosopopéyica, ese sí pero no, con que se divierte camino a la alegoría, camino a insinuar que, por ejemplo, Lidia Aparicio pudiera ser, en última instancia, una obsesión, un arquetipo, de igual manera en que, algo más cerca de la obviedad, lo es Mabuya. Del pueblo nos propone una definición el propio Orfilio Catá, «¿Qué es Mabuya?», se pregunta a mitad de la novela, y se responde: «Sí, tradiciones, historia, lo sabido, pero hay algo más que eso, una cierta levedad del aire, una tirantez de la piel cuando el sol de la mañana inaugura tu ebullición, un embate en tu cerebro cuando los hervores del mediodía te aseguran una cocción lenta...» Como se ve, hay muy poco de concreto en esta proclama. Son frases aplicables a cualquier sitio, por más apego que le finjamos a uno en particular y, por si fuera poco, insisten en un cierto embotamiento, en alguna dislocación de la conciencia. Mabuya es tan improbable como lo que pasa en las radionovelas de las que se cansó Lidia Aparicio. En todo caso, es una idea a caballo entre Comala y Dikanka, precisamente en esa dirección: hacia Dikanka.

Charada resulta, si se me permite la petulante asociación, una especie de tióvivo que hace pasar ante nosotros un mundo basado en la estridencia de las convenciones. En su girar incesante se va desdibujando toda la tipología del melodrama, puesto que, al tiempo que se mueve el tióvivo, nos obliga también a movernos. Son los mismos artefactos de invocar el éxito y la caída, historias de la tradición oral recontextualizadas con sarcasmo, con fatalidad y costumbrismo, los que pasan y se (nos) deforman en un viaje que, aunque circular, va de lo grave a lo (casi seguro) impredicible.

A Lisandro Otero se le estima sobre todo por sus novelas épicas, por intentar la historia de la Historia en vastas ficciones de tono moderadamente solemne (*La situación*, *En ciudad semejante*, *Árbol de la vida*). Esa deferencia con los grandes temas es visible también, en distinto grado, en escritores como José Soler Puig, Alejo Carpentier o Jesús Díaz, para quedarnos en un coto referencial bien estrecho, pero no debiéramos admitir con tanta facilidad que cuando Otero condesciende a libros como *Bolero*, *Pasión de Urbino* o *Charada*, lo hace con el único fin de estirar el brazo: a una escala que roce la descortesía, sería como postular que, por ejemplo, Graham Greene es irremediamente un novelista de segunda, comparado con Alexei Tolstoi. ■

Rogelio Riverón: Poeta, narrador y crítico. Publicó en el 2004, *Lena eres de gracia* y en el 2005, *Mi mujer manchada de rojo*. Mención del Premio Casa de las Américas, 2000.



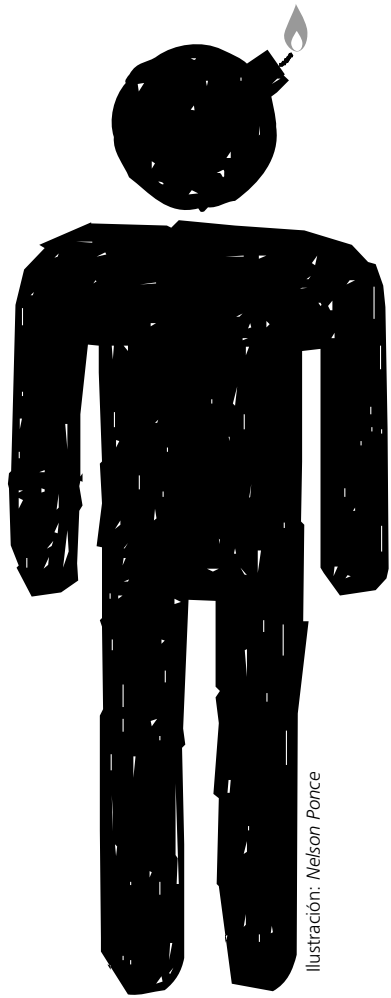


Ilustración: Nelson Ponce

Devorando los trillos / con poco tiempo a mi favor / creyéndome elegido / como el primer explorador.

Hambriento como voy / sediento como lirio / pintándome horizontes de verdes y amarillos.

Será que me ha tocado a mí / o ya me veo diferente / será la forma de vivir iluminando un tiempo fuerte.

Quiero contar a los demás / poniendo más o menos luz / otra manera de empujar / amor y cuerpo en multitud.

Hambriento como voy / sediento como lirio / sintiendo cada golpe como si fuera mío.

Devorando los trillos / ya puedo ver a dónde vamos / en un final mi desafío / como el canto y la libertad.

El miedo de los desvalidos / sobre mi casa encontraré / la risa de los conocidos / y un gran deseo de volver.

El texto reproducido es la letra de una canción titulada «Biografía», que resulta ideal para ofrecer una imagen posible de William Vivanco, cantautor santiaguero, pero que desde hace ya varios años, está afincado en Ciudad de La Habana. Críticos como Bladimir Zamora lo han catalogado como un trovador de singularidad indispensable, al punto de considerarlo uno de los más importantes entre cuantos se dieron a conocer en los últimos años del siglo pasado.

William representa el perfecto ejemplo de lo que se ha delineado como Canción Cubana Contemporánea, una propuesta que hereda el legado de la Nueva Trova, pero que se abre a otras influencias, acorde con el carácter transnacional asumido por nuestra música en el quehacer de la más joven generación de intérpretes y compositores. Desde que conocí su trabajo, cuando a mediados de los 90 integrarse con Ernesto Rodríguez el dúo Wiler, antecedente obligado de lo que tiempo después sería Postrova, la imagen con la que siempre he asociado a Vivanco es con la de un retratista de grupos.

Pienso que para comprender y ubicar la obra de este creador en su contexto, conviene tener en cuenta el correlato musical y generacional en que sale a la palestra el cantautor. Si bien a Santiago se le asocia solo con la pachanga y la gozadera, en años recientes allí ha existido una escena (por cierto, bastante *underground*) de jóvenes compositores vinculados a lo que fue la estética de la Nueva Trova, con diversos grados de repercusión en lo que cada uno de ellos ha hecho.

A mi mente vienen en rápida sucesión de imágenes, figuras como José Nicolás —el primer cantautor oriental que desde inicios de la década de los 90 llamó la atención de los seguidores de la movida de jóvenes creadores vinculados con la canción de origen trovadoresco—, Luis Felipe Veranes (Felipón) y su grupo Maulisa —en lo fundamental, ejemplo de un trabajo de fusión, en el que la obra del cantautor se complementaba por el quehacer de varios instrumentistas—, Muralla —con la peculiaridad de la utilización de una sonoridad eléctrica—, José Aquiles —dueño de una obra de excelencias, ignorado olímpicamente por los medios y las discográficas de nuestro país—, Jorge Sánchez —aunque entre nosotros es un perfecto desconocido, ya ha grabado tres discos—, Oscar Leiva, Rubén Léster y Emilio Ibáñez.

