

la Jiribilla de papel

MARZO
58
2006

www.lajiribilla.co.cu

• publicación mensual •

www.lajiribilla.cu

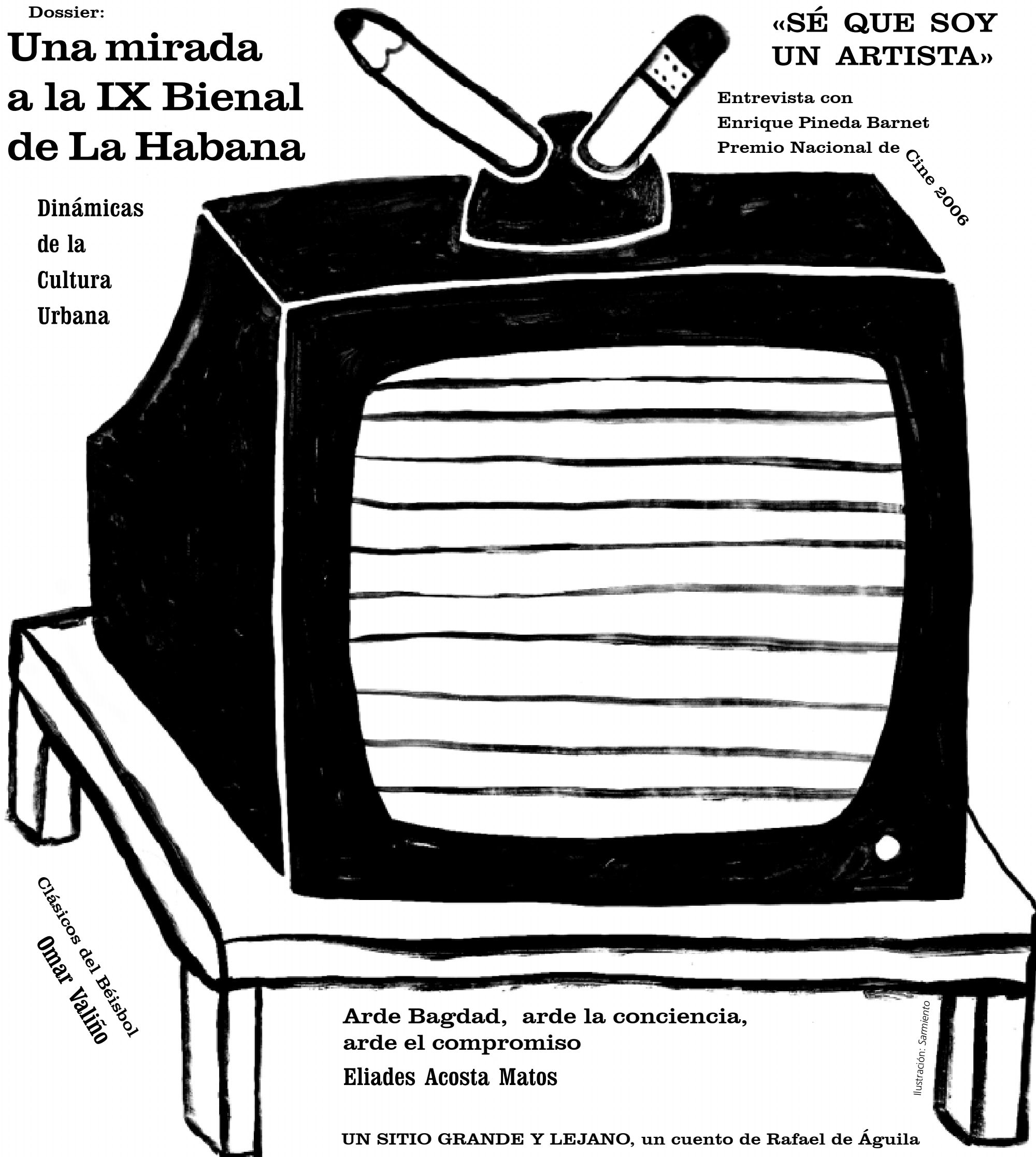
Dossier:
**Una mirada
a la IX Bienal
de La Habana**

**«SÉ QUE SOY
UN ARTISTA»**

Entrevista con
Enrique Pineda Barnet
Premio Nacional de

Cine 2006

Dinámicas
de la
Cultura
Urbana



Clásicos del Béisbol
Omar Valiño

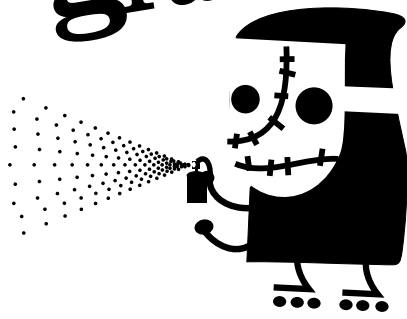
Arde Bagdad, arde la conciencia,
arde el compromiso

Eliades Acosta Matos

UN SITIO GRANDE Y LEJANO, un cuento de Rafael de Águila

Ilustración: Sarmiento

grafiti



Soy de los que cree en la redención de la cinematografía y en una vuelta en espiral ascendente al verdadero cine de autor, inspirado en vivencias comunales. Un cine ambicioso, artística y éticamente tesonero en su lucha contra los demonios del mercadeo, y contra la falacia de la moda seudocultural organizada por la mediática y sus brazos estranguladores, orientados al servicio de una deliberada negligencia.

HUMBERTO SOLÁS

«Barrio Cuba: Con la indiscutible fidelidad de los retratos». *La Jiribilla* Nro. 256, abril de 2006.

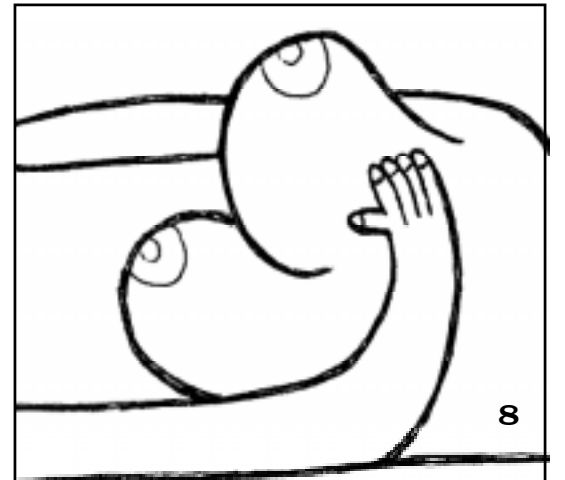


la Jiribilla de papel

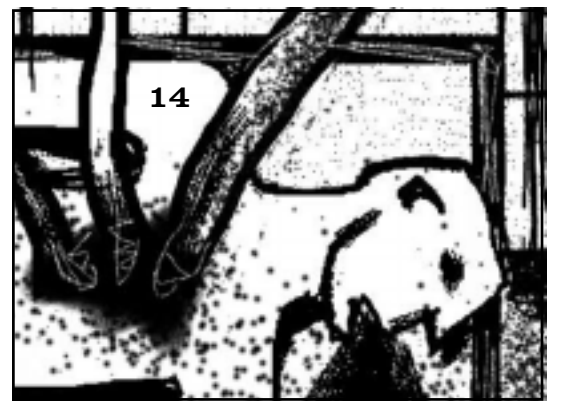
MARZO
58
2006

Dossier

- 3 La ciudad
LISANDRO OTERO
- 5 Escuchar a Jean Nouvel
ANDRÉS D. ABREU
- 6 Un Manual para Estudio 61
CARINA PINO SANTOS
- 8 Spencer Tunick: el desnudo como no-espectáculo
RAFAEL GRILLO
- 9 Fotografías-Pintadas de Saura en La Habana
CARLOS SAURA
- 10 Joel Jover no escampa
AMADO DEL PINO
- 11 El grabado ¿antes o después?...
Eco y recuento de una huella
DANNYS MONTES DE OCA MOREDA



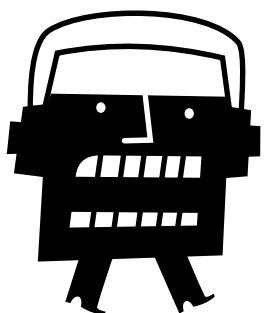
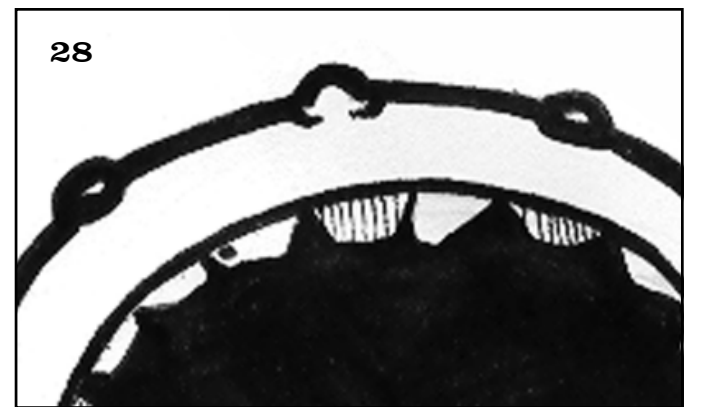
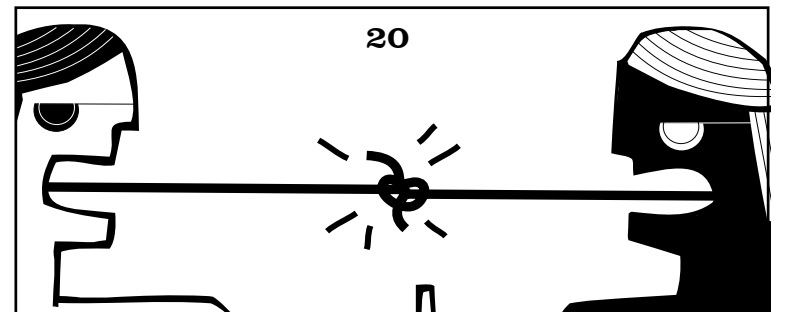
- 12 Arde Bagdad, arde la conciencia, arde el compromiso
ELIADES ACOSTA MATOS
- 14 Cuba en el Festival Internacional de las Artes
Marx en Nueva York
Energía. Un fantasma recorre el Soho
WILLIAM VENEGAS
- 15 Max Aub o la defensa de la memoria histórica
JAVIER SÁNCHEZ ZAPATERO
- Encuentro con...**
- 16 Enrique Pineda Barnet: «Sé que soy artista»
JOHANNA PUYOL
- Poesía**
- 19 «A veces con las últimas luces de la tarde»
ROBERTO MANZANO



