

la Jiribilla de papel

OCTUBRE

53
2005

www.lajiribilla.co.cu

• publicación mensual •

www.lajiribilla.cu

Harold Pinter

Premio Nobel de Literatura, 2005

Alfredo Guevara:
El cineasta es un descubridor

Sobre el papel del intelectual
Eduardo Subirats

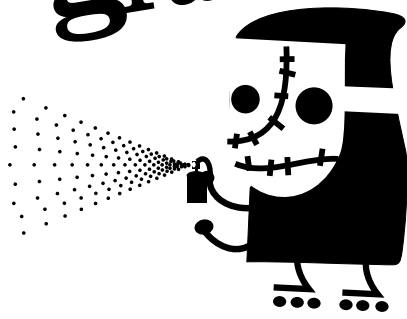
España intransitiva
Julio Ortega

El Misterio García Espinosa
Ambrosio Fornet



Ilustración: Idania

grafiti



Alguien ha escrito que el intelectual es un hombre que dice «no». Esta afirmación, hartamente fácil, ha cobrado el efímero relumbramiento de todo lugar común —de lo que Flaubert llamaba «la idea recibida» (...) Hay realidades, hechos, ante los cuales hay que decir «sí». Hay aspiraciones colectivas que convergen hacia ese «sí» necesario al cumplimiento de grandes tareas. Si se sabe decir «no», también hay que saber decir «sí» (...) El Sí y el No dependen de Principios. Lo importante está en no equivocarse en materia de Principios. Del mantenimiento de esos Principios, dependen nuestros años futuros —los de quienes nos acompañan en nuestras tareas en los «reinos de este mundo».

ALEJO CARPENTIER

«Papel social del novelista». *Ensayos*. Editorial Letras Cubanas, 1984.



la Jiribilla de papel

OCTUBRE
53
2005

Dossier

- 3 Las estrellas literarias, clérigos, el intelectual
EDUARDO SUBIRATS
- 5 Crímenes a la hora sexta
RAFAEL DE ÁGUILA

- 6 El rincón del NO
ALFONSO SASTRE
- 8 El absurdo mundo de Harold Pinter
HUMBERTO ARENAL
- 9 Un rebelde, el cine inconforme y sus linajes
JOEL DEL RÍO
- 10 *El guardián*
HAROLD PINTER
- 11 Poesía
HAROLD PINTER
- 12 El teatro, la cenicienta del Nobel
RICARDO BADA
- 13 Eva Forest: contra la censura invisible
NIRMA ACOSTA

- 14 Otro Rulfo
VÍCTOR JIMÉNEZ
- 15 Las palabras y el silencio
ERNESTO SIERRA
- Encuentro con...**
- 16 Alfredo Guevara: el cineasta es un descubridor
MAGDA RESIK AGUIRRE

- 18 Materia de la poesía: la responsabilidad de la palabra
TERESA MELO
- Poesía**
- 19 Verter en tierra / Muerte del sujeto lírico
JOSÉ LUIS SERRANO

- 20 España intransitiva
JULIO ORTEGA
- La crónica**
- 21 Con el río crecido
AMADO DEL PINO

- 22 El Misterio García Espinosa
AMBROSIO FORNET

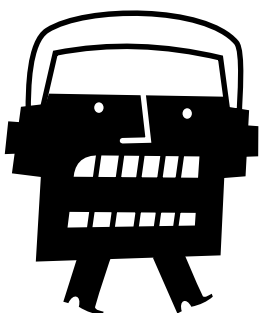
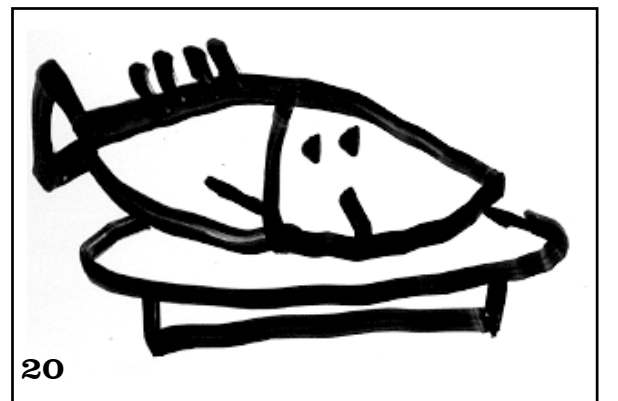
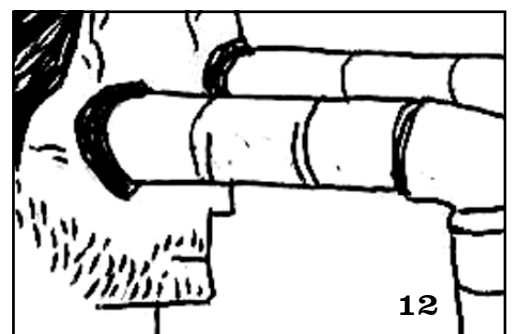
- Aprende**
- 23 La Makeba y el guajiro
BLADIMIR ZAMORA CÉSPEDES

- 24 ¿Para qué sirve la canción?
PASCUAL SERRANO

- En proscenio**
- 25 Pie de página: lecturas teatrales
ZOILA SABLÓN

- 26 Arquitectura y arte. Visiones de Porro
ANDRÉS D. ABREU
- 28 Ezequiel Vieta: el desafío de la verdad
ALBERTO GARRANDÉS
- Narrativa**
- 29 Entrevista con María Elena Llana
Los personajes de un cuento no se permiten demasiadas libertades
ROGELIO RIVERÓN

- Cuento**
- 30 Añejo cinco siglos
MARÍA ELENA LLANA



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



Las estrellas literarias, clérigos, el intelectual

Eduardo Subirats



Definir el papel público del intelectual a comienzos del siglo XXI significa reconocer su gloria celebrada por todas partes. Quiere decir también preguntarse por su ostensible ausencia. Incesantemente se aplauden, se exhiben y se premian intelectuales. En muy pocos lugares se oye su voz frente a las guerras y el empobrecimiento masivo de la población mundial; frente a la destrucción ecológica global o el escarnio mediático de la masa electrónica; y frente al vacío de nuestro tiempo histórico.

La paradoja de un intelectual elevado a los cielos del espectáculo cultural por los mismos medios que lo enmudecen frente a los grandes dilemas universales de nuestro tiempo, se desprende directamente de los constituyentes de la aldea global, de la industria cultural y de la organización corporativa del conocimiento y la educación. Pero comencemos por el principio: ¿Qué es un intelectual?

Sus funciones y jurisdicciones se asientan sobre sagrados principios: la filosofía, la ciencia, los saberes literarios y artísticos. Giordano Bruno es un caso clásico. Llevó la crítica copernicana del geocentrismo a sus últimas consecuencias metafísicas y políticas: una concepción infinita, abierta y dinámica del universo que no admitía dogmas ni fronteras religiosos o políticos, y se coronaba soberana con una filosofía que abrazaba en armónica unidad las tradiciones espirituales de los magos egipcios, la sabiduría talmúdica y cabalística, la ciencia pitagórica, la espiritualidad islámica, un humanismo cristiano y la matemática y la astronomía modernas. El principio elemental que define al intelectual moderno es esa identidad de conocimiento y soberanía humana: por encima de las fronteras, prejuicios y cadenas que esta misma humanidad se ha impuesto.

Pero, sobre todo, el siglo XX ha presenciado una radical ruptura de aquella unidad de conocimiento y soberanía humanos que definía la modernidad clásica. Las corporaciones industriales asumen un control creciente sobre los medios y fines de la investigación científica. La máquina académica ha transformado el universo espiritual de las humanidades en un campo vigilado de saberes pragmáticos, compartimentados y segregados. La industria cultural abarata la creación artística e intelectual bajo las reglas de juego de un mercado manipulado.

La historia de este intelectual moderno atraviesa grandes hitos: el concepto de democracia de Spinoza y Rousseau, la filosofía de la libertad de Leibnitz o de Kant, la *Encyclopédie*, de Diderot, las filosofías de la Independencia de Paine o Simón Rodríguez, las filosofías revolucionarias de Fourier, Proudhon y Marx. Su punto de partida ha sido en todas las circunstancias el mismo: la identidad de razón y libertad, la continuidad lógica y política entre conocimiento y plenitud humana. El siglo XX ha transformado drásticamente este horizonte.

Ha sido el siglo de los totalitarismos. Y con los totalitarismos ha tenido lugar una transformación del intelectual en *performer* del espectáculo y clérigo profesional de las maquinarias y los usos de la administración estatal. Junto a la instrumentalización estética y cognitiva del clérigo en los aparatos de propaganda o en las corporaciones financieras e industriales se han sucedido las persecuciones, violencias y exilios masivos de aquellos intelectuales que han mantenido contra la corriente un principio de autonomía reflexiva frente al espectáculo y la dominación. La novela *Mephisto*, de Klaus Mann, y el manifiesto que escribió a raíz de su prohibición, son de los testimonios más lúcidos de la transfiguración del intelectual en estrella política y clérigo institucional bajo la misma maquinaria política que desaparecía al intelectual disidente.

Pero, sobre todo, el siglo XX ha presenciado una radical ruptura de aquella unidad de conocimiento y soberanía humanos que definía la modernidad clásica. Las corporaciones industriales asumen un control creciente sobre los medios y fines



Plantear el papel público del intelectual supone reconocer el significado social del conocimiento en una era de instrumentalización corporativa y escarnio mediático. Significa restablecer las memorias sociales académicas y mediáticamente canceladas. Quiere decir recuperar el valor humano de las palabras y la restauración de una vida dañada.

de la investigación científica. La máquina académica ha transformado el universo espiritual de las humanidades en un campo vigilado de saberes pragmáticos, compartimentados y segregados. La industria cultural abarata la creación artística e intelectual bajo las reglas de juego de un mercado manipulado. Y los medios de comunicación eliminan estructuralmente la reflexión intelectual de los espacios públicos y de la vida privada. Control mediático de la sociedad, burocratización de los saberes académicos y trivialización comercial de la cultura son los rigores que amenazan al intelectual en el amanecer del siglo XXI.

La estrella literaria y el experto son los protagonistas de esta nueva constelación. La primera pone en escena una cultura concebida como ficción y fetiche, y la transubstanciación de lo real en la farsa de papirote de la industria mediática y cultural. El experto, en cambio, es un patrón organizacional: una conciencia gregaria y disciplinada, y el representante sin rostro de saberes académicamente domesticados y administrativamente controlados. Su actuación se rige bajo los códigos anónimos de la racionalidad objetiva y la rentabilidad. Y aunque invente transgénicos ecocidas, diseñe armas nucleares o produzca programas económicos socialmente destructivos, el nombre sagrado de la ciencia le otorga título de inocencia y carta de inmunidad. El rigor de la profesionalidad le exime de cualquier responsabilidad social. Por eso, es también un clérigo.

La estrella literaria resplandece en el reino del espectáculo. El clérigo profesional administra el orden instrumental de la realidad. El común denominador de sus respectivas funciones es la cosificación social en un sistema manipulado de mercancías y simulacros. Frente a ellos, el intelectual emerge como conciencia negativa. Walter Benjamin la llamó «carácter destructivo». Sus signos son la crítica de lo existente y el deseo de reducirlo a escombros. No por el placer de la destrucción, sino por hallar encrucijadas y abrir caminos nuevos. Su expresión filosófica es una figura negativa del conocimiento: la teoría crítica.

La reflexión se transforma en teoría crítica allí donde los saberes institucionalmente alineados se hacen resistentes a la verdad y la humanidad. Y es precisamente a partir de este conflicto que se da expresión el intelectual contemporáneo. Es la real condición que han puesto de manifiesto filósofos como Günther Anders a lo largo de su oposición al desarrollo de la industria y el armamento nucleares; Carlos Mariátegui en su crítica del neocolonialismo; o Vandana Shiva mediante su resistencia a la destrucción tecnocéntrica de los ecosistemas y las culturas del Tercer Mundo.

En nombre de una circunstancial «condición postmoderna» se dictó hace años la *fin des grands récits*. Diseñada como letanía clerical para rubricar la liquidación del marxismo como última herejía, su colateral *damage* se llevó por delante las tradiciones intelectuales modernas que habían formulado una alternativa a la razón colonial y totalitaria: ya se tratara del *Espíritu de la utopía*, de Ernst Bloch, o del *Movimiento Antropofágico*, de Oscar de Andrade y Tarsila do Amaral; ya fuera el concepto social de democracia de Rosa Luxemburg o *Las venas abiertas de América Latina*, de Eduardo Galeano. La actual tarea del intelectual es revertir esta inmolación voluntaria.

Plantear el papel público del intelectual supone reconocer el significado social del conocimiento en una era de instrumentalización corporativa y escarnio mediático. Significa restablecer las memorias sociales académicas y mediáticamente canceladas. Quiere decir recuperar el valor humano de las palabras y la restauración de una vida dañada. ■

Tomado de *La Jornada*

Eduardo Subirats: Barcelona, 1947. Filósofo y crítico de arte. Es profesor en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Nueva York.

«Dos son las puertas de los sueños
si el sueño ha sido verdadero.»
HERMANN BROCH

Nietzsche ya lo había anunciado con su *eterno retorno*. Más de 20 años después que Ernest Miller Hemingway empujara a dos asesinos de Chicago a abrir las puertas del restaurante Henry en un oscuro pueblo llamado Summit¹, Gabriel García Márquez habrá de reincidir en el gesto cuando lance a otro ser, esta vez a una mujer, a abrir las puertas del restaurante de José en algún sitio que no se nombra. El género y el número varían, el espacio y el tiempo también, mas de alguna manera el escenario es mítico y no cesa. Cada acción de «Los asesinos» se repetirá, metamorfoseada, recreada, reescrita, en «La mujer que llegaba a las seis»². En la primera la *crime scene* puede que quede oculta en algún entresijo futuro; en la segunda ha quedado omitida en el pasado, quizá en el lóbrego y polvoriento cuartucho de cualquier hotel. Adentrémonos, lupa en mano, en la literaria virtualidad de tales hechos.

Ambos autores han elegido el bautismo de puertas que se abren para sus primeras oraciones³. Si el norteamericano en alguna entrevista anunció su pasión por las oraciones cortas, el colombiano elige para reincidir una oración de apenas cinco palabras. «La mujer que llegaba a las seis» fue escrita por Gabriel García Márquez cuando apenas contaba con 22 años; antes hubo de leer a Hemingway y pronto lo reconocerá como una de sus marcas de influencias. Los discípulos suelen ser muy respetuosos con las enseñanzas de sus maestros; en las puertas del restaurante de José se abrirán a las seis de la tarde para que una prostituta pueblerina convenza a José, un adiposo *barman* enamorado, de que ella ha llegado allí antes, tan antes como para que ese lapso resulte útil como mera coartada. El crimen es ya pasado. La historia se sostiene —y se justifica— sobre el logro de la coartada. En Hemingway las puertas se abrirán poco antes, un reloj marcará apenas las cinco y veinte de la tarde, alguien advertirá que son 20 los minutos de adelanto; Ole Andresson, a todas luces futura víctima —abandonamos la historia sin entever el cadáver de un hombre que ha firmado su certificado de defunción— abre cada tarde a las seis las puertas del restaurante Henry, los dos sicarios lo saben, han llegado antes —a las cinco o las cinco y veinte, paracronismo mediante, quién puede saberlo— para esperarlo⁴. Si desde el *corpus* social sueco y prostituta se erigen como víctimas, la asesina garcíamarquiana deviene *doppelgänger*, en *alter ego* de Ole Andresson. Girard Genette sostiene que el título de un cuento debe inferirse como espacio paratextual en función de instaurar en el lector un *horizonte de expectativas*. «Los asesinos» como *terminus ad quo*⁵. El título del colombiano define expectativas que llevan inevitablemente a «The Killers»: de alguna manera, Ole Andresson es *el hombre que llega a las seis*.

Si en «Los asesinos» dos hombres arriban a un restaurante antes de matar; en «La mujer que llegaba a las seis» una mujer se sentará en un restaurante después de matar. En la segunda de las historias poco o nada sabemos de la víctima, apenas lo que cuenta a José la prostituta; en la primera el sueco está en su casa, tumbado en su cama, cuando recibe la advertencia de Nick, le agradece, sabe que ya está muerto. Si Hemingway nos ha regalado una historia donde la *dramatis personae* es la víctima, García Márquez lo hace desde el *leitmotiv* del victimario, el *travelling* es evidente: desde el triste boxeador que huye de la muerte tras haber burlado los dictados de algún *capo*, hasta la triste prostituta que huye de haber matado tras haberse hastiado de las violaciones que ha consentido para su alma. La sordidez salta desde todas las partes del *iceberg*, las hundidas y las visibles, nadie sabrá nunca en cuáles hechos habrá incurrido el sueco Andresson, nadie concluirá la lectura con el cuerpo ensangrentado y exánime del otrora boxeador. A un lado, las octavas partes del *iceberg* se alzan hacia el pasado y hacia el futuro. En el colombiano, en cambio, la asesina se encarga de hacernos saber los motivos del crimen, al menos su propia versión, pero nadie sabrá jamás qué dirá José a la policía cuando algún uniformado inquiera acerca de la hora en que la mujer ha empujado las puertas del restaurante. El *iceberg* en sus octavas partes se extiende hacia delante.

En ambas historias las miradas a ese círculo regidor del tiempo que es el reloj devienen obligados tics. Cuando no se alude al reloj es el ambiente con sus faroles o su oscuridad quien aporta el resto. En breves 11 líneas de «Los asesinos» son tres las miradas al reloj. El reloj, el tiempo en realidad, se levanta como un personaje más y no precisamente secundario. Perdidos quedan los motivos y la suerte del sueco, perdidos los hechos y el futuro de una mujer. Y entre los telones de ese tiempo general que inundará con su tragedia ambas historias, los relojes —esas esferas de eternidad comprimida— administrarán el tiempo que regirá tras esas fronteras que las puertas han delimitado al inicio de ambas historias. En Hemingway el tiempo se prorroga en el afán de aguardar a Andresson y darle muerte, los asesinos aguardan hasta más allá de las siete de la noche; en García Márquez la mujer desea de José, primero un cuarto de hora, después otros 15 minutos; no ha llegado a las seis, la coartada será más holgada si el hombre sostiene que ella ha llegado mucho antes. En una historia el tiempo se prolonga, en la otra se contrae. En una el tiempo prevé el arribo de Ole, en la otra el arribo de la policía o del primer

parroquiano. El *antes* y el *después*⁶ en ambos textos es vital; ¿será asesinado Ole Andresson?, ¿en qué turbios hechos hubo de mezclarse allá en Chicago?, ¿qué dirá José a la policía? Los autores han seducido al tiempo para seducir, esta vez hasta lo indecible, a sus lectores. Los cuentos no son solo lo que dicen, sino también —y en no pocas ocasiones muy especialmente— lo que no dicen. Vargas Llosa denota la existencia de lo que denomina *tiempos vivos* o *cráteres*⁷ cuando «el tiempo de una historia parece condensarse, manifestarse al lector de una manera tremendamente vívida, acaparando su atención». En estas dos historias el tiempo es más cráter y más vivo que nunca.

Einstein nos legó toda una vasta teoría del espacio-tiempo, por él sabemos algo de esas entidades gemelas. El espacio se constituye como otro de los personajes de estas historias. Dos pueblos, dos restaurantes, dos que *llegan* para matar; alguien que necesita de una coartada para *irse*; cambiar de sitio —el sitio como garante de cambio—; un hombre que se oculta en su cuarto para no ser baleado; un parroquiano que sostiene la necesidad de marcharse del pueblo; Ole, quien alguna vez deberá salir de su cuarto para concluir su vida; la prostituta que promete dejar el pueblo para recomenzar la suya; el espacio, siempre el espacio, omitido o presente, debajo del *iceberg* o implícito en el escenario donde se agitan ambas historias, pero el espacio a la vera del reloj, a su sombra, entidades einstenianas entrelazando sus cintas de flamas invisibles. Mas, si los escenarios en «Los asesinos» son dos —restaurante/habitación de Ole— y la historia puede subdividirse en tres momentos: restaurante/habitación de Ole / retorno a restaurante, en García Márquez las puertas del restaurante se han abierto a los inicios y no las veremos cerrarse jamás.

Crímenes a la hora sexta

Rafael de Águila

Espacio, tiempo, escenarios, hechos, todo (re)creado y (re)escrito es lanzado sobre el lector en una rotunda confirmación del eterno retorno nietzscheano. La estructura de ambas historias no está exenta de ser citada en el entramado. Son dos cuentos cuya técnica se sostiene mediante el diálogo. Cortante, seco, frío, objetivo, condicionante de la acción, casi totalizador en Hemingway. Humano, poético, por momentos tierno, marcado por una magistral caracterización psicológica de los personajes, más invadido por la tercera persona en García Márquez⁸. El norteamericano ha preferido la voz de muchos: los dos asesinos, George, Nick Adams, el negro cocinero, parroquianos que al entrar son advertidos de que no habrá comida, el sueco, el ama de llaves de la pensión donde este vive, todos se aproximan a decirnos algo, decodifican lo que debe ser decodificado. El colombiano, en cambio, deja escuchar solo las voces de esa entidad dual que sabemos eterna: prostituta/ser noble, anodino y adiposo que suspira por ella y la ama. De un diálogo gregario se va a un diálogo dual. Por si fuera poco no son solo palabras; si los asesinos apoyan sobre el mostrador los codos, la prostituta imitará el gesto⁹. Los códigos quedan ante nuestros ojos. La suerte de cada personaje está en nuestras manos.

Borges sostenía que cada escritor creaba a sus precursores. Por René Char sabemos que el acto es siempre virgen aunque se repita. De alguna manera «Los asesinos», esa historia donde dos *killers* de Chicago van a Summit a matar a un ex boxeador sueco, resulta la plataforma textual sobre la que más de 20 años después una mujer, una prostituta latinoamericana, intenta escapar del asco de su cuerpo

y de su mundo. Si un texto vive de la plusvalía de sentido que el destinatario ha introducido en él, como sostiene Humberto Eco, «La mujer que llegaba a las seis» deberá leerse con esa plusvalía que nos llegará en agitado turbión desde «Los asesinos».

Pensemos que Ole Andresson no pudo ser baleado jamás; que el objeto erotizante del adiposo José pudo expiar sus pecados; que Nick Adams ha quedado con la conciencia tranquila, ha advertido al sueco; que José mentirá a la policía o dirá la verdad, eso nadie podrá saberlo. Nadie tampoco podrá saber qué sucederá con su conciencia. El peso, presumo, se sostiene sobre ella desde hace ya más de 55 años. Dos Premios Nobel han escrito dos historias. Olvidemos el metatexto y toda su prescindible parafernalia. Las historias han quedado ahí, ya para siempre. Nosotros, en la sacra reincidencia del lector, navegaremos también para siempre entre esos textos, seducidos por su inefable eternidad¹⁰. ▀

Notas:

1 «Los asesinos» aparece en el volumen de cuentos *Hombres sin mujeres*, de 1927. «La mujer que llegaba a las seis» forma parte del libro *Ojos de perro azul*, de 1950. Veintitrés años separan una historia de otra. Alguna vez leí que Gabriel García Márquez escribió «La tercera resignación»; el primero de los cuentos de *Ojos de perro azul*, al día siguiente de leer «La metamorfosis», de Kafka. ¿Cuántos días entre la lectura de «Los asesinos» y el nacimiento de «La mujer que llegaba a las seis»?

2 Conrado Zuluaga afirma que el Gabo escribió ese cuento para probar a Alfonso Fuenmayor que era capaz de escribir un cuento policiaco. «La memoria no tiene camino de regreso». Cambio.com, octubre 17 de 2005.

3 He aquí las primeras palabras en las oraciones iniciales de ambas obras. Hemingway: «la puerta del restaurante Henry se abrió...»; García Márquez: «La puerta oscilante se abrió».

4 Todo un minucioso estudio cronológico puede enfocarse sobre el tempo ficcional en ambas obras. En Hemingway, el dúo del hampa empuja la puerta a las cinco de la tarde para abandonar el restaurante a las siete y diez minutos. En García

Márquez la prostituta empuja la puerta a las seis de la tarde, la última de las miradas al reloj indica las seis y media. En «Los asesinos» el primer parroquiano hace su entrada a las seis y quince, en «La mujer...» a las seis y treinta. Son siete las miradas al reloj en «Los asesinos», García Márquez coincide en el número de miradas. En García Márquez, José, el enamorado cantinero, sostiene que se cortaría un brazo si el reloj se atrasa apenas un minuto, el reloj en el restaurante de Henry se ha adelantado unos 20 minutos.

5 De acuerdo con Gerard Genette un hipertexto es «una obra derivada de una obra preexistente a través de una transformación». Aplicando el esquema del teórico francés «Los asesinos» resultaría el hipotexto desde el cual se lanza como hipertexto la historia garcíamarquiana. Gerard Genette. «Palimpsestes: Literature in Second Degree». Channa Newman and Claude Dorinsky. Lincoln University of Nebraska Press. Pueden establecerse los correlatos con Harold Bloom cuando plantea, esta vez para la poesía, los principios de *clímen* y *tessera*.

6 En «¿Todo cuento es un cuento chino?» Gabriel García Márquez escribirá: «... cuando uno acaba de leer un cuento puede imaginarse lo que se le ocurra del antes y el después...» Revista *Cambio*. 24 de julio de 2000.

7 Mario Vargas Llosa. *Cartas a un joven novelista*. Editorial Planeta, 1997.

8 Genette denomina transvocalización al cambio de tercera persona a primera en la relación hipotexto/hipertexto. En el caso que nos ocupa no existe transvocalización alguna: ambas historias están narradas en tercera persona.

9 Hemingway: «Estaban inclinados hacia delante, los codos sobre el mostrador». García Márquez: «Estaba sentada al final de la hilera de sillas giratorias, de codos sobre el mostrador».

10 Ya Adalberto Bolaños Sandoval se ha referido a algunas de las influencias de «Los asesinos» sobre «La mujer que llegaba a las seis» y sobre un segundo texto, también del narrador colombiano Álvaro Cepeda Samudio. Ver: Adalberto Bolaños. *Revista Trimestral de Estudios Literarios*. Volumen I. Número I. abril/mayo/junio de 2000.

Rafael de Águila: escritor cubano. Obtuvo el Premio Pinos Nuevos 1997 con el libro *Último viaje con Adriana*. El libro *Ellos orinan de pie* será próximamente publicado por la Editorial Letras Cubanas.





Ilustraciones: Idania

El Rincón del **INTO**

PINTER (1)

(Sastre está escribiendo en su casa. Deja de escribir y queda pensativo. Su Sombra aprovecha la ocasión.)

SOMBRA. Oye.

SASTRE. Qué.

SOMBRA. Que le han dado el Premio Nobel a Harold Pinter.

SASTRE. Ya lo sé.

SOMBRA. ¿Y?

SASTRE. Que yo me congratulo por ello.

SOMBRA. (sonríe, citando una canción popular) ¿«Congratulations»?

SASTRE. ¡«Congratulations»! Sí.

SOMBRA. ¿Te ha parecido justo?

SASTRE. Los premios nunca son justos, pero este que le han concedido —¿quiénes son esos académicos para conceder nada?— a Pinter es uno de los más justos que ha dado la Academia Sueca en los últimos años.

SOMBRA. ¿Los premios no son justos por qué? ¿Por la corrupción de los Jurados?

SASTRE. No, por la imposibilidad científica de que sean justos.

SOMBRA. ¿Imposibilidad? ¿Por qué?

SASTRE. Porque nunca una obra o un autor son «la mejor obra» o «el mejor autor» en un período determinado o en un área cultural determinada. Y esto vale para la literatura y para el arte en su conjunto. La sensibilidad es una instancia —relativamente, como todo— autónoma, y sus dictámenes no pueden ser reducidos a términos de objetividad científica. En ese sentido, la crítica de arte es una falacia.

SOMBRA. ¿Ah, no? ¿No se puede decir de un artista que es el mejor? ¿Picasso no fue el mejor pintor de su tiempo?

SASTRE. No, sencillamente porque nunca hay «el mejor» en el arte —porque eso no existe— a no ser que se considere un conjunto de idiotas en el que haya una obra no idiota, que entonces sí sería «la mejor». Los juicios estéticos —de la sensibilidad—, en una panoplia razonable de obras, son inverificables, es decir, no científicos. En cuanto a la pintura, admirando muchísimo a Picasso, yo me siento mucho más tocado por Bacon o por Hooper. ¡Y a ver quién me demuestra lo contrario!

SOMBRA. ¿O sea, que según tú no hay «números uno» en las artes y en la literatura?

SASTRE. ¿Números uno? Eso de «los primeros» ocurre en las carreras deportivas. Las artes evolucionan por la actividad de pléyades de creadores.

SOMBRA. (triumfal) ¡O sea, por generaciones!

SASTRE. No, no, qué insigne tontería acabas de decir —es peor el remedio que la enfermedad; las artes y la literatura y la cultura en general se desarrolla por pléyades, que pueden pertenecer a distintas generaciones.

SOMBRA. (planchada por el corte) Ay, ay. ¿Y entonces qué es una pléyade, si se puede saber?

SASTRE. Una pléyade es «un grupo», cuyos componentes no son necesariamente coetáneos en un momento histórico dado, y que, aun si lo son, no tienen por qué saber que componen «un grupo». Es, en fin, un grupo que generalmente no se sabe grupo.

SOMBRA. ¿Y Harold Pinter qué?

SASTRE. (carraspea). — Ejem. Él pertenece a la pléyade —escucha esto que voy a decir—

de los grandes pequeños autores dramáticos de nuestro tiempo.

SOMBRA. ¿Y en ese sentido ha sido justo el premio?

SASTRE. Sí.

SOMBRA. Explicame eso de los «grandes pequeños autores». Porque o son grandes o son pequeños, ¿no? O, bueno, también los hay medianos.

SASTRE. ¿Qué quieres decir?

SOMBRA. No. ¿Qué quieres decir tú?

SASTRE. ¿Yo?

SOMBRA. ¿Pues quién si no?

SASTRE. Esto es absurdo.

SOMBRA. Qué.

SASTRE. Esto.

SOMBRA. Pero qué.

SASTRE. Este diálogo.

SOMBRA. ¿Por qué?

SASTRE. Ah, no.

SOMBRA. ¿Qué quieres decir con no?

SASTRE. Que yo así me niego a seguir hablando contigo.

SOMBRA. Te has enfadado. ¿A que sí?

SASTRE. No sé.

SOMBRA. Pues a ver si no.

SASTRE. Yo así no sigo. ¿Vale decir eso? Es lo que me planteaba.

SOMBRA. ¿No?

SASTRE. ¿Qué?

SOMBRA. Que si vale decir eso.

SASTRE. ¿Y a mí qué me cuentas?

SOMBRA. Entonces es que te has enfadado.

SASTRE. ¿Por qué?

SOMBRA. (muy lista). Ya veo tu juego.

SASTRE. ¿Qué juego?

SOMBRA. Estás haciendo una parodia.

SASTRE. ¿De qué?

SOMBRA. De un diálogo de Harold Pinter en sus obras.

SASTRE. ¿De veras?

SOMBRA. Más o menos.

SASTRE. Ah. Eso me lo vas a decir el mes que viene.

PINTER (2)

(Encontramos a Sastre y a su sombra en las mismas posiciones en que los dejamos el mes pasado.)

SASTRE. Te decía que me ibas a referir eso de que yo estaba haciendo una parodia de un diálogo de Pinter.

SOMBRA. Sí, y también te digo que estabas eludiendo responder a mi cuestión.

SASTRE. O sea, que habías planteado una cuestión.

SOMBRA. La de que los autores son grandes o pequeños, digo yo, y que tú dices que hay autores que son grandes y pequeños a la vez, cosa muy rara.

SASTRE. Lo que yo digo es que el tiempo de los grandes autores dramáticos ya pasó, quizás con la muerte de Thornton Wilder, Sean O'Casey, Valle Inclán, Bertolt Brecht y Samuel Beckett, Jean-Paul Sartre y Arthur Miller, que formarían esa pléyade.

SOMBRA. Yo pondría también a Thomas Bernhard.

SASTRE. No, él es un caso típico de «granpequeñoautor».

SOMBRA. Entonces: ¿Qué es un gran autor? Entonces: ¿Qué es un «granpequeñoautor»? (G.P.A.).

SASTRE. Los G.A. (Grandes Autores) suelen tener una obra bastante cuantiosa —con pocas excepciones, como Georg Buchner o Juan Rulfo— y, sobre todo, una gran envergadura poética (imaginación poética) y de pensamiento (razón dialéctica). Los G.P.A. (grandespequeñoautores) son grandes en una sola dimensión: o escriben muy bien, pero piensan en términos corrientes, o piensan mucho y bien —sobre el arte y/o la sociedad—, pero su imaginación tiene un nivel apenas destacado en relación con la imaginación de cualquier hijo de vecino.

SOMBRA. ¿Eso de los grandes autores pertenece, pues, al pasado?

SASTRE. Veamos, veamos, mirando a Europa y América. El momento histórico en el que todavía había «grandes autores» —autores colosales— empieza a finales del siglo XIX y se proyecta sobre la primera mitad del siglo XX. Son Ibsen, Strindberg, Pirandello, O'Neill. Los G.P.A. de aquel período son Wedekind, Toller, Synge, García Lorca, Lenomand, Priestley..., y eso llega hasta Tennessee Williams; y, en el día de hoy, hasta Harold Pinter, David Mamet, Bernard-Marie Koltès y Thomas Bernhard.

SOMBRA. (Que ha estado pensando en lo que ha oído). ¡Anda ya! «Grandes pequeños autores» es una paradoja.

SASTRE. Es una realidad. También puedes decir, si eso te molesta: «pequeños grandes autores».

SOMBRA. ¿Es lo mismo?

SASTRE. Seguramente no, pero todavía no acierto a establecer la diferencia. Estoy investigando esa cuestión.

SOMBRA. Te estás quedando conmigo.

SASTRE. No.

SOMBRA. Si alguna vez aciertas, no dejes de decírmelo.

SASTRE. No. En cuanto al caso concreto de Harold Pinter...

SOMBRA. Cuéntamelo más tarde. Ahora has conseguido hacerme un pequeño lío en la cabeza. También me gustaría saber algo sobre España.

SASTRE. En cuanto a Harold Pinter...

SOMBRA. Pero, ¿y España?

SASTRE. El teatro español presenta dos siglos —el XVI y el XVII— de muchos «grandes autores»: Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón y una multitud de otros grandes. Los dos siglos siguientes, el XVIII y el XIX con ninguno grande y algunos «granpequeños».

SOMBRA. ¿Cómo?

SASTRE. ¿No lo has oído?

SOMBRA. Pregunto que como quiénes, o sea, te pedía que citarás a alguno.

SASTRE. Como Leandro Fernández de Moratín y José Zorrilla.

SOMBRA. ¿Y luego?

SASTRE. En el final del XIX hay una irrupción, nuevamente, de grandes autores. Es la llamada Generación del 98, y ahí encuentras a Valle Inclán, y enseguida de nuevo GPAs: la llamada Generación del 27.

SOMBRA. ¿García Lorca es un GPA?

SASTRE. García Lorca pertenece a una especie mixta, y no es el único caso: la de autores grandes en un campo y pequeños o «granpequeños» en otro u otros. Gran Autor en la poesía lírica y GPA en la dramática. En la posguerra empieza un período que aún está por dilucidar críticamente. ¿Pero no querías que habláramos de Harold Pinter?

SOMBRA. ¿Y por qué no hablas? Te has enrollado con eso de los GPA y de los GA, y qué sé yo.

SASTRE. Es un juego. No me hagas caso.

SOMBRA. (bostezando ligeramente) Me gustaría saber quién es el señor Harold Pinter.

SASTRE. Para eso, hay que situarlo en el plano del teatro europeo.

SOMBRA. Pues hazlo ya.

SASTRE. Posguerra. Europa y América renacen de la crisis bélica. En el teatro se dibujan, al menos, muy visibles, tres tendencias.

SOMBRA. Dichosos tiempos, por lo que te he oído decir, en que había tendencias y no era todo una sopa de acontecimientos incoherentes.

SASTRE. Así es. Había un teatro neodramático y crítico —del tipo Sartre o Arthur Miller—, un teatro de vanguardia —teatro del absurdo—, y, sobre todo, un teatro épico y político —Brecht. En cuanto a Harold Pinter, cuando él apareció en los escenarios, le saludamos como a un colega situado a su manera en la vanguardia —el absurdo. El crítico F.M. Lorda Alaiz —estudioso del teatro inglés contemporáneo— lo definió como «el ala británica del teatro del absurdo». Míralo en la revista *Primer Acto*, diciembre 1961-enero 1962. En aquel número publicamos uno de sus dramas —*El Portero, ¿o El Guarda?*—, que hoy, al cabo de tantos años, sigue estando vigente y siendo una de sus mejores obras. Y valga por hoy. ¡El mes que viene trataremos de decir, por fin, algo sobre Harold Pinter! ¿Eh?

PINTER (y 3)

(*La Sombra de Sastre le ha oído decir que Pinter, para el crítico Lorda Alaiz, fue la cara inglesa del teatro del absurdo*).

SOMBRA. ¿Fue eso Pinter? ¿Una versión inglesa —naturalista, costumbrista— del teatro del absurdo? En *Esperando a Godot* —nacida más bien en el área francesa, en la que se integró el irlandés Beckett—, el escenario «era nada» —¿o «la nada»?—, un espacio «irreverente» con el esqueleto de un arbolillo. En *El portero*, de Harold Pinter, el escenario aparecía descrito con todos los minuciosos detalles de una obra cuidadosamente naturalista; y era allí donde empezaba a ocurrir... nada; o donde se establecía el oscuro pugilato incommunicado entre aquellos desdichados, y muchas veces crueles, aunque siempre inocentes, personajes.