Así, pues, aunque fuera de la otrora capital oriental, el trabajo de la mayoría de estas figuras ha tenido poca repercusión, queda claro que Vivanco no es un electrón aislado, sino que forma parte de una interesantísima corriente que se ha dado en Santiago, al margen de los espacios llamados a legitimar las propuestas artísticas. Todo ese ambiente que él vivió en su tierra natal se recogerá, de uno u otro modo, en su cancionística.

Con una poética muy personal, los textos de las composiciones de William nos adentran en el actual decursar de la vida en Santiago de Cuba, sin duda alguna, la más caribeña de nuestras ciudades. Son letras que tienen que ver con el hombre en sentido general, pero de forma especial con el ciudadano de a pie. Por estos temas desfilan imágenes de los distintos estratos sociales santiagueros. Véase, si no, lo interesante que resulta el texto de «Barrio barroco»:

Este es un barrio de adoquines nena / aquí los negros rayan un tambor / los caracoles te hablarán / la hierba es una ciencia / la rumba baile de salón / y en esa esquina universal / se hace el cigarro y el amor. / Que se acompaña de collar y vela / de parloteo y conga clásica / se juega gallo en el solar / y si te quieres cultivar / los pregoneros hacen ópera / y cada día hay que alegrar / con marginales hábitos. / Yo soy de un barrio barroco / que tiene tanto sabor / y tan real, que a flor de piel / lleva su madera, su folclor. / Yo soy de un barrio barroco / que tiene tanto que andar / con la bondad, con el dolor / lleva de bandera, de maldad. / Hay buenos corazones y de guerra / la fauna que no cambió con los años / están los ávidos de bar / el viejo cuervo, el Don Juan, / un millonario / y todo sigue en su lugar / los adoquines y el pasado / en este mundo desigual / que jode al que está más abajo. / Yo soy de un barrio barroco / que tiene tanto sabor... / Yo soy de un barrio barroco / que tiene tanto que andar... / Yo soy de un barrio barroco / que tiene de espiritual / barroco sol, barroco mar / vive como puede y como está.

La condición de ser alguien nacido y formado en Santiago, al influjo de la conga y de la trova tradicional, en todo momento se percibe en la obra de Vivanco, en la que también se da la propensión hacia lo apropiativo que ha cualificado lo mejor del quehacer sonoro cubano de los últimos tiempos. Es una visión que consigue hacernos cómplices de sus sueños, anhelos, inconformidades y buenas venturas; siempre buscando en sus raíces, canción tras canción, sin dejar a un lado ese sello que han logrado el trovar en la ciudad de Pepe Sánchez y Miguel Matamoros.

Semejante atmósfera se plasma en su primera producción discográfica, el álbum *Lo tengo to' pensa'o*, el cual demuestra la naturaleza de que su protagonista, también se da la propensión hacia lo apropiativo que ha cualificado lo mejor del quehacer sonoro cubano de los últimos tiempos. Es una visión que consigue hacernos cómplices de sus sueños, anhelos, inconformidades y buenas venturas. Con razón, Fernando J. León Jacomino ha escrito unas palabras que me resultan muy esclarecedoras para comprender por dónde va la propuesta del novel creador:

«Más promisorio que perfecto, este disco pretende recomponer la realidad desde la poesía o viceversa; resumiendo, en buena medida, las principales preocupaciones de una generación en pugna por mostrarse en toda su complejidad, en circunstancias promocionales en las que, al menos para la canción de autor, será cada vez más necesario tener, si no todo, la mayoría de lo que se pretende muy bien pensa'o.»

Otra peculiaridad que distingue el modo de hacer de este santiaguero es su notoria facilidad para el canto. Se sabe que no resulta esa una característica habitual de los trovadores. Sin embargo, William posee una voz que maneja a su antojo. Cuando quiere, puede rajarla de una manera natural, impostarla para utilizar un estupendo falsete o apelar al manejo de recursos como los melismas. Esto brinda un

WILLIAM VIVANCO:

Un retratista de grupos

Joaquín Borges-Triana

atractivo adicional a su repertorio, como se comprueba en temas como «Mejorana», «Trovando», «Como un tango gris», «Barrio barroco» y «Café», piezas que me atrevo a incluir en cualquier selecta antología de lo mejor de la cancionística nacional de nuestros días.

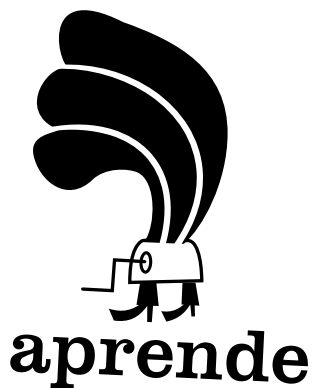
De sus más recientes composiciones, la que ha calado con mayor fuerza entre sus numerosos seguidores resulta la titulada «Bohemia», una canción en la que uno no debe perder ni una sola palabra del texto en virtud de la cantidad de ideas que va proponiendo a través de una inquietante sucesión de imágenes de nuestros días. Otro tema de suma valía entre los que ahora defiende William es «Pa' que enamore», donde corrobora —a partir de apelar a la utilización del discurso rapero— que él es un fiel reflejo de una poética asociada a lo urbano.

Por último, quiero volver a los decires de Bladimir Zamora porque no hay duda de que más sabe el diablo por viejo que por diablo y, «el gordo», por su edad, ha tenido la dicha de ver nacer y desarrollarse a todas las generaciones que de un modo u otro han estado vinculadas a la Nueva Trova, de la que William Vivanco también resulta heredero:

«Las canciones de William, que con toda lasitud hablan de él mismo, de su interpretación del entorno palpable y espiritual, están resueltas líricamente a partir de una orgánica trenza del habla popular y referencias de la cultura universal. Y a fuerza de ser auténticas, cualquiera de ellas puede funcionar como la metáfora del espejo. William Vivanco sabe que a estas alturas no puede volverse atrás. Él es un trovador, ande con la lira o con muchos otros instrumentos, y lo que más espera de sí, y lo que más esperamos quienes hemos tenido la ganancia de conocerle, son las próximas canciones, donde continúe revelándose y revelándonos la energía mejor para el camino.» ▀

Joaquín Borges-Triana: Periodista y crítico de la revista cultural *El Caimán Barbudo*.

1 + 3 = El Guayabero



Para Darien & Sarmiento

Si te digo lo contrario, te miento. A Don Faustino Oramas, El Guayabero, lo conozco y lo disfruto desde hace un montón de años. Desde un poco antes de la mitad de los años 60 me establecí —o me establecieron mis padres— en Bayamo para cursar mis estudios secundarios. Y aunque nunca me dejó de gustar la casita cerca del río Cauto e irme a comer frutas por el Potrero del Oro, la ciudad me fue seduciendo en su cotidianidad y también en el jolgorio de sus fiestas populares.