- 20 El amor gay en el tiempo de la cólera
REYNALDO GONZÁLEZ

Secciones

- La crónica**
- 21 Boniatillo y otras certezas
A. DEL PINO
- La mirada**
- 22 La llamada escuela (pictórica) de La Habana
ISRAEL CASTELLANOS LEÓN
- En prosenio**
- 23 ¿Policiales?
BARTOLOMÉ DE LOS CEDROS
- Pío Tai**
- 24 Clásicos del Béisbol
OMAR VALIÑO
- Aprende**
- 28 La guaracha y el humor
BLADIMIR ZAMORA CÉSPEDES
- Libros**
- 29 El cielo pecador.
Una relectura de *Al cielo sometidos*
ROGELIO RIVERÓN
- Cuento**
- 30 Un sitio grande y lejano
RAFAEL DE ÁGUILA



Jefe de Redacción:
Nirma Acosta

Diseño:
Daríen & Sarmiento

Ilustraciones:
Camaleón



Realización:
Annia de Armas
Isel Barroso

Corrección:
Odalys Borrell
Johanna Puyol

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





Lisandro Otero

La ciudad

La ciudad emerge como una colmena, afanosa, apasionante con sus ritmos vitales, convidando al intercambio y la comunicación, difundiendo impurezas y esparcimiento, concediendo albergue. En la mañana se despliega como una promesa ubérrima y en la noche la magia de los arcanos nos adentra en sus maleficios y seducciones. La ciudad ruge, aúlla, gime y rechina. Nos reclama para sus espectáculos y nos estrangula con sus contaminaciones. La imaginaria popular ocupa sus espacios y los reclamos publicitarios nos aturden con sus vallas, carteles, proclamas y pasquines; la radio vomita su lenguaje estridente y las imágenes desconciertan con la elocuencia del mensaje mediático. Los centros del dispendio resplandecen con sus ofertas y las aglomeraciones usuarias no pueden resistir la tentación del consumo. El lujo y la ostentación superflua adornan los palacios para la exhibición de mercaderías y recreo del asueto. La marginalidad anida en las periferias: las villa-miseria, callampas y favelas nutren las transgresiones, sustentan al discordante y sirven de escenario a la iniquidad. Los jardines, sin embargo, el pulmón verde de la *polis*, nos suministran los matices alborozados y las limpias fragancias. La ciudad elabora sus propios dialectos y hay jergas intraducibles, solo viables a los iniciados; funde culturas y propicia el acercamiento de destrezas. Debajo de la corteza pavimentada se abren laberintos infinitos: alcantarillados, catacumbas, ferrocarriles metropolitanos, cementerios olvidados. En los palacios radica la autoridad; en los alcázares, la contención; en las plazas, el criterio abierto. El burgo es la culminación del largo proceso del nomadismo al asentamiento: asociación de clanes, necesidades de la defensa, reclamos de la producción y el intercambio. La ciudad industrial moderna es el resultado del mercado del trabajo, del flujo del campesinado a la urbe, del desmesurado crecimiento demográfico, de la concurrencia capitalista. Es un área destinada a la vivienda, al trabajo, al comercio, al disfrute del ocio, a la creatividad artística, a la formación educativa, a la recuperación de la salud, pero es también el centro del

expendio y consumo de estupefacientes y alcaloides, de la agresividad delictiva, de la comisión de secuestros, de transgresiones, engaños y frustraciones. La ciudad es un centro dinámico circundado por lo que ha sido señalado como el cinturón piojoso de los arrabales. Las modernas conurbaciones han dado nacimiento a monstruosos conjuntos de cemento y asfalto donde la pala del granjero ha cedido el paso a la cuchara del albañil; la semilla se ha desvanecido frente a la argamasa. La falta de espacio propio conduce al obrero hacia la taberna como núcleo social primario. El hacinamiento da lugar a la promiscuidad y la afluencia poblacional desaparece todo vestigio de reserva. Hay que convivir con las biografías colindantes, se tiene que compartir un destino plural y sufrir las providencias del destino ajeno. Por ello es necesario crear plazas donde las ideas modernas sean integradas a espacios modernos: a nueva sociedad, nuevas formas. La

administración pública también reclama sus recintos y la burocracia crea áreas operativas, de alimentación, de traslación, de niveles decisorios. La ciudad se ha convertido en el centro burocrático del poder y debe ser, como deseaba Le Corbusier, el núcleo donde se equilibren las necesidades vitales del individuo en plena armonía con las necesidades colectivas. La ciudad es el espacio donde impera la moda, la diferenciación social por la vestimenta.

Decía Ortega y Gasset que la primera vez que un humano mezcló elementos que la naturaleza no había unido marcó el nacimiento del arte. El indio que se situó una pluma en la cabeza o la mujer que se situó una flor tras la oreja fundaron, con ese acto creativo, toda la ornamentación, el artificio y la inspiración que son el sostén del arte. En los tiempos recientes vemos que cada día los desfiles de moda, las casas de costura, las etiquetas exclusivas, la manufactura de ropas ocupan un lugar mayor en los medios de comunicación, en la moderna empresa y el gran comercio. La moda siempre ha tenido un origen social. Los mandarines chinos que se dejaban largas uñas querían demostrar que no trabajaban con sus manos, como la gente de bajo origen. De igual manera las albas gorgueras usadas por los aristócratas eran una declaración de ociosidad, una proclamación de la alcurnia del portador que no trabajaba físicamente. La importación de indumentaria era un indicador de lujo.

El transporte es también una señal de dinamismo, las modernas avenidas son las venas y arterias de la ciudad.

Desde las berlinas, calesas y volantas hasta los modernos autos de inyección electrónica del combustible, desde los populares tranvías hasta el metro subterráneo, la ciudad demanda estas vastas redes de transporte y comunicación que contribuyen a definir la fisonomía de la urbe.

La especulación inmobiliaria ha hecho de la ciudad uno de los escenarios donde pueden esperarse rápidas ganancias con la plusvalía del terreno y la acumulación del valor de las viviendas. Las hipotecas facilitan la construcción pero también son causa de ruina y quebrantos. La ciudad facilita las



transacciones, ventas, corretajes, comisiones y permutas aunque aparte de esa actividad financiera la ciudad propicia la colaboración entre el arte y la industria mediante el apoderamiento de las formas. La arquitectura puede ser el núcleo centralizador de todas las artes fundidas en una integración total. En la gran urbe moderna se produce la despersonalización de la identidad y puede ser el ámbito donde se alcance la máxima calidad de vida o el abismo más indecoroso en que pueda vivir un ser humano.

Las ciudades tienen sus leyendas y sus anales, sus apolo-gistas y detractores, sus bardos y sus adalides. Algunas han logrado trascender su vida física transfigurándose en fábulas que velaron su autenticidad creándoles otra temperatura. Es el caso de la Alejandría de Durrell, la Praga de Kafka, el Dublín de Joyce, la Viena de Musil o La Habana de Cirilo Villaverde. No se concibe Moscú sin las doradas cebollas bizantinas de sus templos, Venecia se entiende mejor viendo los óleos de Canaletto y Roma se penetra por las columnatas y tallas de Bernini. La Brasilia de Niemeyer lanzó al vuelo las formas geométricas más espectaculares, Pekín perdería su misterio sin la Ciudad Prohibida y Nueva York no sería la misma sin los destellos de Times Square. En Florencia el mundo comienza y concluye en la Plaza de la Señoría donde se proyecta siempre la sombra monumental de Miguel Ángel. Buenos Aires se transfigura con el fervor de Borges y México es otro cuando se torna en el Anáhuac de Reyes. El Londres de los sólidos edificios imperiales de Westminster tiene un polo diverso en los sórdidos perfiles de Dickens en Newgate. Berlín se expresa mejor en el arte grotesco de George Grosz, en el expresionismo fílmico de Caligari y en los temas de Kurt Weill. El Bombay de Salman Rushdie es una villa bastarda, de venas negras, pero continúa siendo la puerta maravillosa, el centro de la milenaria cultura de la India. París es siempre insólita y sorprendente, sea a través de las nostalgias de Baudelaire, las calles mustias de Utrillo, o majestuosa con los arreboles, los añiles, los granates espumosos y ebrios de Renoir. Así las ciudades llegan a convertirse en sus propios reflejos, la imagen devuelta adquiere otro rango eterno y único.

La Habana, sede de la Novena Bienal, surgió, como Afrodita, del mar. La villa no era, en sus primeros tiempos, más que un caserío de chozas de paja. Tras los años y el enriquecimiento, torres, campanarios y miradores emergieron desde un tupido follaje, tras sólidas murallas y arrogantes fortalezas, y de sus parques surgió el pregón de las mulatas dulceras que portaban sus tableros con frutas confitadas, los reclamos de los chinos con su loza en canastas, los merceros de Canarias que anuciaban sus hilos y botones y los cantos de esclavos que cargaban cajas de azúcar en los muelles. Crecía el tráfico de las volantas que conducían a las señoritas principales. En las quintas fastuosas los colibríes sobrevolaban un mar de rosas entre cancelas de complicados herrajes, ante mansiones sobre espaciosas calzadas, junto a ceibas seculares y erectas palmas reales donde los caballeros aliviaban sus abrasamientos diurnos con sorbetes de piña. Y un poco más allá gemía bajo los trallazos del mayoral la negra sometida a la atroz esclavitud. Así nació esta ciudad.

La Plaza de Armas debe su nombre a los ejercicios militares que allí tenían lugar y más tarde se adornó con fuentes, estatuas, herrajes, arbolados y arriates. Por dos siglos fue centro de la vida social de la ciudad con retretas nocturnas y paseos en coche de los elegantes. Frente a ella está la armoniosa mole del Castillo de la Fuerza, con una torre donde descuellan una figurilla femenina, del artífice fundador Gerónimo Martín Pinzón: la grácil Giraldira que sostiene un asta con la cruz de Calatrava. Cada habanero reconoce en su airoso perfil el emblema de la ciudad. El Palacio de los Capitanes Generales es una de las más espléndidas edificaciones civiles de nuestra ciudad. Su patio central, desbordante de follaje, está presidido por una estatua de Cristóbal Colón y circundado por galerías que se mantienen en un silencioso sosiego en las largas tardes de verano. Restaurado ahora, tratando de capturar el tiempo transcurrido, en sus opulentos salones pudiera escucharse el paso de sus huéspedes más ilustres: la Infanta Eulalia de Borbón, el rey Luis Felipe de Orleans o el Gran Duque Alejo de Rusia. La Plaza de la Catedral fue proclamada por Walter Gropius como uno de los más armoniosos espacios de América. Rodeada por los palacios de Casa Bayona, Lombillo, de Arcos y Aguas Claras posee balcones y ventanales que abren sus brazos para acoger a la Catedral de

La Habana, de un suave barroco.