SASTRE. Sí, fue eso Pinter; pero también él sobrepasó los territorios de la rebelión metafísica (agonía) y se fue centrando en posiciones de más en más políticas (praxis), recuperando términos como el de «imperialismo», y actitudes como las propias de los militantes anticapitalistas, capaces de poner cara a la barbarie del sistema acaudillado por el gobierno de los EE.UU., ya defendiendo la Revolución Sandinista en Nicaragua, ya la Revolución Cubana, ya, en nuestro tiempo, la Revolución Bolivariana de Venezuela, y todo ello en cierta soledad, y rodeado por el silencio de sus colegas ingleses. Entre las publicaciones de estos días, con motivo de habersele concedido el Premio Nobel, es de destacar una de John Pilger, en la que este hace una denuncia veraz del «silencio de los escritores», y dice que, a la búsqueda de escritores ingleses comprometidos hoy en la lucha contra la injusticia, consiguió hacer una lista en la que... figuraba Harold Pinter como único nombre. Él sería el único escritor anglosajón no hundido en el silencio u otras formas de complicidad. Él fue, según Pilger, quien «describió correctamente el aplastamiento de Nicaragua, el bloqueo contra Cuba, la matanza generalizada de civiles iraquíes y yugoslavos, como atrocidades imperialistas». «Él es —añade Pilger— un portavoz de la verdad», contra el silencio de todos sus colegas cómplices. «Al final de la Guerra Fría, en 1989, escribió —cita Pilger— que «durante los últimos cuarenta años nuestro pensamiento ha estado atrapado en estructuras vacías de lenguaje, una retórica rancia, muerta y portadora, eso sí de éxitos. Esto ha representado, pienso yo —concluye Pinter—, una derrota de la inteligencia y la voluntad».

SOMBRA. Ya veo que sus éxitos en el teatro empezaron con *La habitación* (1957), y siguió con obras como *La fiesta de cumpleaños* (1957), *El guarda* (o *El portero*, 1959), *La colección* (1969), *El amante* (1962)...

SASTRE. Para, para. Son cerca de treinta dramas, de los cuales cuatro de los últimos —que están entre los mejores— los tenemos a nuestro alcance en la edición de Hiru y en traducción de Carlos Fuentes.

SOMBRA. Aquí veo el libro. Contiene *Polvo eres*...

SASTRE. Una patética relación en una atmósfera que evoca —reducidos a un desencuentro de dos personas (¿o tres?)— los peores momentos de la historia contemporánea.

SOMBRA. *Luz de luna*.

SASTRE. Angustioso drama familiar en torno a la agonía de un personaje.

SOMBRA. *Tiempo de fiesta*.

SASTRE. En el que la fiesta oculta lo que está sucediendo no solo en el mundo, sino en los mismos alrededores de la fiesta.

SOMBRA. Y *El lenguaje de la montaña*.

SASTRE. En el que asistimos a los desmanes de la opresión lingüística, ante los muros de una cárcel. Ahí vemos que la

tortura y la opresión contra la libertad es una moneda corriente en nuestras democracias. Por lo demás, Pinter es un hombre que sale a la calle y se manifiesta con fuerza contra la actual degradación del laborismo, personificada en esa figura ridícula y mediocre que es Blair.

SOMBRA. Es el libro publicado por Hiru.

SASTRE. Sí.

SOMBRA. Una pequeña editorial.

SASTRE. ¡O una «granpequeña» editorial!

SOMBRA. Ahora voy entendiendo algo, jefe, y para seguir voy a leer, por lo menos, *El lenguaje de la montaña*.

SASTRE. No te pesará. Yo ahora voy a seguir escribiendo.

SOMBRA. (mirando por encima de su hombro) Ya veo. Estás escribiendo sobre Eduardo Haro Tecglen.

SASTRE. Sí.

SOMBRA. Estás triste.

SASTRE. Sí.

SOMBRA. Era tu amigo.

SASTRE. Sí. Yo le escuchaba por radio y leía sus artículos con mucho placer. Era una persona terriblemente inteligente y, sobre todo, un hombre leal a sus ideas.

SOMBRA. ¿Y como crítico de teatro?

SASTRE. Era crítico del diario *Informaciones* cuando yo estrené *Escuadra hacia la muerte*.

SOMBRA. ¿Y?

SASTRE. (se ríe al recordar) No le llamó mucho la atención.

SOMBRA. ¿Y después?

SASTRE. Era un crítico severo, lo que está muy bien. Nosotros, como tú sabes, fuimos amigos y compañeros políticos, al margen del teatro, y estuvimos relacionados, de un modo u otro, con el Partido Comunista de España. Su grandeza, para mí, reside, como digo, en su lealtad a las ideas de una izquierda utópica, revolucionaria. Él estaba y combatía incansablemente por ese mundo nuevo y soñado por mí, razonado por él.

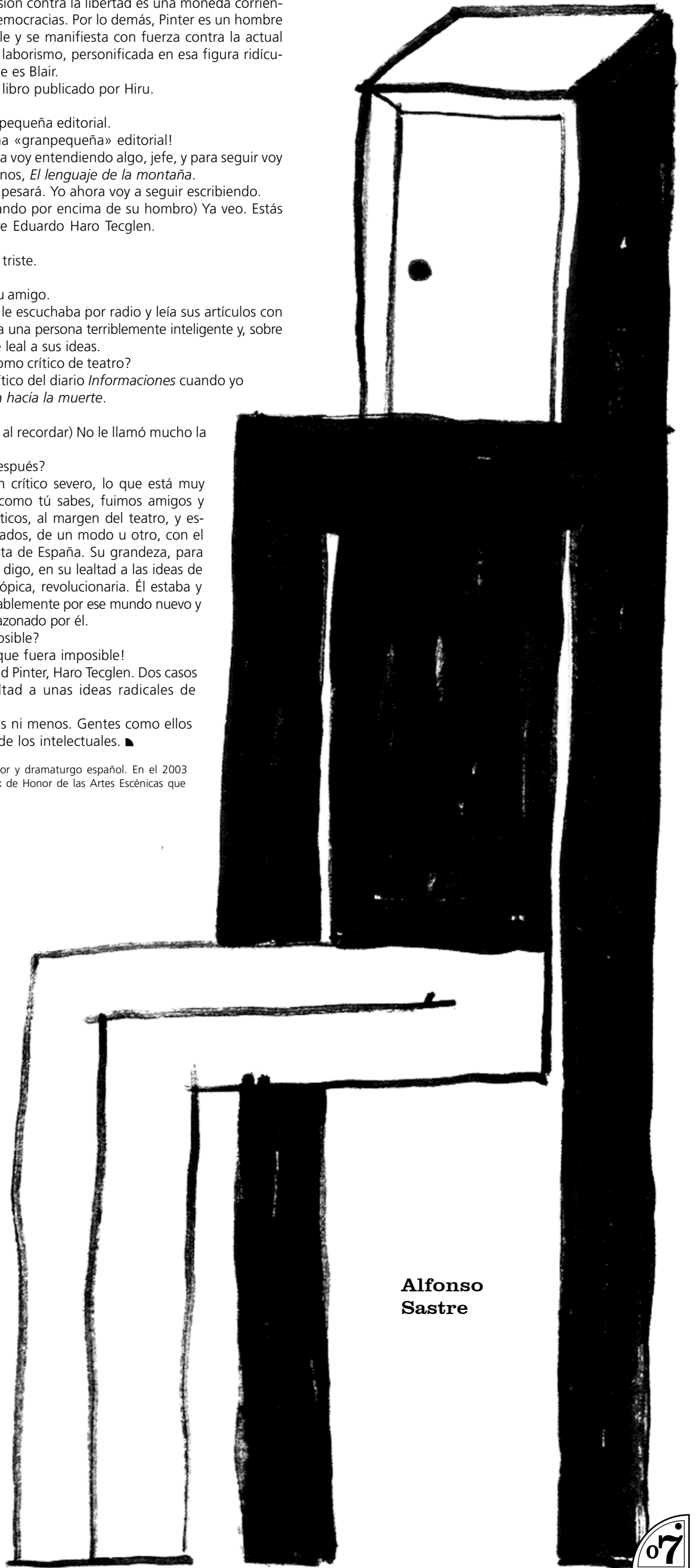
SOMBRA. ¿Y posible?

SASTRE. ¡Aunque fuera imposible!

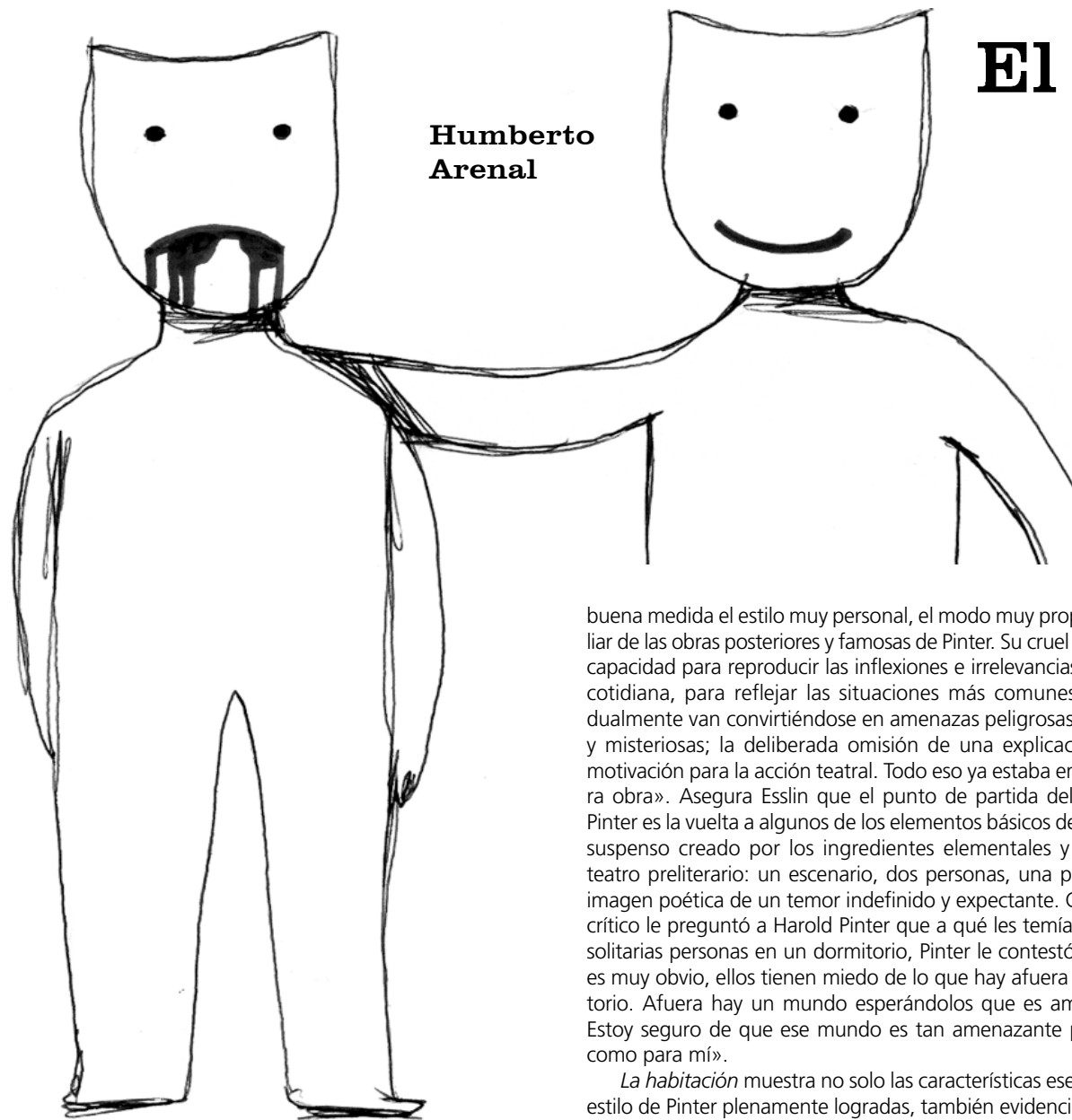
SOMBRA. Harold Pinter, Haro Tecglen. Dos casos de decidida lealtad a unas ideas radicales de izquierda. ¿No?

SASTRE. Ni más ni menos. Gentes como ellos salvan el honor de los intelectuales. ■

Alfonso Sastre: Escritor y dramaturgo español. En el 2003 recibió el Premio Max de Honor de las Artes Escénicas que otorga la SGAE.



Alfonso Sastre



Humberto Arenal

El absurdo mundo de Harold Pinter

buena medida el estilo muy personal, el modo muy propio y peculiar de las obras posteriores y famosas de Pinter. Su cruel y pavorosa capacidad para reproducir las inflexiones e irrelevancias del habla cotidiana, para reflejar las situaciones más comunes que gradualmente van convirtiéndose en amenazas peligrosas, recelosas y misteriosas; la deliberada omisión de una explicación o una motivación para la acción teatral. Todo eso ya estaba en su primera obra». Asegura Esslin que el punto de partida del teatro de Pinter es la vuelta a algunos de los elementos básicos del teatro. El suspenso creado por los ingredientes elementales y puros del teatro preliterario: un escenario, dos personas, una puerta; una imagen poética de un temor indefinido y expectante. Cuando un crítico le preguntó a Harold Pinter que a qué les temían esas dos solitarias personas en un dormitorio, Pinter le contestó: «Para mí es muy obvio, ellos tienen miedo de lo que hay afuera del dormitorio. Afuera hay un mundo esperándolos que es amenazante. Estoy seguro de que ese mundo es tan amenazante para usted como para mí».

La habitación muestra no solo las características esenciales del estilo de Pinter plenamente logradas, también evidencia sus fallas que ahora nos permiten juzgar cómo él, gradualmente, aprendió a evitar las tentaciones en que cayó en el entusiasmo literario de su primera obra. La debilidad de *La habitación* está claro que es producto del terror, del espanto que se desprende de las situaciones más comunes que se convierten en simbolismos crudos de la realidad, del misterio más elemental, y la violencia que nos amenaza y puede aniquilarnos.

Cuando Harold Pinter escribió esta primera obra y las que le siguen, se convirtió en uno más de los dramaturgos ingleses llamados Los jóvenes airados (*The angry young men*). Antes habían surgido y gozaban de mucho renombre Shelah Delaney, John Osborne, John Arden y Arnold Wesker, que estuvieron un tiempo en Cuba en la década de los años 60 del pasado siglo.

Atrás había quedado el teatro más o menos realista de George Bernard Shaw, T. S. Eliot y de Noel Coward, para encontrar una referencia cercana a ellos aunque no única. Sin embargo, otros fueron los dramaturgos que ejercieron una influencia más directa y distinta en Harold Pinter. Hay en su teatro una referencia muy cercana: los escritores franceses de la posguerra agrupados dentro del llamado Teatro del Absurdo, especialmente Eugene Ionesco y Samuel Beckett, y hasta cierto punto Arthur Adamov y Jean Genet. Pero hay, en mi opinión, otros antecedentes bastante obvios y variados: los infaltables Franz Kafka y James Joyce, y el surrealismo de Andre Breton y Antonin Artaud, con todas sus variantes, el cubismo y la pintura abstracta. Parece que con todos estos antecedentes que merecen, por supuesto, un prolongado estudio

aparte, era inevitable que Harold Pinter escribiera sus anticonvencionales obras de teatro: en apariencia incongruentes, irrazonables, ilógicas. Parece que nos dijera: los seres humanos estamos perdidos, hemos renunciado a la religión, a las raíces metafísicas y trascendentes. Estamos perdidos sin remedio. En un mundo que se ha tornado absurdo, el transcribir la realidad con meticuloso cuidado es suficiente para crear la impresión de una extravagante y cruel irrealdad.

La segunda obra en un acto de Pinter, *El camarero mudo* (*The Dumb Waiter*), que es mucho más sutil y chispeante, fue estrenada en el Hampstead Theatre Club de Londres el 21 de enero de 1960. De nuevo tenemos una habitación con dos personas y la puerta que conduce hacia lo desconocido. Ben y Gus, los dos asesinos que aparecen en esta destartada escena, han sido contratados por una misteriosa organización para matar a dos personas a quienes no conocen. Les dieron la dirección y la llave del cuarto, y les dijeron que esperaran instrucciones. Tarde o temprano sus víctimas llegarán, hombres o mujeres, no importa, ellos los matarán y escapan del lugar. Todo es misterioso, desconocido, sin una motivación lógica. Dos genuinos terroristas. No vamos a contar todo el argumento, no es posible. Creo que no hace falta. Todo está planteado y los espectadores, llevados de un hecho a otro, serán los testigos mudos de la bien urdida trama. Esta obra parece llenar el postulado de Ionesco al mezclar los elementos trágicos del drama con los momentos hilarantes de la farsa. Parecía que, por fin, Harold Pinter había encontrado su verdadero camino como escritor.

En una nota escrita por el propio Pinter que apareció en los programas de sus dos primeras obras, él expresaba esta ambigua explicación: «El deseo de verificar algo es comprensible, pero no siempre puede satisfacerse. No hay radicales distinciones entre lo que es real y lo que no lo es ni lo que es real y lo que es falso a la vez. Una cosa puede ser verdadera y puede ser falsa, y también puede ser ambas cosas a la vez: verdadera y falsa. La suposición de que verificar lo que ha sucedido y lo que está sucediendo presenta pocos problemas, pienso que no es exacta. Cuando un personaje en la escena no puede presentar un argumento o una información convincente en cuanto a su experiencia posterior, su conducta en el presente o sus aspiraciones ni llegar a un análisis convincente de sus motivaciones, es tan legítimo y tan digno de atención como uno que, alarmantemente, puede hacer todas estas cosas. Mientras más aguda sea la experiencia menos articulada resulta su expresión».

El problema que presenta la verificación en el teatro de Pinter está muy vinculado con su uso muy personal del lenguaje. Su oído monstruosamente capaz de captar lo absurdo en el lenguaje popular, le permite transcribir la conversación cotidiana en todas sus repeticiones, incoherencias y falta de lógica o pureza idiomática. El diálogo de las obras de Pinter es, en apariencia, como un estante de libros lleno de una palabrería incoherente muy difícil de entender. En vez de expresarse lógicamente, el diálogo de Pinter sigue una serie de pensamientos asociados en que el sonido casi siempre prevalece sobre el sentido de las palabras. «Yo siento —expresó Pinter en una ocasión— que en vez de la capacidad de la gente para comunicarse hay una deliberada evasión en cuanto a la comunicación. La incomunicación entre las personas que conozco es tan alarmante, que en vez de mantener un diálogo hay una constante evasión, casi siempre hablan de otras cosas en vez de ir a la raíz de sus relaciones. Eso es precisamente lo que trato de mostrar en mis obras. Y a veces parece que tengo éxito porque la gente, en términos generales, se reconoce».

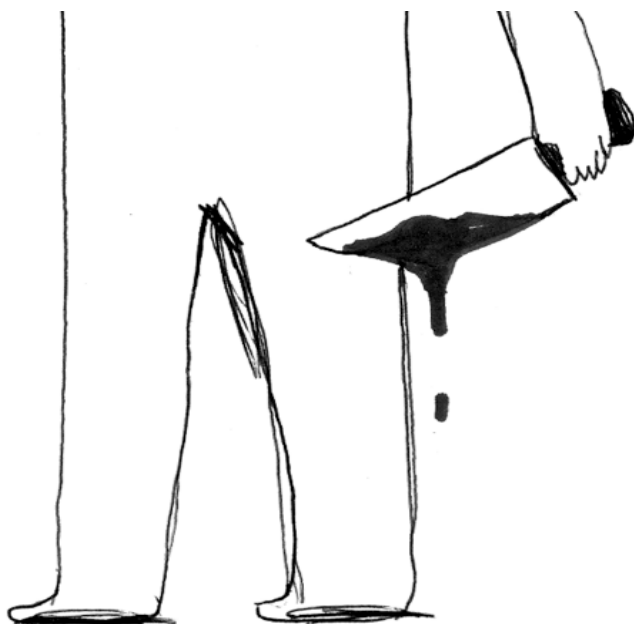
Todo esto pudiera producir la impresión de que sus obras están destinadas a especialistas o exclusivamente a amantes del teatro *avant garde*, y no es precisamente así. Su obra, *El cumpleaños* (*The Birthday Party*), que se había presentado en un teatro londinense durante mucho tiempo con bastante éxito, fue representada en la televisión inglesa en una versión brillantemente dirigida por él mismo.

Millones de personas en las últimas semanas se han enterado, a través de Internet y de multitud de artículos, reseñas, opiniones de oficiosos periodistas y de especializados comentaristas teatrales, que el escritor británico Harold Pinter había ganado el codiciado Premio Nobel de Literatura, que él ha aceptado según se afirma. En los medios intelectuales ingleses Pinter no permanecía totalmente en el olvido, porque desde siempre ha sido un hombre polémico y controvertido que se ha hecho sentir. Desde que comenzó a escribir en 1957 ha criticado sin misericordia a su modo y manera a la sociedad inglesa que, en términos generales, considera hipócrita y pusilánime.

Pinter nació en Hackney, un barrio poblado por familias de ascendencia judía de clase humilde, situado al este de la ciudad de Londres. Su padre nunca pasó de ser un modesto sastre que hizo todo lo posible para que su hijo recibiera una educación superior a través de pequeñas becas y sacrificios familiares. Él ha dicho alguna vez que ese no era más que un típico y discriminado *ghetto* judío donde aprendió a rebelarse contra la injusticia y la discriminación.

En la adolescencia empezó a escribir poesía que publicaba en pequeñas revistas y apenas a los 20 años comenzó estudios de actuación en la Real Academia de Arte Dramático y en la Escuela Central de Dicción y Drama. Al graduarse adoptó el nombre profesional de David Baron y formó parte de una compañía teatral, con un repertorio casi exclusivamente shakesperiano, que hacía extenuantes giras a través de pequeñas ciudades de Irlanda. En 1957 comenzó a escribir una novela que tituló *Los enanos*, que nunca terminó y luego se convertiría en una obra de teatro; pero casi enseguida se decidió a escribir obras teatrales. Él ha confesado cómo concibió la primera. Le escribió una carta a un amigo que trabajaba en la Facultad de Artes Dramáticas de la Universidad de Bristol, donde le decía que tenía la idea de una obra de teatro, pero que no sabía cómo comenzarla.

Al amigo le gustó tanto la idea que le dio algunas indicaciones y le dijo que si le mandaba el manuscrito en una semana sus alumnos la representarían. «Como me pareció algo imposible para mí le escribí y le dije que se olvidara del asunto. Pero al día siguiente me senté y la terminé en cuatro días. No sé cómo sucedió, pero la realidad es que lo logré», ha confesado Pinter en varias ocasiones. Esta espontánea obra en un acto, escrita en tan corto tiempo, se llama *La habitación* (*The Room*), y se presentó por primera vez en mayo de 1957 en la Universidad de Bristol por un grupo de estudiantes de actuación. Afirma el crítico inglés, Martin Esslin, de origen húngaro, que es un profundo conocedor del teatro de Pinter, que «esta obra ya contiene muchos de los temas básicos y en



El impacto de una obra tan extraña y demandante como esa, en un medio tan abarcador como la televisión, fue fascinante, según asegura Martin Esslin. Los televidentes estaban exasperados por aquella obra tan difícil y distinta a las que estaban acostumbrados a ver en la televisión, pero a la vez se mostraban intrigados. Durante días uno podía oír los comentarios en el metro o en una cantina discutiendo sobre los méritos de esa obra tan difícil y fascinante. La encontraban distinta, absurda, pero a la vez muy divertida. En realidad estaban encantados.

«Como ha afirmado alguna vez Ionesco. Es que todo es muy gracioso, hasta la tragedia resulta graciosa cuando deja de serlo. Y yo pienso que lo que yo trato de hacer en mis obras es llegar hasta esa reconocible realidad del absurdo de lo que hacemos y cómo nos comportamos y cómo hablamos», ha afirmado Harold Pinter, que, parece, acepta este postulado plenamente. Por eso sus obras subsiguientes siguieron ese patrón que le resultaba muy natural. Se convirtió, con el tiempo, en el teatro inglés que no ha sido precisamente muy innovador en las formas, en una figura polémica, aunque a la larga aceptada por la mayoría. Lentamente fue ocupando un lugar estable en la escena europea, y no sería muy aventurado decir que tiene adeptos en muchas partes del mundo. A pesar de su aparente rechazo a las formas tradicionales del teatro inglés, o precisamente por eso, hoy es más popular que Shelah Delaney, John Osborne, John Arden o Arnold Wesker, que lo precedieron y en los años 50 y 60 del siglo pasado eran más aceptados. Ahora sus obras *El portero*, *La colección*, *Regreso a casa* y *El sirviente*, son clásicos de la escena representadas en casi todo el mundo. Y en los últimos años ha escrito obras notables como *Luz de luna*, *Cenizas sobre cenizas* y *Celebración*. Su vigencia y consistencia parece que fueron muy tenidas en cuenta para otorgarle el Premio Nobel de Literatura.

Es bueno volver a los finales de los años 50, cuando Harold Pinter comenzó a escribir. Entonces se decía que sus obras, por lo menos en apariencia, eran distintas a las de sus contemporáneos y que Pinter tal vez no quería comprometerse política y socialmente con la realidad inglesa. Aunque a él estas imputaciones parecían no preocuparle mucho entonces, en algún momento dijo, irónicamente, que el tiempo iba a responder por él. Aparentemente tenía una gran confianza en la solidez de sus argumentos. Él lo dejaba al tiempo, parecía implicarse muy confiado. Y parece que fuera verdad, porque ahora se

afirma que sus obras son más buscadas por el público que las de sus antecesores. Aunque esto pudiera ser debatible, la verdad está en la totalidad de la obra de este escritor.

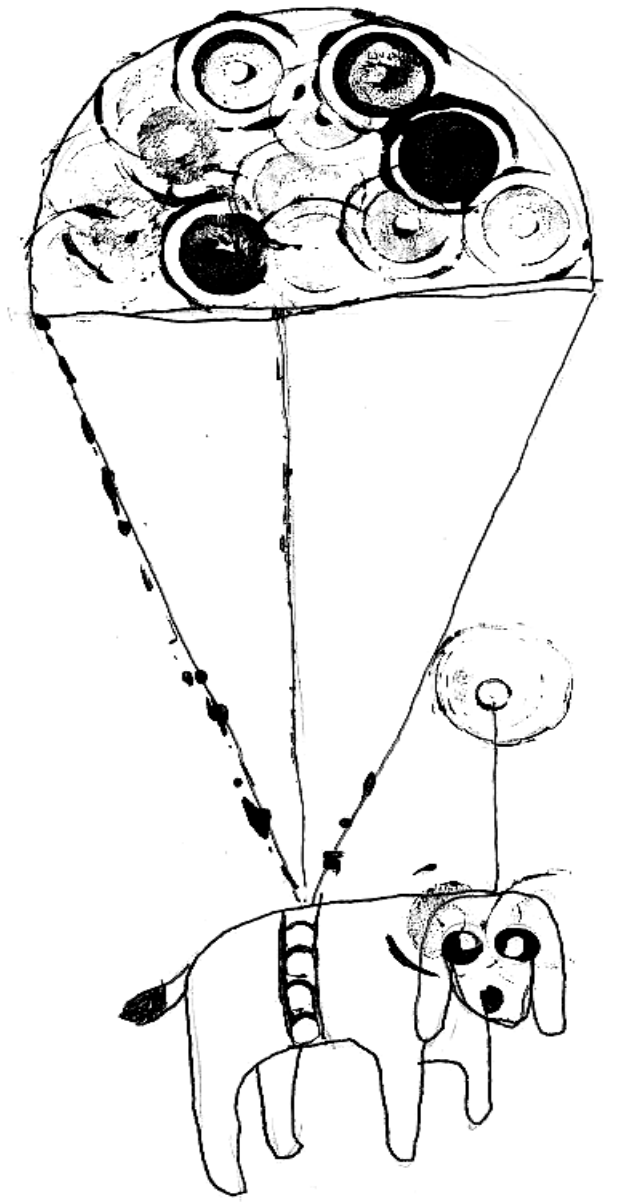
Pinter ha escrito, además, de excelentes obras dramáticas, guiones cinematográficos de mérito. En Cuba hemos visto los filmes *La amante del teniente francés*, *El sirviente*, *Accidente* y otras de gran originalidad. Y no son dos vertientes separadas de su creatividad literaria, parece que ambas fueran su respuesta a los difíciles problemas de los seres humanos en el mundo actual.

En la declaración que hizo pública la Academia Sueca que le otorgó el Premio Nobel de Literatura, se afirma: «Harold Pinter es un autor que en sus obras revela el principio oculto bajo la cháchara cotidiana, y fuerza la entrada a los cuartos cerrados de la opresión». ¿Verdad que se parece mucho a lo que han afirmado los críticos respecto a la validez de su teatro? Y más adelante afirma la respetable Academia Sueca que «Pinter devolvió al teatro a sus elementos fundamentales: un espacio cerrado y diálogos imprevisibles donde las personas están a merced unas de otras y las fachadas se derrumban».

A aquel hombre al que se le acusaba de no estar comprometido con la realidad social y política de su tiempo, hoy tenemos que reconocerle su valentía e inteligencia. Es un implacable crítico del flamante primer ministro británico Anthony Blair, que todo el mundo sabe, respalda plenamente la política exterior y doméstica de su fiel amigo, el Presidente de EE.UU. En las guerras de Afganistán e Iraq, Blair ha aportado incondicionalmente miles de soldados británicos, de los cuales ya han muerto unos cuantos cientos. Y otras cosas que no hay por qué repetir por sabidas. En el año 2003 publicó un tomo de poemas francamente antibélicos. Y en el 2004 participó en una campaña para pedir nada menos que la impugnación política del premier Anthony Blair.

¿Y qué ha dicho del gobierno del renombrado George W. Bush? Entre otras cosas, afirmó enfáticamente en aquella campaña que «EE.UU. es un país dirigido por una pandilla de delincuentes». ¿Recuerdan aquello que dijo de la violencia que nos amenaza desde afuera y puede aniquilarnos? Parece que su mundo del absurdo ha encontrado su justo lugar y sus personajes más representativos. ▀

Humberto Arenal: narrador y dramaturgo cubano. Su última novela, *Allegro de habaneras*, se presentó en la XIV Feria Internacional del Libro de 2005.



Joel del Río

Un rebelde,

el cine inconforme y sus linajes

Si las últimas de las muy frecuentes incursiones de Harold Pinter en el cine se limitan al terreno interpretativo —ocasionales intervenciones como actor episódico en *El sastre de Panamá*, 2001, de John Boorman, y *Mansfield Park*, 1999, de Patricia Rozema—, mayormente su aporte se ha dirigido al terreno de la elaboración del guión, la dramaturgia, la trama, el diseño de los personajes o la adaptación al cine de sus propias obras teatrales; porque si bien nadie discute que Pinter es una de las figuras clave de la dramaturgia anglosajona en el siglo XX, sus aportes jamás se limitaron al mundo de las tablas, y trascendieron mundialmente mediante el cine.

En la coproducción británico-germana *The Handmaid's Tale* o *El cuento de la doncella*, realizada en 1990 por Volker Schlöndorff, Pinter se dedicaba a la adaptación para la pantalla grande de la novela futurista, distópica, de Margaret Atwood, sobre un porvenir amenazado por una suerte de retorno, en EE.UU., al calvinismo fundamentalista. A las mujeres arias, jóvenes y saludables se les lava el cerebro para que se conviertan en portadoras, sin voluntad, de los bebés procreados por una raza «pura y superior».

Igual pesimismo, pero en el área de las relaciones de pareja, trasluce *Betrayal* o *El riesgo de la traición* (1983), de David Jones, para la cual Pinter escribió el guión a partir de su propia y homónima obra de teatro. El triángulo de intensidades que generaban Jeremy Irons, Ben Kinsley y Patricia Hodge se enreda y desenreda de modo que se patentiza, de manera bien

evidente, el descreimiento del autor en relaciones amorosas duraderas y apacibles.

Similar desilusión habita en las múltiples posibilidades que cercan a los cuatro personajes protagónicos de *La amante del teniente francés* (1981), obra cimera del cine romántico dirigida por ese maestro del montaje que fue Karel Reisz. Filme consagratorio para Meryl Streep y para el propio Jeremy Irons, que interpretaban a una pareja de amantes en la Inglaterra victoriana, y también a la pareja de actores que desde el confortable siglo XX encarnaban la represiva sexualidad de aquella época; también se trataba en este caso de la adaptación de la novela de John Fowles, en un guión que, prodigiosamente, conseguía potabilizar una novela considerada imposible de llevar al cine por sus constantes referencias ensayísticas a Darwin, Freud o Marx. La adecuada dirección de Reisz, los dos actores protagónicos y la soberbia fotografía de Freddie Francis contribuyeron a darle entidad y presencia a un guión ya de por sí extraordinario.

También es un relato concebido por otro escritor, *El último magnate* (1976), de Elia Kazan, que se apoya en la novela inconclusa de Scott Fitzgerald sobre sus impresiones relativas al Hollywood de los años 30. Con un elenco irrepetible donde destacan Robert de Niro, Tony Curtis, Robert Mitchum, Jeanne Moreau, Jack Nicholson, Ray Milland y Anjelica Huston, entre otros, el filme resultó algo así como un descomunal elefante blanco, raro, incomprendido y por momentos fascinante.

Pero si los guiones de Pinter atrajeron a directores tan respetados como Kazan, Reisz o

Schlöndorff, fue el norteamericano naturalizado británico Joseph Losey el realizador que se especializó a fondo en la dramaturgia pinteriana, esa reveladora «de precipicios ocultos bajo la plática cotidiana», «de espacios cerrados y diálogos imprevisibles donde las personas están a merced unas de otras y las fachadas se derrumban». Losey dirigió dos de las mejores películas británicas de los últimos 40 años: *Accidente*, en 1967, y *El mensajero*, en 1971, ambas con guión de Pinter; la primera basada en una novela de Nicholas Mosley sobre seis personas que se destrozan verbalmente durante un verano en el Oxford de los irredentos y prodigiosos años 60. Con el Premio Especial del Festival de Cannes, *El mensajero* fue la cima del reconocimiento para cualquier filme firmado por Pinter. Inspirado en una novela de LP Hartley, Pinter y Losey construían un retrato demoledor de cuán destructivas y exterminadoras resultan las diferencias de clase y los sistemas de castas.

Los filmes con guión de Harold Pinter representaron lo que el filósofo Georg Lukacs llamaba la unión entre naturalismo y vanguardia. Pinter comenzó su extensa obra en 1957 con *The Room* (*La habitación*) y, desde entonces, las habitaciones cerradas, con muy pocos personajes, son escenario de sus dramas críticos, agudos, naturalistas. En 1960 se estrenó *The Caretaker*, que se tradujo como *El guardián*, que iniciaría su fama, la cual sería llevada al cine cuatro años después por Clive Donner y alcanzaría reputación como la más cómica y famosa de sus obras de teatro. El cine y el teatro de esta época se mixturaban

en la generación de los llamados «angry young men» o jóvenes furiosos. Otras de sus obras teatrales llevadas al cine, siempre con guión suyo, serían *The Birthday Party*, que dirigió William Friedkin en 1968, y *The Homecoming*, de 1973, conducida por Peter Hall. Las obras teatrales de los jóvenes airados, es decir, John Osborne, Shelagh Delaney, David Mercier y Harold Pinter, planteaban problemas como el puritanismo, los rezagos del imperialismo tradicional británico y la marginación clasista, racial o sexual dentro de la discriminadora sociedad británica. Pinter no quiso conformarse. No quiere asumir como inmutables ciertas facetas voraces y desintegradoras de los seres humanos. ▀

Joel del Río: periodista cubano, especializado en cine. Colaborador de numerosos medios periodísticos, entre ellos *La Jiribilla*, donde mantiene la columna La Butaca.



El guardián

PERSONAJES

DAVIES: Un hombre viejo.

ASTON: Un hombre en sus primeros treinta años.

MICK: Un hombre en sus últimos veinte años.

La acción transcurre en una casa de un barrio de la periferia de Londres.

PRIMER ACTO

Una noche de invierno

H

abitación. Ventana al fondo, su mitad inferior cubierta por una lona. Cama de hierro a lo largo de la pared de la izquierda. Sobre esta, un armario con botes de pintura y cajas con tornillos, tuercas, etcétera. Junto a la cama algunas cajas y vasijas. Puerta en el lateral derecho hacia el fondo. A la derecha de la ventana y amontonados sobre una cama de hierro: fregadero, escalera de mano, cubo con carbón, una cortadora de césped, cesto de compras, cajas, gavetas de un mueble. Frente a esto, una cocina de gas, sobre esta una estatua de Buda. Primer término, derecha chimenea, a su alrededor varias maletas, una alfombra enrollada, silla de madera tumbada en el suelo; cajas, cantidad de objetos, un perchero, unas cuantas planchas pequeñas de madera, una pequeña estufa eléctrica y un viejo tostador eléctrico. Bajo este montón, periódicos viejos. Bajo la cama de Aston —la de la izquierda— hay un Electrolux (aspiradora) que se verá en el momento indicado. Colgado del techo, un cubo.

En la habitación, solo Mick. Sentado en la cama. Lleva una pelliza de cuero. SILENCIO. Lentamente mira la habitación. Contempla cada uno de los objetos. Mira al techo y detiene su mirada en el cubo. Cesa. Permanece sentado, quedo e inmóvil. Mirada inexpresiva al vacío. Silencio durante veinte segundos. Un portazo. Voces muy quedas. Mick vuelve la cabeza. Se incorpora. Se acerca silencioso a la puerta, sale y cierra sin ruido. SILENCIO. Se oyen de nuevo las voces, cada vez más cerca. Callan. Se abre la puerta y entran Aston y Davies. Aston primero, Davies parece cansado, arrastra los pies. Aston lleva un abrigo viejo de tweed. Bajo este, un traje azul oscuro a rayas y sin cruzar, tela ligera, jersey, camisa descolorida y corbata. Davies lleva un abrigo marrón, y bajo este, chaleco y camiseta —no lleva camisa— y sandalias. Aston guarda la llave en su bolsillo y cierra la puerta. Davies contempla la habitación.

(...)

ASTON. ¿Cómo anda de dinero?

DAVIES. Pues verá... En estos momentos, señor, para ser franco..., ando algo escaso.