Ahora trato de ser menos apasionado, pero en aquellos años yo le discutía al pinto de la paloma, que los mejores carnavales del mundo eran los de Bayamo. Entre otras cosas, porque no conocía ningún otro. Pero, aparte de la exageración propia de los muchachos, de verdad eran celebraciones que involucraban a todo el mundo. A uno le gustaba saber que en el Parque, la calle Zenea o la Escuela de Comercio, se iba a encontrar con muchas de las orquestas más importantes del país y que se las podía disfrutar ahí, cerquita, como en una gran fiesta familiar tocando hasta el amanecer. Pero no era solo eso, también había en cualquier recodo de calle el baile amenizado con órgano, donde ni a los músicos ni a los bailarines les importaba que el sol de la mañana empezara a picar. Sin embargo, a fuerza de ser lo más respetuoso con los recuerdos, de aquellos carnavales lo que más me divertía era presenciar a El Guayabero.

Donde menos te lo esperarías podía estar Faustino. Descargando hasta las tantas en el parque (cuando la gente de allá decimos sencillamente «el parque», nos estamos refiriendo al legendario espacio que Céspedes bautizó como Plaza de la Revolución), caminando con su humanidad alta y erguida por la calle General García, cerca del paradero de los trenes, saliendo del Hotel Pasaje o tocando su tres y cantando ante la multitud que asistía a la tarima de la calle Saco, esquina con Pío Rosado.

No sabía ni me hacía falta, descubrir las razones de mi preferencia. Sencillamente me llamaba la atención que lo escuchara tanta gente que poco antes estaba bailando. Que pudiera dominar únicamente con su voz acompañada del tres, soltando sin parar infinidad de pícaras cuartetos, en las cuales entraban y salían personajes que uno podía descubrir en cualquier plaza o pueblecito rural.

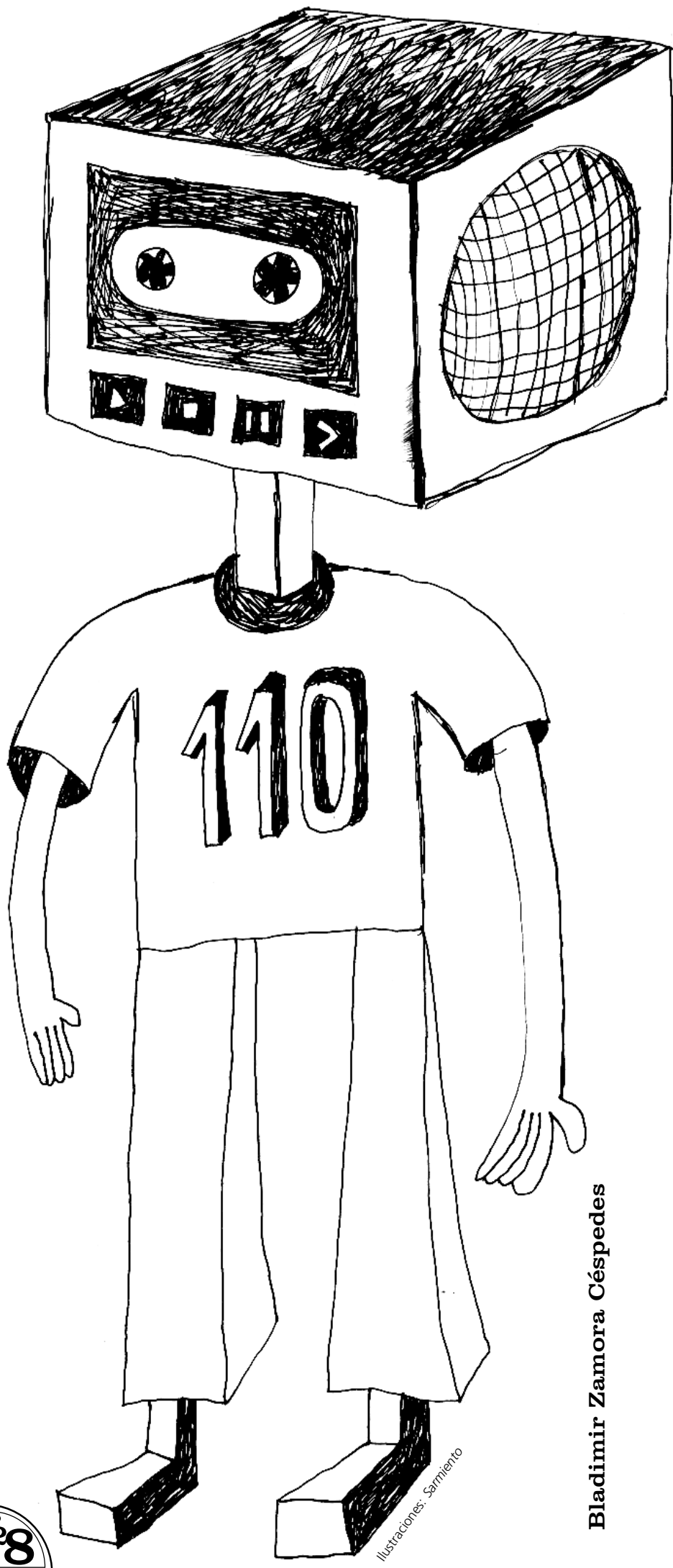
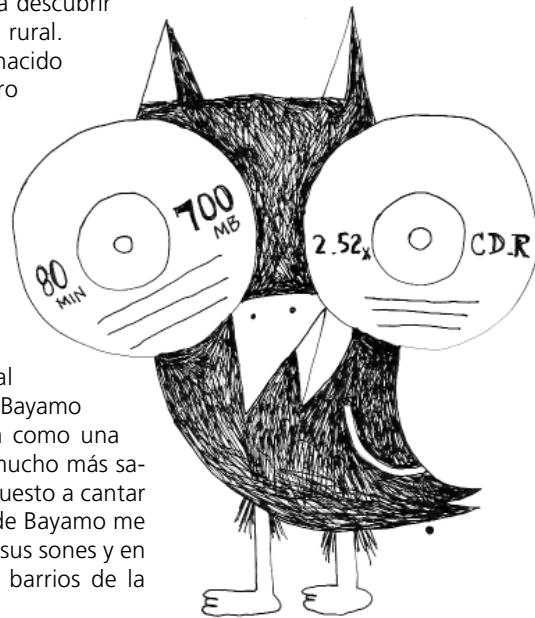
Tal vez ya sabía que había nacido en la provincia de Holguín, pero no tenía la menor idea de que este juglar del son era una de las figuras emblemáticas de uno de los géneros más importantes de la música cubana. No tenía entonces puntos de comparación, para entender que él hacía tiempo ya era dueño de un toque característico del tres. Al fin y al cabo, como él no solo estaba en Bayamo en días de carnaval, lo tomaba como una figura familiar de mi entorno, mucho más sabiendo que siempre estaba dispuesto a cantar a las bayamesas. «Las mujeres de Bayamo me matan», había dicho en uno de sus sones y en otro da pelos y señales de los barrios de la ciudad.

Principiando la década del 70 del pasado siglo ya estaba yo por La Habana, cuando recibí con mucha satisfacción la versión que el cantante y director Pachó Alonso había grabado y popularizado de «En Guayabero», uno de los primeros números que le había escuchado a Faustino allá en el oriente del país. Ello contribuyó mucho a que los estudios Siboney de la EGREM, situados en Santiago de Cuba, le llamaran a grabar discos. No está mal que fuera acompañado para estos menesteres por un conjunto que él mismo armó, pero, sinceramente, no pierdo la esperanza de que cualquier día aparezca una grabación, aunque no sea profesional, donde ahora mismo y en los tiempos venideros se le pueda escuchar en plena radicalidad de su actuación a voz y tres, en su categoría de representante de aquellos trovadores de antaño que, sin miedo a las distancias, iban por toda la Isla, como un espejo de las situaciones de nuestro hombre común.