Cada Día de Reyes era el centro de una coyuntural liberación de

los esclavos que, durante esa única jornada, recibían permiso para bailar y cantar los rituales de su lejana África nativa. Los demonios se soltaban en un esparcimiento que hacía vibrar la ciudad con el percutir de tambores de troncos ahuecados, flautines de caña de azúcar y cornetas de cuerno. A ello se añadía el trepidar de petardos, el vocerío de los pregones, el bullicio de los esclavos y el chachareo parlanchín de las dueñas. Con la llegada de las flotas que conducían el oro y la plata en los galeones hacia la metrópolis, La Habana fue conocida como una ciudad bullanguera y orgiástica, donde todos los excesos eran conocidos y los crímenes, el juego, el escándalo y las riñas se convirtieron en asunto cotidiano. Después de la toma de La Habana por los ingleses se añadieron las fortalezas de El Príncipe, Atarés y La Cabaña. Esta última, la más poderosa de todas, demoró doce años en erigirse. Mediado el siglo XVIII La Habana contaba con diez conventos, uno de ellos con Universidad; cuatro iglesias intramuros y dos extramuros, tres ermitas, un oratorio, dos colegios y un hospicio: veinticinco edificaciones religiosas.

En 1787 se implantó el alumbrado público con lámparas de aceite. Las calles se trazaron con poca anchura para proteger las fachadas de la insolación y a los peatones de los hervores del trópico. En los holgados palacios las familias residían en la planta alta para alejarse de miasmas; la planta baja la destinaban a almacenes, caballerizas, cocheras y comercios. Construían, entre uno y otro niveles, un entresuelo dedicado a alojamiento de esclavos y servidumbre y también a oficinas. En ninguna faltaba un amplio zaguán donde el coche aguardaba con los caballos enganchados la salida del amo. Finalizando el siglo XVIII se abrió una plaza de

toros y se inició la ascensión en globos aerostáticos. En 1800 se construyó un circo y también se abrieron los baños públicos. El hielo comenzó a fabricarse 20 años después. Las calles de La Habana permanecieron sin pavimentar hasta 1819, cuando se implantó el primer adoquinado, en la calle Bernaza, y se introdujo la navegación a vapor. Ya para entonces circulaban las volantas o quitrines como medio de transporte principal, un tipo de coche descapotable, con unas ruedas de radio desmesurado para salvar las vías fangosas. Los entretenimientos públicos eran escasos. El azote de los esclavos era efectuado en la calle Picota primero y después en la Plaza Vieja. El gran espectáculo era la ejecución de los condenados a muerte, frente al convento de las Ursulinas, al oeste de la ciudad, junto a la muralla defensiva.

La oligarquía cubana pasó de agrícola a financiera y comercial y se edificaron quintas campestres que fueron preferidas a las mansiones urbanas. Se construyeron amplias avenidas para comunicar La Habana con su entorno rural: las calzadas del Cerro y de Jesús del Monte, la Calzada de Puentes Grandes sobre el río Almendares; también se abrió la calzada de Belascoaín, de norte a sur, para enlazar las áreas de extramuros, y se ancharon y adornaron los paseos del Prado y de Tacón. Con el nuevo siglo llegaron los modistos franceses, las sedas se pusieron de moda y la importación de porcelana y platería se intensificó. Se abrieron teatros y fueron más frecuentes los bailes de salón. La ilustrada habanera puso en circulación el primer ferrocarril, hacia Bejucal, en 1837, once años antes que España y solamente dos después de Alemania. Medio siglo más tarde el perfil de la ciudad se había elevado con opulentas residencias hacia el oeste, en la nueva zona urbanizada de El Vedado, en los antiguos terrenos de la finca del Conde de Pozos Dulces, y más tarde se extendió con nuevas áreas residenciales por el este, en dirección hacia extensas playas. Ya en el siglo XX la ciudad verá la construcción del Parque Central, donde estaba el Paseo de Isabel II, y la estatua de Martí sustituiría a la reina española. El Centro Gallego y el teatro Nacional se alzarían sobre el teatro de Tacón, centro de la vida artística. El Paseo del Prado se embelleció con sus álamos y sus leones de bronce y sustituyó, en la predilección de los habaneros, a la Alameda de Paula y a la Cortina de Valdés. En ese siglo se construyó el Capitolio Nacional y más allá del río Almendares se alzaron residencias para la burguesía en el antiguo cacicazgo de Mayanabo, al que se le llamó Marianao, y a su área más cercana a la costa, Miramar. La terminación de la Universidad de La Habana, en la década del 20, señaló uno de los puntos de la rebeldía nacional, y sus anchas escalinatas vieron descender, una y otra vez, briosas manifestaciones estudiantiles en desafío a las dictaduras. Llegó un punto de giro en su historia y las calles se poblaron de himnos y de ardor patrio y se abrieron nuevos procedimientos para alcanzar antiguas intenciones olvidadas. El cinturón de barrios menesterosos que rodeaba La Habana, con nombres tan pintorescos como Las Yaguas, Cueva del Humo y Pan con Timba, desapareció y sus habitantes fueron alojados en la gran urbanización de La Habana del Este. El antiguo Centro cívico se convirtió en la Plaza de la Revolución José Martí.

La Habana ha sido exaltada por Graham Greene, Hemingway, Sartre y Maiacovsky. Fue llamada Ciudad de las Columnas por Alejo Carpentier. Ciudad señorial hecha para la caminata nocturna, la llamó Lezama Lima. Ha sido expresada en los óleos de René Portocarrero, con sus arcos azafranados, sus campanarios ambarinos y sus bóvedas de rubí, en los vitrales criollos de Amelia Peláez, en el hermetismo fabril y proletario de Pogolotti y en los caseríos severos de Víctor Manuel. Fue denominada Llave del Nuevo Mundo y Antemural de las Indias, joyero que guarda sus herrajes y farolas, sus volutas barrocas enroscadas en los alféizares de las iglesias y sus fuentes con surtidores que se quiebran bajo el sol. Sus zaguanes umbrosos ofrecen un refugio del sol inexorable y sus alamedas se dignifican con el orgullo de sus leones de bronce. Los viejos cañones siguen apuntando al mar y las cúpulas flotan sobre ángeles listos a alzar el vuelo desde los cimborrios. La Habana es una ciudad para someterse a la seducción de sus sortilegios, y para amarla —como quería la condesa de Merlín— inmersa en su más recóndita y entrañable intimidad. ■

Palabras al catálogo

Lisandro Otero: narrador y periodista. Editoralista de la Organización Editorial Mexicana. Entre sus novelas: *La situación*, *Árbol de la vida* y *Charada*. Premio Nacional de Literatura 2002.



Escuchar a Jean Nouvel

Jean Nouvel llegó a Cuba por segunda ocasión como invitado especial a la Novena Bienal de La Habana. El paradigmático arquitecto del Instituto del Mundo Árabe, en París; la Torre Agbar, en Barcelona, y el Edificio de la Filarmónica de Copenhague, había estado en nuestra Isla en 1998 y entre las primeras cosas que manifestó durante este regreso fue su sorpresa por los cambios observados en materia de restauración en La Habana Vieja.

El Gran Premio Nacional de Arquitectura de Francia, Medalla Real de Oro del Instituto de Arquitectos Británicos, Premio Aga Kan del Instituto Mundial Árabe y Premio Carrera Imperial de Japón, comenzó su visita capitalina por la Plaza Vieja, mientras el artista cubano Alexis Leyva (Kcho) realizaba su acción plástica *Vive y deja vivir*.

Su programa de actividades también incluyó, entre otros sucesos, un recorrido por el Centro Histórico, acompañado por Eusebio Leal, Historiador de la Ciudad, y la inauguración de una espectacular muestra de fotografías de sus proyectos en el Centro Hispanoamericano de Cultura. Allí, entre un gigantesco *collage* de imágenes que registran la genialidad de sus ideas construidas y por construir, un manifiesto enuncia las bases de su pensamiento:

«Hoy en día la globalización acentúa sus efectos y una arquitectura dominante reivindica claramente el desprecio al contexto. Sin embargo, el debate sobre esta situación galopante no ha tenido lugar: La crítica arquitectónica, en nombre de los límites de la disciplina, se limita a consideraciones estilísticas y estéticas, evacúa el análisis de lo real e ignora la cuestión crucial, histórica, que opone, cada día con mayor intensidad, una arquitectura global a una arquitectura de situación, la arquitectura genérica a la arquitectura específica».

Ante ese hombre, a quien el Instituto Superior de Arte de La Habana concedió el título de Doctor Honoris Causa, me encontré una tarde de Bienal:

Nouvel, ¿cuáles son sus criterios sobre la arquitectura como arte?

Yo creo que la arquitectura es una petrificación de momentos de la cultura, por lo que toda obra verdaderamente arquitectónica puede ser considerada una obra de arte. Lo discutible es qué cosa es la arquitectura verdadera. Toda edificación o construcción está ligada a una demanda social, pero la arquitectura es algo que se traduce más allá de esa necesidad. La arquitectura arriba en el momento en que asume la expresión de las cuestiones de una época, de su evolución técnica, la expresión de esa técnica a través de la sensación y la emoción. Toda obra que cumple con ese concepto es una obra de arte.

Algo formidable de la arquitectura es que constituye la cara más visible del arte porque la podemos encontrar por la ciudad al andar sus calles y ella debe responder a esa posibilidad desde una actitud que haga representar y testimoniar una época y su manera de decir. Incluso hoy mismo, cuando la arquitectura es más abierta y va más allá de instituciones religiosas, civiles y grandes palacios, tocando también a industrias y habitaciones relativamente modestas, ella debe continuar siempre como un testimonio y toda vez debe responder a una necesidad cultural mas allá de la necesidad funcional.

Desde esa perspectiva del asunto, ¿qué obras considera paradigmáticas de esta tesis y cuáles han sido referentes cercanos a su manera de ejecutarla?

Todas las grandes épocas han mantenido un patrimonio arquitectónico de primer orden. La arquitectura es algo que nos permite hacer una de las lecturas más inmediatas de una época. Cada una de ellas se traduce por una arquitectura, cada época y país tienen sus arquitecturas y sus arquitectos que han decidido hacer la obra que exige su tiempo y que son la verdadera expresión de esa cultura. Es difícil entonces hacer una selección de arquitectos porque serían muchos, un diccionario.