Aston saca algunas monedas de su bolsillo, elige y le da algunas.

ASTON. Aquí tiene algo.

DAVIES. (Toma el dinero.) Gracias, gracias y buena suerte.

Es que ahora estoy en las últimas, ¿sabe? No me han dado nada por todo el trabajo de la semana pasada. En esas estoy. Eso es. (Pausa.)

ASTON. El otro día entré en un bar. Pido una cerveza. Me la sirven en jarra. Me senté, pero no la pude beber. No puedo tomar cerveza en jarra. Solo me gusta en un buen vaso. Tomé algún sorbo, pero no la pude terminar. (Aston toma un enchufe y lo atornilla al cable del tostador.)

DAVIES. (Con gran sentimiento.) ¡Conque solo cambiara el tiempo! Entonces podría ir a Sidcup.

ASTON. ¿Sidcup?

DAVIES. ¿Cómo puedo ir a Sidcup con estos zapatos, con un tiempo tan horrible?

ASTON. ¿Por qué quiere ir usted a Sidcup?

DAVIES. ¡Mi documentación está allí! (Pausa.)

ASTON. ¿Su qué?

DAVIES. ¡Mi documentación está allí! (Pausa.)

ASTON. ¿Cómo está en Sidcup?

DAVIES. Un conocido la tiene. Se la dejé. ¿Sabe? ¡Prueba quién soy yo! No me puedo mover sin esos papeles. Usted podrá saber quién soy, ¿sabe?; sin ellos estoy perdido.

ASTON. ¿Por qué?

DAVIES. ¿Sabe? Se trata, ¿sabe?...; cambié de nombre. Hace años. He andado por ahí con un nombre supuesto. No es mi verdadero nombre.

ASTON. ¿Con qué nombre ha andado?

DAVIES. Jenkins. Bernard Jenkins. Ese es mi nombre. Con ese nombre me conocen. Pero no está bien que siga con ese nombre. No tengo derecho. Tengo un seguro aquí. (Saca el certificado de su bolsillo.) A nombre de Jenkins. Véalo. Bernard Jenkins. Mire. Con cuatro pólizas. Nada menos. Pero no puedo continuar así. No es mi verdadero nombre. Me descubrirán y me meterán en chirona. ¡Con cuatro pólizas! Y no creo que pagué cuatro quilos. ¡Billetes grandes! Pagué en billetes

de los grandes; ¡nada de quilos! Había más pólizas; pero los desgraciados no las pusieron. Me faltó tiempo para averiguarlo.

ASTON. Tienen que sellarle su documento.

DAVIES. No valdría la pena. No hay forma de cobrar. No es mi verdadero nombre, si reclamo me mandan a la sombra.

ASTON. Entonces, ¿cuál es su verdadero nombre?

DAVIES. Davies, Mac Davies. Así era hasta que lo cambié.

Pausa.

ASTON. Eso supongo que hay que arreglarlo.

DAVIES. ¡Con que solo pudiera caer por Sidcup! Estuve esperando que mejorara el tiempo. El hombre al que se lo dejé tiene mis papeles; todo está allí escrito. Podría comprobar todo.

ASTON. ¿Desde cuándo los tiene?

DAVIES. ¿Cómo?

ASTON. ¿Desde cuándo los tiene?

DAVIES. Debe hacer... Fue cuando la guerra... Debe hacer... sobre los quince años. (Pausa.)

ASTON. ¿Está seguro de que aún los tiene?

DAVIES. Los tiene.

ASTON. Tal vez se marchó.

DAVIES. ¡Le digo que conozco la casa en que vive! Llegaría con los ojos vendados nada más poner el pie en Sidcup. Pero no puedo recordar el número... Tengo idea de que... Tengo idea... (Pausa.)

ASTON. Bueno; debe tratar de ir allí.

DAVIES. No puedo con estos zapatos. Este tiempo, ¿sabe? Con que solo cambiara el tiempo...

ASTON. Hojearé el «Hombre del tiempo».

DAVIES. Una vez que pueda salir, estoy allí en nada. (Davies, de pronto, se da cuenta del cubo colgado del techo.)

ASTON. Cuando se quiera acostar..., acuéstese. No se preocupe por mí.

DAVIES. (Quitándose el abrigo.) Bueno; pues creo que sí... Estoy rendido... Bastante. (Se quita los pantalones y los muestra.) ¿Los puedo dejar aquí?

ASTON. Sí.

Davies los cuelga en el perchero.

DAVIES. Veo que tiene colgado un cubo.

ASTON. Goteras.

Davies mira arriba.

DAVIES. Bueno; entonces probaremos su cama. ¿Usted no se acuesta?

ASTON. Arreglo este chucho.

DAVIES. ¿Qué le falta?

ASTON. No funciona. (Pausa.)

DAVIES. Busque usted el mal de raíz.

ASTON. Creo que ya di con él.

DAVIES. Tiene usted suerte. (Davies va a su cama y se pone ante la cocina.) ¿Usted..., usted no podría cambiar esto, no?

ASTON. Algo pesada.

DAVIES. Sí. (Davies se mete en cama y ensaya su peso en el colchón.) Bueno. Bueno. Buena cama. Creo que podré dormir.

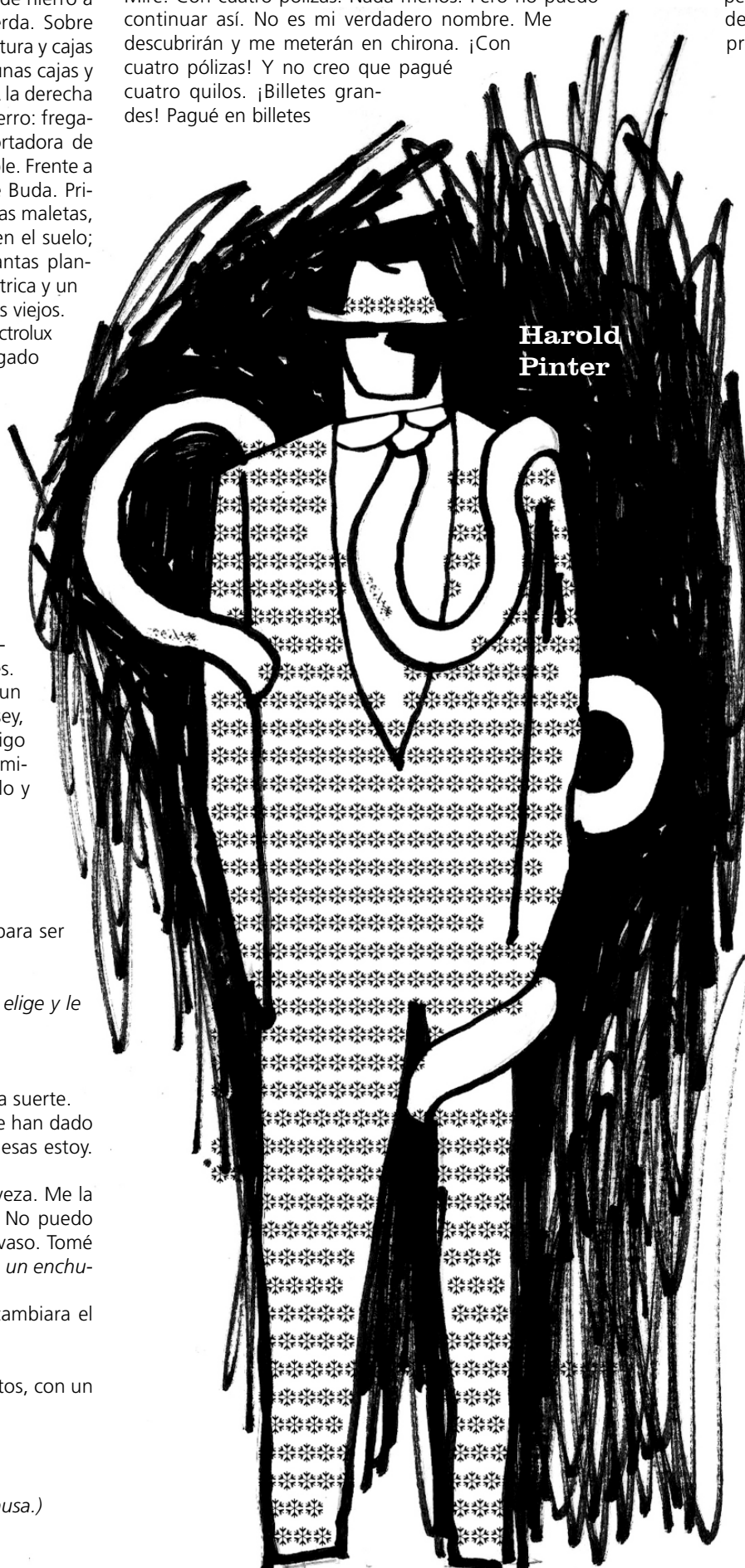
ASTON. Tengo que colocar una pantalla a esta bombilla. La luz es algo violenta.

DAVIES. No se preocupe por eso, señor; no se preocupe. (Se vuelve y se cubre con la manta. Aston, sentándose, trabaja con el chucho de la luz. Se va apagando la luz. Penumbra.)

(...)

Título del original inglés: *The Caretaker*. Estrenada el 30 de mayo de 1960 en el Duches Theatre, de Londres. Tomado del libro *Teatro del absurdo*, fragmento de la obra teatral «El guardián», de Harold Pinter. Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1967.

Harold Pinter: dramaturgo británico. Recibió el Premio Nobel de Literatura 2005.



CÉLULAS CANCERÍGENAS

«Las células cancerígenas son aquellas
que han olvidado cómo morir.»
ENFERMERA DEL HOSPITAL ROYAL MARIDEN

Han olvidado cómo morir
y de ese modo prolongan su vida asesina.
Mi tumor y yo luchamos con todas nuestras fuerzas.
Una doble muerte está, espero, descartada.
Necesito ver la muerte de mi tumor
Un tumor que ha olvidado la forma de morir
y planea sustituir su muerte por la mía.
Pero yo sí recuerdo cómo se muere
Aunque todos mis testigos estén muertos.
Y recuerdo que hablaban
De tumores que les volvían
Tan ciegos y tan mudos como habían estado
Antes de que apareciese la enfermedad
Que trajo al tumor.
Es posible que las células negras se sequen y mueran
o tal vez canten alegremente y se salgan con la suya.
Se reproducen tan silenciosamente, día y noche,
que no reparas en ellas, nunca te avisan.

DIOS

Dios buscó en su secreto corazón
Una palabra
Para bendecir la multitud que abajo vive.

Miró y miró cuanto pudo
Y los fantasmas imploraban revivir
Pero no pudo oír canción alguna
Y con amargo, ardiente dolor descubrió
Que no había bendiciones que otorgar.

FÚTBOL AMERICANO
(Una reflexión sobre la Guerra del Golfo)

¡Aleluya!
Funciona.
Les sacamos la mierda.

Hicimos que la mierda se les
metiera por el culo
Y que saltara por sus jodidas orejas.

Funciona.
Los hicimos mierda.
¡Se sofocaron en su propia mierda!

¡Aleluya!
Alabado sea el Señor por todas las
bendiciones.

Les sacamos la mierda.
Se la están comiendo.

Alabado sea el Señor por todas las
bendiciones.

Hicimos volar sus huevos en
fragmentos de polvo.
En fragmentos de polvo.

Lo logramos.

Ahora quiero que te acerques y me
beses en la boca.

ENCUENTRO

Es el silencio de la noche,

Los viejos muertos miran
A los muertos nuevos
Que vienen a su encuentro.

Se escucha un suave latido
Mientras los muertos se abrazan
Aquellos que desde hace mucho están muertos
Y aquellos de los nuevos muertos
Que vienen a su encuentro

Lloran y se besan
Al volver a encontrarse
Por primera y última vez

Las luces resplandecen.
¿Qué pasará después?

La noche ha caído.
La lluvia acabó.
¿Qué pasará después?

Se hará más honda la noche.
Él no sabe
Lo que le voy a decir.

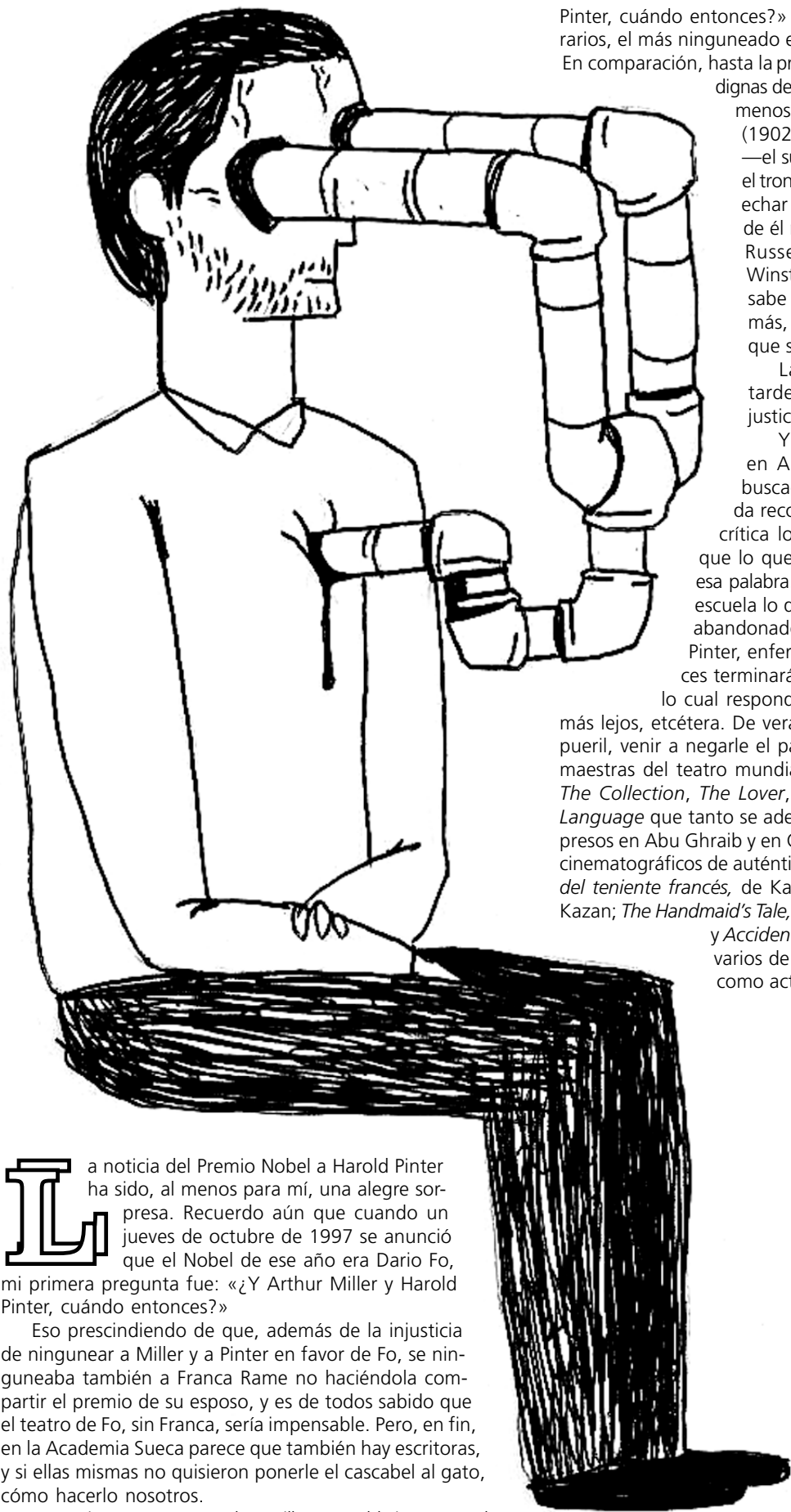
Cuando ya no esté
Pondré una palabra en su oído
Y diré lo que le iba a decir
En ese encuentro que es ahora inminente
Y que ya sucedió.

Pero no dijo nada
En ese encuentro inminente.
Y solo ahora se vira y sonríe
Y murmura:
«Yo no sé
Qué pasará después».

POEMA

Poesía de Harold Pinter

Traducción: Daniel Díaz Mantilla



Pinter, cuándo entonces?» porque, de todos los géneros literarios, el más ninguneado en la historia del Nobel es el teatro. En comparación, hasta la prosa no narrativa ha alcanzado marcas dignas del *Libro Guinness de los Records*, nada menos que seis galardones: Mommsen (1902), Eucken (1908), Spitteler (1919) —el suizo que se alzó con el Premio porque el trono y el altar (españoles) le volvieron a echar bola negra a Galdós—, y después de él monsieur Bergson (1927), Bertrand Russell (1950) y un *quidam* llamado Winston Churchill (1953), que ¡¡nadie!! sabe por qué recibió el Nobel... y, además, si lo supiera alguien, lo mejor sería que se callara.

La respuesta a mi pregunta llegó tarde para Miller. No para Pinter, y es justicia, aunque tardía.

Y aunque ciertas voces críticas, aquí en Alemania, donde sobrevivo, hayan buscado pelos en la leche de tan merecida recompensa. Una señora que pasa por crítica lo ha llamado *dèmodè*, sin advertir que lo que está de veras *dèmodè* es emplear esa palabra. Otro aristarco arguye que, si hace escuela lo de conceder el Nobel a quienes han abandonado ya su profesión —es el caso de Pinter, enfermo de cáncer de laringe—, entonces terminarán premiando a autores difuntos, a lo cual respondo que me alegro por Kafka, sin ir más lejos, etcétera. De veras, me parece infantil o, peor aún, pueril, venir a negarle el pan y la sal al autor de varias obras maestras del teatro mundial en el siglo XX —*The Caretaker*, *The Collection*, *The Lover*, *The Basement*... o esa *Mountain Language* que tanto se adelantó a las escenas de vejaciones a presos en Abu Ghraib y en Guantánamo—, y de varios guiones cinematográficos de auténtico lujo, entre ellos los de *La amante del teniente francés*, de Karol Reisz; *The Last Tycoon*, de Elia Kazan; *The Handmaid's Tale*, de Volker Schlöndorff, y *The Servant* y *Accident*, ambas de Joseph Losey. Filmes en varios de los cuales ha intervenido, además, como actor —por ejemplo, interpretando el

divertido papel de Bell, el productor de TV, en esta última citada. En una palabra, no creo que lo hayan distinguido con el Nobel por ser, que sí que lo es, *chairman* del Gaieties Cricket Club, lo que me parece un detalle muy simpático de su biografía.

Se comprenderá, pues, que mi alegría haya sido muy grande al oír la noticia de que tan solo ocho años después de un dramaturgo *full time*, otro, de una calidad bastante superior, dicho sea de paso, se haya alzado con el santo y la limosna. De todo corazón me alegro por Harold Pinter, de quien recuerdo lo que cuenta Arthur Miller cuando, una vez, en marzo de 1985, y en su condición de miembro del Pen Club Internacional, visitaron juntos Turquía: «El motivo principal de la visita, de una semana de duración, no era realizar una investigación sobre los derechos humanos, algo imposible durante una estancia tan corta, sino demostrar a los escritores y artistas del país y a sus presos políticos que el mundo exterior se preocupa por lo que les sucede». Lo cierto es que de la parte oficial turca no recibieron la menor atención, pero el Embajador de EE.UU. sí se consideró obligado a ofrecer una cena a tan ilustre huésped y compatriota, a la que naturalmente también fue invitado Pinter. Y durante ese encuentro hubo un violento choque de opiniones contrarias sobre la situación de entonces en Turquía, el cual concluyó ya de sobremesa cuando el Embajador comentó, diplomáticamente, que siempre puede haber numerosas opiniones sobre cualquier cosa, a lo que Pinter replicó: «Eso si no tienes un cable eléctrico conectado a los genitales». El Embajador se enojó tanto que expulsó a Pinter de su residencia, Miller se fue con él y comentó al terminar de contarlo: «Decidimos formar un equipo que visitaría las embajadas estadounidenses en todo el planeta».

Sin meter en danza a García Lorca y a Valle-Inclán, quienes nunca hubiesen recibido el Nobel por razones rigurosamente históricas —y debemos ser muy claros en la práctica del *fair play*—, ocioso sería hablar ahora de que Nelson Rodrigues, Bertolt Brecht, Arthur Miller, Tennessee Williams, Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Eugène Ionesco y hasta, si me apuran, los dos Jeans, Anouilh y Giraudoux, *ex aequo*, y, desde luego, Lao She —autor de esa obra maestra que es *La casa de té*, y a quien la tristemente célebre revolución cultural empujó al suicidio, si es que no fue asesinado por la Guardia Roja en 1966—, todos, todos ellos murieron sin probar las delicias de una cena cuyos *hors d'oeuvres* consisten en una terrina de alcachofas con salmón ahumado y langosta, teniendo como plato principal pechuga de paloma con guarniciones y salsas de las de chuparse los dedos, si bien la etiqueta lo prohíbe tácitamente en este caso, y por último el postre, un helado empenachado de algodón de azúcar del color de la vida en la vieja y bella canción de Edith Piaf, es decir, rosa. Descrito queda el menú de las cenas del Nobel. ¡Skol!!

Coda: Y ahora viene la pregunta del millón: ¿quién será, en el 2006, el centesimotercer autor que se lleve el gato al agua del fiordo de Estocolmo? Porque Harold Pinter ha sido el 102º —según otro conteo sería el 99º, puesto que dos lo rechazaron, Pasternack y Sartre, y el sueco Karlfeldt lo recibió a título póstumo, y así ni modo. ¿Podemos esperar que la Academia Sueca salte sobre su sombra, como tan bellamente se dice en alemán, y después de tantísimo poeta, novelista, dramaturgo, filósofo, historiador y hasta un primer guionista cinematográfico —justamente don Harold—, ¡¡por fin!! nos dé la satisfacción de premiar a un primer cantautor? Digamos, por ejemplo, sin ir más lejos, Bob Dylan. Y eso, porque ya se nos han muerto Jacques Brel y Georges Brassens, que sí no... ▀

Ricardo Bada: escritor y periodista español. Ha cuidado en Alemania la selección y edición de la obra periodística de Gabriel García Márquez.

Ricardo Bada

La noticia del Premio Nobel a Harold Pinter ha sido, al menos para mí, una alegre sorpresa. Recuerdo aún que cuando un jueves de octubre de 1997 se anunció que el Nobel de ese año era Dario Fo, mi primera pregunta fue: «¿Y Arthur Miller y Harold Pinter, cuándo entonces?»

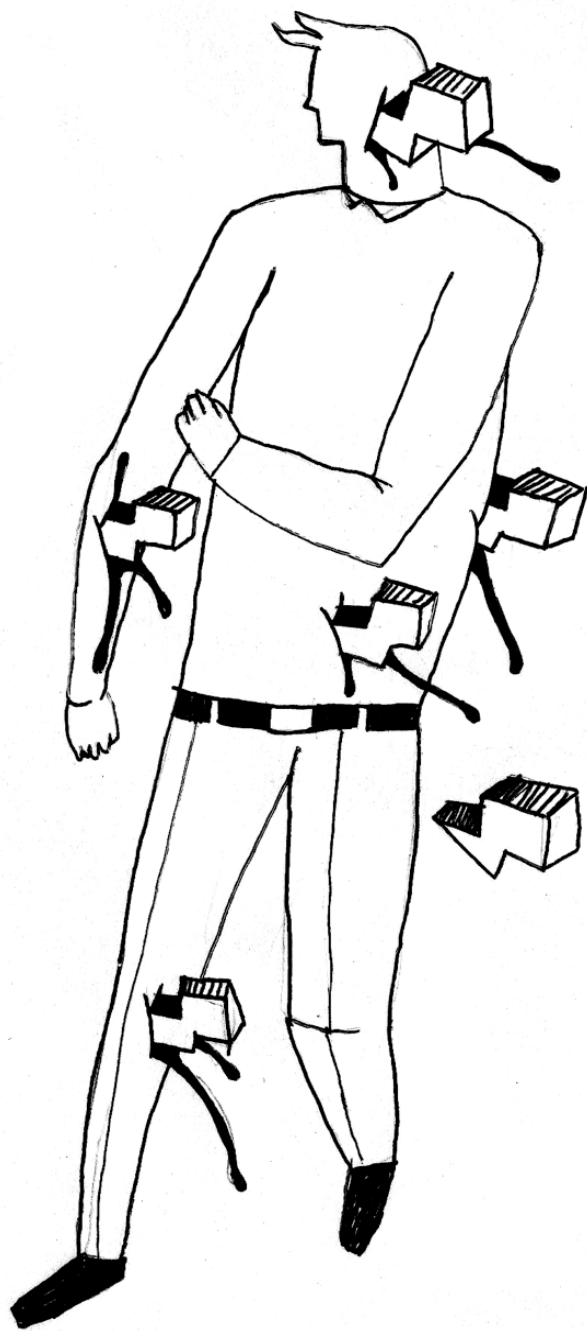
Eso prescindiendo de que, además de la injusticia de ningunear a Miller y a Pinter en favor de Fo, se ninguneaba también a Franca Rame no haciéndola compartir el premio de su esposo, y es de todos sabido que el teatro de Fo, sin Franca, sería impensable. Pero, en fin, en la Academia Sueca parece que también hay escritoras, y si ellas mismas no quisieron ponerle el cascabel al gato, cómo hacerlo nosotros.

Pero mi pregunta «¿Y Arthur Miller y Harold Pinter, cuándo entonces?» estaba, sobre todo, justificada por el hecho de que, desde el final de la Segunda Guerra Mundial, los gurús de Estocolmo solo habían condescendido en galardonar a un dramaturgo que pudiéramos llamar, en castellano castizo, *full time*: a ese mismo Dario Fo; además de a otros dos que mayormente eran dramaturgos, Beckett (1969) y el nigeriano Wole Soyinka (1986), aunque también probaron sus armas en otros géneros. Mientras que desde la fundación del Premio hasta dicha Guerra, los dramaturgos premiados fueron ocho: Bjornson (1903), José Echegaray (1904), Maeterlinck (1911), Hauptmann (1912), Jacinto Benavente (1922), Bernard Shaw (1925), Pirandello (1934) y Eugene O'Neill (1936).

Curiosamente, la tendencia era contraria en lo que respecta a los autores que se manejaron en varios géneros: solo uno antes de la guerra, Yeats (1923), pero tres después de ella: Eliot (1948), Camus (1957) y Sartre (1964), sin entrar en el detalle de que este rencoroso enano rechazó el Premio que según él se merecía cuando lo recibió Camus —¡qué fea es la envidia!—; mas eso no le impidió intentar cobrarlo en efectivo —¡qué francesa es la avaricia, oh, manes de Harpagón! (con lo que seguimos dentro del mundo teatral). Pero no nos desviemos. A ellos tres hubiera que añadir desde el 2004 a la austriaca beneficiada por la lotería sueca con el premio mayor, y casi sin boletto: me refiero, *ça va sans dire*, a Frau Jelinek.

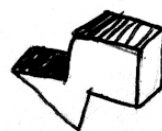
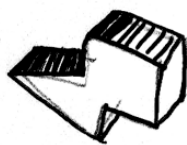
Con lo cual regreso, y no me importa ser reiterativo, a mi pregunta: «¿Y Arthur Miller y Harold

El teatro, la Cenicienta del Nobel



Eva Forest:

contra la censura invisible



Nirma Acosta



Mientras las grandes editoriales se preocupaban solo por la publicación de títulos que ganarán altos índices de venta, Hiru fue la única interesada durante años en divulgar en España la obra del intelectual británico Harold Pinter, Premio Nobel de Literatura 2005. Eva Forest, al frente de esa institución, reflexiona sobre lo difícil que se torna el camino para quienes prescinden de las leyes impuestas por las transnacionales del libro y cómo enfrentarse al mito del «no hay autores», argumento esgrimido por el mercado para silenciar ciertas voces —no por casualidad comprometidas. «La importancia de Harold Pinter —asegura—, es que se trata no solo de un magnífico escritor al que admiro, sino, además, porque es una persona comprometida con el tiempo histórico que le ha tocado vivir».

Hiru se ha convertido en la editorial por excelencia de escritores casi ignorados por las grandes transnacionales del libro en España, autores como Dario Fo y ahora Pinter..., que han obtenido el Nobel de Literatura. ¿Se trata de una cuestión de selección u olvido por parte de las editoriales españolas?

Yo creo que esto demuestra, una vez más, que la mayoría de los editores —hay loables excepciones, naturalmente— buscan como objetivo no la calidad literaria, sino los resultados crematísticos. Lo que cuenta es el mercado y el mercado depende de la moda, y esto todos sabemos que se fabrica. No se explica de otra manera el que escritores importantísimos estén ahí, olvidados. Esa fue, precisamente, una de mis grandes sorpresas cuando empezaba como editora: por parte de los autores nunca encontré obstáculo alguno pese a ser una editorial pequeña, que no ofrecía grandes tiradas. Otro aspecto que condiciona mucho las publicaciones es el compromiso social-político del autor. Las grandes empresas, que están estrechamente ligadas al poder, cuando no son el mismo poder, tienen su línea política y la ejercen. En estas democracias donde se habla tanto de libertad de expresión, el escritor políticamente incorrecto, o

que se enfrenta al poder, está condenado, si sigue por ahí y es coherente con sus principios, a la marginación y al olvido o a la persecución, la calumnia y el encarcelamiento.

Desde el punto de vista literario y político en el contexto ibérico, ¿qué representa para la Editorial Hiru este premio?

Es algo muy importante desde el punto de vista moral y de dignidad. Mucha gente nos felicita pensando que vamos a ganar mucho dinero, pero eso, aunque fuera así, no es fundamental. Nunca creamos la editorial pensando en enriquecernos, sino como un arma para contribuir, de una manera muy modesta, con el proceso de humanización que tantos intereses hay en interrumpir. No se interprete como que despreciamos el dinero, pero pensamos que hay cosas más importantes. Despertar la curiosidad por la lectura, por descubrir la verdad del entorno; agudizar la sensibilidad frente a tanta anestesia para la injusticia, la opresión y otros aspectos del crimen que permanecen interesadamente ocultos. Develar la mentira: que los dormidos despierten, que los despiertos adquieran compromiso. Se pueden hacer tantas cosas desde una editorial. Sintetizando mucho, yo diría que, en gran parte, nuestra editorial surge de la asfixia, de una necesidad de permanecer vivos y de una pasión antimperialista para mostrar, de múltiples maneras, que otro mundo mejor es posible. En ese sentido, cada vez que se premia a un autor en el que nosotros confiamos, ya sea desde una institución o porque sus libros se difunden y alcanzan varias ediciones —estoy pensando en el entrañable Howard Zinn— es una pequeña gran victoria. Esa pequeña victoria nos reafirma en nuestras razones y nos ayuda a seguir.

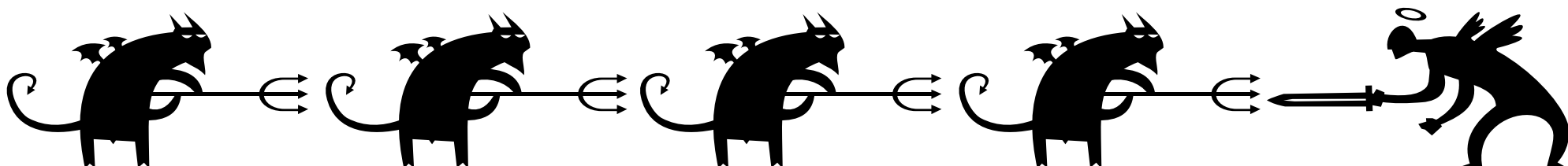
¿Qué importancia le concede a la publicación de obras teatrales en una época en que los dramaturgos son escasamente valorados?

Desde el principio hemos tenido que luchar contra ese esquema de que «el teatro no se vende». O el de «no hay autores».

Nosotros, con nuestra colección SKENE, que ya va cerca de los 80 títulos, hemos probado que hay un público que ama el teatro y al que le gusta leerlo. Y eso de que no había autores es una frase para justificar el mediocre y mal teatro que terminan haciendo muchas compañías, oficiales o privadas, totalmente descomprometido. El teatro es muy importante cuando en él se abordan estéticamente problemas que nos conciernen. Constituye una bellísima asamblea que conmueve al público que asiste a ella y le invita a pensar después. ¿Hay algo más hermoso que pensar desde la conmoción estética? Un buen ejemplo es el *Marat-Sade*, de Peter Weiss. Y no es gratuito que esta obra, como otras tantas de magníficos autores, esté silenciada, relegada y poco menos que en el olvido, como lo estaban las obras de Pinter. Son autores insumisos y peligrosos. Hay muchas formas de censura invisible en estas democracias formales.

¿Qué opinión le merece Harold Pinter, a partir de su decisión de escribir sobre política? ¿No le parece arriesgado para un escritor en estos tiempos, sobre todo si le interesa ser leído?

La importancia de Harold Pinter, para mí, es que se trata no solo de un magnífico escritor al que admiro, sino, además, porque es una persona comprometida con el tiempo histórico que le ha tocado vivir. Ese es un nivel muy alto que le convierte en un gran intelectual. Es también un nivel muy peligroso, porque cada vez resulta más difícil mantener el equilibrio en una cuerda que el sistema capitalista tira y afloja con la intención de destruir al que se mantiene en ella. En ese sentido, el Premio Nobel es una mano tendida que le ayuda. Pero no es fácil, no, para un intelectual honesto mantenerse en su coherencia. ▀





Fotos: Juan Rulfo

Otro Rulfo

Víctor Jiménez

Juan Rulfo es un caso singular en la literatura mexicana: autor de una obra de dimensión universal —«*Pedro Páramo* es una de las mejores novelas de las literaturas de lengua hispánica, y aun de la literatura», escribió Borges—, fue también un notable fotógrafo. Hacia 1970 supe que en esta peculiar dimensión de su sensibilidad ocupaba un lugar importante la arquitectura mexicana; pero todavía no sabía que había escrito extensamente sobre la misma. No es extraño que exista en sus textos sobre la arquitectura mexicana una evidente relación con su fotografía —ya desde que diera a conocer su trabajo como fotógrafo se advirtieron los vínculos del mismo con su literatura—, pero lo que después pude apreciar es que su visión de la arquitectura mexicana, como aparece en sus escritos con este tema, comparte también un importante territorio con su creación literaria.

Dos grandes historiadores italianos de la arquitectura, Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, concluían su obra dedicada a la arquitectura contemporánea con una frase que era la mejor síntesis de su propósito: «No [solo] de las formas de todo eso queríamos hablar, sino de lo que estas ocultan». Rulfo dedicó a la arquitectura mexicana unos 400 textos de diversa extensión, escritos a partir de su lectura de diferentes obras de referencia que citó, resumió y modificó de distintas maneras, incorporando su propio conocimiento directo de muchos edificios a este conjunto historiográfico, al que también pertenecen sus fotografías de arquitectura. Lo sorprendente es que no hay mejor manera de interpretar esta inquietud de Rulfo que atribuyéndole un propósito similar al que animaba a Tafuri y Dal Co.

A partir de la historia de la arquitectura, Rulfo dirige una mirada inquisitiva a no pocas cosas ocultas en el pasado de México, como lo hace, para quien lea su obra con conocimiento de ciertos episodios del mismo, desde su propia literatura. Pero no se trata de buscar la historia de México en el marco temporal explícito de *Pedro Páramo*, por ejemplo. Es algo más complejo: hace algún tiempo, mientras leía la obra de Lesley Bird Simpson sobre la encomienda colonial en México, me pregunté si el personaje que da nombre a la novela no sería un encomendero. Me parecía tan evidente que concluí que sí lo era, pero solo hacia 1996 pude leer un manuscrito de Rulfo en que él mismo lo dice. Y no es que fuese yo un lector muy especial: lo raro es que nadie quisiera darse cuenta, en tanto tiempo, de tal cosa. No es todo; la historia de México también permite dar un sustento histórico a la peculiar condición del pueblo de Comala, y los textos de arquitectura de Rulfo lo confirman. Algo que no debería sorprendernos.

A lo largo de las dos décadas en que lo traté, pude darme cuenta de que Rulfo tenía un gran conocimiento de nuestra historia —y, por lo mismo, una visión sumamente crítica de la misma. Había en él una verdadera vocación de historiador. Alguna vez elogí su biblioteca, y me respondió que no era tan buena como a él le hubiese gustado, y añadió: «solo tengo literatura; una buena biblioteca es una biblioteca de historia».

Conocí a Rulfo en 1965, cuando yo era un estudiante universitario. Hacía comentarios sobre los libros que veía en mis manos, generalmente de arquitectura. Así, una de las primeras sorpresas que me llevé con Rulfo fue escucharlo hablar de Lewis Mumford. Y también en esos años me di cuenta de su peculiar manera de ver nuestro pasado. Poco después de 1968, a propósito de la matanza de Tlatelolco, me decía que la historia de México era extraordinariamente sangrienta como resultado de la conquista española. Consideraba el siglo XVI como una especie de pecado original de la nación, aún no redimido, del que provenía el desprecio hacia la vida y la dignidad de los demás —sobre todo los

más débiles— de que hacen gala los poderosos de nuestro país. Tlatelolco era solo otro episodio en la serie de masacres inaugurada cuatro siglos y medio atrás, y pensaba que únicamente cuando nos atreviésemos a ver de frente nuestra historia, sin autoengaño, podríamos romper esa especie de fatídico eterno retorno.

Por esa misma época, a principios de la década del 70, me pidió el proyecto de una casa de campo y venía con frecuencia a mi oficina. Era común que llegase con un libro de arquitectura que me regalaba, y finalmente apareció un día con una caja, como de zapatos, llena de negativos. Así continuó, hasta que en mi librero llegaron a acumularse miles de ellos. Supe entonces que se había dedicado a la fotografía, de manera muy seria, y que la arquitectura ocupaba una parte importante de su trabajo fotográfico. Además, me pude enterar de que Rulfo había leído a todos los autores especializados en la arquitectura antigua de México y que podía hablar con soltura del tema. Me parecía natural —no sé por qué— esta erudición de Rulfo, y me acostumbré a la misma. Le propuse hacer una exposición con sus fotografías de arquitectura en la Universidad, y el proyecto avanzó con gran lentitud. Su hijo Pablo y yo hicimos una selección que Rulfo conoció, pero nunca se exhibió. En 1980 se divulgó por primera vez su trabajo fotográfico de manera amplia, con todos los temas que este abarcaba. Rulfo falleció en 1986, y la exposición sobre arquitectura solo pudo tomar forma en 1994, más de 20 años después de pensar por primera vez en hacerla.