El 19 de febrero de 1992 llegó El Guayabero a Madrid con algunos de sus músicos, a solicitud del importante rockero hispano Santiago Auserón, para amenizar en la Sala El Sol la presentación de la Antología *Semilla del Son*. Pionera selección de grabaciones infaltables en cualquier recuento de lo mejor del son cubano. Tuve la suerte de presenciar el desenfadado desempeño de Faustino, ante un mayoritario público joven surgido durante la mítica Movida Madrileña y acostumbrado a los aires del rock. No me podía creer que se quedaran alelados con «Mañana me voy pa», «Sibanicú», «El Tumbaíto», «La yuca de Casimiro» y muchos otros de esos sones que le había escuchado en Bayamo.

Después han pasado otros buenos y carismáticos músicos cubanos por allí, pero, sin duda, ya nunca más se iban a olvidar de Faustino. De tal suerte que fue insistentemente reclamado para participar en el Primer Encuentro entre el Son y el Flamenco, que se celebró en los pueblos de la provincia andaluza de Sevilla en julio de 1994. Y hace unos días atrás me sorprendió la grata noticia de una gira suya por las plazas castellanas. Lo cual no solo dice de su instalación definitiva en el gusto de los españoles, que toman su música como propia, sino de la voluntad de este hombre que en junio pasado cumplió 94 años y, limitaciones físicas aparte, sigue portando la necesidad de brindarse al público tres en ristre. Saberlo arropado por otras tierras que forman parte de nuestra familia es tan importante como tener la suerte de encontrarse con unos jóvenes que aquí mismo andan buscando, sin mucho éxito por cierto, un disco de El Guayabero, un puñado de grabaciones suyas para sumarlas a lo más íntimo de sus preferencias musicales, de las cuales forman parte, de seguro, intérpretes y agrupaciones cubanas y foráneas de la más nueva voluntad expresiva. ■

Bladimir Zamora: Poeta, periodista e investigador. Participó en la antología *Poesía cubana: la Isla entera*. En *La Jiribilla* redacta la columna Aprende.



Bladimir Zamora. Céspedes

ÁLVARO SOLAR

*Nuestra patria es el mundo,
nuestra ley es la libertad.
Solamente tenemos un pensamiento:
la revolución en nuestro corazón.*
DARÍO FO

Calla el golpeteo del corazón de Ibéricus acompañado con el eco de las cuerdas de una guitarra; desaparece lentamente, entre la oscuridad, el Coliseo Romano; queda el silencio y, luego, despiertan presurosos cientos de latidos, aplausos y vítores. En la arena, quiero decir, en

buscar hasta el final». El artista chileno estudió Arquitectura en la Universidad católica de Valparaíso; desde 1978 vive en Bremen, Alemania, donde trabaja como director teatral, diseñador gráfico y músico. Viajó a Cuba en el 2001 re-presentando al Goethe Institut de Alemania.

En *Ibéricus...*, en medio de un variado y convincente despliegue escénico, pleno de energía y fuerza, Solar comunica, gestualiza, canta, llora, ríe, golpea, ama, se asombra, susurra, nos avisa del futuro e interpreta, mediante

culturales—, nos demuestra que lo que sucedía entonces no difiere mucho de las vivencias del presente. Los autores, Francesca de Martin y Feruccio Cainero, crearon una conexión directa con el pasado. Francesca es muy política en su manera de pensar, escribe las obras que ella misma actúa y todo el tiempo está relacionando la realidad de aquella época con la de hoy. Ese es su propósito. Esas asociaciones que uno lleva en la cabeza funcionaron con mucha fuerza aquí en Cuba».

de eso, se distinguen y uno encuentra valores y aspectos muy positivos, y negativos también, como en todas partes del mundo, pero en el momento en que me subo al escenario a encontrarme con los cubanos comienzo a vibrar internamente; vibro porque hay una apertura tan grande en las personas y una inteligencia tan fértil que no deja de conmoverme, hay tanto conocimiento, y la gente está tan preparada... Todo ello me interesa, me gusta y me asombra. Es una de las pocas posibilidades en el mundo de tener un encuentro

EN BLANCO

las tablas, Álvaro Solar, ya no Ibéricus, pero también, todavía Ibéricus, alza su mano alcanzándonos, llevando tras de sí la plena identificación de un auditorio inteligente y hermoso: «Mi impresión desde el comienzo fue que el público entendía todo, absolutamente todo lo que le estaba pasando a este personaje, incluso, a medida que avanzaba la historia, yo iba descubriendo en el escenario las interpretaciones que hacían de la historia. Cuba es una Isla muy especial, por ello me daba la impresión de que cada uno tenía su comprensión propia de la obra. A su

sonidos ejecutados con distintas partes de su cuerpo, diversos instrumentos. Genera ritmos, mezcla efectos que graba en vivo integrándolos armónicamente hasta lograr una atmósfera casi real donde nos imbuimos todos. No solo se detiene en las formas, va hacia las esencias, justo lo que le interesa y motiva al subir a escena: «Respeto todas las corrientes, todas las formas de hacer teatro; pero creo que existe teatro bueno y teatro malo, igual que en la música y en todas las demás artes. La conclusión para mí es en blanco y negro. Hay teatro político, agitatorio, abstracto,

Las preocupaciones de Álvaro Solar y sus reflexiones sobre la vida y el hombre, el bien y el mal, el fracaso o el éxito fueron llevadas a la obra: «Todo lo que digo en el escenario es personal. Por eso insisto en que escriban las obras para mí. Cuando vi la de Darío Fo me dije: 'yo soy este personaje' y todo lo que está diciendo él soy yo. No puedo trabajar de otra manera. En el escenario me interesa hablar de cosas que creo y pienso, y plantear interrogantes sobre todo, no se trata de dar información y dar respuestas, me interesa preguntar y preguntarme todo el tiempo. Soy de

tan fuerte. En Latinoamérica, Cuba es algo muy especial, eso es indudable».

Aquellos que disfrutamos de este extraordinario contador de historias durante el XII Festival Internacional de Teatro de La Habana —que le encontramos en su cita anterior, del 2002, durante la puesta de *Johan Padan descubre América*, de Darío Fo—, quedamos desnudos frente a la sensibilidad con que la verdad de nuestros días fue llevada a escena: «como en la Roma de Ibéricus, el Imperio atenta contra la diversidad cultural y sus formas de dominación imponen modelos».

Y NEGRO

Nirma Acosta
& R. A. Hernández

vez, la conciencia colectiva reaccionaba con imágenes que ni siquiera me había imaginado así. En Cuba pareciera que las cosas tienen como otra dimensión en la cabeza del espectador».