Particularmente, desde mi sensibilidad, me sorprende la arquitectura que toca el paso del tiempo y la conciencia

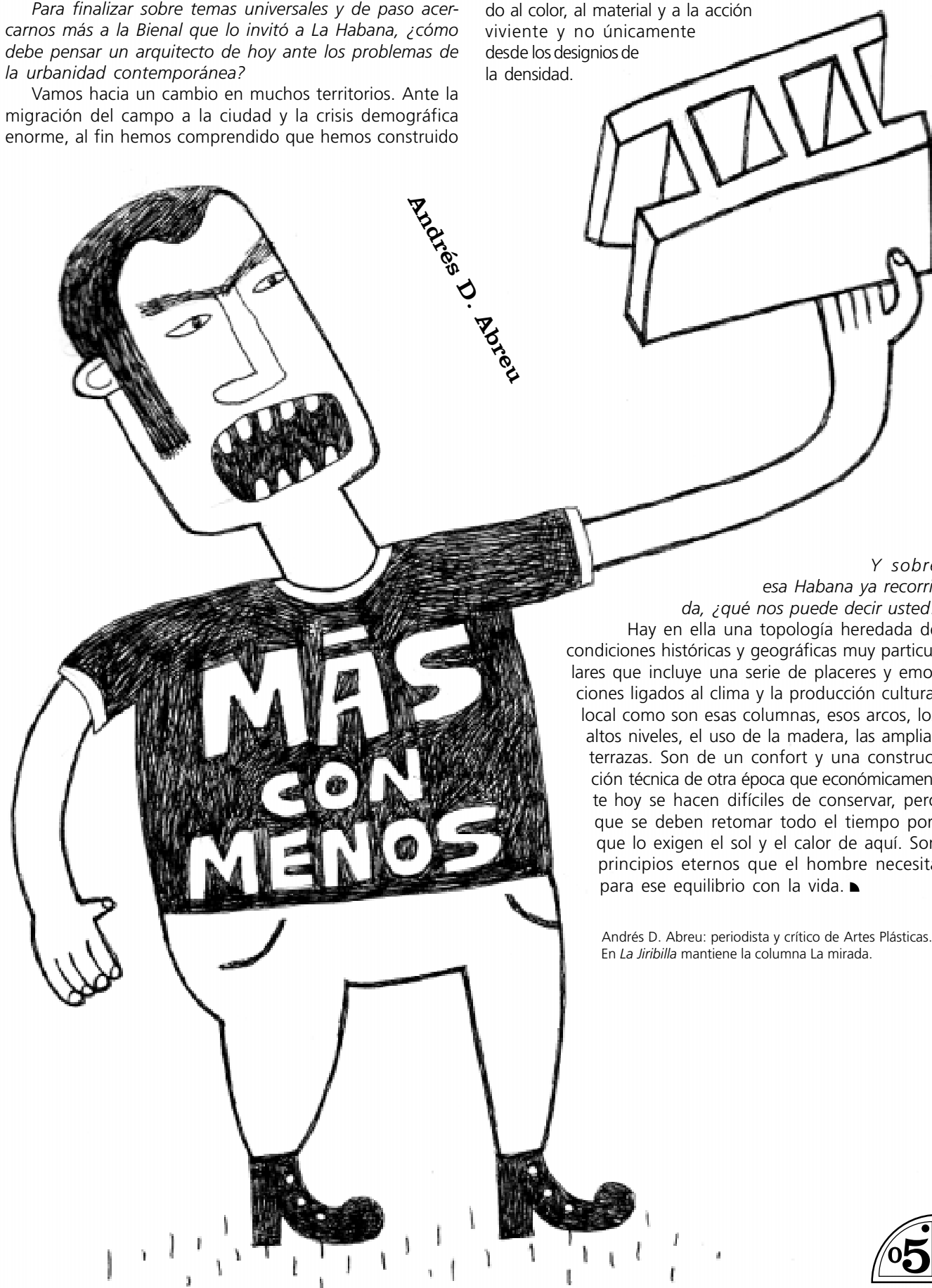
del instante en relación con la conciencia de la eternidad, cómo eso se expresa a través de la luz. Por ser muy sensible a la arquitectura de la luz, una de las obras más extraordinarias que conozco es la Sainte Chapelle, de París. Un lugar fabuloso por sus grandes vitrales y sus volúmenes de una policromía increíble. También soy muy sensible a cierta relación con las formas frágiles, a una arquitectura que parece improbable, pienso particularmente en el palacio japonés Katsura, hecho a partir de papel, que refleja la luz ofreciendo un testimonio perenne. Amo también toda la arquitectura que se fusiona a la geografía, al clima y a la vegetación de un lugar, el Museo de Copenhague es extraordinario por esa armonía del edificio con la geografía, por ser una arquitectura que puede profundizar en su relación con el lugar.

Para finalizar sobre temas universales y de paso acercarnos más a la Bienal que lo invitó a La Habana, ¿cómo debe pensar un arquitecto de hoy ante los problemas de la urbanidad contemporánea?

Vamos hacia un cambio en muchos territorios. Ante la migración del campo a la ciudad y la crisis demográfica enorme, al fin hemos comprendido que hemos construido

demasiado y muy rápido bajo condiciones de urgencia, pero frecuentemente hemos construido sin buenas soluciones para la urbanidad. Creo efectivamente que comenzamos a pensar en el fin del automatismo y se hace necesario que trabajemos más la materia urbana. El mundo está lleno de esos automatismos importados, incluso el Tercer Mundo. Si miramos a Sao Paulo, Shanghai o Dubai, hay una suerte de acumulaciones de objetos que caen como paracaídas y que no tienen nada que ver con el lugar. Son un gran dolor esas cosas que dañan la condición de humanidad, sensibilidad y mentalidad del hombre y su lugar. La arquitectura tiene una gran significación cuando tiene una consideración de generosidad con el lugar.

El mundo entero está amenazado por la cultura automática. Se construye bajo una necesidad de fabricar muchas cosas por una razón social descontrolada y la mayor parte de las construcciones civiles se hacen desde estudios de racionalización con programas subordinados a estereotipos, problemas de mercado y valor, definidos desde reglas funcionales. Debemos hacer cambiar esas reglas y comenzar por las reglas sensibles antes que las funcionales. La función está siempre obligada a integrarse. Por el contrario, si no integramos las reglas sensibles después podemos encontrarnos ante situaciones absurdas de construcción. Creo que el manifiesto de esta Bienal puede ayudar verdaderamente a desarrollar los barrios y las ciudades a partir de un problema sensible ligado al color, al material y a la acción viviente y no únicamente desde los diseños de la densidad.



Y sobre esa Habana ya recorrida, ¿qué nos puede decir usted?

Hay en ella una topología heredada de condiciones históricas y geográficas muy particulares que incluye una serie de placeres y emociones ligados al clima y la producción cultural local como son esas columnas, esos arcos, los altos niveles, el uso de la madera, las amplias terrazas. Son de un confort y una construcción técnica de otra época que económicamente hoy se hacen difíciles de conservar, pero que se deben retomar todo el tiempo porque lo exigen el sol y el calor de aquí. Son principios eternos que el hombre necesita para ese equilibrio con la vida. ▀

Andrés D. Abreu: periodista y crítico de Artes Plásticas. En *La Jiribilla* mantiene la columna *La mirada*.

Un manual para Estudio 61

Carina Pino Santos

El proyecto de exposición, una idea original de Roberto Fabelo y Mario Miguel González, ha desbordado las perspectivas iniciales de quienes, una tarde, lo crearon en medio de otra iniciativa curatorial. Se ha convertido en uno de los más significativos exponentes de la capacidad del arte cubano actual



Taller Estudio 61 está en lo alto de una de esas pocas empinadas calles del municipio de Marianao, es el fin de una loma pavimentada —la calle 76 desde 41— que culmina en un tranquilo barrio. Allí los vecinos han presenciado la creación de una suerte de escenario inusual, en el que los refrigeradores que sobreviven en muchas viviendas cubanas de antes de mediados del siglo XX han sido re-creados, refuncionalizados y convertidos en obras de arte por artistas cubanos.

Desde afuera del taller puede verse, tras la alambrada, una rampa ancha que se amplía hasta convertirse en un gran patio donde se ha escuchado durante más de un año, además de múltiples visitas y ambiente festivo, el zumbido de las pulidoras; también pueden verse a diario obreros en mono de trabajo quienes acompañados por los artistas chapistean una decena de refrigeradores: algunos han sido cercenados, otros están siendo envueltos en hojalatería; varios sirven de caballete a pintores que, con mucha paciencia, trabajan con sus pinceles sobre sus relucientes chapas ya pulidas; unos pocos ya casi terminados han sido transformados en objetos inimaginables. (¿Quién dijo que el surrealismo se había inventado en Europa?). Por ejemplo, a la izquierda un refrigerador empaquetado se extiende en torre y a la vez en paquete de regalo sorpresa del que sale una supuesta pequeña caja-torre. Tras su alta ventana, «alguien» se mueve inquieto como vigilándome desde allí cada vez que me muevo. A la derecha dos chapistas finalizan, en medio de un debate sobre mecánica, un refrigerador/lata de cerveza Cristal enorme, un muro del malecón parece haber sido trasladado aquí, si lo abrimos, está vacío y a toda máquina; a su lado, otro refrigerador está siendo refuncionalizado, ¿es posible?, nada menos que en la parte delantera de un Chevrolet de los 50, y así sucesivamente...

El proyecto de exposición, una idea original de Roberto Fabelo y Mario Miguel González, Mayito, y coordinado por este último, ha desbordado las perspectivas iniciales de quienes, una tarde, lo crearon en medio de otra iniciativa curatorial. Se ha convertido en uno de los más significativos exponentes de la capacidad del arte cubano actual, en una convocatoria que ha unido a 54 artistas de distintas generaciones y estéticas y de ello han resultado 52 refrigeradores como obras.

Durante un par de meses tuve la posibilidad de asistir a este proceso de creación peculiar donde decenas de artistas trabajaban en su refrigerador, literalmente uno al lado del otro, en medio de un intercambio franco de criterios, pleno de sugerencias espontáneas.

En este sentido, aun más que el resultado de la producción artística en los refrigeradores que ha sorprendido tanto al público como a la crítica y recibido varias atractivas propuestas de itinerar por el mundo, *Manual de instrucciones* ha sido una convocatoria peculiar que ha propiciado el reencuentro de los artistas cubanos, se ha vuelto un territorio para estudiar el comportamiento sociológico del arte en la contemporaneidad de la Isla, y que trascenderá, además de por su versatilidad, por



Eduardo Abela

haber sido fragua de fraternidad de la comunidad artística. Mas, sin duda, no constituye una reedición de los encuentros de los míticos años 80, porque el contexto a inicios del segundo lustro del siglo XXI es ciertamente muy distinto un cuarto de siglo después, caracterizado por el repliegue del artista hacia lo individual. Y es precisamente en este panorama que tiende a favorecer más la privacidad en las condiciones de la producción y de la vida artística que la propuesta de Mayito ha engendrado un levantamiento, cambio a favor del flujo de concepciones plurales en arte, del bienestar que propicia la relación fluida entre creadores de tan diferentes edades, tendencias artísticas y personalidades.