Al comenzar la construcción de su casa de campo íbamos una vez a la semana en automóvil, con su familia, al pueblo donde se localizaba la obra. Con alguna frecuencia nos deteníamos en el camino a visitar templos, conventos y lugares así, y ya no me extrañaba que Rulfo hablase con soltura de entablamentos, capiteles y otros elementos arquitectónicos frente a aquellos edificios.

A lo largo de un año de estos viajes o sentados frente a una fogata en su huerta de Chimalhuacán Chalco, al pie del Popocatepetl, pude advertir que Rulfo veía el presente a través del pasado de México bajo la forma más concreta. En una ocasión, frente al templo del lugar, me mostró la gran puerta del atrio. Daba al campo, y me dijo que alguna vez el pueblo se había extendido hacia allí; que en la actualidad solo



era un pequeño barrio de lo que había sido en el siglo XVI. Esta puerta con arcos aparece en una de sus fotografías, y nunca he podido verla sin recordar lo que entonces me dijo cuando le pregunté sobre la suerte de los pobladores de Chimalhuacán. Me respondió que los españoles se habían llevado a los hombres a combatir a Jalisco, y nunca volvieron. Las mujeres se fueron muriendo: «la conquista fue algo muy cruel», concluyó. Muchos años después, en una conferencia, retomó la historia de este pueblo y dijo que en el siglo XVI había tenido 20 000 habitantes, y «ahora —hablaba en 1983— tiene 600».

Estas historias aparecen de manera constante en los textos que Rulfo dedicó a la arquitectura de México. Escribía a partir de autores que a veces solo mencionan estas cosas de pasada o que incluso no dicen una palabra sobre ello, pero Rulfo encontraba el dato y lo incorporaba a su texto, dándole una posición destacada. Sobre Atotonilco el Grande, por ejemplo, recoge: «Al oriente de la población encuéntrase también las ruinas de un pueblo que llamóse San Nicolás, al que la tradición le

asigna mucha importancia en el siglo XVII». De Tepeapulco cita: «En el rancho de Santa Clara se observan las ruinas de un pueblo nahoá que debe haber sido muy importante. En la hacienda de Malpaís hay vestigios de otro que se supone fue destruido por la erupción de un volcán». Un caso extremo es el de Ixcuicuitlapilco, ya que dice: «La iglesia de san Mateo, de una nave, carece de interés. En los alrededores de la población se encuentran algunas ruinas». En Tizayuca llama su atención algo semejante: «Cerca de la población, en el paraje llamado Jilhuacán o Tilhuacán, de la hacienda de San Miguel y en el rancho de los Mogotes, existen cimientos y ruinas que parecen ser de remota antigüedad, probablemente de pueblos cuyos habitantes perecieron durante la época del matlahuatl». De Atolinga dice: «No cuenta con buenos edificios. En las masas de Tezabiosca y Teocalis existen algunas ruinas y vestigios de los antiguos cúes prehispánicos, destruidos durante la conquista». Y también este texto: «A 16 kilómetros al norte de Villanueva se encuentra el cerro de 'Los Edificios', donde se hallan las ruinas de Chicomoztoc, vestigios de lo que fue una poderosa ciudad». O el que dedica a Susticacán: «Fue fundado a mediados del siglo XVI. Actualmente se encuentra casi abandonado, presentando el aspecto de una vieja hacienda. Cuenta con las ruinas de un viejo convento edificado en la época colonial, así como dos iglesias y una capilla. El aspecto que presenta el pueblo es casi desolado». Suman decenas las menciones de este tipo que recogió en sus textos sobre la arquitectura mexicana.

Igualmente se encuentran en estos escritos, a cada página, los templos y conventos erizados de almenas, con muros circundados de contrafuertes como verdaderos bastiones y bóvedas rematadas con casamatas y polvorines, es decir, construcciones de carácter militar concebidas para llevar a cabo la *colonización religiosa* de México como la llama Rulfo en una breve nota. Edificios que, con nítida elocuencia documental, hablan en sus propios términos de la naturaleza de la misión desempeñada por los religiosos españoles en nuestro país a lo largo de tres siglos. Y tema, igualmente, del que abundan ejemplos en sus fotografías de arquitectura. Pocos motivos pueden prestarse mejor que este para ilustrar lo que las formas arquitectónicas ocultan, aunque cabe preguntarse si en realidad estas fortalezas no lo están proclamando de manera muy explícita. Cita Rulfo, por ejemplo, a un cura del siglo XIX que describe así el convento de Tula: «Estuvo ocupado por los religiosos franciscanos, el cual, como la mayor parte que hay de esta orden en nuestro país, está construido con la arquitectura propia para servir de fortaleza y manifiesta, por lo tanto, el aspecto de un castillo. Se puso el mayor cuidado en cubrir sus flancos con torres y garitas para doblar las líneas de defensa y para hacerlo de una dureza cuanto se puede hacer con la mampostería». De Atlatlahucan destaca Rulfo: «Las almenas, componente indispensable de todos los conventos-fortalezas de los primeros años de la conquista, coronan los muros, rodeando en un alarde de excesiva defensa hasta el claustro». Y también, sobre Milpa Alta: «Visitando la bóveda se ven los camarines donde se guardaba la pólvora, circundados por un pretil almenado cuyos bastiones hacen el efecto de que se está en una fortaleza medieval».

El otro gran tema que atrae la atención de Rulfo, a juzgar por sus textos y fotografías de arquitectura, es el de las ruinas de ciertos edificios, como pirámides, iglesias y conventos abandonados o reducidos a unas cuantas paredes y habitaciones destechadas... Algunas veces se trata de edificios cuya falta de importancia arquitectónica se declara desde las primeras líneas de los textos —como en Ixcuicuitlapilco—, y también de manera explícita Rulfo acostumbra a decir que son su ruina, desolación y tristeza lo que les confiere algún interés. En sus fotografías se puede percibir de manera inequívoca esta misma reflexión, que en los textos alcanza con frecuencia una nota de melancólica ironía: «sí —parecería decir Rulfo—, los frailes destruyeron los antiguos templos y las imágenes de otros dioses...», pero en este pueblo sus habitantes han quemado repetidamente la iglesia, y son numerosas ya las ruinas de templos cristianos que se suman a las de los antiguos centros ceremoniales». Esta es la descripción de la iglesia de Lolotla que recoge Rulfo: «Fue edificada por fray Antonio de Roa en 1538, la cual ha sido varias veces destruida por incendios intencionales. Es el edificio principal del pueblo, pero se halla en ruinas: su techo abierto, paredes ennegrecidas, ventanas cubiertas con petates, altares e imágenes muy antiguos, deteriorados, las campanas rajadas y faltas de sonoridad, los entarimados podridos por la lluvia. Tal es el aspecto desconsolador que ofrecen esta iglesia y este pueblo... La torre, así como lo que fuera el convento, están en ruinas». Y la siguiente es la descripción

que hace Rulfo del templo de Metztlán: «En su exterior, el espesor de sus lisos muros, coronados por almenas, sus macizos contrafuertes y la impresión general de templo-fortaleza, hacen que sea uno de los primeros en su género en el Estado de Hidalgo. El convento es, asimismo, interesante. Sus corredores están ricamente decorados al fresco, teniendo bóvedas de crucería en cada uno de sus ángulos. Con todo, el abandono, el tiempo y la desolación, muestran ya sus huellas en este enorme edificio, que debe ser conservado por su grandiosidad. La bóveda de cañón que cubre el templo se encuentra cuarteada de extremo a extremo; las lluvias han entrado por las paredes agrietadas y destruido altares de valor incalculable. El viento sacude sin cesar pinturas al óleo ya semidestruidas, y afuera se nota ya el desmoronamiento de algunas ruinas, como la doble Capilla Abierta».

Conviene decir que estos textos fueron recogidos o escritos por Rulfo en los primeros años de la década del 50, es decir, cuando estaba escribiendo *El llano en llamas*. Tal vez por ello es posible advertir una relación entre las descripciones de los templos de Lolotla y Metztlán, por ejemplo, y la iglesia de «Luvina»: «Allí no había a quién rezarle. Era un jacalón vacío, sin puertas, nada más con unos socavones abiertos y un techo resquebrajado por donde se colaba el aire como por un cedazo. (...) Aquella noche nos acostamos para dormir en un rincón de la iglesia, detrás del altar dismantelado. Hasta allí llegaba el viento, aunque un poco menos fuerte. Lo estuvimos oyendo pasar por encima de nosotros, con sus largos aullidos; lo estuvimos oyendo entrar y salir por los huecos socavones de las puertas; golpeando con sus manos de aire las cruces del *vía crucis*:

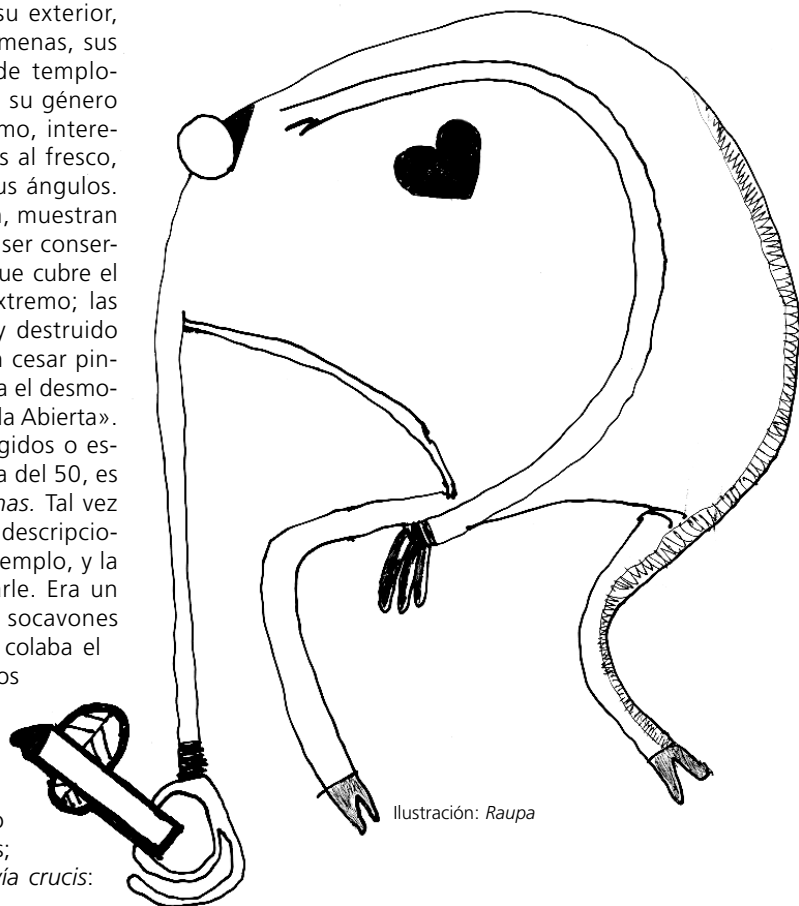


Ilustración: Raupa

unas cruces grandes y duras hechas con palo de mezquite que colgaban de las paredes a todo lo largo de la iglesia, amarradas con alambres que rechinaban a cada sacudida del viento como si fuera un rechinar de dientes.

Allí no había a quién rezarle: en una entrevista con Joseph Sommers Rulfo habló de la *fe deshabitada* de los personajes de *Pedro Páramo*, relacionándola con el fanatismo de los cristeros, que «creían combatir por su fe, por una causa santa pero, en realidad, si se mirara con cuidado cuál era la base de su lucha, se encontraría uno que esos hombres eran los más carentes de cristianismo». Agregaba Rulfo: «Hay que entender la historia para entender este fanatismo», y pasaba a continuación al siglo XVI y al exterminio de la población indígena. Nos hace recordar así, de manera inevitable, a aquellos que, en ese mismo siglo, tomaron posesión a sangre y fuego de un país mientras «creían combatir por su fe, por una causa santa...».

Parecería que, para Rulfo, la ruina de los edificios levantados en México durante aquella época fuese parte intrínseca del dilatado colapso del mundo colonial. Si las imágenes que evocan los textos de arquitectura de Juan Rulfo no son otras que las de sus fotografías, y tampoco son ajenas a las de su literatura, podríamos encontrar en las últimas palabras de su descripción del templo de Metztlán, cuando habla del «desmoronamiento de algunas ruinas, como la doble Capilla Abierta», un anticipo de aquel «se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras». ■

Victor Jiménez: arquitecto mexicano. Es el presidente de la Fundación Juan Rulfo.

Las palabras y el silencio

Ernesto Sierra

Nunca conocí a Juan Rulfo, lo que es igual a decir que ya no lo conoceré jamás. Como tantos lectores, como tanto devorador de libros picado por el animal roñoso de la literatura, solo puedo acumular repetidas lecturas suyas y un desordenado y poco confiable anecdotario que me ayuden a construir algunos párrafos ahora, justo cuando *Pedro Páramo* está cumpliendo 50 años de publicada.

No lo conocí y no lo lamento. Dicen que era huraño, esquivo, de pocas palabras; que en los años 70 cuando un joven escritor le mostró unos textos en el Círculo Mexicano de Escritores le respondió: «Usted ya escribe bien, pero le hace falta sufrir». No creo que me hubiera gustado frecuentarlo.

García Márquez no lo conocía aún cuando corrió una suerte distinta a la del joven escritor de arriba. Estaba recién llegado a México, con pocos amigos y la mala suerte de no ser todavía el escriba de *Cien años de soledad*. Un día lo visitó Álvaro Mutis, quien ya llevaba cinco años viviendo en tierra azteca, y Gabo le preguntó cuáles eran los autores y obras que había que leer en aquel país. Al poco tiempo Mutis regresó con un paquete de libros, separó los dos más delgados y le dijo: «Léase esa vaina, y no joda, para que aprenda cómo se escribe». Eran *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*. Cuentan que no durmió aquella noche hasta fatigar dos lecturas de *Pedro Páramo* y que al día siguiente agotó *El llano en llamas*. Dicen, también, que se aprendió a Rulfo de memoria, que confesó después no haber leído nada más aquel año porque todo le resultaba inferior.

La lectura entonces. Nos quedamos con la lectura y, de paso, entendemos mejor el silencio de Rulfo, su negativa a conceder entrevistas, su aversión por la publicidad, por el magisterio, su decisión de no escribir más. No llegaba a los 40 años cuando publicó su único libro

de cuentos y su única novela. Y, con tal suerte, que entregó dos obras maestras en sus respectivos géneros, reconocidas de manera unánime por sus contemporáneos y sucesores. Muchos afirmaron, entonces, entre ellos con especial énfasis, Carlos Fuentes, que con la obra de Rulfo quedaba agotada una vertiente de la narrativa mexicana y latinoamericana. La novela realista de los primeros años del siglo XX, la llamada novela de la tierra, la novela rural habían conocido su cima. ¿Qué hacer ante tal afirmación? Rulfo se cruzó de brazos; quizás atónito frente a su propia creación.

Pero no. Si había escrito aquellas obras maestras antes de los 40 años, sus contemporáneos querían más, esperaban la repetición del milagro o un tropezón, ¿quién sabe? Pedían más, y más se encaracolaba Rulfo.

Y bueno, llegó el *boom* y con este la eclosión de los realismos imaginarios; otra vuelta de tuerca sobre *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*. La maravilla y el éxito de *Cien años de soledad* arrojaron nueva luz sobre los viejos maestros, Asturias, Carpentier, Rulfo. La antigua devoción de Gabo por el mexicano alumbró la cabeza de este como una potente bombilla de feria. Ahora Rulfo no solo era el autor de dos obras maestras, sino también protagonista y cofundador de una nueva corriente literaria que reforzaba la identidad de todo un continente.

Y la gente volvió a pedir. ¿Dónde está *La cordillera*? ¿Dónde están los nuevos textos de Rulfo? Pero esta vez el maestro sí tenía algo que decir, y en una de las contadas entrevistas que concedió, reflexiona acerca del *realismo mágico*. Para él «la religión de los indios, que se manifiesta tanto durante la guerra, como a lo largo de toda su vida cotidiana, resulta sincrética (...) Los indios consideran la muerte como un retorno al pasado. Es por ello por lo que la muerte no es muerte. Y es por lo que el indio no le teme a la muerte (...) Alejo Carpentier encontró otro término al afirmar que nuestra

literatura se ocupa de describir *lo real maravilloso*. A mi juicio, *lo real maravilloso* no existe; solo puede hablarse del realismo mágico como un retroceso simbólico al pasado indígena (...) Todos los hombres vivimos un momento en nuestra vida en que un consuelo espiritual nos resulta necesario. Así pues, la religión proporciona el consuelo, en tanto que el retorno al pasado es fuente de felicidad». Otra vez es certero Rulfo en su laconismo, como letal resulta la punta de flecha en su minúscula estatura.

Entre muchas otras virtudes, se han resaltado en los cuentos y la novela de Rulfo la originalidad del ambiente fantasmal que recrea, la síntesis del mundo dramático del campo mexicano, el manejo de un lenguaje que articula con singular maestría, los registros del habla popular mexicana y el lenguaje literario del narrador. En *Pedro Páramo* continúa asombrando esa historia familiar, dramática, intensa, en que Juan Preciado regresa al pueblo de sus padres en busca de su progenitor, Pedro Páramo, instigado por las palabras de Susana San Juan, su madre, para revelarnos a la mitad de la narración que todos los personajes están muertos. La historia está siendo contada por un muerto a otra muerta, Dorotea. Ambiente fantasmal, mortuorio, cadavérico, que paradójicamente refleja el drama de las pasiones humanas, de la venganza familiar que se teje en torno a los personajes, con una vitalidad asombrosa.

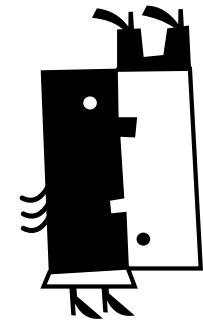
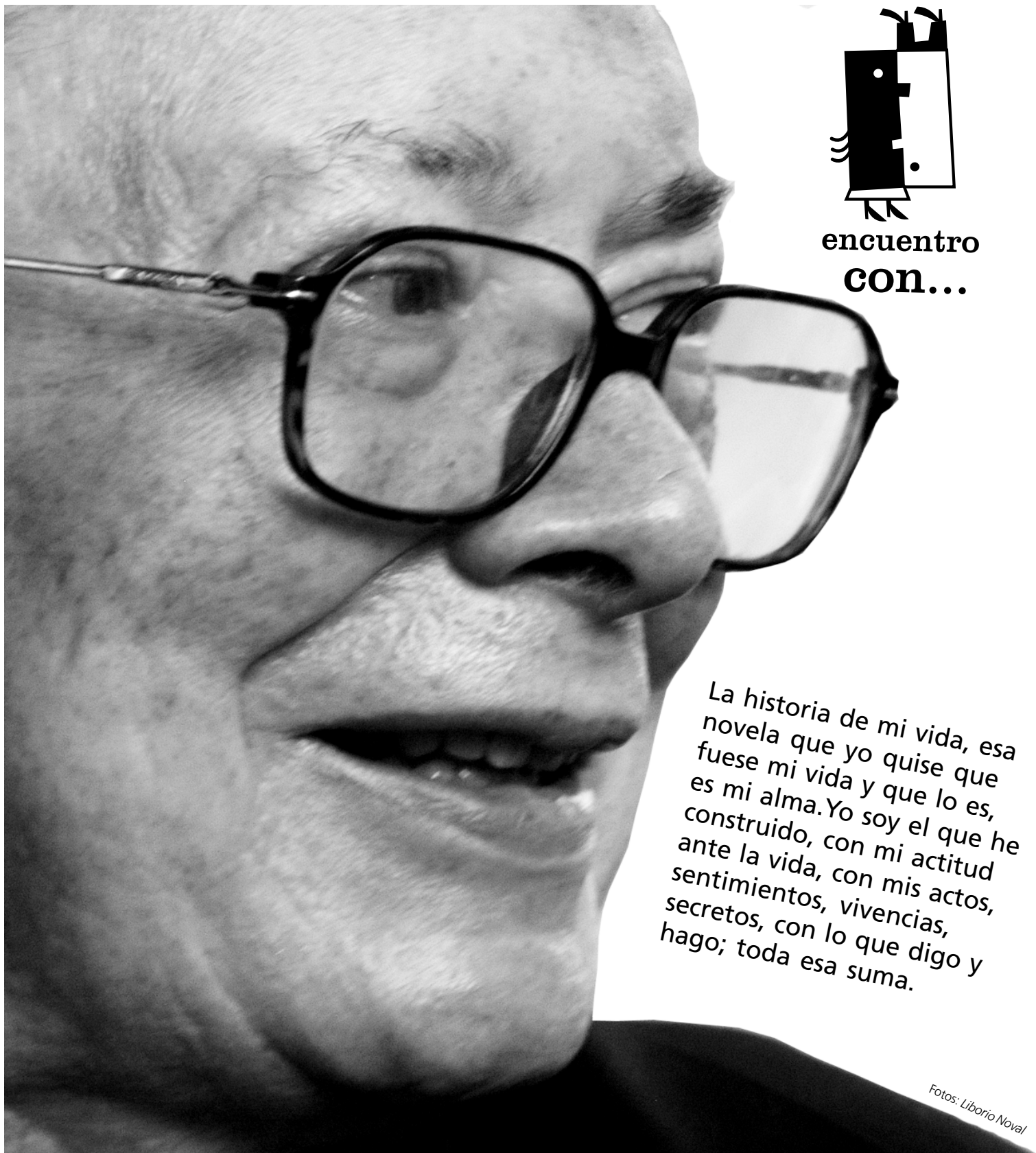
Rulfo nos ha dado la clave de su creación en las breves palabras ya citadas. El mundo indígena, al que se siente estrechamente ligado, le enseñó que la muerte es el retorno al pasado y que ese viaje de retorno es la fuente de la felicidad. Cuando resalta el carácter sincrético de la religión de los indios —para él, los de México y Guatemala—, nos revela que no asume el legado de estas culturas en su estado más puro, por tanto, no se identifica de manera directa con el indígena, sino con el campesino mexicano, el resultado sincrético

de las culturas fundacionales que cimientan *lo mexicano*: la indígena y la española. De esta última, asume y eleva a planos novedosos las posibilidades de su lengua. En este sentido traza, sin proponérselo, las fronteras y los puntos de contacto con Asturias y Carpentier. No hay antagonismos, solo matices que emanan de una matriz única. Asturias se asume como indio. Asimila y reelabora los ingredientes mágicos y míticos presentes en las *Leyendas de Guatemala*. Es el sobreviviente maya que vuelca el *Popol Vuh* al alfabeto castellano. Carpentier, hijo de un país del que solo quedaron vestigios de la original cultura indígena en la toponimia, se reconoce heredero del cronista de indias. Su punto de vista es el de Bernal Díaz del Castillo, el del europeo que se asombra ante la maravilla del Nuevo Mundo y lo asume como *real maravilloso*. Rulfo está más cerca de la visión de los vencidos, de Guamán Poma; es la amalgama, la distancia que hay entre el cuchillo de obsidiana y la espada, entre la pirámide y la catedral.

A pesar de los halagos de la nueva estética, Rulfo siguió en su mutismo. En 1970 añadió dos cuentos a *El llano en llamas*. En 1980 dio a conocer *El gallo de oro*, un volumen que reúne varias fotografías y algunos textos, entre ellos un guión para cine que da título al libro. Gabo, ya famoso, celebraba su silencio inteligente, mientras Tito Monterroso lo inmortalizaba en su fábula del zorro escritor.

Juan Rulfo murió el 7 de enero de 1986. Hacía tiempo que, como sus personajes, era un muerto vivo. Desde su mundo insonoro parecía gritar: «Déjeme tranquilo, solo lean lo que he escrito. Soy Quetzalcoatl con una cruz a cuestas.» ■

Ernesto Sierra: escritor y profesor universitario. Autor de los libros de ensayo *La doble aventura de Adán* *Buenosayres y Aprendiz de América*.



encuentro con...

La historia de mi vida, esa novela que yo quise que fuese mi vida y que lo es, es mi alma. Yo soy el que he construido, con mi actitud ante la vida, con mis actos, sentimientos, vivencias, secretos, con lo que digo y hago; toda esa suma.

Fotos: Liborio Novak

Su naturaleza transgresora le ha costado no pocos contratiempos y le ha ganado un sinnúmero de adeptos. Hombre controversial y nunca ignorado, cultor refinado de las artes y las letras, decidió anteponer a sus prístinos anhelos de creación, el concierto fundacional de las obras de sus contemporáneos, a quienes estimuló y protegió cual sabio Mecenas de conciencia. Para él, fundar constituye una misión en la vida y ser hereje es el único modo de ser revolucionario.

En la ronda de sus 80 años, Alfredo Guevara goza de la lucidez necesaria como para no entregar ni deponer sus sueños. Aún le acompaña el ímpetu que, junto al brasileño Glauber Rocha, animó el surgimiento y desarrollo del Nuevo Cine Latinoamericano. Y todavía trabaja sin sosiego por la permanencia renovada de la cita cinematográfica habanera, de carácter anual. Cada diciembre las personalidades que nos visitan, los debates que se propician y los filmes que pasan por las pantallas de nuestros cines, atraen a multitudes. En buena medida, debemos a su tenacidad ese regusto y conocimiento hondo de la filmografía universal.

La suya no ha sido una vida ajena a sobresaltos y enconadas batallas, donde arriesgó sin dudar su propia existencia. Primero, en el escenario estudiantil universitario y luego, en

las muy diversas responsabilidades que sigue asumiendo con la pasión intacta. El secreto de su recio compromiso político y de su irreverente mirada lo develamos en su propia confesión: «Mi padre era un hombre de izquierda, un trabajador de los ferrocarriles, fundador de los sindicatos ferroviarios y tenía una divisa en su vida que supo transmitir a sus dos hijos: a mi hermano y a mí; para él lo más importante era la autenticidad, pero en un sentido muy especial. No negarse nunca a sí mismo y afrontar lo que fuere con tal de no falsificar la personalidad propia. Fui muy rebelde desde muy temprano, pero solo después fui comprendiendo lo que aquello significaba, porque entonces éramos simplemente unos adolescentes estudiando y formándonos.»

Casi todos reconocen su notoria fidelidad a Fidel, pero hay quienes aseguran que es mayor su fidelidad a Fidel que a la Revolución misma. ¿Qué opinión le merece ese criterio?

Que no es verdad. Si soy como soy, orgánicamente fiel a mis ideas, soy orgánicamente fiel a Fidel, porque es que son la misma cosa. Empezamos nuestras vidas separados, pero desde los 19 años comenzamos a descubrirnos como amigos y un día se entrelazaron ya nuestras vidas para siempre; nuestras vidas que son nuestras ideas.

Una persona no es persona hasta que alcanza a delinearse una cierta concepción de la

vida, del mundo, de sus obligaciones, deberes, derechos...

Creo que de jóvenes —después naturalmente, cada quien adquirió su propia dimensión—, descubrimos cómo llevar a la práctica lo que pensábamos al mismo tiempo.

De algún modo cuando usted afirma que Revolución es lucidez, ¿se refiere a que esa lucidez tiene mucho que ver con Fidel?

Para Fidel también la Revolución es lucidez y su lucidez es la Revolución.

Usted ha dicho que no le satisface sentirse al margen. Ahora que no participa directamente de la concepción y la creación del cine cubano, ¿cómo se las arregla?

Muy normalmente. Creo que no en el instante en que pedí salir del cine, sino mucho antes, me había desbordado. Uno debe proponerse, en todo, batallas al alcance de sus fuerzas. Si uno las desborda, las debilita.

En el mundo del cine encontré, muy joven todavía, aliados que pensaban como pensaba y pienso. A todos los simbolizo en Glauber Rocha, precisamente de lengua portuguesa. Hicimos una alianza que está reflejada en el libro que he publicado sobre nuestra amistad y nuestro trabajo en común que tiene un título que lo refleja todo: *Un sueño compartido*. Así nació, no por obra de dos personas, sino por obra de un conjunto de creadores que se

descubrieron a sí mismos, el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, del cual el festival cubano es una representación, pudiéramos decir. Pero es mucho más que eso, pues es tan vivo que se renueva año tras año. En realidad, lo que hacemos en el festival no es otra cosa que vernos a nosotros mismos, todos juntos, una vez al año y decirnos sí, no, tal vez... como pasa en cada instante de la vida, en una familia o en una sociedad. Nada es perfecto, todo es irse acercando a lo que uno quisiera, lográndolo o no, pero esa es la vida.

¿A estas alturas volvería a afirmar que en nuestra cinematografía el público cubano reencontra su propia imagen?

Quisiera que siempre fuese así. Tal vez, a veces no. Tal vez, a veces sí. Tal vez, a veces para bien o para mal.

Desde muy temprano, cuando empezaron a sentirse las primeras burbujas de nuestro cine, comprendí que no se trataba solo del cine cubano, sino del cine latinoamericano. Y sería más cómodo y más martiano, además, decir del cine como expresión de humanidad.

En general, después del momento en que salí de la dirección del ICAIC, no doy opiniones sobre las películas. En general digo que no las veo, pero esto es falso, desde luego. A lo mejor las veo antes que los demás. Sin embargo, creo que mi obligación moral es no dar opiniones.

Cuando echamos a andar el proyecto del cine cubano, una de las primeras tareas que nos impusimos fue crear la enciclopedia popular, con la cual perseguíamos recoger imágenes, situaciones por todo el país, ambientes, formas de comportamiento... Lo logramos hasta cierto punto, pero no exhaustivamente, no como lo soñamos para que los realizadores sintieran en imagen a su pueblo.

Anoche por accidente, porque leo de un modo organizado, pero con un porcentaje de caos que yo mismo me permito, tomé el libro *Pasiones heréticas*, de Pier Paolo Pasolini —una figura que admiro mucho y cuyos textos he leído mucho— y dice algo que viene muy bien ahora: un escritor tiene un repertorio, no hay que prepararle una enciclopedia popular de imágenes de Cuba, porque tiene un repertorio literario en un libro de historia, de geografía, de narraciones... Van encontrando y viendo así, como otros artistas e intelectuales, su país y el mundo. El escritor, cuando trabaja, puede acudir al diccionario y sentir la etimología de una palabra, su evolución en el tiempo, sus diversos sentidos en el curso de los siglos.

Pero el cineasta es un descubridor, posee un sistema de signos que no está establecido; debe inventarlo, aunque ya el cine tiene unos cuantos años y, desde luego, el tiempo va depurando. De toda la basura que se produce, queda al fin lo mejor.

Entonces, ¿un escritor no es un descubridor y un cineasta sí?

Un escritor es un descubridor en otro sentido, porque tiene un trabajo prehecho. El cineasta no. Aún más, los primeros cineastas tuvieron que inventar el sistema de signos que iban a emplear y una gramática cinematográfica que es el montaje. Y el montaje tiene sus leyes, su sintaxis y otros elementos contextuales. Es el único arte que hemos visto nacer en nuestros ojos.

Nosotros no sabemos cómo empezó el teatro. Existe una historia del teatro que es la de Occidente, es la del teatro griego, pero si ahondamos y buscamos, encontramos formas que pueden identificarse como teatrales en los pueblos llamados primitivos, es decir, en pueblos que no continuaron porque sus culturas quedaron trancas en un período debido a la presión colonial. En el caso del cine, vimos cómo nacía y tiene la particularidad, además, de ser un arte que surge con la revolución tecnológica que ha permitido al hombre apoderarse de territorios más allá. Los cineastas han debido inventar y los respeto por eso.

Los primeros cineastas se confundieron un tanto y se sintieron en mimesis con el teatro del que tuvieron que irse liberando, y algunos se han liberado tanto que ya no se sabe lo que hacen. Por ejemplo, estoy bien desconcertado

Alfredo Guevara

«El cineasta es un descubridor»

Magda Resik Aguirre

con la revolución digital, el concepto de Arte Digital me turba bastante, no establezco juicios muy radicales, pero me turba porque pese a la complejidad que tiene la técnica, a veces ella misma conduce al facilismo.

¿Pero eso no quiere decir que reniegue de la evolución en el tiempo que le está reservada al cine?

No reniego de nada. Empecé diciendo que ayer estaba disfrutando de un libro que comienza por llamarse *Pasiones heréticas* y la herejía...

Le encanta...

No solo me encanta. Creo que es hermana gemela de la inteligencia.

Usted habla de los cineastas. ¿Es que no se siente como tal?

Ya yo miro desde una nube.

A lo mejor usted soñó alguna vez y se convirtió como un prolífico director de cine...

No sufro de frustraciones de ninguna clase. Creo que lo que hice es lo que tenía que hacer, lo que hago es lo que tengo que hacer, y lo único que sueño ahora es que me alcance el tiempo para algunas cosas más.

¿Cuáles son esos pendientes?

No permitir que la historia de nuestra generación sea escrita por otros, porque nos juzgarán más tarde.

¿Quiere escribirla usted mismo?

Ojalá que muchos de mis contemporáneos la escribieran, pero en lo que a mí respecta, quiero dejar el testimonio de un protagonista activo.

¿Su sentido o pasión de escritor le acompañó siempre?

Siempre escribí como parte de mi trabajo y de mi vida. Desde que era estudiante de Filosofía, consideré que mi personalidad era la de un escritor y la de un alguien que debía permanentemente reflexionar en el campo de la filosofía y de la estética.

En unos de sus escritos usted dice: «A estas alturas de la vida, ya iniciado el final, sé muy bien lo que anda hondo de veras y lo que es circunstancial». ¿Qué es eso que anda hondo de veras y qué es lo que es circunstancial?

No va a ser la primera vez que lo diga —lo he reflejado como una reflexión de la política, pero es aplicable a todo—, que con sus actos el hombre no debe perder jamás la corriente principal: la de sus convicciones, sus ideas, sus objetivos éticos. En mi opinión, ética y estética andan muy cerca, se entrelazan, y en política coinciden con los objetivos principales de la Revolución. Pero en ese camino hay tantas incidencias, pequeñeces, gentuza, arribismo, vacuidad... ¡Tantas cosas que hay que soportar!, que nos van rodeando como un bosque. La clave es no perder nunca la corriente principal y no dejar que la hojarasca nos penetre en la piel. Pese a mucho sufrimiento en la vida y a punto de perderla, siempre he llevado dentro un profundo sentimiento de felicidad. Es lo que me mantiene a la edad que tengo...

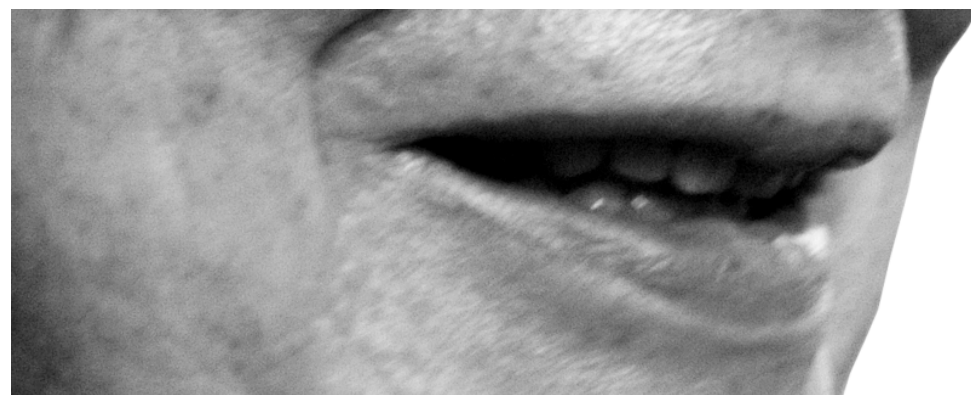
«a estas alturas de la vida...»

...no solo vivo, vivísimo, porque no dejo que me penetre el vacío. El mundo está lleno de muertos que caminan, hablan, conversan... pero en realidad no existen. Cambian con las modas, pero en realidad no existen y uno se los encuentra por la calle, en la oficina. Pero

hay que no dejar que nada de eso lo turbe a uno, ni siquiera cuando se nos clava un puñal en el costado; sacas el puñal y sigues tan campante.

¿Por qué Alfredo Guevara insiste tanto en que necesitamos un pueblo culto y no solo instruido?

Somos un país, una cultura, una identidad cercados militarmente, cercados económicamente, pero cercados intelectualmente también, por una cultura: la norteamericana. No me refiero a la cultura-cultura norteamericana, nada despreciable, sino a la que nos envían para tratar de influirnos, penetrarnos... Con la cultura norteamericana auténtica no puede haber sino puentes. Pero lo que el estado norteamericano exporta mayormente y trata de imponer en el mundo, es lo



más superficial, lo más banal, lo más uniformador de la cultura de masas.

El único modo de resistir de verdad, a fondo y para siempre, es la cultura, la defensa de la identidad. Pero una cultura que vaya más allá de la instrucción. Quisiera yo que alcanzáramos a lograr que el ciudadano tuviese una formación intelectual mínima que lo llevase a apreciar lo auténtico y despreciar lo banal. Desgraciadamente, La Habana que yo amo —es lo que más amo— está sumergida en la chusmería, en la vacuidad. Pese a la generalización de la instrucción hay una ola de basura surgiendo, que se está imponiendo y de la que tenemos que cobrar conciencia para defendernos.

Nos defendemos de muchas cosas, pero por todas partes nos penetran y no solo es el trabajo del enemigo, hay otros factores que no es el caso analizar ahora aquí. Pero creo que valdría la pena que se produjera una reflexión para producir actos de autodefensa. La ignorancia y la vulgaridad son enemigas juradas de la Revolución.

Usted ha dicho que en el campo de la batalla de ideas la cultura es garante de la identidad nacional...

Y, por lo tanto, de la independencia y la soberanía.

¿Y qué le respondería a quienes asocian su anhelo cultural con cierto sentido elitista y sofisticado de la cultura?