Con gran capacidad narrativa e histriónica nos muestra en *Ibéricus: No todos los caminos conducen a Roma*, una multiplicidad de roles, bien llevados por su versatilidad musical, dominio de gestos y sonidos corporales. Nos cuenta la historia de un juglar de Hispania cuyo sueño de alcanzar la fama en la Roma del 80 d.C. le

absurdo..., pero lo más importante es la calidad. El tipo de teatro no me importa. Si es capaz de llevarme, si me hace sentir, si me transporta, si veo nitidamente las imágenes expuestas, si estoy dentro, si me siento feliz como espectador, el teatro es bueno y me interesa; si no es así, es malo y se acabó».

Se vislumbra, entre intertextos, la realidad incorporada a una historia del pasado, descubre el noticiero de todos los días, comprende la importancia de reconocer nuestra propia cultura

la opinión de que ningún sistema ha logrado hacer feliz al hombre; claro, hay sistemas que lo intentan más que otros y tienen más posibilidades, más respuestas para el ser humano, pero el hombre es tan contradictorio, tiene tantos problemas, que para mí no existe el sistema que haya logrado nuestra definitiva felicidad, al menos no lo hemos creado hasta el día de hoy. El único camino es buscarlo».

Cada actuación es un reto, no solo para Solar, también para el público que interactúa con él

En *Ibéricus: No todos los caminos conducen a Roma*, puesta de Meter Kämpfe, subyace la reflexión sobre la búsqueda que muchos hacen fuera de sí mismos, para llegar, a través del arte, al interior de un «yo» necesario, cada vez mejor y más humano: «El arte se convierte en una forma de vivir, es el modo de buscar soluciones, la manera de hacernos preguntas y encontrar respuestas. Tiene que ver con mi posición respecto a la existencia, a lo político, lo psicológico del ser humano.

Todos los caminos conducen a Cuba

lleva a un viaje a su interior, donde reconoce su principal esencia: preservar su identidad. Búsqueda que refleja en sí mismo el propio artista nacido en Talca, Chile, en 1955: «Soy una persona que he vivido siempre en otro mundo, emigré de Chile en 1978, anduve siempre girando. Allá viví cinco años durante la dictadura de Pinochet y me tuve que ir. Siempre estoy en esa búsqueda de preservar lo que soy; es como la vida: hay que

consciente de la similitud entre una barbarie de hace siglos y esta de nuestro tiempo: «Eso lo pensaron los autores cuando pedí que me escribieran una obra así: un espectáculo, una historia sobre el Imperio Romano que se va repitiendo hoy. Ibéricus —este hispano capaz de vender hasta su alma por ser un artista, víctima del comercio de esclavos, de la explotación, la guerra, de una relación de amor incomprensida por diferencias

durante toda la narración escénica. «Vengo a Cuba a encontrarme con el público cubano, aseguro. Eso es lo más importante. Puedo ir a Japón, Bélgica o cualquier otro sitio, pero Cuba es realmente un lugar distinto, con una situación particular, también por el aislamiento en que viven. Son una Isla, tienen dificultades terribles, los norteamericanos les han bloqueado durante años, cargan con escaseces económicas y, a pesar

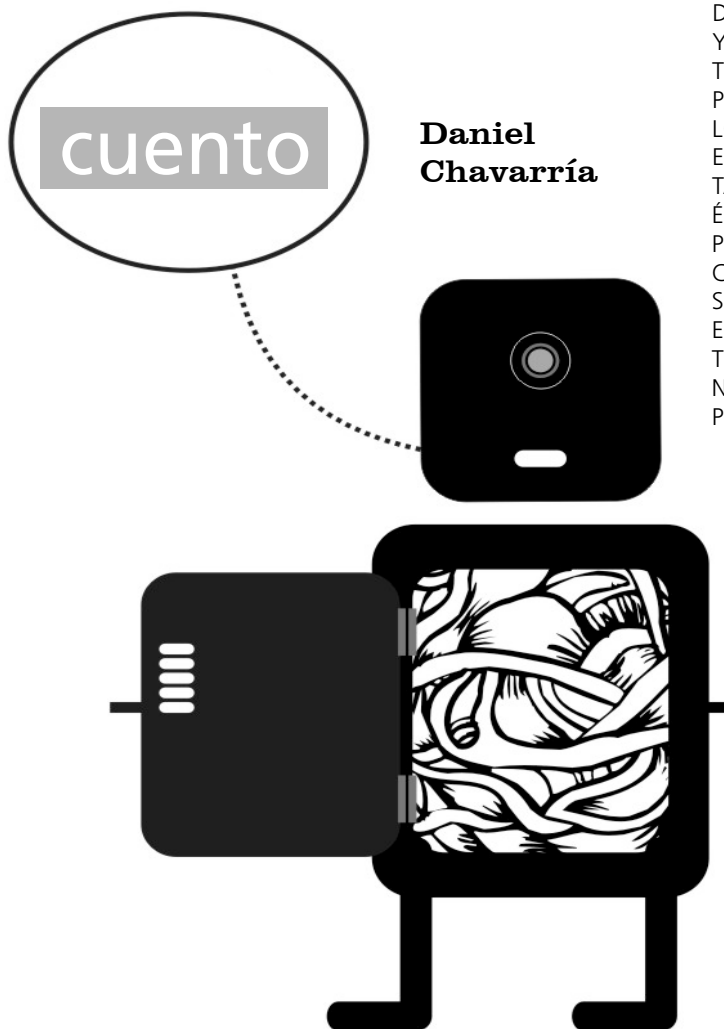
«Soy los personajes que interpreto, sus dudas, sus reflexiones; cuanto pasa en el escenario siempre soy yo». ▀

La señorita María de los Ángeles Saura, maestra del quinto grado de primaria en San Juan de Abril, encomendó a Rafaelito, alumno de 11 años, la tarea de ir a la Biblioteca Provincial, pedir los *Comentarios a la guerra de las Galias* y elaborar un *dossier* sobre Cayo Julio César. Cada uno de sus educandos recibió un encargo similar, con diferentes personajes históricos. Partidaria de una osada pedagogía experimental, la maestra se proponía familiarizar a sus alumnos con las bibliotecas y los libros.

Como primera medida, la señorita Saura se había asegurado de que todos aprendieran el alfabeto en ambos sentidos y fueran capaces de encontrar rápidamente cualquier artículo en un diccionario. Luego les hizo practicar las búsquedas en tarjeteros, y todo ello como un juego, con premios para los más rápidos y diversos estímulos que entusiasmaron a los niños. Por último, llevó a clase boletas de solicitud, de las que se empleaban en la Biblioteca Provincial, y los niños aprendieron a llenarlas con los datos requeridos.

Esa misma tarde, Rafaelito llenó la suya en la sala de lectura, anotó el título de la obra, el nombre del autor, su propio nombre y en la casilla de profesión, puso «escolar», tal como la maestra indicara.