Roberto Fabelo, que ha vivido tres décadas sin dejar de ser contemporáneo con su tesis artística, califica de atractivo el suceso porque «efectivamente se extraña en general, esa posibilidad de trabajar en grupo, en un escenario y con un propósito común» —me dice en entrevista que aprovecho realizar al encontrarle en el taller mientras intentamos alejarnos de la algarabía de una rueda de casino improvisada dentro de la planta baja, donde al mismo tiempo que se baila, también otros laboran. Aún más, Fabelo lo define como «un proyecto de participación, de interrelación subjetiva y de disfrute en el sentido más amplio porque pintamos, jugamos pintando, recuperamos, efectivamente —no para el medio, pero sí entre nosotros— el hecho de reunirnos, de vernos unos a otros trabajando, y generar de conjunto ideas y soluciones, alimentar el hecho con esa suma, con esa integración de fuerzas y de propuestas».



Nelson Domínguez



Niels Moleiro

También Pepe Franco conocido por su ya historizada producción en los 80, ha llegado de Argentina, y me hace una observación sobre el dinamismo que existe porque «no se puede comparar la creatividad de los artistas jóvenes cubanos con ningún país del mundo latino, creo que tiene que ver con toda la educación y los movimientos», asevera. Ha sido un detonante para una movilización de la conciencia de la identidad y motivación para otros artistas más jóvenes que han vivido unos años fuera, y retornan.

Reinerio Tamayo llevaba casi una década en España, y confiesa, que «este país es un misterio». Acto seguido, junto a Rubén Alpízar, comienza a trabajar en los patrones de corazoncitos que, cubiertos de pintura roja, serán atravesados por una flecha en el «ruboroso» refrigerador —toda una propuesta al *kitsch*— que trabaja con su colega.

En el conjunto del medio centenar de refrigeradores en pleno funcionamiento se aprecian tres variantes: una, en la que los artistas han trasladado su obra pictórica, escultórica o instalativa ya distintiva de su quehacer al objeto, como es el caso de Ballard, Aziyadé Ruiz, Alicia Leal, Zaida del Río, Águedo Alonso, Javier Guerra, Ever Fonseca, Ernesto García Peña, Kcho, Abel Barroso, Rigoberto Mena, Roberto Fabelo, Flora Fong, Choco, René Peña, José Rodríguez Fúster (et al.). Otra, en la que han reconvertido el electrodoméstico en otro objeto diferente, y ha sido refuncionalizado simbólicamente, por ejemplo, como en el caso de Eduardo Abela (ref-jaba), Li Domínguez Fong (ref-paquete-torre), Luis Enrique Camejo (ref-auto), Roberto Chile (ref-casa-video), Carlos Omar Estrada (ref-bafle), Irene Sierra (ref-vivienda colonial), o en una figura retórica que se diferencia del discurso habitual del artista, Rancaño (ref-caja fuerte), Douglas Pérez (ref-huevera), Nelson Domínguez (ref-silla-humidor), Niels Moleiro (ref-cárcel), David Rodríguez (ref-reloj), Mario Miguel González, Mayito (ref-muro del malecón), Espinosa (ref-librero-biblioteca) entre otros, y una tercera que es aquella en la que el llamado «frío» —en el campo cubano— no solo ha sido cambiado en su utilidad simbólica, sino que ha invertido o cambiado su funcionalidad: José Antonio Hechevarría (ref-Caballo de Troya-tanque), Ángel Ramírez (ref-confesionario), Osneldo García (ref-termo de jugo), Juan Suárez Blanco (ref-obra-paquete de arte al MoMA), y el sugestivo trueque semántico/funcional/simbólico que hizo Frank Martínez con su transformación de un refrigerador en horno.

A su vez no sería posible deslindarlos porque tanto en su simbología, su refuncionalización, como en su reinversión objetual todos los refrigeradores, además de tener el denominador común de haber formado parte de la familia de esos más de dos millones que muy pronto serán cambiados en los hogares cubanos, por otros que impliquen más ahorro energético, son indudablemente obras de arte, algunos *performances* congelados como la de Perugorria, que no pudo asistir a la inauguración para leer lo que iba a ser la despedida de duelo de Rocco, el refrigerador del mítico filme *Fresa y Chocolate* —por el que se



Espinosa

dio a conocer mundialmente como actor— que era un homenaje al cine de Titón.

Todas las ideas tienen un inicio y esta también tuvo el suyo. Mayito ya estaba en otra empresa curatorial, la de dípticos en los que él como artista invita a un pintor figurativo para que realice abstracción y vivencie esta tendencia, cuando se le ocurrió, en medio del propio taller, «uno de los pequeños refrigeradores, el único que había entonces en el taller», y dibujó en este algo alegórico a Dalí, unos bigotes grandes, como una especie de sombrero y Fabelo con un creyón graso primero, y después con un plumón permanente le hizo una figuración y firmó las tres caras. «Aquello me sugirió la idea —y después se la propuse— de hacer una exposición aprovechando que se estaban recogiendo estos aparatos porque eran unos monstruos que consumían mucha energía».

Centro de la vida de la familia cubana, símbolo de la sobrevivencia en período especial, de la del uso de efectos de más de medio siglo que nos han acompañado durante este período histórico en la Isla, el refrigerador-arte en sus múltiples e infinitas variantes, realizado por artistas cubanos, ha devenido, con el proyecto expositivo *Manual de Instrucciones* un sitio para el encuentro de los creadores, un momento para expandir nuestra visión del imaginario del arte cubano y, finalmente, pero no por ello menos importante, un acontecimiento que la historia del arte se encargará de examinar, con la necesaria distancia del paso del tiempo, como reflejo de nuestra cultura contemporánea. ▀

Carina Pino Santos: editora y crítica de Arte. Ha publicado los libros *Fin de milenio. Nuevos artistas cubanos* y *José Antonio. Pintura, escultura, dibujo*.



Luis Enrique Camejo



Spencer Tunick: El desnudo como no-espectáculo

Jocosos, el periodista que le entrevistara para *El Mundo*, de España, le llamó «El hombre que más gente desnuda ha visto en la historia de la Humanidad» y le preguntó luego si había posado sin ropa alguna vez o era demasiado pudoroso para hacerlo. Spencer Tunick le contestó que sí, que lo había hecho para una amiga fotógrafa, con la intención de que fuera algo conceptual, pero no había funcionado. «He fracasado con mi propio retrato», confiesa. Sin embargo, sus «instalaciones humanas», como llama a las inmensas alfombras de cuerpos al cuero vivo que ha tendido sobre Roma, Glasgow, Melbourne, Santiago de Chile, Barcelona, Buffalo y Sao Paulo para testimoniarlas con el lente, le han «hecho mucho más real la vida».

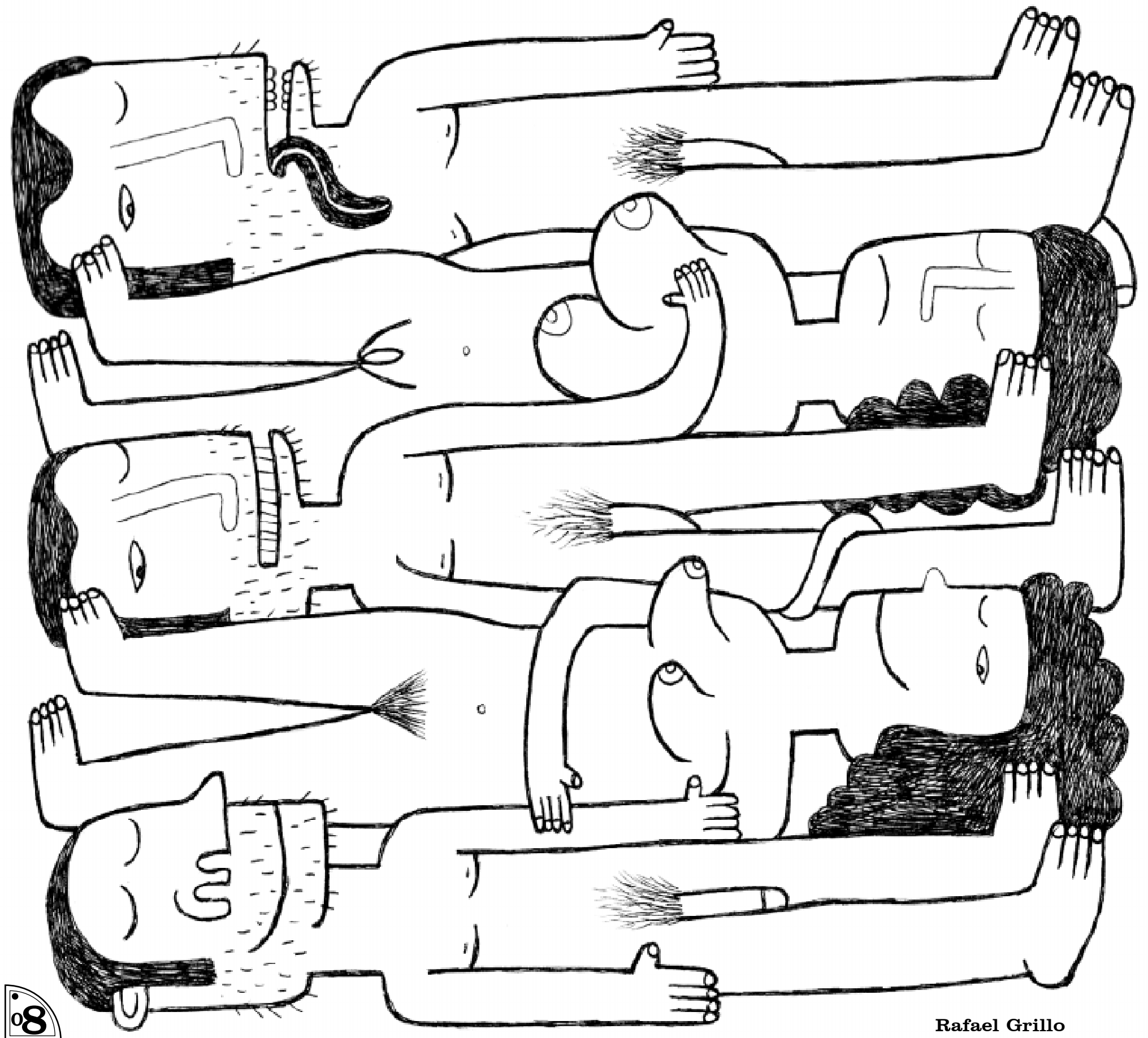
Acudir a la muestra fotográfica de Tunick, que pasa ahora por el Centro Wifredo Lam, en el marco de la Novena Bienal de La Habana, es una oportunidad excepcional para entender esta contradicción íntima del artista, y también para que cualquiera responda a sus interrogantes individuales frente a la contemplación de la desnudez propia ante el espejo.