Sé que cuando se usa el lenguaje que voy a utilizar se produce un rechazo en determinadas gentes y en ciertas autoridades. Pero yo lo uso de un modo tan natural, tan orgánico, tan ligado a mis convicciones que no quiero renunciar a ello. Las formas culturales mientras más complejas y sofisticadas —creo que esta es la palabra que odian— tendrán más poder de rechazo para la pacotilla intelectual. La gente bien formada intelectualmente puede ver un culebrón y puede, como hago yo a veces, estudiar ese lenguaje que los atrapa. Solo

cuando uno está muy bien formado puede, de buenas a primeras, antes que venga el desenlace, levantarse y decir: me da lo mismo el desenlace, porque todo esto es pura mentira y bobería. Debemos propiciarles una formación que les permita a las personas no ser invadidas por ese conjunto de tonterías bien elaboradas.

¿Qué tendrán esas «tonterías» que atrapan a millones?

Primero un público nada preparado, y después, muchas insatisfacciones en la vida. Es como la lotería, se juega un numerito para ver si uno se vuelve millonario, se mira un destino para ver.

Respeto a las personas de las que voy a hablar, pero ¿por qué millones de personas en el mundo vibraron cuando el príncipe de Asturias,

quince y esto puede pasar en Antonioni y en Resnais, para mencionar algunos clásicos. Puede haber situaciones, incluso, en que ya supones lo que va a pasar, pero lo importante es cómo está pasando y por qué.

¿Cómo ha de ser un artista?

En arte no hay apuesta lograda, pero es siempre un acercamiento a la realidad más honda. No hablo de realismo, sino de la esencia de las cosas; esencia casi metafísica. Me acerco a la idea del arquetipo platónico, que en Platón es previo, pero es como el alma. Alma es una palabra que no gusta tampoco, pero yo la he ido construyendo.

No soy yo el niño por el que tú preguntabas. La historia de mi vida, esa novela que yo quise que fuese mi vida y que lo es, es mi alma. Yo soy el que he construido, con mi actitud ante la vida, con mis actos, sentimientos, vivencias, secretos, con lo que digo y hago; toda esa suma. Cuando se tiene una larga vida, tal vez se pueden comprender mejor las tendencias de la propia personalidad, pero cuando se logra la mayor lucidez, ya está acabándose todo.

¿Está usted entonces en el período vital de la mayor lucidez?

A lo mejor dentro de tres días, tres meses o tres años la alcance. Pero de todas maneras, y para regresar a la definición del artista, creo que es un Dios.

¿Un Dios?

Dios fue creando la naturaleza, el hombre, los elementos... en una serie de días. El artista enriquece la realidad, puede descubrir las esencias del ser humano y, por lo tanto, permitir al gozador de sus obras apresar mejor o entregarle un aspecto de la realidad que se le había olvidado crear a Dios.

En una carta a Gabriel García Márquez usted escribió: «Esto de encontrar argumentos para convencerse de viajar a Cuba parece tan increíble como alguna de tus historias, y puesto que lo debo hacer desde posiciones políticas y estas en el socialismo se caracterizan por immaculadas, quedará al menos redimido de toda referencia putañera». ¿Qué significa «el socialismo immaculado» y cuál es el socialismo que usted sueña para nosotros?

La esencia del socialismo es el espíritu solidario de un ser hacia otro. Cuando el ser humano desborda su piel y mata el egoísmo, que no creo innato, sino impuesto por la naturaleza y la sociedad, ese es un momento de lo esencial socialista. Después viene el cómo porque vivimos en sociedad, tenemos que sobrevivir, educarnos... y ahí entra todo el juego de las estructuras económicas, del cómo lograrlo. Pero tú me pediste la semilla. Si el socialismo no tiene como objetivo orgánicamente al otro, al prójimo, no florece.

Pero, en ocasiones, bajo el argumento de la ayuda al prójimo se cometen errores...

Claro...

Y, ¿qué hacemos con ellos?

Rectificarlos, odiarlos... y a veces no saber qué hacer.

¿Y no debemos aprender de ellos?

Si somos capaces, porque no siempre somos capaces de aprender. ▀

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

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

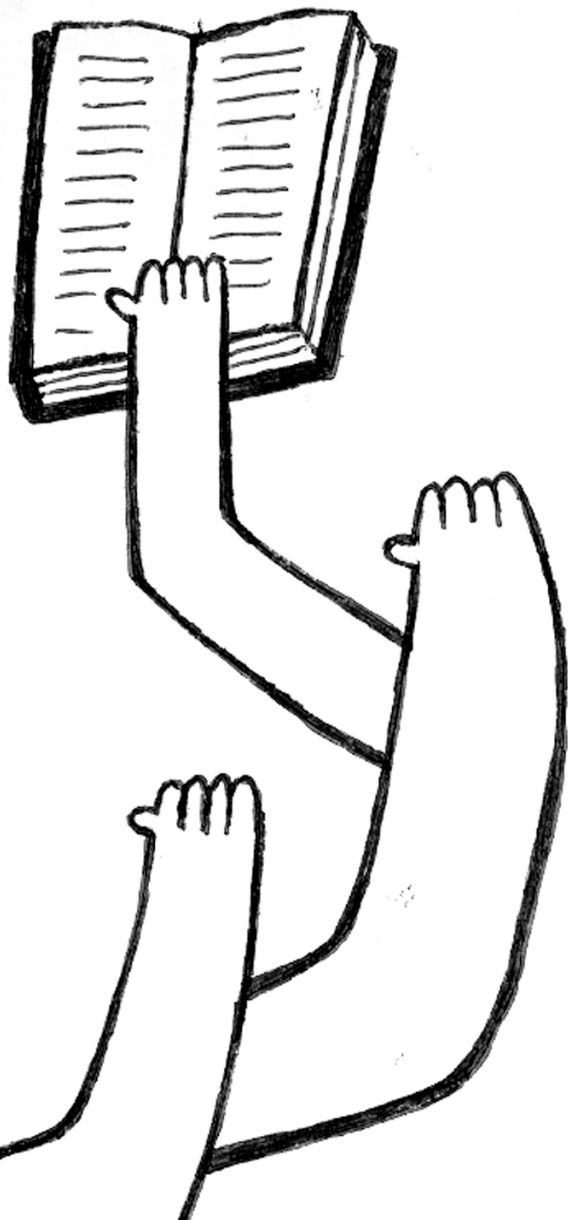


Tal vez parezca un despropósito o una contradicción en sí misma hablar de la materia de la poesía, que es en sí expresión depurada, esencia destilada de la almendra que puede ser el centro de toda la existencia. ¿Qué forma este misterio? ¿Por qué se escribe?

A estas preguntas se pudiera responder de disímiles maneras y todas serían válidas, pues se escribe de modo inevitable, como inevitables son las disímiles formas artísticas a través de las cuales el ser humano necesita expresarse. Formas que aluden y señalan, reordenan la realidad para crear otra que es solo realidad del arte, de la literatura, de la poesía. Creer que el poeta a través del texto que entrega *describe* su realidad, sería destinarlo a una especie de periodismo poético que ya vemos cuánto daño hace a nuestra lengua común y rica.

Entrar al territorio del poema y apresar su clave es tal vez la obsesión de críticos e investigadores. He sufrido ambas cosas desde mi sitio de poeta y editora. He entrevistado parajes ajenos, caminado las calles de un poema no escrito por mí, y amén de

calidades diversas siempre lo he hecho con supersticioso temor. Ordena el escriba ese país extranjero, y tal como tememos lo desconocido, o incluso no lo deseamos, debemos y es responsabilidad nuestra respetar ese ajeno lugar. Pienso mucho en esto cuando releo mi propia poesía una vez entregada a ese otro camino que es la letra impresa. He contado en entrevistas la primera vez que tuve un lector identificado delante de mí, una muchacha que leía mi libro *El vino del error*, sentada sola en la escalinata de la Universidad de La Habana. Sentí tal extrañamiento como si no fueran mis propias palabras las que le hacían asentir o abstraerse. Y sentí miedo. No me identifiqué, claro, porque fue el momento en que comprendí —aunque esta lectora mía no lo supo— lo que significaba la responsabilidad del escritor ante ese mundo que crea con su materia de poesía: sus obsesiones, miedos, fracasos, preguntas y vivencias. Estas entran así al mundo del *otro* y ya no son más propiedad única. No podemos explicar sus porqués y sus cómo. Escribí este poema que está en mi último libro y que se llama «Donde Serrano cree que puedo detener el salto», y su tema es el suicidio, y yo quería explicar a esta persona particular por qué yo no tenía argumentos para evitar los suicidios que conocí, y por qué creo que nadie los tiene. Y lo hice de cierto modo para librarme yo misma de un tema obsesionante y amargo. Y luego



Teresa Melo

Materia de la POESÍA: la responsabilidad de la palabra

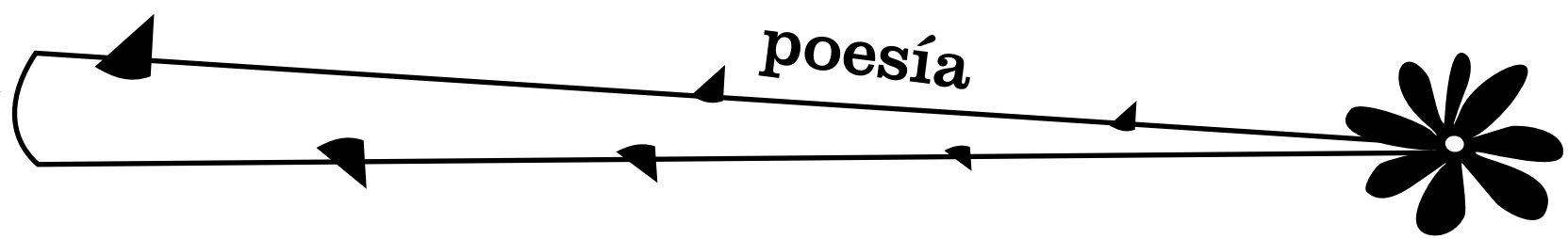
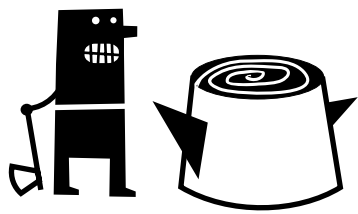
recibo una llamada —acepten, por favor, esta anécdota tan personal— de un escritor muy joven que no veía sentido a su vida, y me cuenta que estaba parado sobre un muro preparándose para saltar y entonces se acordó de mi poema y no lo hizo. Sentí un temor mayor por cada palabra puesta ahí al alcance de una mente ordenada de otra manera, que carga historias diferentes y que, sin embargo, se identifica con la historia ajena y le carga sus decisiones personales o su nueva manera de pensar.

Comparto estas breves ideas porque, aunque no fui estudiante de Letras y sí, en cambio, de Filosofía, tenía entonces las mismas preocupaciones de todos los poetas o aprendices de poetas que en el mundo han sido. Creía que a través de la poesía podía comprender el mundo y conocer su sentido último y, como los grandes filósofos de todos los tiempos, respondería los eternos temas: ¿De dónde venimos?, ¿a dónde vamos?, ¿cuál es el sentido de nuestras vidas?, ¿cuál, el destino del ser humano? Con unos años más y un poco más de humildad hacia la palabra, he comprendido que tal vez baste con asumir la sinceridad y honestidad de lo creado, no engañar con el oficio de las palabras a ese otro que busca un asidero, un pensamiento similar o diverso. No creo que los poetas tengamos respuesta para estas preguntas, pero sí creo que al menos tenemos preguntas para estas preguntas, y a veces es bastante saber hacer la pregunta necesaria. Una persona sensible lo entenderá así y tal vez baste con regalar al lector esa pregunta.

Todo puede caber en esta interrogación, desde la primera vez que un ser humano necesitó algo más que la caza y la reproducción, y plasmó las grandes abstracciones en las sencillas líneas del dibujo de un mamut. De estas líneas se desprendió también la poesía, esa necesidad, esa maldición del que se siente obligado ante ella al crearla o del que necesita entrar a ella buscando un sitio que no sea nuestra rasa realidad. Eso quiero de mi poesía. Eso quiero de toda la poesía. ▀

Teresa Melo: poetisa cubana. En la XIV Feria Internacional del Libro de 2005, presentó el volumen *Silvio, te debo esta canción*, inspirado en textos del destacado cantautor Silvio Rodríguez.

Ilustración: Sarmiento



José Luis Serrano
(Holguín, 1971)

VERTER EN TIERRA

EL CIERVO

[...] vulnerado
por el otero asoma.
SAN JUAN DE LA CRUZ

[...] herido
que busca en el monte amparo.
JOSÉ MARTÍ

para R. G.

No intentes ser el que jamás has sido.
Quédate con tus dardos en el pecho.
Siempre serás el mismo, el contrahecho,
el ciervo vulnerado, el ciervo herido.

No pretendas ganarte lo perdido.
No reclames justicia sin derecho.
El que se marcha es un insatisfecho.
El que regresa es un arrepentido.

Enfrenta tu dolor como una broma.
Por el otero, ciervo herido, asoma.
El pecho del amor muy lastimado.

¿Qué culpa tienes tú de haber nacido
para el sangriento rol predestinado?
Busca en el monte amparo, ciervo herido.

Busca en el monte amparo.

MUERTE DEL SUJETO LÍRICO

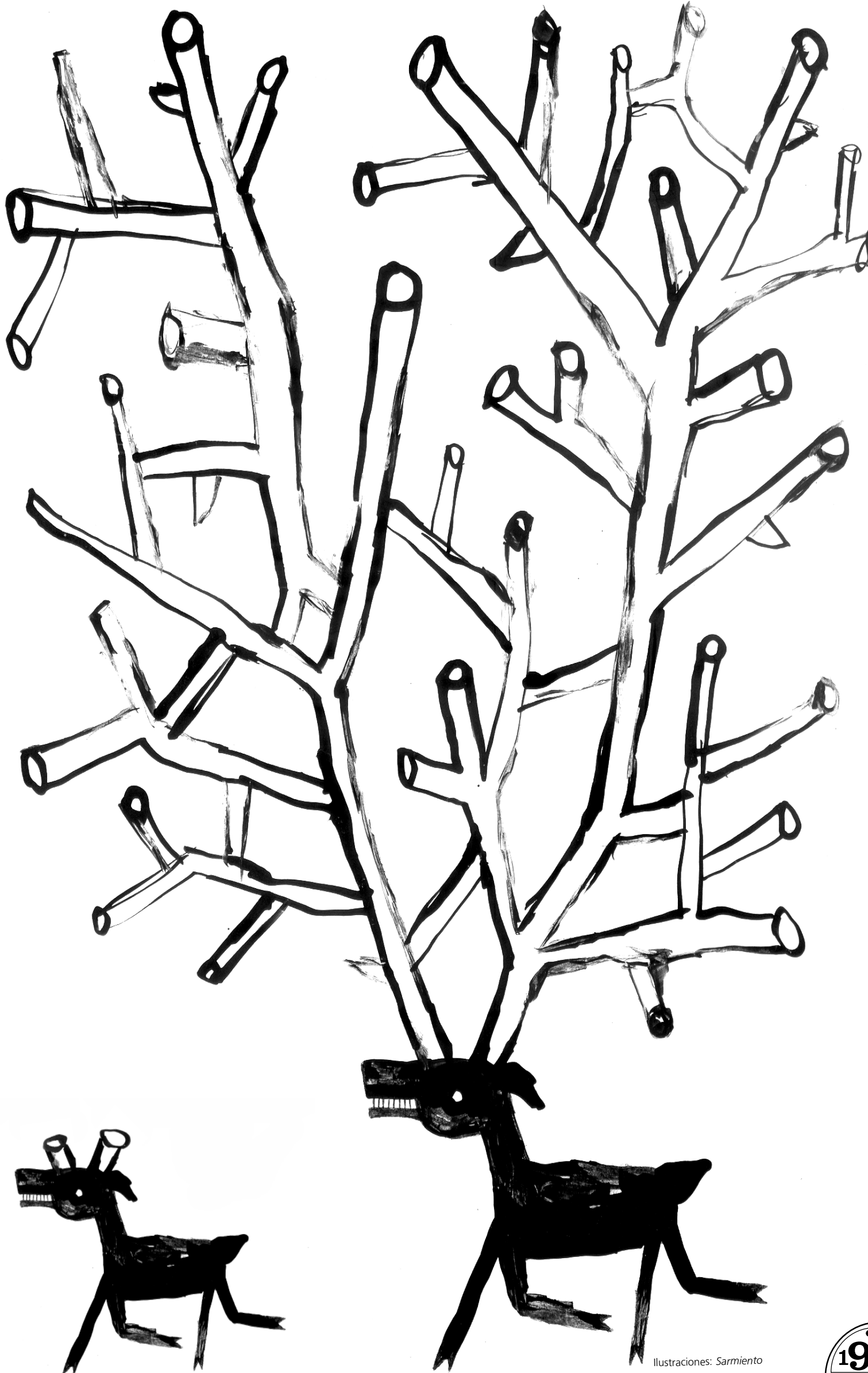
CUERPO DEL MILAGRO

¡Levántate! —dirán—, Lázaro, anda.
Pero tú, que entendiste la hermosa
del cenotafio, la caverna oscura
no vas a abandonar porque Dios manda.

Feliz penetrarás en la nefanda
inmundicia del ser. Lo que perdura
no es la memoria ni el olvido. Abjura.
Permite que la muerte en ti se expanda.

Aunque pretendan un trivial exordio
para tu destrozado clavicordio
no desdeñes su música. Adelántate.

Demuéstrales que eres más virtuoso
al escindir de tu orfandad lo hermoso
antes que digan: —Lázaro, ¡levántate!



Tomado de *El yo profundo*, en preparación
por la editorial Letras Cubanas.

España intransitiva

Julio Ortega

Isaac Rosa (Sevilla, 1974) ha escrito la novela menos complaciente y más conmovedora de estos tiempos de nueva edad conflictiva española. *El vano ayer* (Seix Barral, 2004) demanda atención, reveladoramente, desde Caracas, gracias al Premio Rómulo Gallegos —2005—, que con rara audacia entre los premios, devaluados hoy por la redundancia, apuesta por la extraordinaria calidad de esta novela. Se trata, hay que decir, de una demanda casi excesiva.

En primer lugar, esta novela proviene del modelo introspectivo del gran relato de la España intransitiva —más conjurada que conjugada—, que adelantaron Unamuno, Machado, María Zambrano, Juan Larrea y Américo Castro, y han actualizado Juan Goytisolo, Carlos Castilla del Pino y Ángel González, entre otros. Desde las versiones de Martín Santos, Luis Goytisolo, Miguel Espinosa, Caballero Bonald, Manuel Vázquez Montalbán y Juan Marsé en torno al franquismo, no habíamos tenido una novela con la autoridad narrativa, urgencia moral y drama formal de *El vano ayer*. Los años de la dictadura y los de la transición han pasado del recuento del drama al drama de las interpretaciones, y hay excelentes novelas que replantean su memoria en la lectura. Algunas, como *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, son notablemente exitosas.

Otras, como *Francomoribundia*, de Juan Luis Cebrián, rehacen el camino de la formación política como gesta de la identidad generacional.

En *El vano ayer*, Isaac Rosa se propone no el relato de la dictadura, sino el debate de sus interpretaciones. Busca representar la inverosimilitud de la violencia física, moral y política que contamina de incertidumbre a los protagonistas, y torna improbable cualquier justicia. El franquismo se nos impone, así, incólume como una pesadilla y tal vez irreparable como una tragedia. Isaac Rosa discute las alternativas

de lo ocurrido como valoraciones al uso, y en un gesto de extrema agudeza revela las respuestas justificatorias, la verdad excusada y la dominante política del olvido.

En segundo lugar, *El vano ayer* nos convoca a compartir una puesta al día del conflicto: el franquismo no ha terminado, sino que se ha prolongado en la transición, convertido en un relato trivializado por la novela liviana, el cine ameno y la televisión complaciente. Pero si todo ese menoscabo de la esfera pública forma parte de las evidencias, esta novela requiere empezar por su propia puesta en duda: ¿cómo escribir una novela sobre la dictadura que no solo esté libre de las reglas de juego, sino que incluya al lector?

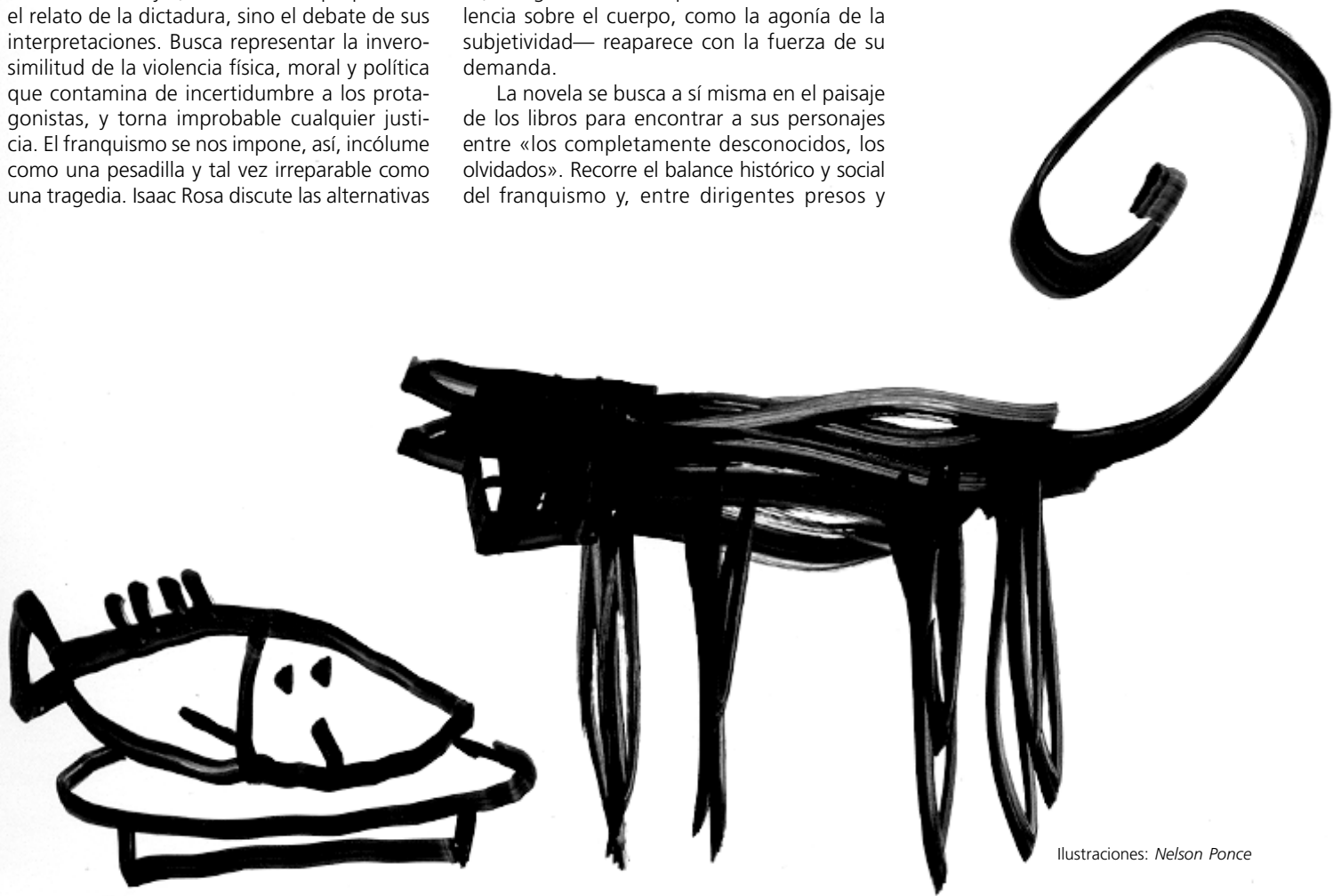
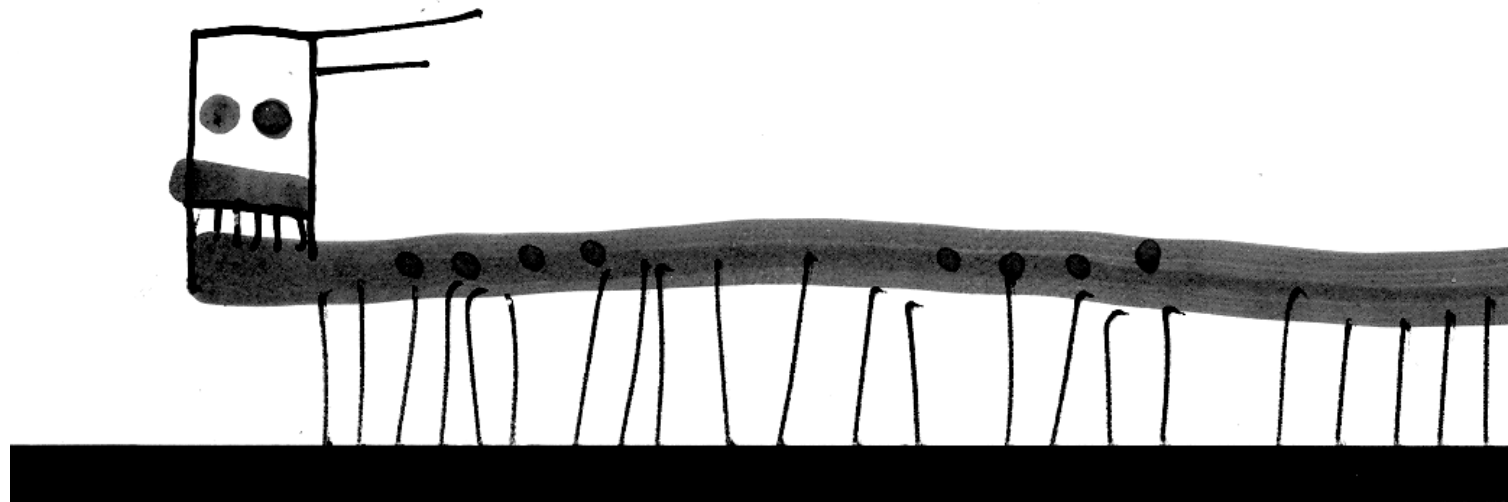
Isaac Rosa asume lo más difícil: convertir esa pregunta en la novela misma. *El vano ayer*, en efecto, es una novela sobre cómo hacer una novela sobre el relato español. Si ello fue ya postulado por Unamuno y debatido por Juan Goytisolo, Rosa actualiza la pregunta desde la posguerra descarnada y el franquismo encarnizado.

Y aun si ello ha sido debatido por los memorialistas, novelistas y poetas de la conciencia de la derrota republicana, Rosa se interroga por las interpretaciones más actuales, por las políticas de la memoria que descuentan el saldo trágico, excusan el juicio pendiente y hacen, como escribió Machado, del «vano ayer» un «mañana vacío». La hipótesis es que el brutal ayer ha engendrado un hoy brutal. La novela es el cuerpo vivo de ese tiempo herido. Esto es, el lugar donde lo reprimido —tanto la violencia sobre el cuerpo, como la agonía de la subjetividad— reaparece con la fuerza de su demanda.

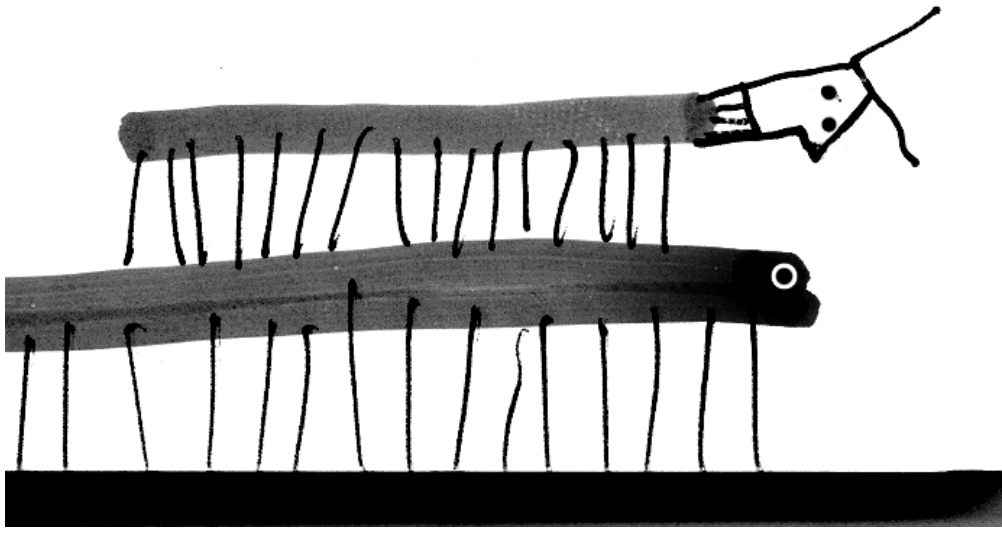
La novela se busca a sí misma en el paisaje de los libros para encontrar a sus personajes entre «los completamente desconocidos, los olvidados». Recorre el balance histórico y social del franquismo y, entre dirigentes presos y

profesores expulsados, se detiene en la referencia que tres libros dedicados a la Universidad durante el franquismo hacen —supuestamente— a la detención y posterior expatriación del —supuesto— profesor Julio Denis. Pero el autor, nos dice la novela, se rehúsa a cualquier argumento *guerracivilesco* al uso, pero también al reportaje o el relato *basado en hechos reales*. Más radicalmente, sus personajes casuales dejarán de serlo cuando sus historias tentativas, discutidas por el autor, pero también por sus activos lectores, se desplieguen entre las opciones de relato, se tornen en paradigmas de lo desconocido por reprimido, de lo ignorado por acallado y sean, por fin, protagonistas cabales de su tragedia indocumentada. Las historias del profesor Julio Denis —¿delator o víctima?— y del dirigente estudiantil André Sánchez —¿traidor o héroe?— se alternan entre versiones posibles, en busca de su propia certidumbre.

Pero la novela no se detiene en el relativismo de las equivalencias ni en el heroísmo de las resistencias, sino que suscita un relato más lacónico y lúcido: el de una verdad alarmada, que solo puede encarnar en la ficción. Al final, la novela es un ejercicio de hermenéutica: un instrumento en la lucha por la interpretación. Comunica la duda radical de las verdades inculcadas y el horror moral develado. Y lo hace en la suerte de sus personajes, que luego de pasar por el archivo de las versiones, adquieren una objetividad agónica. En ese proceso se construye no solo



Ilustraciones: Nelson Ponce



la novela, sino el lector; esto es, el sujeto crítico de una historia incumplida.

«—¿Se me permite opinar? Debo discrepar», interviene un lector, y el diálogo abre el camino de la indagación: dos columnas relatan historias alternas de Denis, una como víctima, la otra como delator. Sánchez, supuestamente delatado, aparece a su vez como posible agente policial encubierto y como víctima de la tortura. Esta estrategia, sin embargo, no corresponde a la *novela abierta*, sino a la mejor alternativa analítica: recorrer el registro de lo verosímil especulativamente para deducir, en la trama de los hilos desplegados, la figura inexorable e impecable de una verdad recuperada de manos del franquismo, de los fetiches y el anecdotario que reemplazan su juicio. Tampoco, por ello, se trata de un juego entre la *verdad* y la *ficción*, sino de la operatividad de esta como fuerza de aquella. Se trata, en último término, de la instrumentación del relato como un discurso más libre, y por eso más crítico. Esta dimensión ética de la escritura, sin embargo, no es una mera afirmación de autoría y autoridad, sino una responsabilidad repartida. Las palabras ganan sentido en el proyecto de devolverles función.

«¿Cómo podemos referirnos a la tortura en una novela?», se pregunta el autor, y se responde: «Hay que recoger testimonios, hay que especificar los métodos para que no sea en vano». Las voces, así, son de otros, y en el centro de la novela, el alegato por la verdad del sufrimiento es la forma del relato español. Pero aun allí, en esa intensidad, la novela sabe que no se puede reemplazar al otro sin borrarlo: «Es inútil, una vez más, que el autor intente en su relato elegir palabras para mi sufrimiento» (155-166). El lector, en ese momento, es parte ya del relato.

Entre los libros y las citas, actualizando unos y reescribiendo otras, *El vano ayer* metódicamente encuentra a sus personajes como

sílabas de una fábula política de la lectura. Despiertan ellos en el paisaje de la escritura para rehacer el proceso histórico y desbrozar la escena del juicio. Los personajes se buscan en ese archivo como actores de su propia racionalidad, más allá de lo casual, en pos de las articulaciones donde el contexto referido es un texto esclarecido. En su propia lógica, son al final *desaparecidos*, no solo porque no hay registro de su muerte, en el exilio uno, en la tortura el otro, sino porque no hay dentro ni fuera en esta saturación de la violencia hecha intrahistoria española. La violencia menoscaba la vida pública y la vida privada, pero la muerte es secreta. Solo la novela les concede la refutación del olvido, y los improbables personajes del comienzo se convierten en los veraces sujetos del final. Pero el hecho de que nazcan de la historia perdida y terminen como fantasmas de la memoria actual es la pregunta que nos deja la novela, para seguir en ella, para no *desaparecer* en la desmemoria.

Julio Denis fue el seudónimo que Julio Cortázar empleó en 1938, en su primer libro. En *El libro de Manuel* intentó un manual de la novela política, y nos dejó la magnífica lección del fracaso como la moral de la representación del dolor de los otros. Este Julio Denis español convoca esa lección al rehacer el camino: la verdad se debe a la ficción, pero la certidumbre más política es la más novelesca porque ya no se debe a la mentira. ▀

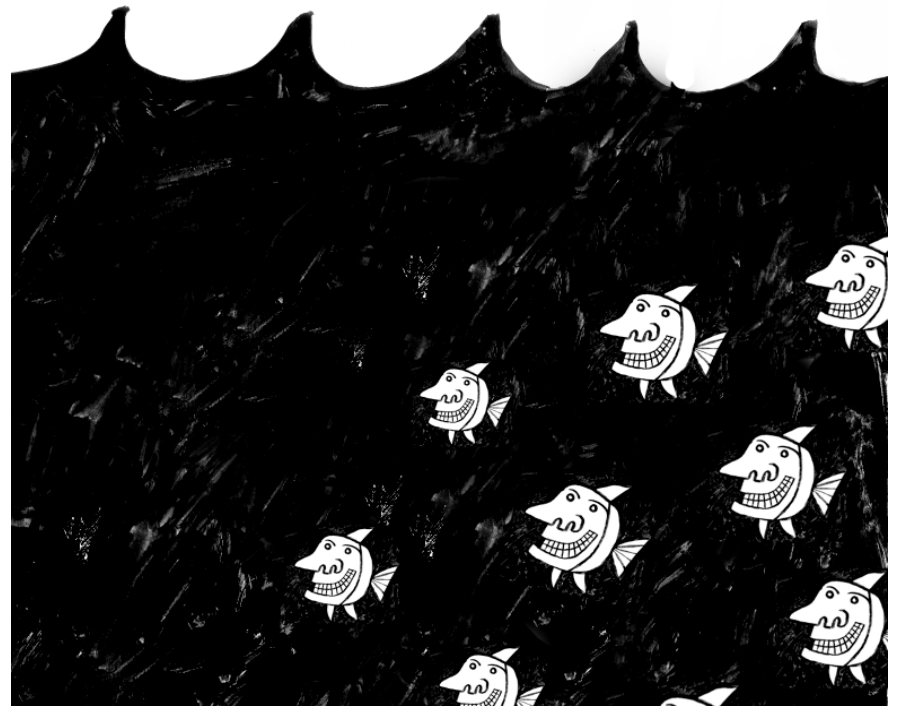
NOTAS:
Tomado de *Confabulario*, suplemento semanal de cultura del periódico *El Universal*, de México.

Julio Ortega: crítico. Profesor de Literatura Hispánica en la Universidad de Brown.



Amado del Pino

con el río crecido



Mi abuelo siempre sembraba el arroz para que espigara en octubre. Cuando decíamos espigar nos referíamos, allá en Tamarindo, al momento de gracia en que el arbusto, parecido a la maleza de lejos, se llena de espigas y en estas se produce el milagro del grano. No había regadíos. Todas las cartas de la buena cosecha había que jugárselas a las lluvias, entonces abundantes, de octubre. Todavía, cuando intento adivinar un aguacero, les digo —medio en broma y casi en serio— a mis amigos: «Me huelo la lluvia, porque me viene de lo profundo. Allá en el campo, comíamos o no, según cayera o no algo del cielo».

Ya se sabe que últimamente octubre se ha vuelto menos lluvioso y hace rato —si exceptuamos la cercanía o el azote de los ciclones— no se producen aquellos temporales, que hacían crecer los ríos y daban lugar al florecimiento de la «cuentaría» de las noches en calma. Porque la circunstancia del río crecido, del no poder llegar a casa y dormir en la ajena, desataba equívocos sexuales y otras confusiones, una especie de *Decamerón* rural, en el que el lugar de la peste que azotó a los contemporáneos de Boccaccio era sustituido por el vendaval. Si el río crecía había que quedarse del otro lado y ahí se iniciaba lo insólito, lo sorprendente. En mi condición de hijo del maestro disfrutaba, como casi nadie, de los grandes aguaceros. Si llovía demasiado, los padres se demoraban en venir en busca de sus hijos y algunos hasta tenían que quedarse a dormir en la escuela-casa que habitábamos. El temporal significaba más juego y una prolongación de la compañía.

Entre los temas de cuentos para noches de lluvia salía a relucir de cuando en vez un personaje de nombre sonoro: Manuel Tostes Valladares. Según mis padres, se trataba de un hombre común y noble, pero desaforado e incabable a la hora de comer. Un día le escondieron lo mejor de la cena y le dijeron que solo habían enviado arroz y frijoles. Don Manuel se repletó con la criolla mezcla y cuando los bromistas vieron que ya su cuerpo no admitía una cucharada más, le mostraron delicias tales como plátanos maduros fritos y un sabroso arroz con leche de postre. La gula de Manuel era tal que al ver cómo se había perdido los manjares no acudió a la cómoda frase de «dejar de comer por haber comido no es nada perdido». Para el comilón aquello significó una afrenta y lloraba de la impotencia, reclamando algo de espacio en su dilatado estómago.