Diez minutos después hojeaba *La guerra de las Galias* sin descubrir, por supuesto, nada que le permitiera saber quién era Cayo Julio César. Por fin, en una de las solapas se encontró una brevísima biografía del autor, donde se exaltaba su genio militar, político y literario, y al pie, una nota manuscrita, en caracteres de imprenta, donde decía: ESTE RESUMEN OMITE QUE CAYO JULIO CÉSAR FUE EL PRINCIPAL CAUSANTE DEL INCENDIO QUE DESTRUYERA LA BIBLIOTECA DE ALEJANDRÍA; Y CESÁREO FERNÁNDEZ, OPORTUNISTA IGNARO Y HOMÓNIMO DEL VÁSTAGO DE CÉSAR Y CLEOPATRA, BIEN PODRÍA SERLO DE VERDAD POR SU NEFASTA GESTIÓN COMO DELEGADO PROVINCIAL DE CULTURA.



Daniel Chavarría

DE ARISTÓFANES DE BIZANCIO, DE CALÍMACO, DE ARISTARCO, Y DE TODOS LOS SABIOS E INSIGNES BIBLIOTECARIOS QUE TRABAJARON EN ALEJANDRÍA, TE MALDIGO Y HAGO VOTOS POR QUE TU ALMA, LLEVADA POR EL VIENTO PESTÍFERO DE LOS INFIERNOS PASADOS Y FUTUROS, VAGUE ERRANTE HASTA EL FIN DE LOS SIGLOS, Y QUE JUNTO CON LA TUYA VAGUE TAMBIÉN, SIN TREGUA, LA DE CESÁREO FERNÁNDEZ, TU ÉMULO, EL MISERABLE SEMENTAL QUE HA HECHO SU CARRERA POLÍTICA DE VAGINA EN VAGINA, Y QUE POR SATISFACER SU CODICIA DE PODER Y LOS CAPRICHOS DE SUS TESTÍCULOS, SE HA CONVERTIDO EN EL PRINCIPAL ENEMIGO DE LOS LIBROS EN SAN JUAN DE ABRIL, DE CUYA BIBLIOTECA ORDENÓ TRASLADAR A SU DESPACHO, LAS TRES COMPUTADORAS ASIGNADAS A LA SALA DE REFERENCIAS, PARA PONERLAS A DISPOSICION EXCLUSIVA DE SUS SECRETARIAS Y CONCUBINAS.

En dos días de búsquedas, Tito Negro detectó en la Biblioteca Provincial, 69 invectivas contra César y Cesáreo, de las que sacó numerosas fotocopias.

Su artículo, publicado una semana después en LA VOZ DE SAN JUAN DE ABRIL, exactamente un mes antes de la primera ronda electoral para la renovación de las cámaras, reproducía las más venenosas de las diatribas. Arteramente, Tito había utilizado el pretexto de lamentar aquel acto de barbarie, y alertaba al director de la Biblioteca Provincial, con la sugerencia de establecer una más cuidadosa vigilancia para que semejantes actos, sin duda perpetrados por algún maniaco, no volvieran a repetirse; pero tuvo buen cuidado de reproducir en el artículo, las notas más infamantes contra Cesáreo.

El Rengo Alberto había sido la indiscutida estrella de la Biblioteca Nacional. En el país, ningún especialista conocía mejor que él las distintas colecciones, incluidos los libros raros y los fondos de circulación limitada. Los estudiantes

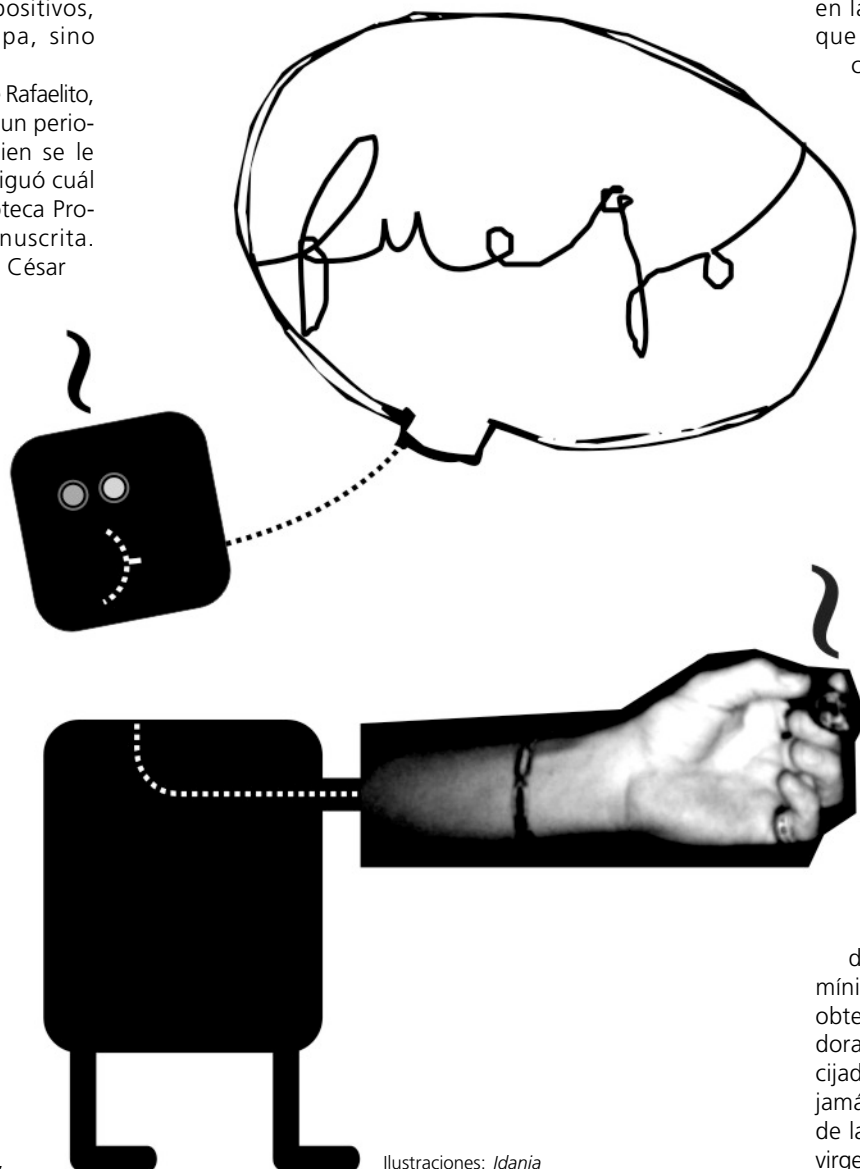
ni la menor idea

Rafaelito, que nada sabía de oportunistas ignaros ni de nefastas gestiones, y los supuso términos muy positivos, copió para su tarea no solo el texto de la solapa, sino también la diatriba manuscrita.

Cuando la maestra tuvo en sus manos el trabajo de Rafaelito, estalló en carcajadas y se lo leyó a Tito Negro, su marido, un periodista virulento, enemigo político de Cesáreo, a quien se le ocurrió una virulenta idea. Localizó a Rafaelito, averiguó cuál era el ejemplar que había consultado, fue a la Biblioteca Provincial y comprobó la existencia de la coletilla manuscrita. Luego buscó un *Larousse ilustrado* y en Cayo Julio César detectó, al borde de la página, otro agregado en idénticos caracteres donde decía: AL QUEMAR LA BIBLIOTECA DE ALEJANDRÍA, CÉSAR MATÓ SIETE SIGLOS DE SABER ANTIGUO; Y CESÁREO FERNÁNDEZ, EN SIETE MESES DE GESTIÓN AL FRENTE DE LA DELEGACION DE CULTURA, YA HA LOGRADO QUE LA BIBLIOTECA PROVINCIAL MEREZCA OTRO INCENDIO, PORQUE LA HA CONVERTIDO EN UNA RUINA INOPERANTE, HUÉRFANA DE RECURSOS.