Basta que no nos dejemos maravillarnos por el hecho insólito de que tantas personas, de tantos países, con sus diferencias culturales y religiosas, acudieran a las convocatorias para desnudarse en público, apilarse junto a un montón de gente desconocida y dejarse fotografiar. Basta

que no nos encandilemos con la grandiosidad de las composiciones y la agudeza del ángulo o el talento de Tunick para escoger locaciones o acomodar los cuerpos en una postura intencionada.

Es necesario igualmente que no nos detengamos en el sobrecogimiento estético ante la tupida masa de pálidas pieles que bordea la orilla de un río en Melbourne simulando un interminable arenal. Es necesario que no nos quedemos en el reconocimiento de la intención conceptual que llevó al artista a armar su conglomerado de pieles humanas sobre una explanada que conduce a la entrada del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Todas esas impresiones nos darían múltiples y posibles lecturas de la exposición de Tunick. Pero la que quiero proponer nos conduce al interior de Tunick y al interior de nosotros mismos, a comprender por qué Tunick ha rechazado toda comparación de sus mosaicos desnudos con el amontonamiento de los cadáveres en las fotos de los campos de exterminio nazis —como réplica dice que su trabajo «es un elogio a la vida», donde «el cuerpo representa la belleza, el amor y la paz», que «si el ser humano aún teme su desnudez, cómo va a cambiar la sociedad»—; a comprender por qué cada uno de los espectadores, cuando estamos ante su obra, deslindamos bien que no se trata de pornografía, ni siquiera de una invitación erótica y, al igual que Tunick, sentimos de pronto más real la vida,



Rafael Grillo

la nuestra y la de los demás, y hallamos el sentido verdadero de la desnudez humana.

Para ello basta entonces que sí nos detengamos en lo que sentimos ante esas fotografías, en un arranque de introspección. O que nos distanciamos de la pose del esta- ta ante la obra de arte, y dejemos de contemplar las fotos para observar la reacción del público ante lo que se exhibe en las paredes.

Estoy seguro de que en ese momento nos será difícil encontrar en uno mismo y en el rostro de los otros el despertar del *voyeur* auténtico, del que engulle con fruición el cuerpo ajeno mediante la mirada prohibida, el placer oscuro de quien degusta un fruto que hurta, que no le fuera cedido voluntariamente. Tampoco sentiremos el reconocimiento sensual del «cuerpo-espectáculo», de la Belleza-Icono, aquel manjar que se coloca sobre la página incomible de una revista o el fotograma de un filme, próximo y distante anticipo de goces reservados para la tierra del Más Allá de la imaginación o para los Dioses del Poder y la Fama o la tentación para el sexo en solitario.

Porque la cita con Spencer Tunick es con el desnudo como no-espectáculo. O al menos no con la imagen sacralizada del cuerpo apetecible, el *eidós* fabricado para el consumo por la «sociedad del espectáculo», el cuerpo único, la coagulación de Eros que engullen las «grandes masas». Y no es que acuda el estadounidense, como han

hecho otros, a enarbolar su contrario, a buscar una estética de la fealdad; él responde con una refundación de la belleza: aquella que emerge del grupo, de «la formación de un nuevo panorama visual» a partir de la acumulación de desnudos humanos.

Tunick ha dicho que su obra trata de la vulnerabilidad de estar desnudo y cómo eso contrasta con el anonimato de los espacios públicos. De entrada pudiera creerse que él, como tantos, quiere llamar la atención sobre las dramáticas consecuencias que trae al hombre contemporáneo la disolución de las fronteras entre lo público y lo privado. Que sus instalaciones humanas aspiran a mostrarnos la desnudez íntima del ser invadida por la presencia del Otro.

Pero presumo que Tunick busca lograr algo más con su multitudinario gesto performático: Que la intimidad del ser al desnudo, la soledad absoluta del yo, encuentre otra soledad en que apoyarse. Que la desnudez de un individuo encuentre su justificación y su sentido en la desnudez del Otro. Donde el prójimo no sea pantalla —el *como si* de esta realidad que han llamado «del simulacro»—, sino su *alter* justo, su espejo. Que el desamparo del Uno ceda ante la fuerza del Nosotros.

Visto así, se explica el entusiasmo que generan sus reclutamientos a través de Internet. Y que un país de fuerte vocación católica como Chile lograra reunir hasta

4 000 personas. Un participante de sus convocatorias en pelotas dijo «que ponen de relieve la inocencia del ser humano cuando está completamente desnudo»; y otro que «en el momento de quitarnos la ropa hubo buenas vibraciones, una energía positiva en toda la gente que participó, me sentía liberado». Como si se echara por tierra el mito de una Libertad individual y acabara por aceptarse que la posibilidad de la liberación tuviera que compartirse con los demás.

Y no pocas exclamaciones se han escuchado por estos días, salidas de pintores, fotógrafos, especialistas, críticos y periodistas, pero también de simples espectadores, de mucha gente común, dispuestos a incluirse en la sesión de fotos si Spencer Tunick incluyera a La Habana alguna vez en su itinerario cosmopolita.

Porque, en definitiva, el hombre no ha dejado de ser un animal gregario. Y cuando se apaga la hoguera común que alivia las noches de la horda —esa ausencia de un ideal de unión que tanto se echa en falta en la realidad de estos tiempos—, sigue siendo la piel desnuda del otro el mejor abrigo contra el frío y el miedo a las bestias. ▀

Rafael Grillo: Editor de la página web de *El Caimán Barbudo*.

Fotografías-Pintadas de Saura en La Habana

Estimados amigos cubanos: Ante todo disculparme por no hallarme presente en la inauguración de mi obra pictórica-fotográfica en este país tan querido, que es Cuba, y en vuestra Novena Bial, que con tanto cariño ha elegido mi obra para exponerla y presentarla.

No me es posible venir porque en estos momentos me encuentro en plena preparación de mi próxima película *lo, Don Giovanni*, lo que me obligó a viajar a Italia y a Austria, precisamente en estas fechas.

Me hubiera gustado estar con vosotros para agradecer personalmente el cariño y la atención que habéis puesto en este trabajo, que vengo haciendo de unos años a esta parte. Hasta hace poco estas «experiencias» eran algo personal, íntimo si queréis, que guardaba celosamente en carpetas y que solo algunos de mis allegados conocían, pero gracias a mi buen amigo Antonio García-Rayó, que os va a hablar en mi nombre, han salido del anonimato. Antonio ha editado un hermoso libro sobre mi trabajo, que es seguramente la mejor forma para que mi obra sea difundida. Antonio García-Rayó es el culpable de que mis fotografías-pintadas estén hoy aquí: él y vuestra amabilidad al exponerlas en el Centro Wifredo Lam.

Es esta la primera vez que se van a presentar mis obras públicamente, aquí, en La Habana, ciudad de la que siempre conservo un entrañable afecto porque algunos de mis mejores amigos pertenecen —o pertenecían— a esa ciudad y a vuestra cultura, por no hablar de tantos escritores, pintores, fotógrafos y cineastas que desde allí nos han alimentado... En el recuerdo mi casi hermano, el director de cine Tomás Gutiérrez Alea; el pintor y amigo entrañable Servando Cabrera Moreno; mi hermano Antonio Saura, el pintor, que conservó siempre su amor a Cuba; así como mi buen amigo, también ya desaparecido, Antonio Gades, con el que tuve la oportunidad de hacer tres películas musicales y dos obras teatrales de baile que dieron la vuelta al mundo.

Pero hablemos de los que todavía sobrevivimos, y de quienes hemos tenido la oportunidad de ir desarrollando, no siempre en las mejores condiciones, nuestra obra. Quizá esas fotos pintadas sean una consecuencia de mi amor por la fotografía y, también, como dibujar o escribir, un medio que me permite distraerme en los ratos de ocio entre la preparación de películas y película.

En los años 50, en casa de un amigo de mi padre, en Cuenca, España, mi hermano Antonio se sorprendió al ver dos cuadros de Wifredo Lam que estaban colgados en el salón. Según nos dijo el dueño de la casa, Wifredo Lam se detuvo en Cuenca algunos días y le regaló esos dos cuadros, agradecido por su amistad y ayuda. El que yo ahora exponga en este Centro mi obra, quizá cierra el nexo personal que se expande en la misteriosa y entrañable relación que existe entre nuestros dos países.

Antonio García-Rayó me presenta, y nadie mejor que él para hacerlo. Ha sido él quien bautizó como fotografías-pintadas estas obras que ahora aquí generosamente se exponen. Él, mejor que yo, os explicará la génesis de esta exposición y también la edición del libro.

Estas fotos pintadas que ahora se exponen han sido para mí una fuente de diversión y de nuevas experiencias. No me hago ilusiones, ni soy pintor ni soy un verdadero escritor ni tan siquiera el músico que hubiera soñado ser. En todo caso, y con el mayor de los respetos, diría que hago cine —ya casi 40 películas— porque es el mejor medio de expresión que conozco para contar las historias que me interesan, y para utilizar la

música y el baile que tanto me apasionan.

El cine es inevitablemente un trabajo colectivo: la fotografía, la escritura o la pintura son, en cambio, trabajos solitarios donde uno se enfrenta consigo mismo, tiene que tomar decisiones, y debe transitar por caminos desconocidos. Es en esa soledad, en mi caso soledad querida, donde transcurren muchas horas de mi vida, encerrado en mi cuarto-estudio, lleno de máquinas fotográficas, papeles, libros, discos, películas y música.