Me gusta octubre con o sin lluvias, con los muchachos adaptándose al nuevo curso escolar y su día 10 feriado para el alma divertir. Además, cuando se acerca el 20, Día de la Cultura Nacional, aparece un buen pretexto para seguir disfrutando del arte y la literatura, como una forma de ponerse a salvo del aguacero de la rutina. ▀

Amado del Pino: dramaturgo y crítico teatral cubano. Su pieza teatral, *Penumbra en el noveno cuarto*, publicada por Ediciones Unión, ha recibido los premios UNEAC de Teatro 2003 y Villanueva 2004.

Ambrosio
Fornet

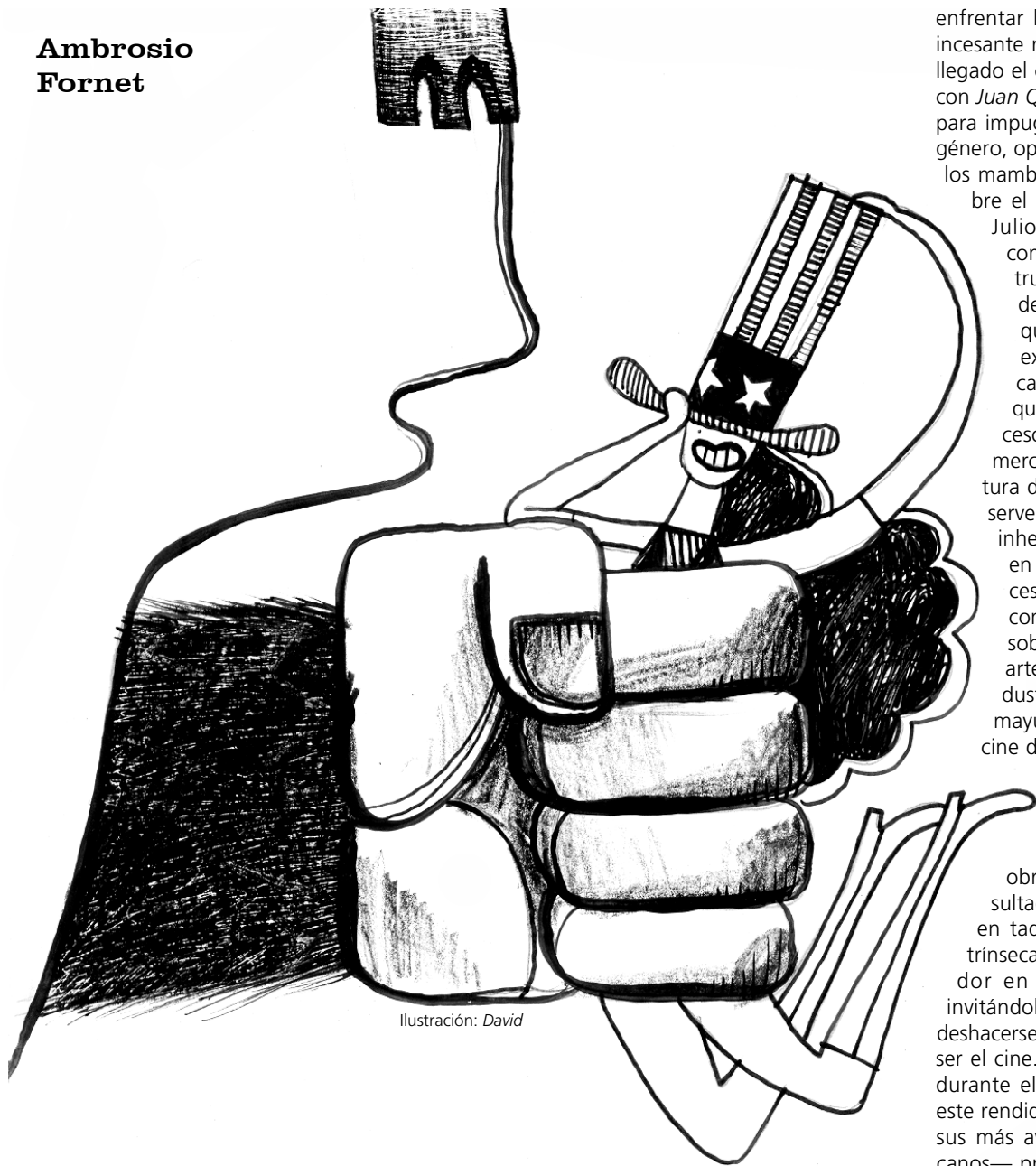


Ilustración: David

Agradezco a los organizadores del Festival que me hayan invitado a participar en este acto de clausura con unas palabras sobre el homenajeado. Las he titulado «El misterio García Espinosa» sabiendo que sobre él se ha dicho todo, o casi todo, incluso en tono confesional, pues ahí tenemos ese estupendo retrato de sí mismo y de toda una época que, con envidiable memoria y el corazón en la mano, nos ofrece Julio en *Conversaciones con un cineasta incómodo*, su diálogo con Víctor Fowler. Pero me gustaría someter a prueba esa impresión de que lo sabemos todo sobre él haciendo algunas preguntas elementales: ¿cuántos de ustedes conocen su verdadero nombre, por ejemplo, o el título de su único poemario o lo que realmente quiso decir con aquello de «cine imperfecto»?

Tan pronto como tratamos de encerrar a Julio en un molde o una fórmula sentimos que se nos escapa, no solo porque es realmente polifacético —de hecho, el único *negrito* de teatro vernáculo, el único *rumbero* que ha llegado a viceministro, como observó en cierta ocasión uno de sus amigos—, sino, también, porque toda su trayectoria artística e intelectual está montada sobre la base del rechazo a las convenciones y los lugares comunes de la crítica. Se me antoja que esa huidiza personalidad pudiera ser simbólicamente representada por «Un largo camino hacia la luz», el ensayo que dio título a su último libro. En él, Julio describe paso a paso el proceso mediante el cual un hecho individual, como suele serlo la escritura de un guión, se convierte en un fenómeno colectivo, como lo es inevitablemente la prefilmación, rodaje y elaboración definitiva de una película. Hay entre los dos extremos del proceso una contradicción interna que el público no percibe y que tal vez nunca llegue a resolverse; en efecto, la fase inicial —la dominada por la escritura del guión— es un espacio vacío, como la propia página en que se escribe y, por tanto, abierto a todas las

ensoñaciones, mientras que la final —aquella en que el resto del proceso se da por terminado— es la del choque con la dura realidad de la película. En esta todos los delirios de la imaginación se han convertido en una representación visible y palpable, encuadrada entre límites precisos, con rostros y contornos exactos, un espacio, en fin, del que se han esfumado las resonancias secretas y los niveles de ambigüedad que le daban al guión el temblor de lo que *estaba allí*, aunque no hubiera llegado a *decirse*. Por eso —nos revela Julio— cuando el día del estreno se enciende el proyector y el resultado de tantos meses de esfuerzos y desvelos se proyecte al fin sobre la pantalla, el realizador sentirá que lo asalta la nostalgia: nostalgia de «aquel guión que ya no es», de

EL MISTERIO

«aquel momento único» en que fue público de sí mismo sintiendo que él también iniciaba, junto con el boceto de la película, su «largo camino hacia la luz».

Si el fenómeno así descrito me parece una metáfora de la trayectoria artística e intelectual de Julio, es porque revela en sus propias palabras el «misterio García Espinosa», que radica en una explosiva mezcla de inventiva e inconformidad. El arco que se tiende a lo largo de casi medio siglo entre *El Mégano* y sus últimos textos ensayísticos puede describirse como un resuelto alegato contra el conformismo y la pereza mental, como una tenaz impugnación de las formas anquilosadas —o, si lo prefieren, mercantilizadas— del pensamiento y el gusto dominantes. Pero esa impugnación no se ejerce desde posiciones dogmáticas, sino, en dinámica relación con el medio, en el contexto que impone la dialéctica de la ruptura y la continuidad. Julio asimila la filosofía y la estética del neorealismo para

enfrentar la dramaturgia «jolivudense» y su incansable reproducción de estereotipos, pero llegado el caso acude al cine de aventuras —con *Juan Quin Quin* como máximo ejemplo— para impugnar *desde adentro* los tópicos del género, operación típicamente guerrillera que los mambises describían como «disparar sobre el contrario con su propio cañón» y Julio —con el lenguaje del medio— como «hacer un espectáculo de la destrucción del espectáculo». No niega de manera irresponsable e ingenua que el cine sea también —y a veces exclusivamente— una actividad mercantil: lo que exige de sus colegas es que se esfuercen por invertir los procesos, que no hagan películas para el mercado, sino que promuevan la apertura de mercados para las películas. Observen que dentro de esa gran paradoja inherente al propio cine, que consiste en ser a la vez arte e industria, Julio no cesa de echar mano a las paradojas conceptuales para llamar la atención sobre el absurdo que implica poner el arte al servicio incondicional de la industria. O al servicio de un Arte, con mayúscula, que tienda a desvincular el cine de sus raíces populares y de sus posibilidades de comunicación con el público, siempre teniendo en cuenta que para Julio la «popularidad» no es algo *externo* a la obra —que pueda medirse por el resultado de las encuestas o los ingresos en taquilla—, sino que radica en su intrínseca capacidad para poner al espectador en contradicción consigo mismo, invitándole a revisar sus propios gustos y a deshacerse de prejuicios sobre lo que es o debe ser el cine. No olvidemos, por lo demás, que durante el período en que dirigió el ICAIC, este rendido admirador de Brecht —y uno de sus más aventajados discípulos latinoamericanos— promovió el desarrollo de una «dramaturgia de lo cotidiano» que permitiera realizar películas de bajo presupuesto, aumentar así la producción e incorporar nuevos realizadores a la dirección de largometrajes. No olvidemos que este implacable fiscal de lo que Adorno llamó la «psicotécnica» —es decir, la técnica de la manipulación del ser humano— es también el defensor de un desarrollo tecnológico que, sin duda, permite democratizar el acceso a los medios de producción audiovisuales.

Ahora bien, en lo que atañe a su propia obra, todo el esfuerzo de Julio se orienta hacia la impugnación teórica y práctica de la dramaturgia tradicional, cuyo gran promotor y difusor —el cine de Hollywood— la ha convertido en un medio de idiotizar al público con el pretexto de «entretenerlo». De ahí esos textos

GARCÍA ESPINOSA

ensayísticos y filmicos desafiantes que nos dejan atónitos, algunos tan audaces como «Por un cine imperfecto» —su célebre manifiesto contra la tecnolatría— y como *Son... y no son* o *El plano* —sus sacrílegas apuestas a una estética de lo experimental—, o esos otros, como *La inútil muerte de mi socio Manolo*, en los que Julio decide desmentir en la práctica uno de los dogmas intocables del medio —que el cine es imagen, no palabras— y, de paso, afirmar que su correlato, la etiqueta de «teatro filmado», no es un juicio de valor que pueda descalificar sin más una película de pocas locuciones y muchos diálogos.

Nosotros —la generación que vivió su primera juventud en los años 60— le debemos a Julio —y a Titón— una buena parte de nuestro vocabulario crítico y nuestra visión del

Tan pronto como tratamos de encerrar a Julio en un molde o una fórmula sentimos que se nos escapa, no solo porque es realmente polifacético, sino también porque toda su trayectoria artística e intelectual está montada sobre la base del rechazo a las convenciones y los lugares comunes de la crítica.

cine como experiencia social y cultural. Fue Julio quien introdujo en nuestro medio ciertas actitudes e inquietudes de vanguardia, representadas por preguntas como «¿Por qué nos aplauden?», por propuestas como la de «descolonizar nuestras pantallas», por conceptos-metáforas como el de las contradicciones *anacrónicas*, es decir, las propias de un sistema que se organiza en torno a economías que perpetúan la pobreza, a filosofías que reproducen la ignorancia, a ideologías que estimulan la discriminación y el despilfarro, a industrias culturales que promueven el mercantilismo y la frivolidad. Quizás lo más duradero de la obra de Julio sea su propio potencial de futuro, ese empeño de proyectar su actividad teórica y práctica hacia el objetivo supremo de cambiar la vida y forjar una nueva cultura, una nueva escala de valores permanentemente enriquecida por la experiencia cotidiana y desembarazada al fin de falsas dicotomías del tipo «arte culto/arte popular» o «cine de minorías/cine para las masas». Que hoy ese superobjetivo nos parezca tan lejano no le resta al proyecto ni un ápice de legitimidad.

Termino ya, convencido de que no es posible abarcar en unas pocas líneas una personalidad tan polifacética. Alguien podría evocar a Julio del brazo de una dama huyendo de los gases lacrimógenos por las cercadas callejuelas de Pésaro o visitando la tumba de Carlos Marx en Londres o emplazando la cámara en el lugar exacto de Vietnam donde horas después habrá de dibujarse el cráter de una bomba o entrevistando a Robert Redford y Costa Gavras para un documental sobre el centenario del cine o recibiendo un homenaje en Nueva Inglaterra o un premio en el Festival de Bogotá... Semejante desfile iconográfico nos llevaría a preguntarnos si se trata del mismo personaje que estamos acostumbrados a ver como ese diligente funcionario capaz de dirigir con éxito tanto el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) como un Viceministerio encargado de la Música o una Escuela de

Cine, y si por casualidad estos últimos no serán, a su vez, ese mismo provocador, ese mismo agitador de conciencias que hemos venido describiendo. Y al comprobar que así es, que se trata de un hombre versado en oficios tan disímiles, volveríamos automáticamente al principio, a lo que nos atrevimos a llamar el Misterio García Espinosa, que ahora vemos claramente asociado al mito de la Fuente de la Eterna Juventud; en efecto, es la inconformidad permanente, la inquietud creadora y la irrenunciante perspectiva de futuro las que explican tanta vitalidad y nos transmiten la jubilosa convicción de que tenemos Julio para rato. ▀

Homenaje a Julio García Espinosa en la clausura del XXII Festival Cineplaza, La Habana, 9 de octubre de 2005.

Ambrosio Fornet: narrador, editor y ensayista cubano.



La Makeba y el Guajiro

Bladimir
Zamora
Céspedes

He vuelto a disfrutar la magia de Miriam Makeba. Me resultó muy natural reconocerla única y humilde después de tantos años. No más poner los pies en Cuba me transmitió su acento familiar diciendo: «He vuelto a llegar a casa». Entonces, sin apenas darme cuenta, me marché a mis primeros días en La Habana.

Cuando a fines de los 60 llegué a la capital por primera vez, durante mucho tiempo tuve bastante con ver, tocar, tomar el pulso de los indispensables nombres de nuestra cultura y su entorno vital, desde los que irradiaban su arte para los demás. Ni sabía ni necesitaba sospechar que otros horizontes de la creación podrían llegar hasta mí, sin moverme de esta tentadora ciudad.

Pero, como es natural, este animalito que somos puede, al paso del tiempo, entender que la vida se sigue más allá del portillo, como diría mi padre, o que la existencia suele durar más que una semana. Por esta razón, comencé a tener, frizando la década del 70, la oportunidad de estar lo más cerca posible de figuras mundiales del arte y la literatura, que probablemente no me hubieran llamado la atención ni por las noticias de los periódicos, si me hubiera quedado viviendo en mi rusoneano pueblo natal de Cauto del Paso.

Estaba terminando mis estudios preuniversitarios como becado en el Instituto Carlos Marx, de Siboney, cuando me enteré de que esa enorme cantante que hacía rato sonaba su «Pata Pata» por nuestras radios vendría a La Habana a soltar su voz entre los aires de la Isla. Se presentaba un viernes o algo así en el Teatro Amadeo Roldán y al día siguiente en el Parque Lenin. Era, justamente, mi tiempo de pase. Pugilatí la entrada y a duras penas conseguí una localidad para los balcones. Pero, en cuanto ella empezó, ya no me importó mi lugar en la sala. En aquel mítico sitio ya había tenido la oportunidad de presenciar figuras cubanas de trascendencia mundial y, por otra parte, solo sé leer un poquito de inglés y entender esa lengua cuando la hablan, sobre todo, los británicos. Sin embargo, escuchándole muchas piezas para mí desconocidas, sentí que estaba en presencia del poder humanísimo del gran arte. Sentía como si toda su tierra africana, hecha de selva crepitadora, me cayera encima al conjuro de su voz. Al final, ni siquiera pude decir a mis compañeros de escuela que lo que más me había importado era verla hacer gala de sus proverbiales posibilidades vocales para ofrecernos el «Pata Pata». Era algo más que no me podía explicar. Por eso me fui al floreciente Parque Lenin para volver a tenerla enfrente.

Sentado en el anfiteatro de asientos de roca, junto al lago, esperé, como el resto de la multitud, la llegada de la Makeba ya cantando encima de la plataforma flotante. Y así fue. La vimos llegar poco a poco entre luces y sombras y allí, a cielo abierto, su voz hecha de alquimias ancestrales me reveló el secreto de su capacidad de seducir. Su voz está creada de todas las maderas nobles que durante siglos y siglos han crecido en África, como invariables signos de identidad, que han podido soportar los malos vientos depredadores que se han ensañado inmemorialmente sobre el continente.

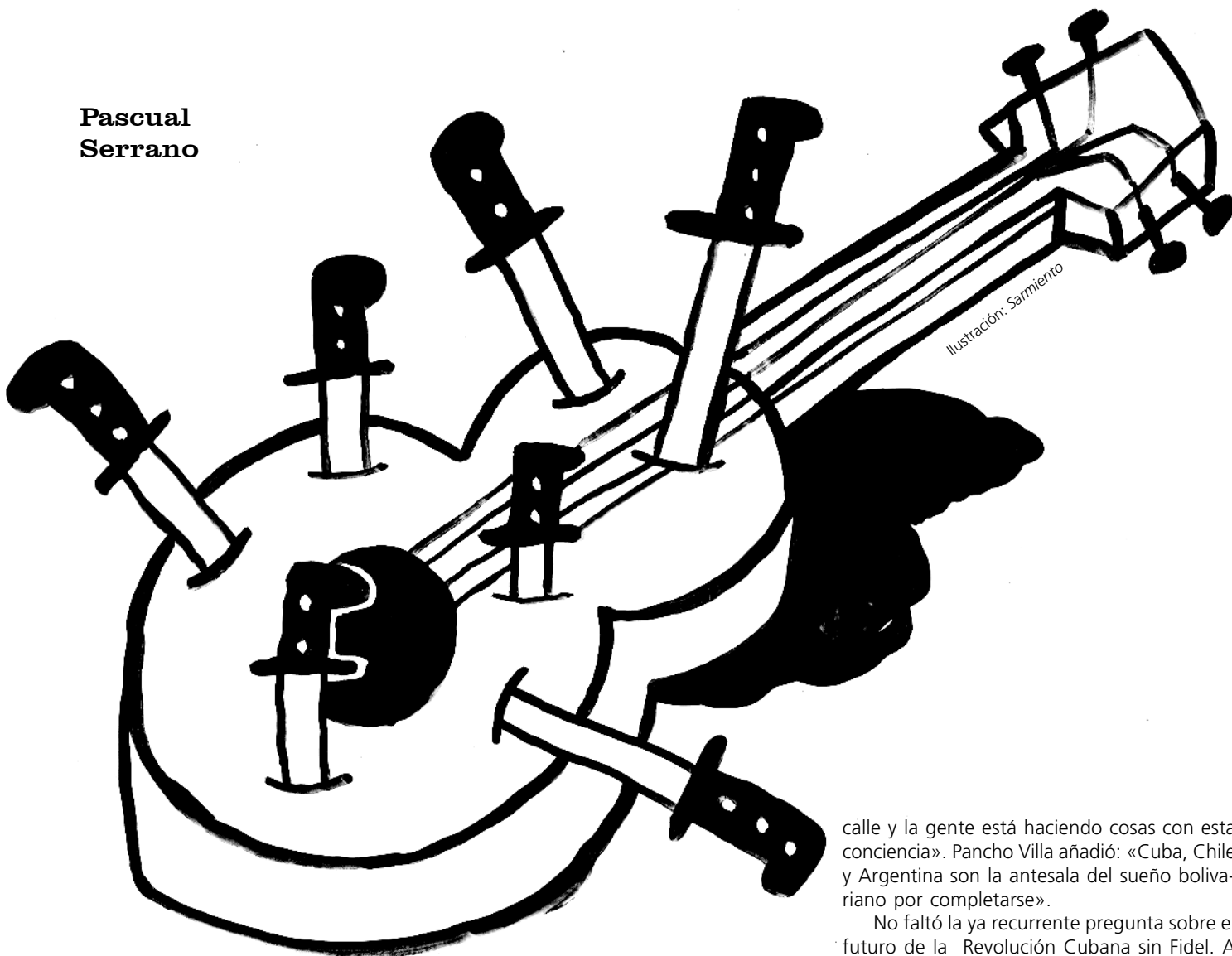
Por eso, tenerla otra vez cerca, pasados sus 70 años y con los mismos ojos de picardía selvosa, con su voz radiante al servicio del mejor canto y del reclamo de justicia, es un auténtico regocijo para el adolescente campesino que guardo en lo más caro de mi memoria. ▀



...su voz está creada de todas las maderas nobles que durante siglos y siglos han crecido en África, como invariables signos de identidad...

Bladimir Zamora: poeta, periodista e investigador, especializado en música popular cubana. Miembro del Consejo de Redacción de la revista *El Caimán Barbudo*. En *La Jiribilla* mantiene la columna Aprende.

Pascual Serrano



¿Para qué sirve hoy la canción? Con esa pregunta se inició, durante el encuentro en la ciudad argentina de Mar del Plata, una original experiencia de charla-coloquio entre cinco cantautores latinoamericanos acompañados del escritor cubano Guillermo Rodríguez Rivera y moderados por el poeta Víctor Casaus. Los cantautores eran los cubanos Silvio Rodríguez, Vicente Feliú y Amaury Pérez; el chileno Francisco Villa y el argentino Raly Barrionuevo. Todos ellos charlaron sobre la función de la canción y el compromiso social. El lugar fue la carpa del ALBA, en el marco de la III Cumbre de los Pueblos.

Comenzó Guillermo Rodríguez afirmando que la canción «sirve para muchas cosas, para casi todo, para amar, para divertirse..., pero quizás se trate de responder para qué sirve política y socialmente». Rodríguez señaló que «la canción social aparece cuando la sociedad la reclama, por ejemplo, en EE.UU. en los años 60 o en el período de las guerrillas. Hoy, la canción está uniéndose a lo que está sucediendo en América Latina». Vicente Feliú añadió que la canción sirve «primero para no perder la memoria, ha sido un canto de los pueblos, de su autenticidad». «Es impura —añadió—, se nutre de todo, hay en la actualidad una hemorragia de jóvenes que está haciendo buenas canciones».

Amaury Pérez recordó al trovador cubano Noel Nicola, fallecido recientemente, y el papel que tuvo la música para elevar la moral de las tropas cubanas internacionalistas. «Hoy también está sirviendo en la lucha para la liberación de nuestros cinco héroes secuestrados en EE.UU. para que las canciones de amor se conviertan en canciones de justicia», afirmó. Un emotivo aplauso surgió de entre el medio millar de personas asistentes, entre ellas los familiares de los cinco cubanos.

El chileno Francisco Villa señaló que en su país «la canción es fundamental en los procesos sociales». «La canción —añadió— tiene dos elementos, la estética, más conocida, y otra más difícil, la ética. Si juntamos ética y estética tenemos un bonito monstruo que acompaña a las luchas de los pueblos. De este modo, los que

compartimos la vanidad inevitable en el artista con el compromiso social, estamos perdonados». Recordó, entre los aplausos del público, a su compatriota Víctor Jara, «máxima expresión de lo que puede ser la canción como compromiso», y terminó con una canción del chileno inmortal, «El manifiesto».

El argentino Raly Barrionuevo, quien trabaja la música tradicional de su país, afirmó que la canción le sirve para «compartir con los campesinos y sentirse útil y cerca de la realidad».

Silvio Rodríguez, quien más expectación había despertado entre el público, afirmó que le «sucedió como a todos sus compañeros» de arte. «Debajo de lo que ellos han dicho —añadió— subyace algo interesante de lo que se habla poco: la canción como escuela». «Porque uno —continuó—, cuando empieza a cantar no imagina que se va a enfrentar algún día a grandes públicos y que va a ser aclamado por hacer lo que le gusta. Cuando el cantautor hace lo que quiere y se pone en contacto con los demás, se transforma en algo que no es lo que hizo, sino lo que hacen los demás. Las canciones lo van transformando a uno, incluso lo van metiendo en líos. Abres un periódico, escribes algo indignado y luego terminas al frente de una manifestación. La canción es una gran escuela a la que nos debemos todos».

Preguntado por su visión sobre la actualidad argentina, Silvio calificó el momento de «esperanzador, las posibilidades de este gobierno han acrecentado la esperanza». «Como en todo —añadió— existen disensiones, en Cuba también las hay. Estamos en un momento de lucha en que la conciencia está en la

calle y la gente está haciendo cosas con esta conciencia». Pancho Villa añadió: «Cuba, Chile y Argentina son la antesala del sueño bolivariano por completarse».

No faltó la ya recurrente pregunta sobre el futuro de la Revolución Cubana sin Fidel. A ello respondió Guillermo Rodríguez Rivera: «Si Cuba no hubiera estado preparada para continuar con su Revolución es que no hubiera estado Fidel, porque él ha hecho la obra necesaria para que el país esté preparado para continuar. Porque lo que Fidel ha hecho en Cuba también es una herencia recibida de Martí. Y los jóvenes deberían seguir recogiendo esas herencias hasta llegar a la Patria Grande».

La intervención de una indígena aymara en el público, despertó la emoción de los asistentes, al expresar su «esperanza de que los cantautores allí presentes sigan componiendo una canción, una poesía para que el neoliberalismo no se lleve el agua, no nos robe la tierra y no nos mate los animales».

Se les preguntó su opinión sobre el *copyleft*, el modelo de creación que, frente al *copyright*, el autor permite la reproducción gratuita de su trabajo siempre que no sea con ánimo de lucro. Los cubanos recordaron que en su país «no tenemos la espada de Damocles del mercantilismo. Lo comercial, en Cuba, no procede de ninguna presión del sistema cubano, aunque es verdad que está habiendo una involución. Hasta hace poco los músicos trabajábamos por un sueldo fijo al mes». Pancho Villa recordó la anécdota de la alegría que le despertó encontrar a un vendedor callejero vendiendo copias piratas de su música. «Me ofrecí hasta para autografiar los discos pirateados. Como siempre, en esas circunstancias comprometidas, había un periodista cerca que lo fotografió y aquello provocó la indignación de la sociedad de autores», comentó despertando las risas de los asistentes. «La cultura, el arte y la canción son un derecho y no un privilegio», aclaró el chileno. Y agregó: «bajo el *copyright* se esconde la defensa de las transnacionales, yo solo gano el 7% de la venta de

cada disco, el resto es para la transnacional. Mi disco en Chile casi no lo puedo comprar por lo caro que cuesta. Piratear es un acto absolutamente revolucionario». Estas afirmaciones fueron puntualizadas por Silvio: «Hay quien piratea para darles de comer a sus hijos, pero hay piratas que lo hacen para comprarse un automóvil nuevo o irse al casino por las noches», con lo que estableció diferencias entre el pirateo del necesitado y el de los poderosos.

Alguien del público recordó a los cantautores que «muchos compañeros presos o perseguidos se ven animados por sus canciones» y les preguntó sus sensaciones ante esos hechos. Vicente Feliú respondió que los músicos lo viven «con orgullo, pero también con temor, por el alcance de nuestra obra, porque uno no sabe si es capaz de crecer tanto como esas canciones han crecido en el interior de esas personas».

También se les pidió algún consejo para los jóvenes que empiezan a luchar. Irónicamente, Silvio respondió que «quien da consejos es quien no es capaz de dar malos ejemplos». «Me parece que lucha y rebeldía están muy cercanas a la juventud —añadió—. Es la etapa en la que se empiezan las luchas, con los años algunos se quedan, no los critico, es humano, pero otros continúan toda su vida con la bandera, esos, como diría Bertolt Brecht, son los imprescindibles». Otra de las preguntas hizo referencia al papel de las Organizaciones No Gubernamentales en la lucha contra la pobreza. Sobre ello, el cantautor cubano puntualizó: «el hecho de que sean las ONG las que estén luchando contra la pobreza, hace preguntarnos qué están haciendo los gobiernos».

Al encontrarse en el día previo de lo que sería una de las mayores movilizaciones latinoamericanas contra el presidente George W. Bush, Silvio recordó su compromiso con esas movilizaciones, «no como artista, sino como ser cívico, como terrícola, me opongo a esos ladrones y asesinos a costa del oprobio de otros seres humanos, de su educación, de su alimentación. A todos esos responsables les quiero decir que estaré repudiando a Bush como terrícola, no como artista». Se refirió al Presidente norteamericano como «un loco que invade, mata, roba el petróleo y quiere darnos lecciones de justicia y hasta quiere que lloremos sus muertos». Alguien del público destacó irónicamente que algo había que agradecerle a Bush y era «lograr unirnos en revolución».

Raly Barrionuevo también denunció «los préstamos de las grandes financieras» que habían llevado a su país a la bancarrota económica y «la presencia de multinacionales que compraron Argentina a precio de saldo». Pancho Villa agregó que el problema «no es solo la pobreza, es la riqueza acumulada en manos de unos pocos».

Silvio Rodríguez, franqueado por dos grandes imágenes de Martí y Bolívar, también habló de Cuba: «Soy de un país que lleva medio siglo bloqueado de la forma más brutal y por el imperio más grande, con el objetivo de desacreditar la Revolución y calumniarla». En cuanto al momento que atraviesa América Latina, afirmó: «estamos en la búsqueda del sueño de Martí y Bolívar. Este es uno de los momentos históricos que, espero, ayude a hacer posible ese sueño americano». ■

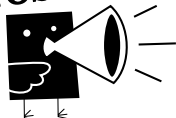
Pascual Serrano: periodista español. Cofundador del sitio de información alternativa *Rebelión*. Es miembro del Consejo de Redacción de las revistas *Mundo Obrero*, *El otro país* y *Pueblos*, donde colabora habitualmente.

¿Para qué sirve la canción?

PIE DE PÁGINA: LECTURAS TEATRALES

Zoila Sablón

en
proscenio



A pesar de que muchos, y con razón, siguen diciendo y pensando que no es suficiente la circulación de la dramaturgia cubana entre nosotros, hay que decir, también con razón, que después de lo maltrecha que quedó la literatura dramática en términos de publicación durante el período especial, hoy nuestros encuentros con títulos teatrales en las librerías son más frecuentes.

En especial, aquellos que agrupan la obra de los ya consagrados, porque la dramaturgia más joven sigue siendo todavía una zona de menor promoción y producción editorial. Aunque es válido decir también que a esa dramaturgia novel se le ha ido promocionando desde otras vías no habituales, en un intento por dar a conocer las nuevas escrituras desde nuevas formas de comunicación. Como ha sido, por ejemplo, la inclusión de autores jóvenes en ciclos de lectura.

Quizás en otro momento nos hubiéramos asombrado al advertir que varios autores teatrales conviven en las librerías. Sin embargo, gracias al esfuerzo editorial de muchos, esa sensación podría llegar a ser parte de una buena costumbre.

Remolino en las aguas y otras obras, de Gerardo Fullea León (Santiago de Cuba, 1942), y Otra vez Milián. Teatro, de José Milián (Matanzas, 1946) dan fe de ello.

De Fullea León, uno de los más activos participantes del círculo literario y editorial que fue El Puente, la investigadora y ensayista Inés María Martiatu recoge en Remolino... (Letras Cubanas, 2004) cinco obras que atraviesan momentos clave de la escritura del también director teatral: la pieza que da título al libro, Aquel verano (1962), La querida de Enramadas (1983), Remiendos (1993) y Betún (1995).

Desde Aquel verano —denominada por Martiatu como una obra de juventud, aunque escrita al calor de sus enseñanzas en el seminario de dramaturgia impartido por el argentino Osvaldo Dragún y la profesora Luisa Josefina Hernández—, que da señales de algunos de los temas y acercamientos que más tarde serían desarrollados por Fullea, hasta Betún, pieza que cierra la lectura, se van desbrozando algunos de los intereses temáticos y estilísticos que el también poeta ha ido construyendo en su escritura dramática.

El fuerte vínculo de su teatro con lo histórico, con situaciones que emergen de un contexto social y político particular, la visión de género que contienen algunas de sus piezas, y en especial, una de sus grandes fidelidades, la problemática del negro, y la mirada que como director tiene sobre sus propios textos, se van tejiendo a través de las cinco obras que componen esta entrega.

La escritura de Fullea León —quien se ha destacado por ser uno de los más enérgicos promotores de la joven dramaturgia cubana desde el grupo Rita Montaner, colectivo que dirige desde hace varios años— sigue dando frutos para el repertorio teatral nacional. Voy por cigarros, de reciente escritura, fue leída por los actores Mario Balmaseda y Gina Caro en el ciclo de lectura de Teatro Cubano, iniciativa promocionada por la Casa Editorial Tablas-Alarcos, el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, el Teatro Nacional de Guiñol y el Centro de Desarrollo e Investigación de las Artes Escénicas (CDIAE) Israel Moliner Rendón.

El segundo título que nos acerca a la dramaturgia cubana actual es Otra vez Milián. Teatro, del también director del Pequeño Teatro de La Habana, José Milián. Las ediciones Unión no hubieran encontrado un mejor título que este para nombrar un nuevo «tomo» de sus obras, al cumplirse justamente cinco años de la publicación de Si vas a comer, espera por Virgilio bajo ese mismo sello editorial.

Sin embargo, lo que podría parecer una actualización de su dramaturgia, viene a constituir un viaje al revés, un paréntesis necesario en el intenso bregar del director teatral.

Hace cinco años, el título de Unión ofrecía el itinerario autorial de Milián por la década del 90. Sus páginas abrían y cerraban un período marcado por una intensa producción en la cual el universo temático está conectado no solo con la dureza de la realidad cubana de entonces, sino también con los signos formales y estéticos del teatro de ese momento: el pequeño formato, la presencia de Virgilio Piñera —tanto en referencia directa a su obra, como ficcionado en la representación teatral—, la alusión al sida y sus problemáticas, la reelaboración de situaciones y personajes históricos en vital conexión con el presente, etcétera.



Con Otra vez... llega a nosotros un Milián antecesor, precursor del que ya el sello editorial nos había mostrado en el 2000. Sus páginas podrían catalogarse como una especie de edición crítica de su obra. El Milián que escribe las piezas seleccionadas aquí ya es un autor formado en el seminario de dramaturgia —Fullea fue uno de sus colegas.

Tres piezas y un prólogo que constituye una especie de talk show de la mano del crítico Eberto García Abreu, conforman este tomo reciente. Es significativa la introducción firmada en 1986 por el crítico e historiador Rine Leal la cual aparece en las páginas iniciales del libro. En ese texto, Rine hace énfasis en el diálogo entre pasado y presente que propone Milián en sus obras. A pesar de que Leal lo refiere desde la perspectiva del recurso de la parodia, lo grotesco, la farsa y el humor están presentes en la obra de Milián; ese diálogo temporal puede traspasar el puente entre los dos libros de Unión sobre el autor matancero.

Esa tensión temporal le ha servido al dramaturgo como sostén y pilar de muchas de sus piezas. No solamente aquellas donde lo histórico obviamente revela esa transposición: Juana de Belciel, o también Si vas a comer, espera por Virgilio; sino que con la aparición de Otra vez Milián, podemos ver la transición de un momento a otro, la continuidad orgánica de su obra.

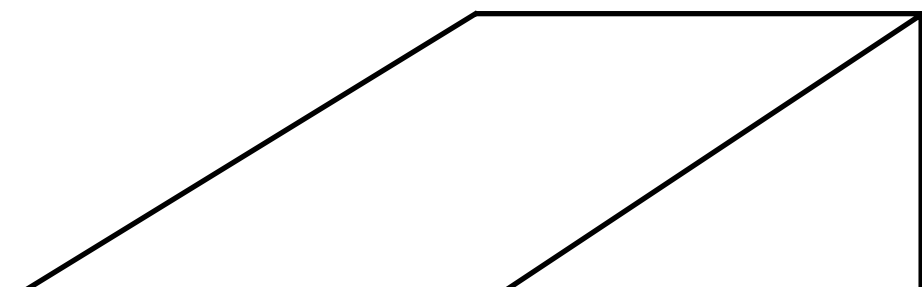
En Otra vez... el lector podrá apreciar igualmente la diversidad de género y capacidad escritural del dramaturgo a través de La rueda de casino (1983), Otra vez Jehová con el cuento de Sodoma (1967) y La reina de Bachiche (1967).

Una lectura especial es la del prólogo. En ella afloran la gracia y la teatralidad de Milián, además de sus obsesiones más profundas en el teatro: Brecht, revisitado por él en muchas ocasiones. ▀

Zoila Sablón: seudónimo.

Arquitectura

Visiones de Porro



Ricardo Porro es considerado un arquitecto no prolífero en cuanto a su obra construida, pero respetado por la extrema calidad de estas y la de un valioso número de proyectos. Su trascendencia ha estado definida por la universalidad alcanzada en sus trabajos para las Escuelas de Artes de Cubanacán, el complejo arquitectónico más significativo de la etapa revolucionaria cubana, un conjunto de edificaciones que eclipsa otros aportes suyos a la urbanística cubana e internacional. Por otra parte, Porro ha generado un amplio cúmulo bibliográfico que ha sido publicado en diferentes países, textos sobre la su género obra y pensamiento que lo caracterizan son considerados valiosos y profundos legados de erudición, intelectualidad y conocimiento cultural.

A sus ochenta años de vida —celebrados por diversas instituciones de Francia (país donde actualmente reside), Alemania y Venezuela— su creatividad no se ha interrumpido, y sus actuales proyectos emergen como nuevas obras sociales en Europa, mientras la lucidez de sus conceptos continúa aportando a la escuela teórica de la arquitectura contemporánea. Por eso, al conocerlo personalmente en el apartamento parisino de Gilbert Brownston, amigo de Cuba y su cultura, y escucharle sus criterios y tesis sobre el mundo en que vivimos, insistí en conversar con él, y una semana después, ya estábamos hablando.