En la *Encyclopaedia Britannica*, al texto en inglés se sumaba otra nota en español: ESTA ENCICLOPEDIA, POR LA LIGEREZA CON QUE TRATA EL INCENDIO DE LA BIBLIOTECA DE ALEJANDRÍA, ES CÓMPlice DEL SILENCIO QUE HACE YA DOS MIL AÑOS IMPUSIERA AL MUNDO LA RALEA PIRÓMANA DE LA DINASTÍA JULIO-CLAUDIA. Y CESÁREO FERNÁNDEZ, QUE AHORA SE CANDIDATEA PARA DIPUTADO A LA ASAMBLEA NACIONAL, NO LE VA EN ZAGA COMO INCENDIARIO, POR SER EL PRINCIPAL RESPONSABLE DE LA QUEMA DE LOS LIBROS RAROS, EL ÚNICO FONDO VALIOSO EN LA BIBLIOTECA DE SAN JUAN DE ABRIL, QUE ÉL HABÍA ORDENADO TRASLADAR AL MUSEO, SO PRETEXTO DE COBRAR LAS CONSULTAS Y ASÍ HACERLOS RENTABLES.

En la *Enciclopedia Italiana*, el anónimo escriba había insertado un vehemente alegato: YO, EN NOMBRE DE SOTER I, DE TOLOMEO FILADELFO, DE LOS 70 SABIOS JUDÍOS, DE DEMETRIO FALÉREO, DE ZENÓDOTO, DE APOLONIO DE RODAS, DE ERATÓSTENES,



Ilustraciones: Idania

de la carrera de Bibliotecología, que hacían sus prácticas en la Sala de Servicios Generales, detectaban de inmediato que nadie como el Rengo conocía los lenguajes de indización. Su pericia omnisciente les simplificaba también las tareas de almacenamiento y recuperación de documentos, que muchos jóvenes detestaban por monótonas. En 1990, la Asociación Nacional de Bibliotecarios le había otorgado la distinción «Isidoro de Sevilla» por su novedoso aporte de un sistema automatizado para la formación de archivos temáticos o colecciones verticales. Investigadores de muy diversas ramas, y todos los funcionarios de la biblioteca, habían contado siempre con el Rengo para la organización de sus proyectos. Al título de licenciado que obtuviera en la Facultad de Bibliotecología, había añadido un Doctorado en Ciencias de la Información por la Universidad de Pittsburg. Pero al Dr. Alberto Alberti no le entusiasman tanto sus títulos académicos como el ejercicio práctico de referencista, al que había consagrado toda su pasión y talento. Durante los 12 años en que dirigiera la Sala de Referencias, sobre su mesa podía leerse, yuxtapuesto a la placa con su nombre y título, un cartelito con la severa divisa que se impusiera a sí mismo: «No tengo que saberlo todo, pero sí saber cómo encontrarlo».

Sus búsquedas bibliográficas eran lujuria y aventura, amor y zozobra. Era el orgasmo espiritual de hallar un dato tras el terror al fracaso. Es seguro que en la historia bibliófila de la República nadie se había entregado con tal pertinacia al desafío cotidiano de hallar o no hallar. Pero el Rengo Alberto siempre había hallado o demostrado a los usuarios que lo buscado no existía; ya fuese un documento, un afiche, una foto, un párrafo, una palabra, el mínimo dato requerido en la Sala de Referencias. A veces lo obtenía mediante diestros manejos de microfílm y computadoras, pero otras, en tozudos mano a mano con libros desvenecados, con revistas empalidecidas por el olvido o periódicos jamás consultados que el Rengo desplegaba sobre las mesas de la hemeroteca con el ardiente temor de quien desflora a una virgen amada. Con frecuencia se lo veía cojeando tenazmente por los pasillos de los sombríos almacenes o encaramado en lo

alto de una escalerilla de tijera, hurgando ceñudo en los estantes, con hábiles manipulaciones de los volúmenes.

A pesar de su cojera, de su pequeña estatura y extrema delgadez, el Rengo Alberto no carecía de atractivos. Tenía unos ojos negros de mirada impaciente, adivinatoria, labios gruesos y muy rojos, una dentadura perfecta, y un perfil griego con cabello de grandes rizos castaños.

Cuando lo nombraron director de la Biblioteca Provincial de San Juan de Abril, la subdirectora era Estela Romano. Y de ella se enamoró el Rengo a primera vista. Hasta entonces, en sus 45 años, nunca se había enamorado. Y nunca tuvo el valor de declararle su amor. Durante un año y medio, la adoró en silencio. La adoró hasta el día de su muerte; su muerte de ella.

Estela se había suicidado dos meses antes de que aparecieran las anónimas invectivas contra César y Cesáreo.

III

A los dos días de difundirse el artículo de Tito Negro, Cesáreo Fernández destituyó al Rengo y ordenó retirar todos los libros donde aparecían las diatribas contra su persona y la de Cayo Julio César. Y otros dos días después, cuando solo faltaban tres semanas para las elecciones, Negro publicaba un nuevo artículo, firmado por el Dr. Alberto Alberti, con el siguiente texto:

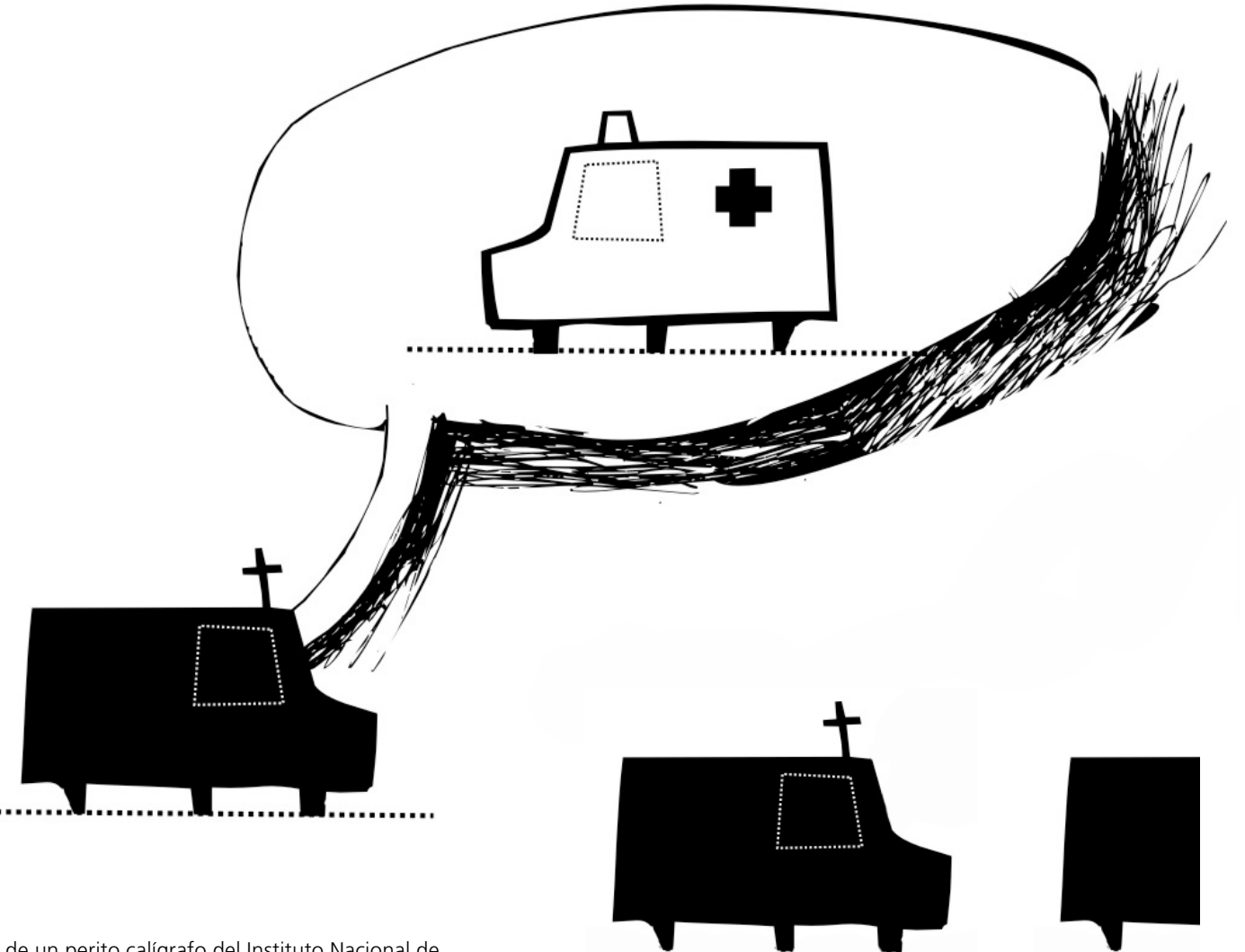
QUOUSQUE TANDEM...?

Recientemente, por arbitraria decisión del Delegado Provincial de Cultura, he sido destituido de mi cargo al frente de la Biblioteca Provincial de San Juan de Abril. Se me acusa de negligencia, por no haber impedido que un «maníaco» inscribiera en diversos ejemplares de la biblioteca denuestos contra Cayo Julio César y contra el propio Cesáreo Fernández; como si dentro de las funciones de un director estuviera también la de convertirse en policía y vigilar cada movimiento de cada uno de los usuarios de la biblioteca.

Si he de ser sincero, el acto vandálico de garabatear libros destinados a la consulta y circulación pública no me impide solidarizarme con los denuestos del maníaco contra ambos personajes. A pesar de su indiscutible genio como estadista y escritor, en el balance de la vida de César pesa desastrosamente su culpa alejandrina. En su apoyo a Cleopatra para una mezquina guerra dinástica, César obedeció mucho más al apremio de sus hormonas seniles que a los altos intereses de Roma. Y el resultado de aquella guerra endocrina fue la destrucción de una obra cultural de casi tres siglos, que reunía materiales no solo del mundo helénico, sino de las antiguas culturas de Egipto y del Cercano y Medio Oriente, con originales y traducciones procedentes, en algunos casos, del siglo VII a. C.

En cuanto a los ataques a César, es imposible no estar de acuerdo con nuestro maníaco, en que el mundo debería execrar su memoria. Por ganar una batalla, destruyó en horas lo que muchos sabios habían reunido en siglos. Sus enormes virtudes políticas y humanas jamás compensarán el criminal incendio del medio millón de ejemplares atesorados en la Biblioteca de Alejandría.

Y cuando el maníaco acusa de incendiario a Cesáreo Fernández, tampoco carece de razón. Baste para demostrarlo el texto adjunto, de puño y letra de Estela Romano, redactado pocos minutos antes de su trágica muerte. Su autenticidad está avalada, con fecha de anteayer, por la certificación



de un perito calígrafo del Instituto Nacional de Criminalística, a disposición de quien desee examinarla, en la redacción de este periódico.

Estimado Dr. Alberti:

Tenía usted razón. Fue un gran error trasladar el Fondo de Libros Raros al Museo. Cuando me opuse a usted en el Consejo de Dirección y apoyé la iniciativa de Cesáreo Fernández, lo hice por míseros intereses pasionales. Estaba enamorada de Cesáreo y, desde hacía varios días, mantenía con él una secreta relación. Todo lo había preparado él. Su plan de hacer rentables los libros y encargarme la gestión, fue un pretexto para vernos sin que nadie nos descubriera. Nos dábamos cita en el despacho intermedio, al que se accede tanto desde el Museo como desde las oficinas de Cesáreo en la Delegación de Cultura. Y en ese maldito lugar, adonde me atrajo con promesas que ahora no quiero recordar, he sido sometida a incalificables vejámenes físicos y morales. Cesáreo es un monstruo perverso. Cuando esta carta llegue a manos de usted, habré perecido bajo las llamas. He decidido acudir al patio central del edificio donde, a la vista pública, voy a incendiarme con alcohol. Lo hago porque Cesáreo Fernández me ha herido tanto que ya no quiero vivir. Pero no quiero irme de esta vida sin implorar a usted, humildemente, perdón por mi indigno comportamiento durante nuestra última reunión. Ojalá me lo otorgue. Adiós, querido amigo.

Estela Romano

Como es sabido, el intento por salvar a la desventurada Estela provocó el incendio del Fondo de Libros Raros, pérdida irreparable para la cultura abrileña.

Por mi parte, nada personal me instiga contra el Sr. Cesáreo Fernández, pero es evidente que el maníaco tenía razón. Su gestión al frente de la Delegación Provincial de Cultura ha sido nefasta; y al igual que César, es un incendiario y un enemigo de la cultura.

Dos años después de los hechos, la población de San Juan de Abril sigue discutiendo quién pudo ser aquel maníaco que tanto contribuyera a arruinar la carrera política de Cesáreo Fernández.

El Rengo, recientemente promovido a Director de la Biblioteca Nacional, no tiene la menor idea. Cuando alguien saca a relucir el caso y le pregunta por el maníaco, se encoge de hombros y alza las cejas. No tiene ni la menor idea. ▀

Este cuento pertenece al libro *Conversación con el búfalo blanco*, de Rogelio Riverón, que la Editorial Letras Cubanas anuncia para este año.

Daniel Chavarría: Escritor. Autor de *Joy*, *La sexta Isla* y *El ojo Dyndiménio*, entre otros libros. Recibió en el 2002 el Premio Edgar Allan Poe con *Adiós muchachos* y en el 2005, obtuvo el Premio Ciudad de Palma, por su novela *Priapos*.





**VUESTRO
HASTA LA
MUERTE,
EL CABA-
LLERO DE
LA TRISTE
FIGURA.**

Homenaje
al 400
Aniversario de
*El Ingenioso
Hidalgo
Don Quijote
de la Mancha*