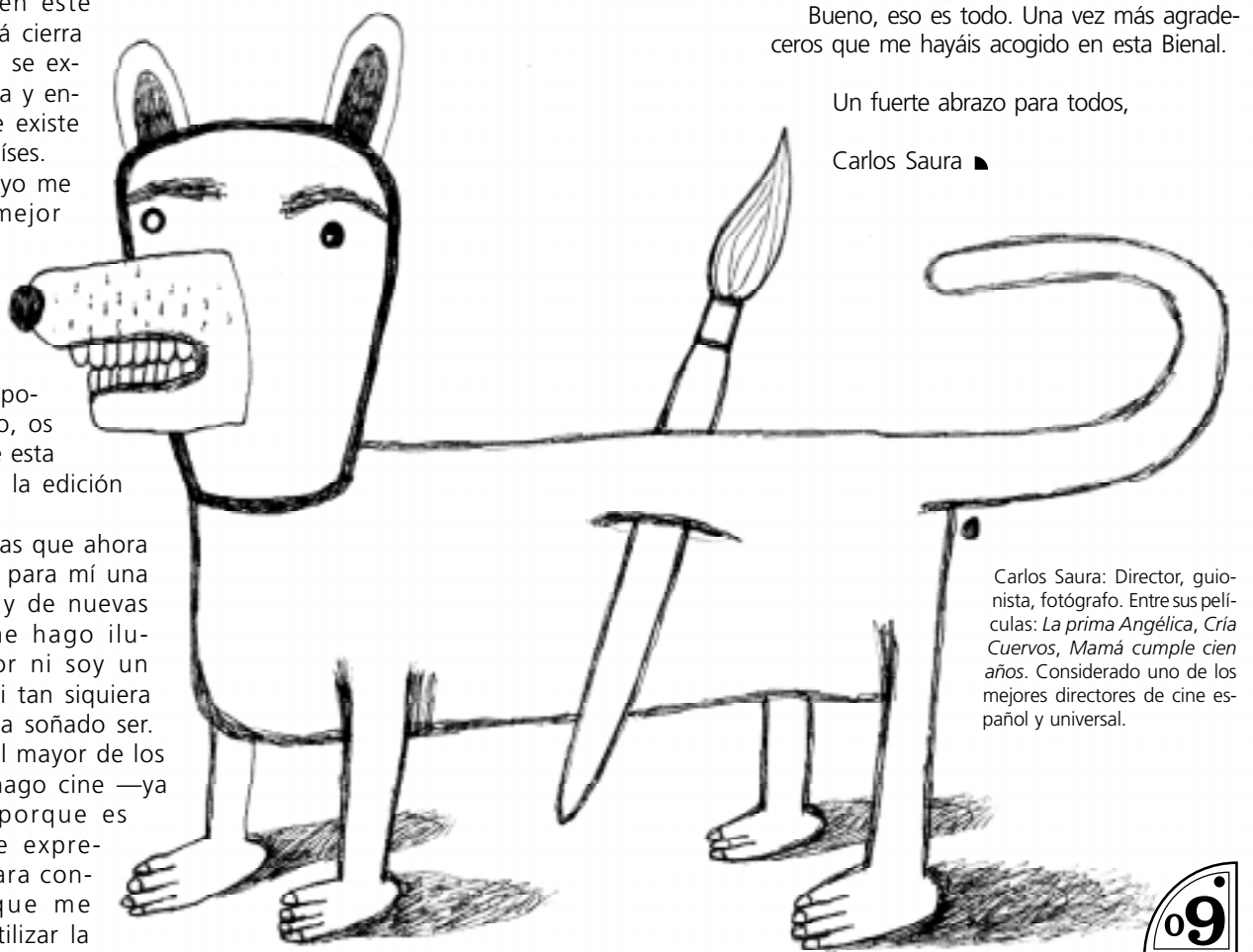
Todo empezó cuando algunas de las ampliaciones fotográficas que realizaba en

mi laboratorio salían defectuosas. En vez de tirarlas a la basura decidí pintarlas. Ahora con las impresoras y las cámaras digitales todo es más fácil y las tentaciones mayores, pero yo no utilizo otro medio que no sea la base fotográfica sobre la que dibujo y pinto con pasteles, tintas, lápices, plumas y bolígrafos. Conservo siempre la fotografía original, que es el fundamento de estas obras, aunque a veces la recreación plástica y pictórica termina por eliminar cualquier trazo de la foto que sirvió de base. Podría dibujar y pintar sin el soporte fotográfico porque tengo facilidad para ello, pero eso sería otra cosa y una traición a mi educación fotográfica.

Bueno, eso es todo. Una vez más agradecer que me hayáis acogido en esta Bial.

Un fuerte abrazo para todos,

Carlos Saura ▀



Carlos Saura: Director, guionista, fotógrafo. Entre sus películas: *La prima Angélica*, *Cría Cuervos*, *Mamá cumple cien años*. Considerado uno de los mejores directores de cine español y universal.



Foto: Anett

Joel Jover no escampa

Amado del Pino

Hace más de dos décadas que conozco, admiro y disfruto a Joel Jover y a su obra. Por los días del Servicio Social coincidimos en la espléndida ciudad de Camagüey. Entonces no era el pintor reconocido y bendecido por su ciudad, sino un visitante ya reverenciado por su talento que llegaba desde la marina Nuevitas o, más exactamente, desde ese puerto de Tarafa, un lugar que —como me dijera en una entrevista hace ahora un lustro— ya no existe en la geografía, pero sí en la melancolía y la certeza.

Bajo la lluvia —la serie que se expone ahora como parte de la Bial— demuestra una de las virtudes esenciales del artista: la capacidad para no repetirse, el talento para inaugurar nuevos senderos y visitar códigos distintos en cada exposición. Desde los días de Nuevitas y aquellos cuadros enormes y expresionistas, hasta el coqueteo con el muralismo de *Guajirada*, al imperio de los colores y las formas de *Demasiado calor*, Joel no expone hasta que configura toda una visión que después sobrepasa y parece dejar atrás. Para los interesados en el tema sería bueno que buscaran las también variadas y hondas reflexiones de Roberto Méndez, una figura imprescindible de la lírica nacional que se ha detenido con extrema lucidez en la obra del pintor.

Estas mujeres desnudas o disimuladas por sombrillas parecen bailar en una verdadera fiesta de tonalidades y texturas. Son cuadros serenos, nítidos en su vocación por el claroscuro, que a primera vista —con un poco de imaginación podría agregarse que al primer olor—, hacen pensar en atardeceres, vida cotidiana, belleza natural que la mano cada vez más diestra del artista nos revela y eterniza. Pero hay más, por momentos las figuras se tornan menos precisas; la lluvia o el tiempo (¿o será la memoria?) escamotean la figuración y ahondan —sin perder el sentido de sustancia sutil e inapresable— en el sentido metafórico de la serie.

Estamos ante un artista que comenzó como aliado fervoroso de los grises, maestro de ideas hijas del blanco y negro. Después ha entrado y salido del color, según los especialistas, de una forma poderosa y personal. Acercando la sartén a mi brasa, lo veo sobre todo como un creador de situaciones y personajes, en el que el objeto casi nunca es decorativo porque más allá de la belleza irradiante de esa sombrilla es fácil suponer la dama que, coqueta o fugaz, se protege de la lluvia o saca el artefacto como una estrategia de gracia criolla. Los tacones —también con algo de húmedo candor— no cumplen la función de ayudar a la caminata, porque son demasiado grandes para una vidriera, demasiado singulares para la producción seriada o el deambular anónimo.

Complace que en un evento tan grande y que de forma expresa prioriza el arte callejero, la instalación y el *performance*, se haga lugar a una obra que hace un guiño al arte más allá del cuadro, con sombrillas que sirven de frontera entre los dos grupos de piezas. Viene bien al evento respetar y ponderar la creación —o debo decir la lluvia— que se ampara y retoña desde las paredes de la galería La Acacia. ▀



A 10 años de su primera edición, *La huella múltiple* sigue siendo para el contexto cultural cubano un evento único en su tipo. Organizado y curado por un grupo de artistas —Belkis Ayón, Sandra Ramos, Abel Barroso e Ibrahim Miranda—, ha logrado permanecer incólume hasta esta, su V edición. Este hecho, que parece sencillo, tiene, sin embargo, múltiples implicaciones. Significa en primera instancia que, aun cuando para cada ocasión ha contado con el apoyo de instituciones cubanas y extranjeras, no se trata de un evento que goce de una subvención permanente ni mucho menos de una logística que garantice su sobrevivencia: está sujeto no solo a los avatares de la marea cultural, sino también a los vaivenes de las relaciones interpersonales, intereses individuales e identidad o confluencia de criterios de sus gestores.

Pero lo que me parece esencial es que sin manifiesto ni pretensiones trascendentalistas *La huella múltiple* y su equipo curatorial han hecho crecer un proyecto medular, nacido de las propias necesidades creativas que los unieron en un momento determinado, a saber: «la necesidad de crear un espacio expositivo en el cual pudiera tenerse una impresión global del desarrollo del fenómeno colectivo que constituía, sin duda, la emergencia de un renacimiento en la gráfica cubana». Belkis, Sandra, Abel e Ibrahim fueron entonces, allá por los años iniciales de la década del 90 del pasado siglo, parte activa de una eclosión que, desde el grabado, enriquecía los signos de renovación y sobrevivencia de la plástica cubana contemporánea en medio de la difícil situación económica, cultural y política conocida como período especial; hecho paradójico si se tiene en cuenta la puerilidad e indefensión de una manifestación que poco podría aportar a las arcas estatales y privadas frente al entonces emergente —en y para el exterior— mercado del arte cubano.

Otro pliegue de desdoblamiento correspondiente a este análisis lo es el hecho de que en aquella circunstancia renovadora no se podía definir con exactitud qué estaba primero: el arte o el grabado (¿el huevo o la gallina?). ¿Podemos aislar esta renovación en el grabado del hecho de pertenecer a un contexto artístico siempre a prueba de retos? ¿No fueron las aulas de grabado y sus talleres espacio de discusiones desde el cual se intentaba sacar a esta manifestación de la pesada carga y responsabilidad artesanal y gremial que la tradición le imponía?

transitado el arte en este proceso de afianzamiento de su condición no aurática y no exclusiva, a través de medios reproductivos como la fotografía o el *performance*, de recursos como la serialidad, de nuevos modelos como el arte tecnológico o digital, o de variantes como la del arte múltiple. Sin apenas proponérselo, al menos en sus inicios, *La huella múltiple* ha protagonizado en el contexto cubano esa apertura y esa conciencia de investigación y presentación y ha cumplido, asimismo, un rol propulsor, a través de sus exposiciones y talleres.

Y puede llegar tan lejos que esta perspectiva admitiría ser cuestionada no solo por la ortodoxia del oficio, sino también por aquellas posturas críticas que ven en las disímiles fuentes de inspiración, impresión y reproducción, justamente manifestaciones de una concepción hace ya mucho tiempo ampliada del arte, que no desdeña por supuesto sus formas tradicionales. Desde el diseño textil (Osmeidy Ortega), pasando por los diferentes usos de la fotografía digital en su relación material y conceptual con la «huella» (Alejandro González, Cecilia Mandrile, Lidzie Alvisa, Carlos Montes de Oca); la combinación y superposición de referentes en el caso de Edgar y David, cuando dibujan sobre fotografías de la ciudad sus nuevas quimeras y utopías ciudadanas, o en el de Aimée García cuando ritualiza la experiencia pictórica a través de escenas en las que se confunden esta superficie y la de la fotografía, o de la propia Sandra Ramos cuando establece relaciones intertextuales entre la «copia» de grabados antiguos y las nuevas imágenes fotográficas que le sirven de soporte y contexto. Asimismo, la superposición de pigmentos que crean un *dripping* de pisadas colectivas, en el caso de José Armando Medina; o la superposición de estilos históricos originada en las fachadas arquitectónicas por la iniciativa individual y vista aquí a través de fotografías

por Frank Martínez; o el uso del grabado sobre soporte tradicional como pudieran ser los casos de Dania Fleites y Norberto Marrero; o de Ibrahim Miranda —junto a Orlando Hernández—, y de Tonel en sus usos del grabado como medio para la realización de series que remedan y a veces son libros de artistas...