Para Porro, ¿cuándo la arquitectura es arte?

Mucha gente cuando te habla de literatura ya se ha leído a Joyce o a Proust y de eso que ha leído opina, pero cuando el tema es sobre arquitectura, basta para muchos mirar alrededor y decir que la arquitectura del siglo XX es muy funcional. El problema es mucho más complicado porque la arquitectura es, además, un arte al que no le queda más remedio que no ser abstracto, condición que responde a la inclusión obligatoria del ser humano que habitará en su interior como una de sus preocupaciones y que determina, por tanto, que cada obra tiene que adaptarse a la vida de esos seres. No se puede hacer un edificio que no responda a la vida interna que lo habitará. A partir de ahí empiezan a gestarse los juicios que dan la diferencia entre lo que constituye una construcción y lo que es arquitectura como manifestación del arte.

Como decía Pevsner, un hangar de bicicleta es una construcción y la Catedral de Lincoln en Inglaterra es arquitectura. Para entender esta biseción debemos comenzar por precisar qué es arte. «La expresión sensible de la idea» es una buena definición de Hegel que a mí me gusta como axioma sobre lo que es arte. Aunque yo la uso en el sentido preciso de lo que se quiere decir. Pero para mí es hasta ahora la mejor definición de arte que he encontrado. Aclaro, entonces, mi concepto de

idea a partir de dos elementos fundamentales planteados por Heidegger en el capítulo dedicado a la estética dentro de su libro *Caminos que llevan a ninguna parte*. Él proponía dos elementos que debían estar presentes en toda obra de arte, ellos son: *mundo y tierra*.

Para ilustrarlos puedes tomar el Partenón como ejemplo donde encuentras un *mundo* griego expresado completamente. Hay en la obra ese horror de los griegos al exceso, ese sentido del justo medio, del punto de equilibrio que se expresa en todo su arte y que también puedes encontrar en *La Orestíada*, de Esquilo. Como *tierra*, Heidegger entendía un sentido de materia. Aquí yo cambio ese sentido y utilizo *tierra* como la expresión de un *mundo* cerrado de ciertas características comunes, un país, una colectividad, *el espíritu de una tierra*. Volviendo a la definición de arte, esta es la expresión sensible de una idea que es *mundo* y *tierra*, expresión sensible que responde al mismo tipo de misterio que hace que en un poema a veces es necesario escribir corazón y no hígado. Misterio que provoca eso que se llama belleza, y entonces, vayamos a las cosas que consideramos bellas.

Una puede ser la belleza de un cuadro de Botticelli que yo definiría como el esplendor de las fuerzas divinas. La otra definición que utilizo es el esplendor de las fuerzas negras del mundo, como en un cuadro de Goya. Una, la otra o las dos hacen la belleza de una obra de arte, su esencia trágica y terrible desde lo segundo o la pureza a partir del primer tipo de belleza. Estos conceptos expresados desde una creación hacen que sea arte una obra de arquitectura, pintura, cine, literatura o de cualquier otra manifestación.

Aplicando sus definiciones a la arquitectura desarrollada en el mundo contemporáneo, ¿cuáles autores u obras usted considera representantes de sus conceptos de arte?

El mundo contemporáneo lo enmarco como todo el siglo XX y lo que lleva de este XXI, que aún es un niño como siglo. En arquitectura Frank Lloyd Wright es un representante del

primer tipo de belleza, y Gaudí el mejor símbolo del segundo tipo, pero ambos consiguen exaltarte con las cosas que hacen. El Cementerio de Estocolmo es de una belleza sorprendente y magnífica.

Le Corbusier tiene obras muy buenas, sobre todo al final de su vida, como las iglesias de Ronchamp y La Tourette, dos edificaciones religiosas, y una tercera, que es un Centro de Gobierno en la India. Según mis criterios, esas creaciones lo salvan de montones de otras menos buenas y medianas. A Mies van der Rohe, aunque no entra en mi óptica, le he visto cosas extraordinarias como el pabellón de Alemania para la Feria Internacional de Barcelona.

Después te podría hablar en Holanda de viviendas obreras geniales y de algo bellissimo en una fábrica en Frankfurt, como también te diría que en el siglo XX hay muchas cosas que no son buenas y han alcanzado un gran nombre: la Bauhaus, por ejemplo, o Tange, un arquitecto muy reconocido por su renovación de Tokio, pero basta ir a la Place d'Italia, en París, para ver un edificio que hizo allí y comprender que es algo horroroso, que no cumple con ninguna de las dos definiciones de la belleza. Y es que hay muchos arquitectos que son buenos, pero no llegan a ese tope del que hemos hablado.

Luego de su vuelta a Cuba tras muchos años de ausencia y después de haberse reencontrado con las Escuelas de Arte de La Habana, ¿cómo aprecia usted estas creaciones desde la distancia temporal y en la nueva cercanía vivencial?

Si me preguntas si mi hija es fea o bonita yo te responderé que la encuentro bellísima. Y esas

obras son hijas mías. Pero, además, son bellas porque fueron engendradas con todos esos conceptos que hemos hablado y atendiendo a dos formas de significar: Una es abordando problemas eternos para el hombre, como su Eros y esa relación hombre y cuerpo o su Tánatos, la muerte, el mal y la existencia de Dios, problemas que puedes encontrarte en cualquier momento de la historia. Un Rembrandt es un cuadro de problemas eternos del hombre.

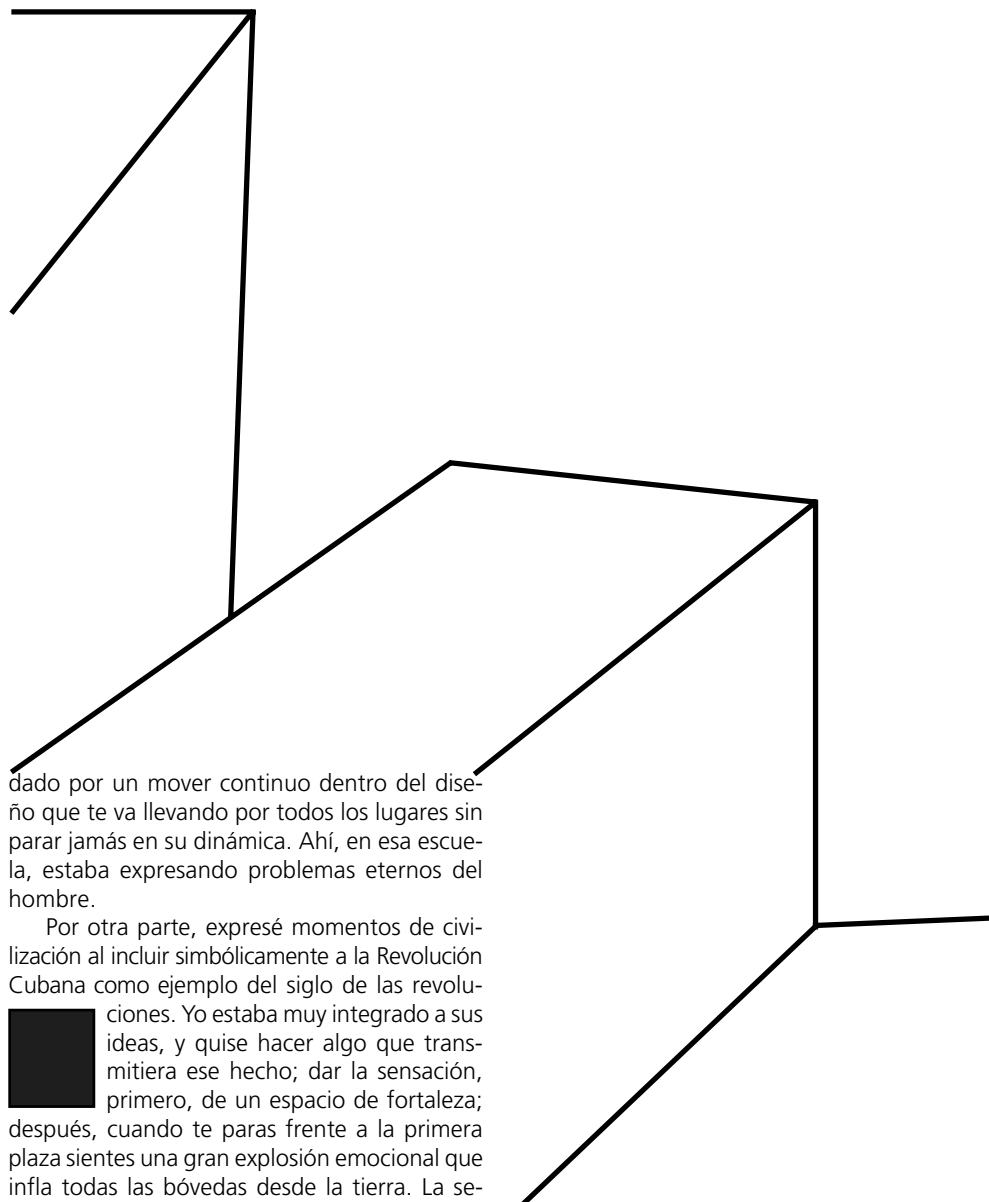
La otra manera de abordarlo es acercando la obra a momentos específicos de una civilización. Un ejemplo es el futurismo a comienzos del siglo XX expresando en el arte la tecnicidad y el progreso que llegan a un desarrollo y una perfección increíbles, como Einstein y el descubrimiento de la cuarta dimensión y el continuo espacio-tiempo. Si tomas un cuadro futurista encuentras la expresión de esa misma esencia superpuesta en la tela. No se mueven ellos, se mueve el objeto, le dan la vuelta y captan el movimiento. Otro ejemplo es Freud, quien abre un mundo entero a los problemas psicológicos descubriendo lo que es el racionalismo consciente y cuáles son los problemas fundamentales del inconsciente hasta llegar al psicoanálisis, y tienes esas ideas en De Chirico y los metafísicos italianos por una parte y, por otra, en los surrealistas luego de ese encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección.

También hay un libro, donde Paul Valéry describe cómo había hecho un templo trasmutando la imagen y las proporciones matemáticas de una muchacha que conoció en Corinto. Luego, cuando vuelvo a Cuba porque me llaman para hacer las Escuelas de Arte en un momento en que se marchaban muchos arquitectos, yo quise hacer una obra que no respondiera a la tradición aristocrática, sino que respondiera a las tradiciones de los negros y blancos pobres practicantes del sincretismo religioso. Yo entendía muy bien lo que se proponía Lam en su pintura, y aunque no me influenció formalmente, sí tomé de su pensamiento sobre la expresión del lado negro de Cuba.

En vez de trabajar como Lam la no limitación del ser, preferí otro aspecto de esas culturas primigenias que son las diosas de la fecundidad. A eso sumé el Eros desbocado y no la sensualidad contenida de la cultura blanca cubana. Entonces hice el edificio como una Oshún donde las aulas eran como senos y en el centro, en el medio de la fuente, puse una escultura que representaba una gran papaya para dar el sexo. Todo esto coincide con el movimiento del descubrimiento del alma del siglo XX, que está

y Arte

Andrés D. Abreu



dado por un mover continuo dentro del diseño que te va llevando por todos los lugares sin parar jamás en su dinámica. Ahí, en esa escuela, estaba expresando problemas eternos del hombre.

Por otra parte, expresé momentos de civilización al incluir simbólicamente a la Revolución Cubana como ejemplo del siglo de las revoluciones. Yo estaba muy integrado a sus ideas, y quise hacer algo que transmitiera ese hecho; dar la sensación, primero, de un espacio de fortaleza; después, cuando te paras frente a la primera plaza sientes una gran explosión emocional que infla todas las bóvedas desde la tierra. La segunda imagen que usé fue la de un vidrio que se rompe de un puñetazo y esto se encuentra en el suelo y los escalones de la primera plaza. Antes, desde el mirador, era posible ver y sentir esa perspectiva de la escuela.

Otros elementos me permitieron advertir el peligro que percibía. Un pintor como El Greco expresó eso genialmente. Si tú analizas la línea de composición de un Greco son ángulos pequeños, agudos, que se entrecruzan y van en todas las direcciones. Eso te da una sensación agónica, lo cual está trabajado en los pilares. Cuando pasas de la primera a la segunda plaza, a través de la calle estrecha, empiezas a observar pilares muy angulosos en todas las direcciones y de una manera casi caótica.

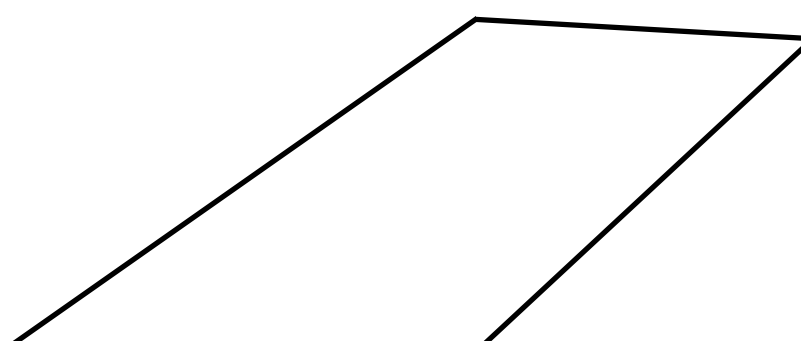
La última parte responde a mi credo en la necesidad de una dialéctica entre la función del edificio y la imagen que superpone. En la clase de danza, además de esa explosión emocional que infla las bóvedas, se necesitaba un juego de la arquitectura con el movimiento de un bailarín cuando salta y que los muros se desplazaran con el movimiento. Tuve la experiencia fenomenal de que concluyendo la construcción de la Escuela llegó el Ballet del Teatro Bolshoi a La Habana. Recuerdo que la visitó un grupo de bailarines rusos que al entrar comenzaron a dar saltos como locos en medio de aquel espacio. Fue una cosa mágica porque

comprendí que la idea funcionaba, que existía el diálogo entre la acción de la vida interna del lugar y el contenido poético de su arquitectura. Eso también es la arquitectura, la creación de un marco poético para la acción del hombre. Y uso la definición de que poesía es trasmutar el mundo en palabras, pero yo digo que la poesía es trasmutar el mundo en el espacio donde se vive.

Me gustaría conocer ahora qué criterios de arquitectura y arte maneja Porro en esa nueva escuela que diseña para la ciudad francesa de Puy en Velay.

Esta es una ciudad románica de una belleza aplastante y una naturaleza rarísima por ser una zona volcánica. En medio de la ciudad hay una montaña puntiaguda y arriba de la montaña hay una iglesia y un convento a los que solo se puede acceder mediante unos 300 escalones. Abajo, existe una espectacular catedral románica. Allí, tenía que respetar un edificio existente que es la Escuela de Artes Plásticas y hacer dos obras para las Escuelas de Danza, de Música y un teatro.

La importante influencia que guardo en mí de Venecia y sus edificaciones, de ese tipo de urbanismo que incita al contacto humano a través de calles estrechas y plazas marcó las pautas de este proyecto. Así que el viejo edificio



de artes plásticas y los nuevos de ballet, de música y el teatro formarán una plaza.

Por otro lado, la ciudad no podía tener el sentido explosivo de otros lugares, porque el románico es totalmente lo contrario, una especie de arquitectura pura que trata de expresar la dureza del mundo, cosa que no es normal en una Francia de un pasado fuertemente gótico. Mi obra tiene que jugar con el mundo románico al que yo estaba entrando, pero, a su vez, quería dinamizarlo. Para lograrlo concebí la parte de adentro como una bandada de pájaros que se lanza al vuelo; esto, en cierto sentido, dinamiza el ambiente guardando respeto por esa austeridad románica.

Permítame, tal vez, una ligera digresión y aprovecharme de este encuentro con usted y París, para abordar su opinión sobre una polémica obra muy ligada a los conceptos de arte y arquitectura. Me refiero al Centro Pompidou.

Yo lo veo muy mal porque ese edificio se hizo para desacralizar París y cada cual pudiera hacer lo que le diera la gana. Después de eso se hizo algo peor: la Pirámide del Louvre. El Pompidou es una fábrica, una refinera donde no se podían ni ver los cuadros. Había un profesor italiano que siempre hablaba de la resistencia ambiental, esto quiere decir que hay un ambiente existente que no hay que romper y el Pompidou lo que busca es romper el ambiente de un barrio que era bellissimo. Esa es una verruga que le salió a París, porque en Francia, a pesar de su cultura, no todo es perfecto. Aquí también se cometen imbecilidades y faltas de respeto al creador como las que pueden ocurrir en todos los lugares del mundo, ese es un fenómeno mundial.

Tras haber mencionado algunos aspectos sobre esa preocupación global que es el urbanismo contemporáneo, quisiera concluir este encuentro hablando sobre el hombre y la ciudad actual.

Pienso que los urbanistas del siglo XX han sido nefastos, el primero fue Le Corbusier quien hizo mucho daño a esta tierra con esos barrios terribles que se han construido bajo sus criterios. Si quieres ver violencia, ve al barrio parisino La Courneuve —el patio nuevo— construido bajo las normas de Le Corbusier. Era tan horrible lo que pasaba que el gobierno de la ciudad decidió dinamitar una torre de 20 pisos que había sido diseñada según sus normas. Tras esa demolición crearon un concurso al que invitaron a unos importantes arquitectos japoneses y a mí, que indiscutiblemente construí la antítesis de lo existente.

Yo creo en el urbanismo de Venecia y en la necesidad de aplicar los conceptos de la comunicación.

Cuando volví a Cuba, luego de 30 años, para dar un taller en la actual escuela de Arquitectura comencé por introducir en las cabezas de los alumnos cómo se hace un urbanismo para que la gente se roce en la calle, sienta su olor y se mire a la cara.

Una gran ciudad es generalmente un lugar separador de personas y, por tanto, hay que crear espacios que inviten a compartir y propicien el contacto humano. Entonces lo más importante antes de hacer arquitectura es que el urbanismo incite a comunicarse y es una responsabilidad pensar en ciudades cada vez más humanas. ▀

Andrés D. Abreu: periodista y crítico cubano. Colaborador habitual de revistas culturales.



Ezequiel Vieta murió hace diez años, en 1995, y ese tiempo me parece que ha transcurrido con una rapidez extraordinaria, como si aquella fecha perteneciera a otra época. Tal vez sea así, tal vez aquella era otra época, al menos en lo que concierne a mi vida, y por ese motivo el presente se me hace entonces tan distinto del pasado inmediato. Quizás, en efecto, era otra época, porque en definitiva para un escritor el tiempo transcurre de una manera muy extraña, pues los referentes escapan de la lógica cotidiana y se adscriben a una genealogía interior, una genealogía cuya pertinencia es un asunto muy íntimo que se escamotea o se hace público, por medio de la escritura.

Ezequiel Vieta representó para mí, por su poderosa cercanía, la manera más radical posible de asumir la literatura y la existencia. En primer lugar, en él existía la conciencia de que la vida propia es intransferible y sin más oportunidades que las que llegan, se asientan —o no se asientan— y se esfuman. La irrepetibilidad de los momentos y de las personas. Los grandes trazos de la experiencia y los trazos mínimos y destellantes, pero sin jerarquías de valor, porque en lo mínimo de la vida él encontraba cosas tan importantes como en lo máximo. Y, en segundo lugar, la conciencia de que la literatura no podía ser más que un diálogo del yo con el mundo, pero siempre desde la perspectiva de un sistema de elecciones casi inapelables, en relación con la vida literaria y sus miserias. Vieta escapaba de ellas casi como un mago. Recuerdo que cuando se iba a presentar su gran novela, *Pailock*, un libro esperado por muchas personas, a última hora renunció a asistir. Me dijo que no hacía falta, que ya el libro estaba ahí. Y me aseguró que él añadía muy poco a esa intensa y enérgica presencia.

Un escritor no suele hacer eso. Son muy pocos, o poquísimos, los que renuncian a la justificable vanidad de aparecer, figurar, dar la cara y entenderse con el público, firmar ejemplares, sonreír, decir «estoy muy contento, agradezco a la editorial tal o más cual, a este y al otro y al otro», y al final, como un actor, salir del lugar donde ocurrió aquella representación y sentirse satisfecho cuando pone el cuerpo en la cama, a punto ya de dormirse. Son muy pocos. Y él lo hizo. ¿Quién lo hace hoy, ahora? Creo que nadie. Y, sin embargo, es lo que debería hacerse. Uno publica ciertos libros y ya. No hay que prodigarse. Ni siquiera hay que comparecer. En especial si uno tiene la idea de que un escritor es una persona con ciertos pudores, y la literatura, una actividad llena de discreción, incluso a pesar de *ese entregarse potencialmente a todos* que radica en los actos de publicar y ser leído.

Pero este es un tiempo con demasiadas horas de tigre y de cerdo, como decía José Martí, y no podemos hacer otra cosa que, de vez en vez, entrar y salir de los salones. Aunque sea un poco. Aunque sea un poco y debido a un contaminante movimiento inercial, ya que, después de todo, hay rostros y personas, y hasta almas, que buscan *en serio* al escritor luego de leer su obra, cosa esta tan milagrosa y frágil. El milagro y la lasitud de los pactos de *credulidad*, acordados tácitamente entre quien lee una novela y sucumbe a ella, por ejemplo, y quien la escribe y la hace pública. Así, pues, un escritor se deja ver *algo* de sus lectores y alimenta un mito, un pequeño mito personal, que tendrá la fugacidad o la permanencia que le toque en suerte, y de paso toma un poco de aire, huele las calles, se encuentra con amigos y amigas, se horroriza cuando por su lado pasa un camello con gentes colgando, acepta incluso una invitación a cenar, y siente el azul del cielo o la lluvia despiadada y bella de la ciudad. Hay que ser muy valiente o ser un ermitaño, un misántropo, para actuar como el hombre invisible. Sin embargo, repito, esa opción es encomiable. Subraya una prescindencia muy lúcida que nos pone frente a las cosas reales de la vida o frente a las dos o tres cosas que nos importan de veras.

Hoy, ya pueden ustedes presentirlo, no haré crítica literaria. Sería demasiado fácil y demasiado irrelevante, aparte de que también sería, al cabo, una especie de perezosa vanidad. *Aquelarre*, el primer libro de Vieta, está allí, en su sitio, en el grupo de las mejores ficciones dadas a conocer en Cuba en los años 50. *Libro de los epilogos* es otro gesto casi solitario —heroico, diríamos mejor— y de extraordinaria energía a inicios de los años 60. *Vivir en Candonga* nos hablará siempre sobre la época de una pasión individual frente a los casi groseros empajamientos de la historia y sus hacedores. *Mi llamada* es será el insustituible experimento que es gracias a la pertinencia de su estilo, que constituye un prodigio de simetría entre la calidad dionisiaca del mito continental del Che Guevara y la naturaleza apolínea de una operación de intervención y apropiación. *Baracutey* le hace señalamientos muy precisos a la narrativa de los años 80. Y *Pailock*... bueno, ese es un libro náufrago, un libro megalítico, impávido, que sobrevive a la época en que debió de aparecer, fenómeno ese que nunca me cansaré de subrayar, escrita como estaba la novela —su primera mitad— ya muy a principios de la década de los 60.

Cuando Vieta murió, murieron varias cosas de mi vida: unas conversaciones densas, sinuosas, limitrofes, absolutamente sinceras, que no he vuelto a sostener con nadie; una atmósfera que no pertenecía a ningún sitio de este mundo salvo al sitio donde el corazón y la mente se hacen una sola viscera, y unas enseñanzas que se apartaban de todo salvo de la idea de que la literatura era lo más importante, y no por ella misma, sino porque allí, en las palabras, estaba una zona donde la vida se constituía en una revelación extraordinaria. Por ejemplo,

cuando él y yo hablábamos de Séneca, era como si Séneca estuviera allí, frente a nosotros, y sus palabras, emitidas desde una época que dejaba de ser remota, llegaran al ámbito que ocupábamos entonces: una habitación de estudio que reproducía, en cierta medida, el aura del escritor y que hacía las funciones de refugio y de guarida.

Cuando yo lo único que tenía para escribir eran hojas de papel gaceta, amarillentas y frágiles, y una máquina Remington con tipos pequeños y gastados, Ezequiel Vieta me brindó, allá por 1983 ó 1984, su máquina más moderna —alemana, con una tipografía elegante llamada *Cristal*—, que él cuidaba mucho, pues la mantenía dentro de su estuche, como a punto de cargar con ella e irse a un viaje desconocido. Yo llegaba, excediéndome en la puntualidad, alrededor de las ocho de la mañana, y él ya estaba esperándome, con un té al que le añadía hojitas de hierbabuena arrancadas de una planta que estaba en una maceta, junto a la puerta de la calle. Entonces nos sentábamos a fumar y conversar y el tiempo se ausentaba... Después me iba a mis asuntos y le dejaba el texto mecanografiado —un cuento, digamos—, que él leía con mucha atención y del que me hablaba en mi siguiente visita.

Si algo aprendí de aquel hombre, con quien hice una vez, y a petición de él mismo, una carrera, a tramos, desde 10 y 3^{ra}, en Miramar, a unos metros de su casa, hasta la Cinemateca —él tendría 61 años o 62, y yo 23 ó 24—, para llegar a tiempo y ver una película española, *Los santos inocentes*, ¿o era *Persona*, de Bergman?, si algo aprendí, digo, fue que la decencia y la sinceridad del escritor son atributos incanjeables o invendibles si realmente han sido sólidos desde el principio. Y aprendí también que mantener esos atributos tiene un precio, y que es muy difícil pagarlo. Un escritor no lo es —me parece que está diciéndome

Ezequiel Vieta:

el desafío de la verdad

Alberto Garrandés



más o menos así, al oído— por la cantidad de libros que publica ni por el éxito que tiene ni por el número de personas que figuran en su libreta de teléfonos, y mucho menos por los vínculos que cultiva, directa o indirectamente, consciente de ellos o no, con las instituciones que ejercen la canonización de la literatura. Un escritor lo es por la compleja articulación que se produce entre su vida y sus textos, sobre todo después que conoce que ninguna otra ocupación excepto esa —escribir bajo la inevitable pulsión de una verdad, de un sentimiento, una imagen o una idea— tiene tanta importancia en su vida. Y aunque la fórmula —y odio usar esa palabra— que se origina allí nos confina a una sola pasión forzoza, lo excepcional del caso es que las demás pasiones —del amor, del sexo, de la familia, de los libros, de la música que nos gusta, de los pintores que nos estremecen y de los amigos auténticos— de repente se metamorfosean para *permanecer* dentro y fuera de la literatura, no para desaparecer confinadas por ella en un territorio lejano, al que nos resultaría difícil acudir.

Siempre recuerdo, en relación con aquella advertencia de Vieta sobre la decencia y sobre la importancia de la pasión al escribir —y en especial lo que resultaba de articular la decencia con esa pasión—, mi locura tenaz de continuar escribiendo pese a todo, pese a la enfermedad, pese al dolor moral o pese a la angustia. Uno, entonces, empieza a sentir que el pellejo se le endurece, y descubre algo maravilloso: que la literatura es ese lugar donde podríamos quedar a salvo de casi todas las desgracias, incluidas aquellas que son realmente insoportables, o que podrían conducirlos a uno a la locura y la muerte. Me veo pensando en muchas cosas, y también pensando en Vieta, mientras escribo sobre los arquetipos, la belleza y el sexo frente a un sucio elevador de carga, junto a la puerta de acceso a las salas de terapia intensiva de un hospital de niños, pronto hará 12 años. Escribiendo y esperando, entre el furor de ciertas ideas y el sentimiento de orfandad casi total que produce la cercanía del dolor o el dolor mismo.

Que él me enseñara esas cosas no quiere decir que se hubiera sentado a darme lecciones de ética para escritores recién iniciados

ni nada por el estilo. De ninguna manera. Bebíamos té —o alguna otra bebida: ajeno, por ejemplo, y ya suponen ustedes lo que sería, en los umbrales del siglo XXI, beber ajeno, la absentia de los decadentes poco más de 100 años atrás—, hablábamos de su madame Schwetsz —que tanto se me parece ahora a una de las adorables chicas lésbicas de Otto Dix—, me contaba cosas de los bares de Tánger, sin tocar el asunto de Paul Bowles, que yo desconocía entonces, y yo le refería qué estaba escribiendo o le leía parte de lo ya escrito.

Fue por esos años cuando empecé a redactar, en perfecto orden cronológico, los ensayos que más tarde dieron cuerpo a mi libro acerca de su obra narrativa. Un libro que tuvo, al hacerse, una respiración y un ritmo a los que nunca más he regresado, ignoro si por voluntad propia, o si por pura incapacidad, ante el paso del tiempo —que para mí avanza con una precipitación insólita y desconcertante— o ante mi disimulada impaciencia. Él iba leyendo los textos con enorme curiosidad y me hacía leves sugerencias que después yo apreciaba en su verdadera dimensión. Un día nos reunimos algunos amigos cuando llegué al final, luego de una galopante y deslumbrada lectura de *Pailock*, escrito ya el trabajo dedicado a esa novela, y recuerdo que llovía con una violencia tremenda. Estábamos en la casa de Vitalina Alfonso, era 1986, y a la cita asistían, además, Basilia Papastamatíu y Rogelio Rodríguez Coronel. Beatriz Maggi sonreía —mi libro estaba terminado, por fin— y Basilia me decía: «¡pero che, qué facilidad tienes para los títulos!», refiriéndose a los epígrafes de ese ensayo en particular.

Eran días tremendos. Yo tenía 26 años, mi vida estaba a punto de modificarse, Vieta me había regalado hacia unos meses una fantástica edición de la obra completa de William Blake y John Donne, la realidad era en algún sentido más apetecible o más llevadera o más sencilla, y mi escepticismo con respecto al mundo todavía no hacía mella en mi relación con el mundo. No había período especial, yo empezaba a cultivar algunas creencias que luego abandoné a tiempo, y Vieta estaba allí, a mi lado, custodiando mi pequeña llama creativa, mientras Rodríguez Coronel, el tutor de mi todavía flamante tesis universitaria sobre los cuentos de Borges, bebía café y se asombraba de que hubiera escrito un libro, mi primer libro, sobre Vieta, y que el libro tuviera 214 páginas.

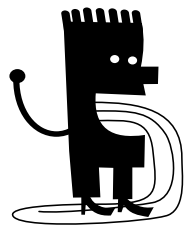
¿Qué se hizo de todo aquello? ¿A dónde fue a parar? *Pailock* recién había empezado su brega con los editores y todo parecía muy confuso o muy exagerado. Pero al final sabíamos que se trataba de una de las novelas más importantes y restrictivas que se habían publicado en Cuba, y esperábamos contentos por su aparición, llenos de fe e impaciencia.

Vieta fue quien me enseñó cómo ciertas imperfecciones del arte o, para ser más preciso, de las grandes obras de arte, pueden ayudar a comprender su destino frente a la sensibilidad, sobre todo si esas imperfecciones son hijas no del desaliño estético, sino de la desesperación y la duda del artista ante un misterio o una idea que lo sobrecogen o lo sobrepasan. Le debo eso a él. Pero también le debo la enseñanza de que lo que las palabras no pueden hacer la técnica no lo puede remediar. Y todo porque un día, al terminar la lectura de un poema mío que tenía algo de Eliot y algo de Saint-John Perse —ya pueden imaginarse ustedes qué mezcla esa—, un poema con dibujos en colores e ideogramas de mi cosecha, me preguntó si no me había dado cuenta de que, *a medida que el poema avanzaba, los dibujos y los ideogramas iban desapareciendo*. El poema lo mandé a un concurso y por suerte los jurados no le hicieron el menor caso.

Todavía hay algo más que le debo a él, esta vez mediante un verso de Blake que pertenece, creo, a los *Cantos de experiencia*. El verso dice: «quien no obra engendra pestilencia». Me lo recordó varias veces, en varias circunstancias de mi vida. Y aquel verso se endurecía, o se licuaba dentro de mí, o cambiaba de color, o se hacía más brillante, o menos. Era la época en que, con obstinación, y en inglés, yo leía casi todos los días precisamente a Blake, pero también a Keats y a Shelley, y me sumergía en los cuentos de Poe y Hawthorne. Era la época en que Vieta me ayudaba a pasar un examen de idioma —exigido como parte de una categorización científica— y me regalaba su tiempo y conversábamos en esa lengua durante horas, frente al portentoso Cristo de Avignon, para que yo tuviera mi entrenamiento.

¿Cuánto de él hay en mí ahora? No lo sé. Estas cosas que les he dicho, y otras que guardo en mi memoria —como señales sobre la piedad y la fabricación del yo, sobre el carácter irresoluto que puede poseer la maldad, o sobre la imprecisa naturaleza del bien cuando no crea nada ni conduce a nada ni estremece a nadie—, forman parte de mi diálogo con él, que no ha cesado, porque él fue, ya lo he dicho, mi maestro, realmente el único que tuve. Después que murió, escribí varios ensayos más sobre su obra, y tal vez esos textos sean mejores —o más afinados— que los que figuran en mi libro de 1994. Pero les aseguro que el misterio permanece intacto. He querido resolverlo, pero no he podido o tal vez mi yo interior no lo ha deseado así, porque un escritor que es un consejero, un maestro y un amigo es una persona desdoblada muchas veces, y esto, aunque nos parezca familiar, no deja de constituirse siempre en una verdad nueva y sobrecogedora, motivo por el cual ese misterio me acompaña como un reto, un sueño o una advertencia, dondequiera que él se encuentre. ▀

Alberto Garrandés: narrador y ensayista cubano. Ha recibido en varias ocasiones el Premio de la Crítica.



Narrativa

Entrevista con
María Elena Llana

Me gustaría repetir que María Elena Llana, nacida en 1936, exhibe una fina habilidad para detenerse allí donde, aparentemente, no florece la materia narrativa. No es esta su característica principal como escritora, pero es la que más me llama la atención. La considero entre los mejores cuentistas del país, a pesar de haber publicado con relativa escasez. Suyos son los libros de cuentos *La reina* (1965); *Casas del Vedado* (1983), con el que obtuvo al año siguiente el Premio de la Crítica; *Castillo de naipes* (1999) y *Apenas murmullos* (2004). Aún mantiene inédito un poemario: *Así era*.

Algunos coincidimos en incluirte en el grupo —reducido, tenso, contradictorio, sutil— de los maestros en activo del cuento cubano. Escurridiza como te imagino a veces, ¿cuál es tu relación con el canon? ¿Cuál, con tu propia generación, teniendo en cuenta los elementos con que defines tu discurso?

Queda demostrado, una vez más, que solo algunos pueden ser brillantes. A ellos les estoy reconocida.

Mi relación con el canon —¿clásico?— es todo lo estrecha que exige el propósito de escribir cuentos, exactamente cuentos. Aunque, en esto de las codificaciones, la praxis permite elaborar las propias reglas y gozar de una flexibilidad bien ajena a la camisa de fuerza del dogma.

Tratándose de un género definido por el corto espacio que reclama, parece proclive a la experimentación. Pero es una pequeña trampa. Al cuento le es muy fácil hipertrofiarse en novela o diluirse, sin fisonomía definida, en el mar de la narrativa. En todo caso, deja de ser.

Abordo su redacción con humildad, contando con anécdota y redacción precisas, sin buscar virtuosismos técnicos y tratando de que los recursos que empleo cumplan su función de vehículo, sin ocupar posiciones protagónicas.

Con mi generación, considerando esta a la que comenzó a publicar en el último tercio del siglo XX, veo la tangencia, precisamente, en la ausencia de malabares con la forma y con el idioma, objeto de un especial tratamiento, así como en una inmediatez temática que conlleva lo cubano como referente inexcusable.

Pongamos que aquí no se critican las escuelas; que, a fin de cuentas, las mejores de ellas siempre han sabido mirar por encima de la tapia de sus propios principios. Así y todo, sabemos de tu propensión a las maneras clásicas, a la idea del cuentista como padre y dictador de sus criaturas. Lo destacado en redondas pertenece a Juan Bosch, quien, en un artículo de 1947, subraya esta diferencia entre la novela y el cuento: el novelista a menudo observa cómo sus personajes se le rebelan y actúan por sí mismos, mientras que el cuentista ejerce una perenne voluntad de predominio sobre los suyos. Alguien pudiera pensar que la declaración es, a estas alturas, un tanto esquemática, aunque intuyo que tú la suscribirías. ¿Cuánto me equivoco?

Supongo que decir que no te equivocas mucho es admitir que soy un tanto esquemática.

Ahora bien, esa simpática rebelión de los personajes es lo más parecido a la falta de control del novelista, una pérdida del objetivo inicial, algo que el cuentista no puede permitirse porque malograría su trabajo. Sí, podríamos considerarlo un rigor dictatorial, pero lo

cierto es que, conocedores del paño, los personajes de un cuento no se permiten demasiadas libertades. Me ha ocurrido que en un tema realista se me cuele un fantasma. Si veo que aporta algo, le recorto la sábana y lo imbrico en el texto. En caso contrario lo despido sin miramientos o le doy turno para un próximo cuento.

Incluso cuando te has manifestado a través de un narrador objetivo, realista, tus cuentos traslucen una especie de emoción, como si los afectara algún cociente lírico. ¿Es un asunto de personalidad?

Después de decirme emotiva y lírica solo falta que me elogies como fina poetisa, ¡qué le vamos a hacer! En definitiva cada escritor es un poco lo que estiman sus evaluadores.

En realidad creo que en mis cuentos el asomo de lirismo coexiste y se equilibra con la ironía y el toque de humor, incluso negruzco, que deben ser factores de estilo y, por ende, de personalidad.

En cuanto a ese narrador objetivo y realista, pero aun así emotivo, creo que precisamente la emoción es un *metanarrador*, conformado por la esencia de la palabra, su capacidad de crear un aura, una envoltura que logre la dimensión espiritual o psicológica que, en ese caso, persigo.

¿Por qué no escribes novelas?

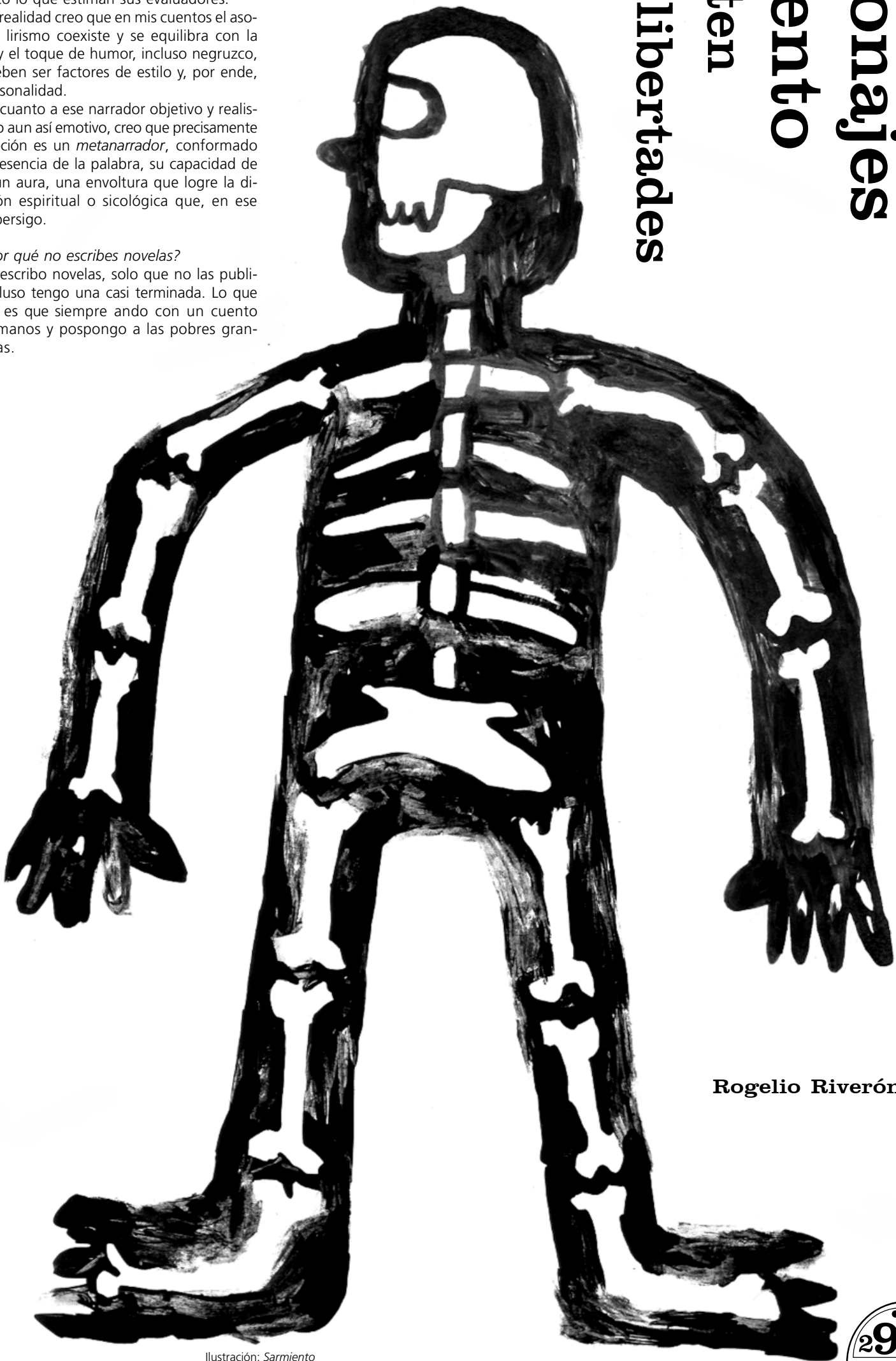
Sí, escribo novelas, solo que no las publico; incluso tengo una casi terminada. Lo que ocurre es que siempre ando con un cuento entre manos y pospongo a las pobres grandulonas.

Y es que el cuento da la impresión de que tienes que asirlo en el aire o resignarte a perderlo. En compensación, es tan noble que te releva enseguida del esfuerzo de escribirlo, se publica en cualquier parte, te habla en otro idioma, se vuelve imagen, se instala fácilmente en las lecturas de lejanas universidades y ahí te hace codear con autores importantes, incluso de los que más admiras.

En resumen, que anda siempre enviándote señales gratas, sin reprocharte que lo hayas despachado en una sola tarde y en unas pocas cuartillas. ▀

Rogelio Riverón: poeta, narrador y crítico cubano. Ha publicado la novela *Mujer, mujer*, y las antologías *Otras versiones del miedo* y *Cuentos sin visado*, entre otros títulos. Tiene en preparación el libro *Conversación con el búfalo blanco*.

Los personajes de un cuento no se permiten demasiadas libertades



Rogelio Riverón

Ilustración: Sarmiento

«Era inútil rogar ya a quien sueña con lo que hay detrás de los horizontes.»
«SEMEJANTE A LA NOCHE», A. CARPENTIER.

A Marlene Vázquez

—Coño, Lazarito, tú no puedes hacerme esto.
—Quítate, carajo, que se me van.
—Pero Lazarito, es que yo quiero irme contigo.
—¡Que no, coño, que no cabes! La lancha va hasta los topes y gracias que me dieron un chance.

Lo ve alejarse rumbo al Prado, con su mochila al hombro. Se dobla sobre sí misma, aprieta los puños, se golpea los muslos y la cabeza. Después, corre hacia un rincón y saca la botella. La mira a trasluz. Se la empina. Y empieza a gemir. No te vayas, Lazarito, no me dejes, yo no quiero a otro hombre, carajo. Vuelve a beber, el fondo. El ron peleón le traza una línea reluciente por la comisura y ella se relame ansiosa. Después, solo le falta exprimir escondrijos buscando algo que alcance siquiera para una caneca, una media botella de a 10 pesos, pero no hay nada. Sale a la calle, incapaz de permanecer en el cuarto que ahora es su tumba. Echa a andar por los portales del Prado, angustiada, perdida en sí misma, como si Chabela la Ronca hubiera enterrado todo su ímpetu de mulata de rompe y raja.

—¡Coño, Lazarito, tú no me puedes hacer esto! —grita en la esquina de Consulado cuando ya su hombre no es más que una sombra, sombra en la sombra, que enfila hacia el malecón.

contándole a esta desconocida lo que la araña por dentro, que si Lazarito no tenía que lanzarse en un barquito de mierda que el mar y los tiburones despachan en un momento, a menos que los auxilie algún barco mayor, pero ya ni eso. Claro, si llegan, si solo pisan tierra, están a salvo, se las arreglan solos, pero tienen que llegar, tienen que pisar tierra, ¡y eso es tan difícil!

—Solo pisar tierra —comenta para sí la española— ¡curiosa expedición!

Y Chabela sigue indetenible, diciéndole que Lazarito no tenía tantos problemas aquí, él se buscaba su dinerito, no era preciso lanzarse a esa aventura. Lo que pasa es que los amigos lo embullan y le vienen con cuentos de grandeza.

—Siempre ha sido así. ¡Los tales relatos maravillosos! Ni la mala fortuna de Ponce ni los quebrantos de Narváez hicieron recapitar a Hernando, pero había de ser don Álvaro Núñez quien trastornárale el seso. El misterio de Cabeza de Vaca en torno a lo visto en la Florida decidió su suerte.

Chabela detiene el gesto de beber y se tambalea ligeramente: ¡Cabeza de Vaca! Lanza una risita y va a decirle que menudo socio se echaron, que ese debe estar en todas las computadoras de la policía por tráfico de carne, pero la española vuelve a hablar:

—Persiguiendo sus relatos es que don Hernando saldrá hacia la Florida. Su presencia en Cuba no ha sido más que el pretexto para la gran empresa —la voz se le quiebra: él marchará y yo he de quedar en pavorosa soledad.

mí no me dan gato por liebre. Ese tipo tuyo debe estar en algo raro. Aquí los cabrones que no podemos ir a ninguna parte somos nosotros, pero un español no tiene que venir a Cuba pa embullarse con Miami. ¿En qué maraña anda tu marido, eh?

—No alcanzo a comprenderos pero si por mi esposo indagaís, puedo deciros que don Hernando, hidalgo de antigua familia extremeña, ganó en el Perú títulos de valeroso capitán, honrado y justo.

Suelta la risa y se da una palmada en el muslo: ¡Si lo sabría yo! Quien dice Perú dice Colombia. La cosa debe ser en grande, pero le pueden partir los tarros no solo al Cara de Vaca ese, sino a él y a ti, mi hermana. —Y se obsequia un buen buche.

La otra sonríe: Decís cosas a las que no sé responder. Solo resulta diáfano que ambas sufrimos por causa semejante.

El dedo en la lлага. Lo del sufrimiento toca a Chabela, que depona su actitud y trata de razonar: Pero, en fin, vieja, explícame un poco. Vinieron a Cuba y tu consorte Hidalgo te deja y se va pa Miami.

—Partirá hacia la Florida.

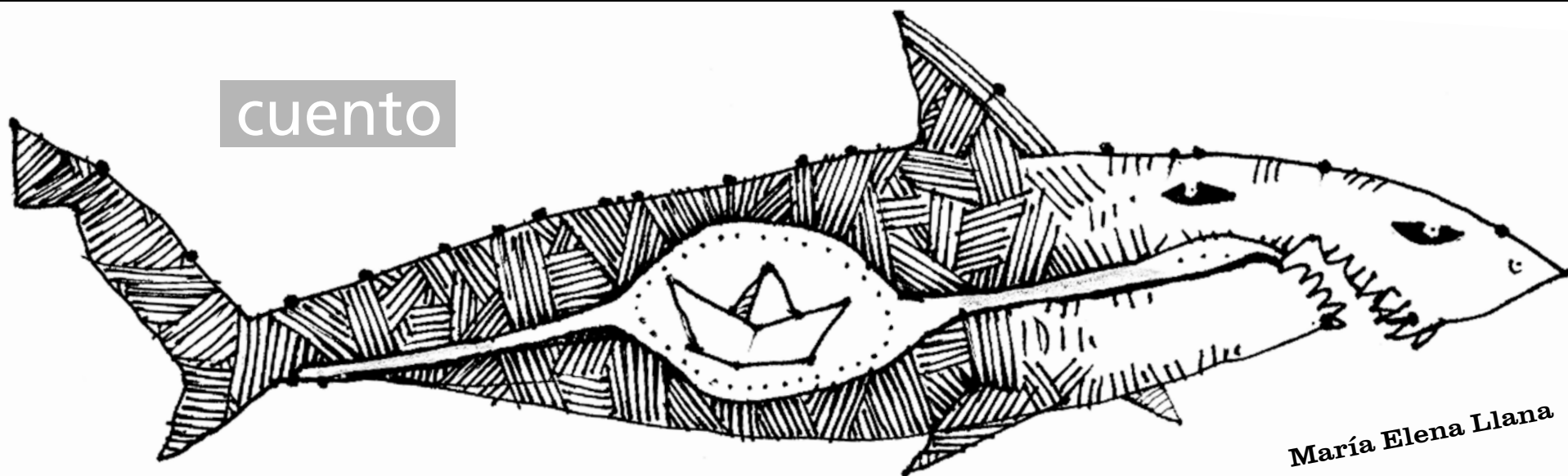
—¡Ay, chica, es lo mismo!

Su acompañante, entusiasmada con la botella, toma otro sorbo, Chabela se tranquiliza a sí misma diciéndose que, después de todo, la invitada apenas se moja los labios, y ya la española vuelve a quedarse abstraída. Sonríe como si se sintiera feliz de contarle su cuento a alguien:

—Siempre supe que no iría con él, porque a mí llegó con su fama de conquistador.

AÑEJO CINCO SIGLOS

cuento



María Elena Llana

¿Por dónde se irán, mi madre? ¡Virgencita, que no lo cojan, que llegue a Miami! Pero, hijo de la gran puta, ¿por qué no me llevaste contigo? Entonces recuerda el gesto de última hora, cuando Lazarito le metió la mano en el escote y ella esquivó, resabiosa, lo que creyó una caricia. Hurga y encuentra un billete de cinco dólares. Se queda boquiabierto y se enternece: ¡cinco fulas! Ay, Lazarito, me dejaste todo lo que tenía, ¡pero yo te quiero a ti, a ti, carajo, a ti! Y se arrima a una columna, otra vez doblada sobre su dolor. Sin pensarlo dos veces, busca un quiosco con sombrillas de colores, únicas flores abiertas a estas horas de la noche, y poco después ase una botella de las de verdad, con La Giraldiva, esa mujercita recortada que parece desafiar al viento. Se empina el primer buche en un brindis por Lazarito, el que se va, el que no la oye, el que se burla de ella, diciéndole que no cabe en la lancha, como si en las lanchas siempre no cupiera uno más y después traga otro largo, gorgoreante para que la herida deje de arderle como le está ardiendo, y pueda dormir hasta mañana y mañana ya Lazarito estará lejos, no será esa sombra que se va por el Prado, un Prado que de pronto se le torna oscuro y desarbolado, puro matorral a ambos lados, sin leones ni aceras, Obbatálá, me estoy volviendo loca, ¿dónde estoy, de qué botella salió este lugar desamparado y esta sensación de que lo veo por primera vez, pero no de ahora, sino de antes, de mucho tiempo? Corre por trillos que apenas adivina, dando tumbos, lloriqueando, hasta que tropieza con alguien, otra sombra en las sombras, y unas manos la sostienen.

—¿Qué os sucede, señora?

¡Lo único que le faltaba, una turista gallega! ¿Qué va a pasarme? ¡Na!, le responde agresiva, pero la mujer parece conmovida por su gimoteo. Vamos, vamos, que no será para tanto. ¿Que no y se fue pal norte?

—¡El norte los deslumbra! Mañana, a primas, marcha mi esposo.

—¡No es lo mismo, coño! Ustedes van y vienen sin problemas, en aviones, pero...—Bebe un largo trago y algo de la hurañez se le aquieta y se oye

Le toca a Chabela el turno de apiadarse. Y con este roncito reconfortando su espíritu, siente que no debe esquivar su botella área dólar y se la alarga a la turista, que con cierto titubeo accede a beber del picó. La botella va y viene y ambas acaban sentadas en el suelo de barro seco, recostadas contra un muro desconocido, apenas alumbrado por un lejano mechón, que permite adivinar en la distancia manchas difusas como de hombres y toneles, sin que la mulata tenga la menor idea de la calle en que están, aunque la brisa que le da en el rostro, que le cimbra la blusa, le indica que... Sacude su embotamiento:

—Oye, mi hermana, ¿qué pasa con la farola del Morro? ¡No me irán a decir que entró en el apagón!

—No sé de qué habláis.

—¿Todavía no has visto el Morro? Pero entonces, acabas de llegar, ¿no?

—Apenas un año.

La mulata se rasca la cabeza, algo no le encaja en la socia esta que con el cuento del marido que se va se está echando su Havana Club. Va a poner las cosas en claro, pero como la extranjera, pese a la penumbra, observa cautivada el dibujo de la botella, se sorprende a sí misma haciendo de guía de turismo: Esa es La Giraldiva, una estatua chiquita, del tiempo de la Nana, que está en la torrecita de un castillo, pero con el jodio apagón no se ve.

—Una giralda pequeña —musita la española, que vuelve su rostro hacia Chabela: ¿Tiene algún significado especial? La aludida se encoge de hombros: Es algo así como La Habana, pero no me hagas mucho caso.

La española asiente y desliza otra pregunta: ¿Acaso vuestro señor lleve en su bastimento algo deste licor?

—¿Que si llevan ron? ¡Claro, mi hermana! —Ron, repite la otra como si aprendiera la palabra y Chabela ya no puede contenerse, de la benevolencia pasa al desafío: Mira, chica, a

—Pillina, te gusta que te castiguen, le dice Chabela dándole un cómplice manotazo en la rodilla, pero la otra no se inmuta—: Antes de Cuba había hecho la Castilla del Oro, Nicaragua y el Perú. Regresó a España con la bolsa llena, pero a mí cautivome su porte, ¿sabéis?, cuando un hombre ha desafiado los azares de mundos cerrados a todo conocimiento regresa a sus lares con un garbo especial, como si cada uno de sus músculos se solazara bajo la capa y el jubón de seda. Es como un tigre que se mueve todo a compás, armoniosamente, libre de la coraza y el arcabuz y engrandecido por ambos. Los ojos zarcos de Hernando parecían mirarme desde todas las distancias, su sonrisa delataba la alianza con Dios, por regresar victorioso de lugares que se quedaron sembrados de soldados como él, muchas veces salvajemente mutilados, siempre dolorosamente fracasados por el sueño sin realizar, su suerte peor, y aunque bien supiera que ni razones ni ruegos haríanlo desistir a don Hernando de su empresa, nada objeté por no desear a mi lado el silencio de un hombre que hubiera renunciado a imaginar su propio mundo. Porque Cortés y Pizarro solo pudieron poseer lo que antes habían soñado y por soñarlo lo persiguieron hasta hacerlo real. Hernando andaba en busca de las tierras que Ponce de León dejó aguardando y me congratulé al ser desposada por quien habría de obtener el nombramiento de Su Majestad, el primero que otorgara directamente don Carlos para venir a Cuba, pues ya se estaba quitando de encima a esos Colones, pendencieros y gregarios que querían controlarlo todo desde La Española. ¡Gobernar el mundo desde una isleta!

—No, no, no, mi socia... —trastabillea ya la lengua de Chabela— ¡qué va! Todavía no estoy tan curda como pa entrar en política, ¿eh? porque tú tienes pasaporte pero yo no.

Embebida en sus propias apreciaciones, la turista le pide la botella con un ademán, y su historia toma un derrotero casi íntimo: Por demás de las riquezas bien puede hallar la fuente

que buscaba Ponce —su voz es casi ilusionada—, ¿volverá más joven?

—¡Cómo no! —se entusiasma Chabela—. Alfonso el Narizón, se fue en el hueso, pálido a matarse y en tres años jamando bien se le había estirado el pellejo y vino rosadito como un niño.

—¿Será que la hallaron? ¿A qué familia pertenece don Alfonso, a qué capitán sirve? —parece sobresaltarse, pero al instante vuelve a su natural ausente, mientras Chabela se echa otro trago al gaznate y se queda pensativa, repasando el cuento de la gallega, que empieza a ver con colores menos sombríos, después de todo, quién quita que el gaito vuelva, que solo vaya a echar un vistazo...

—Oye, ¿cuándo se fue tu marido?

—Parte mañana y yo quedo en su lugar, como Gobernadora de la Isla.

—¡No me digas!

Chabela ronronea una risita filosófica: los hombres son del cará, hacen y deshacen pero siempre endulzan la píldora, el de esta le dio un nombramiento, el mío me regaló cinco fulas y gracias a eso aquí estamos pasando el mal rato juntas. Después, otra vez generosa, se vuelve hacia su desconocida amiga:

—Mira, mi hermana, cada loco con su tema, ¿eh? tú gobierna todo lo que puedas y un día de estos él se aparece y borrón y cuenta nueva, ¿verdad? Yo también voy a ir tirando y a lo mejor dentro de un par de años Lazarito me reclama y me voy con él.

—¿Cómo decís?

La mulata, que lucha por extraer el último suspiro a la botella, se declara vencida: Digo que esto se acabó, ¡se acabó! hay que ir a buscar otra, mi hermanita, al bar de tu hotel, aunque todo siga oscuro ¿verdad? Ahora invitas tú... sí, tú misma. ¡Voiz mizmaz!

—Yo debo acudir junto a don Hernando. —Se incorpora, pero antes de echar a andar se vuelve con gentil expresión: Quedad con Dios. Se va tan tranquila, que la otra, pese al japi, no puede creerlo.

—Oye, espérate ahí... Te toca la segunda, ¿no?

Pero ya no la ve, se ha perdido en la oscuridad de la única noche del mundo en que Chabela la Ronca no ha visto brillar la farola del Morro. Sin soltar la botella, trata de levantarse, ¿dónde carajo estaré?, y se dice que la socia le salió caradura. Logrado un cierto equilibrio, la ira y la impotencia le hacen dirigirse desafiante a las sombras: ¿Quién te crees que eres?

La respuesta le llega algo lejana, describiendo círculos, en un susurro arremolinado de hojas secas: Doña Isabel de Bobadilla.

Va a gritarle que se vaya al diablo, al tiempo que vuelve a llevarse la botella a los labios, intento inútil que le hace bajar el santo. Lazarito la soltó como a una papa caliente y la turista de mierda esta, que de bobadilla no tiene ni un pelo, la deja tirada en el piso como si fuera un trapo. Con el coctel que le están batiendo la furia y el ron, lanza la botella contra el piso y al impacto parecen estallar todos los cristales de La Habana. Chabela se sobresalta y gira la cabeza hacia un lado y otro: la farola del Morro ha lanzado su poderoso haz, el alumbrado público se enciende y ve que los matorrales y el camino enlodado se transforman en el costado de piedra del Castillo de la Fuerza. Atraviesa la ancha acera y echa a correr hacia el malecón, regresada violentamente a su obsesión por Lazarito, resonándole en la cabeza ese ruido del vidrio al romperse, impensadamente ampliado, reverberante, un ruido capaz de oírse cinco siglos atrás.

—¿Qué ha sido?

Hernando de Soto se levanta con rapidez de felino y trata de mirar por la ventana enrejada que da al callejón. Después va hacia una puerta interior de la mansión de tabla y teja que sirve de asiento al Gobernador y Adelantado: ¡Criados!

Isabel, con las mejillas encendidas, recuesta la cabeza en el respaldo de cuero. Se congratula de su secreto deambular por esos atajos enlodados que llaman calles, y que tanto ha aliviado su consternado espíritu esta noche de la primavera de 1539, víspera de la gran leva hacia la tierra firme del norte.

—No es nada, Hernando, no os preocupéis. —Lo detiene con tanta serenidad que lo hace sentir ridículo por asustadizo.

—Muy calma os advierto, señora.

—Tras aceptar vuestra partida, poco puede inquietarme un ruido afuera, en ese caminejo que bordea nuestro aleva palacio.

—Es un mundo que nace, no lo olvidéis —dice admonitorio.

—Si en la Florida hallareis algo más que esto, digamos un mundo ya nacido, tal vez dentro de un año o dos me podríais reclamar —y agrega entre ilusionada y desafiante: También yo remozaría el color con las aguas de la eterna juventud.

La mira en reproche: Hace un momento lamentabais mi partida, ahora no ocultáis que Cuba os ha defraudado.

—Cuba es un fraude, Hernando. Sin oro y sin esperanzas. Entre los que se van a México o a cualquier otro sitio de Tierra Firme y los corsarios que de continuo la saquean, apenas resulta un peldaño en la mar. Para vos mismo, ¿qué ha sido sino el punto de partida en el centro de aquestos nuevos mundos?

Nunca su mujer ha osado hablarle así, pero esta noche, Hernando de Soto no puede tomarlo en cuenta.

Un criado entra con un pedazo de vidrio en la mano. Doña Isabel sonríe. El Adelantado fija su atención en la inscripción que muestra la pieza, una especie de dibujo catedralicio, que solo tiene visto en los vitrales antiguos. Lo observa de un lado y de otro. La dama va en su ayuda y coloca La Giraldilla en posición vertical: Vedle de esta manera.

—¿Sabéis de qué se trata?

—Es una veleta con figura de mujer, ¿no os dais cuenta? Esta barra, con la Cruz de Calatrava por corona, debe sostener la banderola de los vientos.

Don Hernando asiente. Su mujer siempre ha poseído gran cordura, por eso déjala como Gobernadora en ausencia, aunque haya designado al teniente a guerra para que la asista. Y se desentiende de ese juego de ingenio que ella sigue contemplando, para volver a las propias cavilaciones. Sus nueve naves ya están avitualladas, los caballos suman doscientos treinta y siete, los hombres son seiscientos. Al caer el sol todo quedó listo y, salvo el acarreo de los toneles de agua, la noche se tragó el ajeteo del puerto que a prima hora renacerá. Se pierde en las imaginaciones que lo asaltan desde la infancia, acrecentadas por su propia experiencia. No solo acumulará tantos tesoros como don Francisco o don Hernán, sino que ha de quitar a Álvar Núñez esa pedantería de ser el único que sobrevivió a la Florida. ¡La Florida florecerá para él, para Hernando de Soto, capitán a quien ni gloria ni fortuna han sido esquivas!

—Buena giralda sería para la Fortaleza.

Hernando no contesta y los ojos de Isabel se abstraen en su perfil, en la línea de la frente que se corona con el cabello bermejo que al sol se aclara, en los párpados que apenas ocultan el fulgor de unos ojos enfebrecidos por el anhelo, sus ojos que la cercanía del mar torna azules y la adversidad oscurece. Insiste, elevando un poco la voz levemente enronquecida por el mal de garganta que la atacara en la travesía desde La Española a Santiago:

—¿No os parece?

Él gira la cabeza, sorprendido en sus lejanías: ¿decíais?

—Digo que cuando se termine la Fortaleza, podréis ordenar una veleta como esta, en bronce fundida, para enrumbar las naos.

De Soto asiente. También ese honor le ha sido conferido por Su Majestad: levantar el primer baluarte militar en estas Indias que Dios guarde. Responde gentil, a la gentil dama, a quien desposara en el palacio de su padre, el conde de la Gomera, con gran complacencia deste que no solo apreciara sus cartas de hidalguía y cristiandad sino saberlo partícipe del tesoro de Atahualpa:

—La ordenaréis vos, señora.

Y vuelve a sus ensoñaciones, en vísperas del gran viaje, cuando aún no han entrado en su vida palabras como Alibamo o Misipí. Sabedora de que ya no cabe en sus pensamientos, Isabel frota el dedo por la parte húmeda del vidrio y lo lleva a sus labios, avivando una especie de fuego que el tal licor parece producir en la sangre misma y tórnala extrañamente ávida.

Sintiendo el callado ardor de esa mirada, Hernando de Soto se levanta y va hacia ella. Aunque los once meses pasados en la Isla como autoridad mayor han sido una gran juerga corrida con los hijosdalgos de su expedición, que nunca tantos se vieron en estas tierras, y habido haya muy secretos lances con indias de las mejor dispuestas y con damas de su propia corte, esta noche ha de cumplir deberes con doña Isabel, dejar su huella en la almohada que bien sabe no calentará otra cabeza. Por más, su esposa está particularmente hermosa con ese tinte en las mejillas y esa especie de sonrisa embriagada en los labios. Va a besarle la boca y ella le ofrece los senos, que al roce con su barba se encabritan y se coronan con botones de duro rubí. Por un instante, sus sueños de velas y jarcias naufragan en estas dúctiles manzanas que tan bien se amoldan a la presión de sus manos. Van hacia la alcoba. Por primera vez en dos años de matrimonio, Isabel mira el cuerpo de su esposo en todo su esplendor, se adhiere a él y recorre con los labios el pecho encrespado, lame las marcas que dejaron los afares de Tierra Firme, muerde sus caderas, se desliza a las ingles en busca del palo mayor, enhiesto como nunca para solaz de su paladar. Enloquecido, disfrutado quien hasta ahora solo fuera disfrutante, Hernando devuelve golpe por golpe, soba, acaricia, estruja, chupa, sorbe, restriega, arranca y exhala ayes. Con entrecortados bufidos moja el rostro en esa fuente recién brotada en los desconocidos alcázares de su mujer y su ariete yende el blando túnel, embreado con zumo de almendra ardiente, hasta lo hondo del bastión que se le entrega sin rendirse, en alto las banderas, dando combate, cautivando su espada en un engranaje que rota acompasado al ritmo de embestidas y retrocesos, en creciente ahogo, hasta que ambos se vencen mutuamente, se poseen al unísono, como nunca hubiéales acontecido, a él

por hábito de rápidos lances de campaña, a ella por ese rubor que hasta ahora le atara el placer. Vencidos y vencedores, ven el alba entrelazados. Y es tal la paz del goce que ni él siente la euforia de la partida ni ella su angustia. Ya se aprestan a desanudar el abrazo, cuando Isabel le dirige una petición inusitada:

—Hernando, si en rumbo a la Florida encontráis un barquichuelo no le neguéis auxilio.

—Tal solo puede ser de fugitivos. —Responde aún laxo.

—Oíd esposo, aqueste mi último ruego: Izad a esos desventurados a vuestra nave y tan pronto piséis tierra, habrán de arreglárselas solos. Tened por cierto que no volveréis a verles. Y cuidaos de desdeñar —la dama sonríe misteriosa y sabiamente— el licor que os ofrezcan.

Obviando interpretar palabras que delatan el trastorno por la partida, Hernando acaricia la mejilla de su esposa:

—Nada os puedo negar, Isabel. Y sabed, hoy como nunca, que de vos quedo preso por siempre. Rogad por mí y aguardadme.

—Mientras viva os esperaré. Y aún muerta, hallaríais mi espíritu en esa veleta sin banderola que mira al mar.

—Desafiando los vientos, como la ciudad.

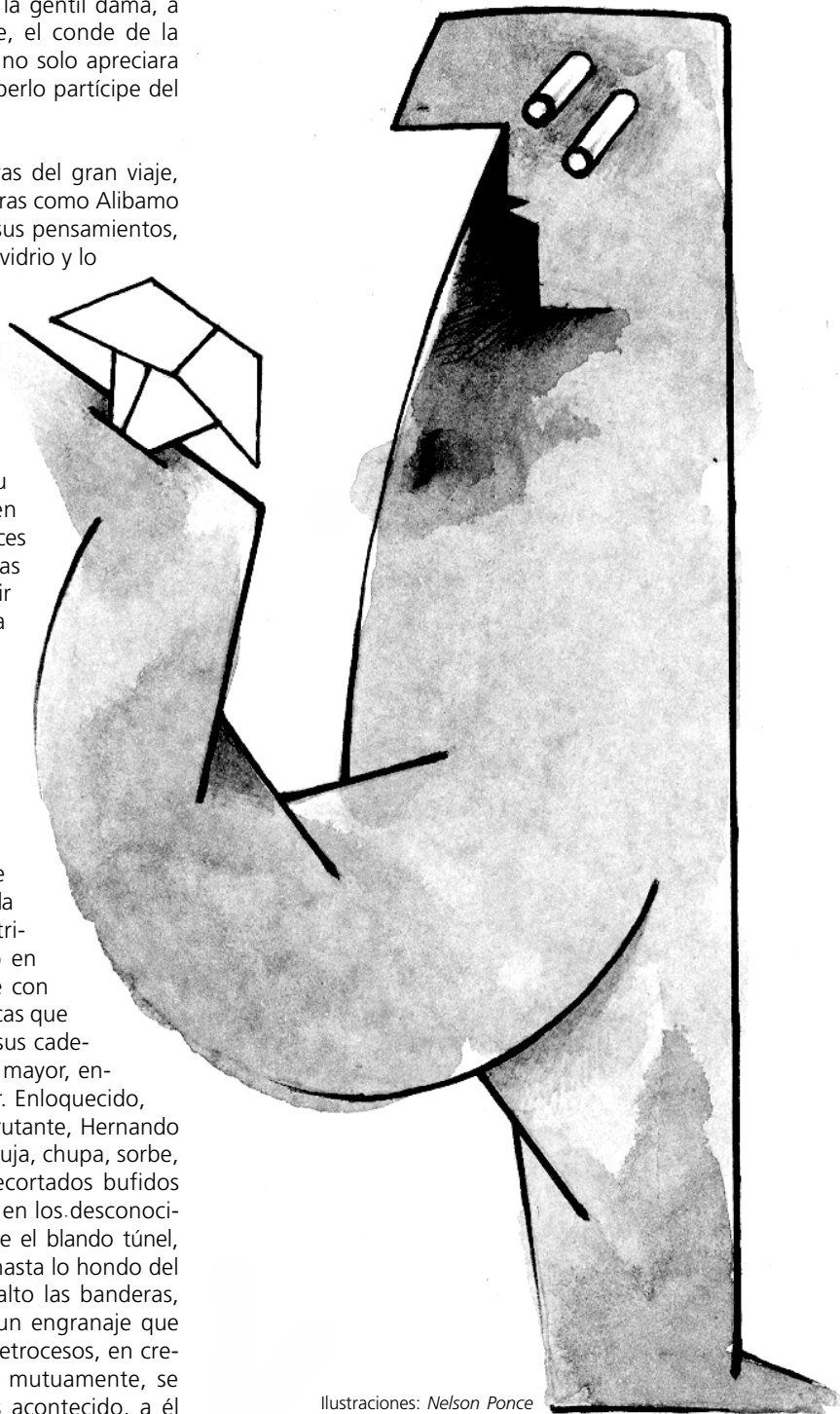
—Cumpliendo su destino de zozobra por los que parten.

El capitán abandona el lecho.

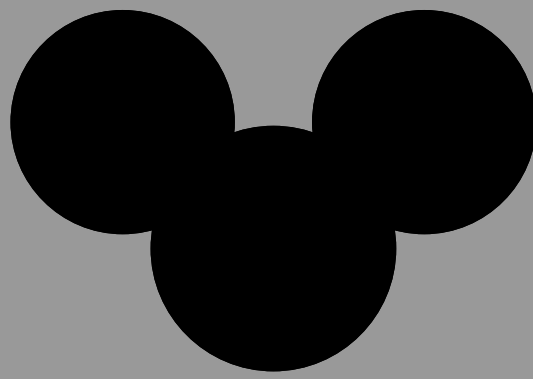
Chabela la Ronca pone a hacer el café. ■

María Elena Llana, nacida en 1936, se cuenta entre los mejores cuentistas del país, a pesar de haber publicado con relativa escasez. Suyos son los libros de cuentos *La reja* (1965); *Casas del Vedado* (1983), con el que obtuvo al año siguiente el Premio de la Crítica; *Castillo de naipes* (1999) y *Apenas murmullos* (2004). Aún mantiene inédito un poemario: *Así era*. La entrevista y el cuento aquí recogidos pertenecen a la antología *Conversación con el búfalo blanco*, de Rogelio Riverón, que presentará próximamente la editorial Letras Cubanas.

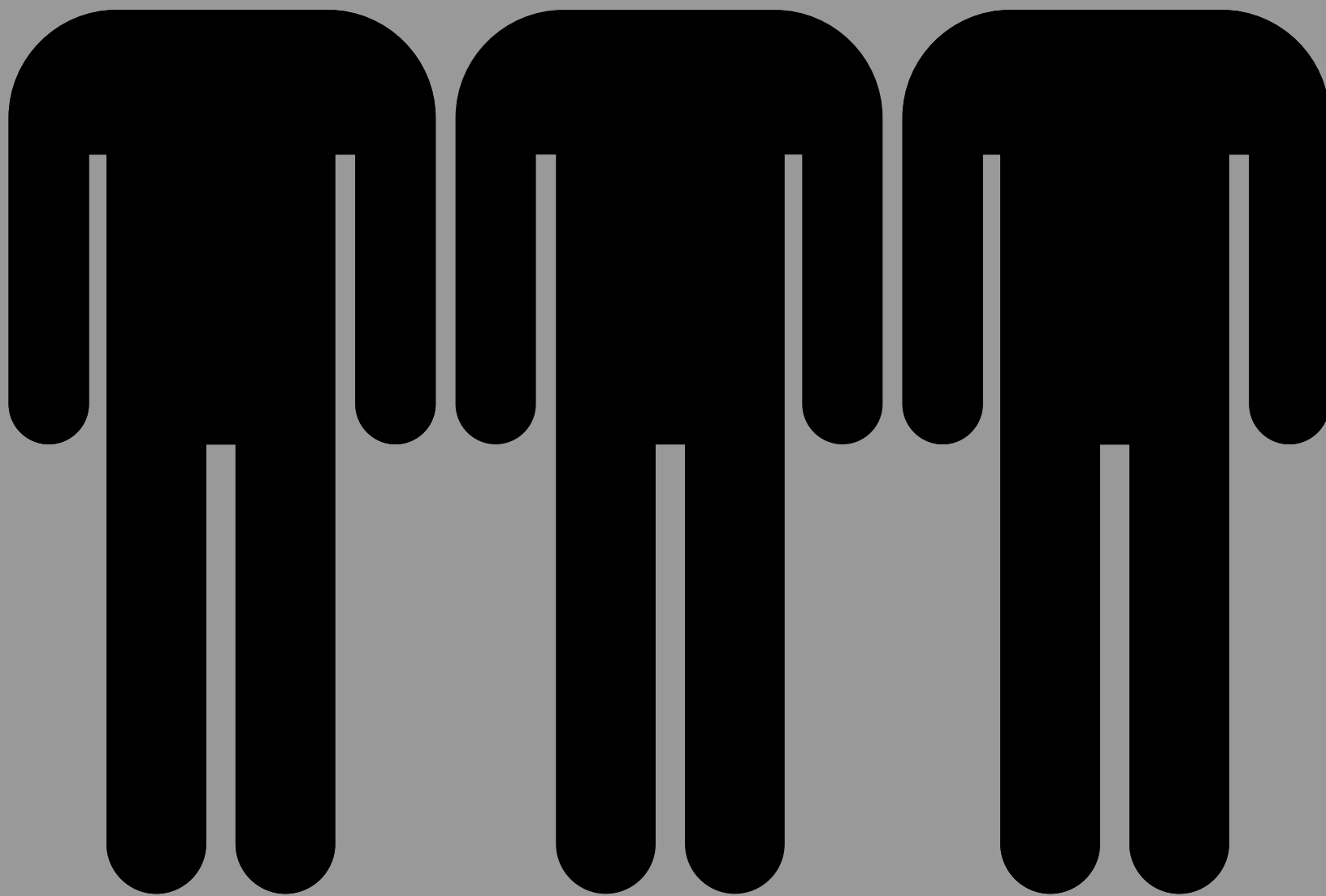
María Elena Llana: periodista y narradora cubana. En la XIV Feria Internacional del Libro de 2005, presentó el volumen *Tríptico actual*.



Ilustraciones: Nelson Ponce



NO PIERDAS LA CABEZA, ELEGIR ES UN DERECHO



POR UNA CULTURA DE LA DIVERSIDAD

Cartel: Nelson Ponce