En fin, que la lista podría ser aún mayor; sin embargo, todo parece indicar que en muchos casos se trata de un viaje exploratorio, un viaje con regreso hacia el grabado o hacia los modelos expresivos de los cuales partieron, después de indagar en otras técnicas y métodos. Sin embargo, *La huella...* no se desprende totalmente de sus orígenes. Ello le permite remontarse una y otra vez al mismo punto de partida —el grabado— o emprender siempre desde él y aunque parezca paradójico, otras raras incursiones.

La Habana, marzo de 2006. ▀

Dannys Montes de Oca Moreda: Investigadora, curadora y crítico de Arte. Autora de diversos libros, entre ellos se encuentra *Artes visuales cubanas del siglo XX*.

El grabado ¿antes o después?...

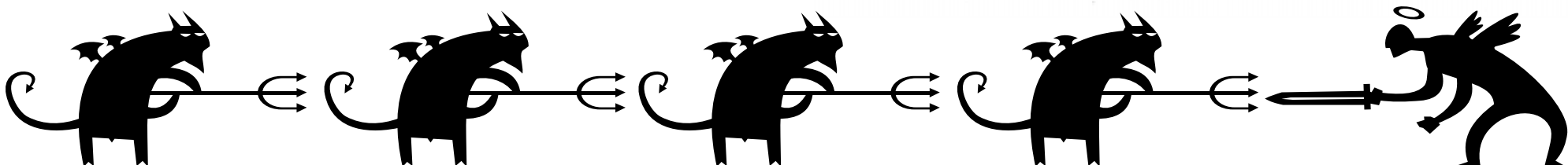
Eco y recuento de una Huella

Pero..., ¿no fueron también aquellos aportes renovadores del grabado consecuencia inequívoca de un movimiento cultural mayor que buscaba afianzar su estatus en la tradición aunque invocando lo que, de nuevo y diferente, podía avvicinarse o desprenderse incluso para el propio futuro del grabado?

Lo que parecía en los orígenes de *La huella múltiple* una reflexión sobre el grabado mismo, revisión histórica de su modesta constancia al lado de manifestaciones como la pintura y la escultura, o como apoyatura visual dentro de la tradición ilustrativa y litográfica comercial, un análisis de su confluencia con otras manifestaciones o una valoración de sus nuevos puntos de llegada, ha resultado ser, sobre todo, una nueva postura de este grupo de artistas-curadores quienes, apoyados en su propia trayectoria individual, encabezan una manera otra de hacer y de entender el devenir del arte.

Más que a sus aspectos técnicos, aunque sin abandonarlos, ellos apelan a razones conceptuales que superan críticamente la trampa o encrucijada en que pudo haberse definido el único fin del grabado: ser, parecer y volver a ser, un grabado. Así como las técnicas de reproducción artesanal surgidas de manera extraartística pasaron a formar parte de los modelos de representación artística, su capacidad de facsímil ha generado un nuevo tipo de sensibilidad y accesibilidad. Muchas son las variantes por las que ha

y bandas sonoras en el proyecto de Lázaro Saavedra; o también la huella del tiempo y sus transformaciones en el individuo a partir del recurso de la conformación de una imagen —fotografía de la autora— desde la repetición de otra imagen de su niñez, en el caso de Mabel Poblet. La marca casi performática que convierte un «disco volador» —¿de queso o guayaba?— en un producto «impreso» marcado por su «matriz» o «molde», en la propuesta de Mayimbe; la repetición, manufacturada o no, de un patrón hasta el infinito y sus errores o cambios en el sistema, en el caso de Normando Torres o de Jimmy Bonachea, y la de Ismary González, con su máquina para visualizar orgasmos ajenos, alusiva a los mecanismos que antecedieron la digitalización tecnológica de la imagen; o la serie *Arte globalizado*, de Abel Barroso, dentro del recurso de la repetición de piezas para ensamblar, de las cuales se construyen prototipos diversos y que apunta además a la diferencia entre los iguales, idea presente también en el proyecto «La cultura no tiene momento fijo», de Linda Howe, René Quintana y Sandra Ceballos; o la impresión de una imagen perdurable —la de la pirámide egipcia— sobre un soporte efímero —culeros desechables— realizada



Fue una noche especialmente cálida en el teatro Teresa Carreño, de Caracas, aquella del 5 de diciembre de 2004. Un concierto de Pablo Milanés, uno de los fundadores del Movimiento de la Nueva Trova cubana, cerraba cuatro días de intensas discusiones y emociones. Intelectuales y artistas llegados de 52 países, en contacto con la Revolución Bolivariana, acababan de aprobar el «Llamamiento de Caracas», punto final del Encuentro Mundial de Intelectuales y Artistas en Defensa de la Humanidad.

Las palabras emocionadas de Hugo Chávez, pronunciadas minutos antes de que se escuchasen las canciones de Pablo, expresaban un sentimiento compartido: para las fuerzas progresistas del mundo había llegado el momento de retomar la ofensiva.

Atrás quedaban años de retroceso y derrotas, de confusión y desaliento, de deserciones y desmovilización, tiempos especialmente duros para pueblos o individuos, que no claudicaron, no se rindieron, no abjuraron de sus ideas y principios. Muchos de ellos, como un ejército de náufragos rebeldes, se encontraban aquella noche en el Teresa Carreño. Artistas e intelectuales comprometidos, llegados de todos los continentes, no tenían reparo en suscribir las palabras que cerraban aquel encuentro:

«En esta hora de especial peligro renovamos la convicción de que otro mundo no solo es posible, sino imprescindible y nos comprometemos y llamamos a luchar por él con más solidaridad, unidad y determinación. En defensa de la Humanidad, reafirmamos nuestra certidumbre de que los pueblos dirán la última palabra».

¿Qué extraordinario proceso comenzaba a sacudir al mundo globalizado, el mismo del pensamiento único, lo políticamente correcto y el fin de la Historia, gracias al cual retornaba a las discusiones ideológicas el protagonismo de los pueblos, factor imprescindible en los cambios y las revoluciones sociales? ¿Cómo tantos hombres y mujeres pertenecientes al universo de las ideas y la creación artística, por naturaleza un mundo aislado y solitario, acataban la necesidad de la lucha colectiva, superando décadas de discusiones bizantinas que tan astutamente aprovecharon los enemigos del progreso?

El Encuentro de Caracas, ¿marcaba acaso un hito modesto, pero visible, un prometedor punto de inflexión en la comprensión dominante de la ausencia de compromiso de los intelectuales y artistas con las causas justas de su época? ¿Se iniciaba de esta manera la superación de años de notable retroceso, de represión del verdadero disenso y del pensamiento crítico? ¿Los intelectuales habrían dejado de ser, por fortuna, los redactores de la crónica social y los *cheer leaders* del *establishment* para reconstituirse en la conciencia crítica de la comunidad, los gestores de la memoria histórica y uno de los factores dinamizadores de los cambios sociales de su época?

La decadencia que se adivina tras la simple formulación de estas preguntas no había empezado sin anunciarse. A esta triste situación se había llegado por un camino tortuoso, alfombrado de errores, inconsistencias, abjuraciones, divisiones, renunciaciones y debilidades, sabiamente explotado y jubilosamente fomentado, por quienes siempre se benefician de un pensamiento social eunuco, encadenado y genuflexo. El panorama intelectual de la década de los 80, por ejemplo, no podrá ser entendido sin recordar la

extraordinaria represión de las ideas que precedió, acompañó y alimentó a la llamada «Revolución conservadora» de Ronald Reagan y

Margareth Thatcher, nueva fase de la contrarreforma mundial del capitalismo y el imperialismo, espantados y escarmentados por las décadas de los 60 y 70. Cabe preguntarse, ¿puede preciarse de ser inexorable, natural y espontáneo un proceso que se planifica, se financia, se estimula, se provoca y se recompensa?

El capitalismo, como sistema, no ha tenido escrúpulos en cegar la fuente del pensamiento crítico que liberase y estimulase en sus ya remotos orígenes revolucionarios, no importa si con ello ha condenado a toda la sociedad a vegetar en la mediocridad y la aquiescencia, requisitos insoslayables de lo que cree es su oportunidad de derrotar a sus enemigos de clase y garantizar su propia perpetuación. Su relación con las ideas y los intelectuales es esquizofrénica y ambivalente: los necesita desesperadamente: sin ellos, no es capaz de lograr una reproducción del capital y las utilidades con la aceleración necesaria y de manera siempre creciente ni puede prescindir de ellos a la hora de construir y vender sus justificaciones y exégesis; por otro lado, les teme, desconfía como de siervos ladinos y levantiscos que traman permanentemente su pérdida, por lo que no duda en sobornarlos, adocinarlos, vigilarlos, humillarlos y reprimarlos, eso sí, de manera muy peculiar.

Arde Bagdad, arde la conciencia, arde el compromiso

Con semejante telón de fondo no es de extrañar que, una vez concluida la etapa clásica de la Guerra Fría con la desaparición de la URSS y el campo socialista, alcance su etapa dominante y su apogeo esta concepción acerca de los intelectuales y su papel social, la negación de una tradición de compromiso que arranca, en su versión contemporánea, en el siglo XVIII, el Siglo de las Luces. No es casual tampoco que en el Encuentro de Caracas se haya convocado, entre otras cosas, para desmentirla, combatirla y superarla.

La tradición de los intelectuales comprometidos que son convocados, reunidos y movilizados por peligros latentes o inminentes; que discuten colectiva y abiertamente las amenazas que se ciernen sobre la cultura y los pueblos del mundo, tuvo importantes hitos en el siglo XX, llamado por algunos, con razón, el Siglo de las Revoluciones. Estas estaciones intermedias estuvieron siempre vinculadas a períodos de ascenso del militarismo, el racismo, las guerras de expansión y el fascismo, rostros finales del imperialismo y del gran capital, sepultados bajo sucesivas máscaras de benevolencia, democracia, libertades y derechos ampliamenteregonados, pero jamás garantizados a las mayorías trabajadoras de las naciones desarrolladas, y mucho menos, a los pueblos «periféricos».

Los congresos de intelectuales celebrados en el París de 1935, y el que tuvo por sede itinerante a las ciudades de Madrid, Valencia, Barcelona y París en 1937, son apenas dos de los antecedentes ilustres de esta tradición. Otras formas similares de declaración de principios, toma pública de partido y movilización ante los males de la época

deberán ser inscritas en esta misma lucha, aun cuando no se hayan concretado en una reunión o congreso, como es el caso, por ejemplo, del Tribunal Internacional convocado por Bertrand Russell para juzgar los crímenes de guerra cometidos por los EE.UU. en Vietnam, o los manifiestos y cartas abiertas que han circulado desde siempre, motivados por las más disímiles causas, desde aquel inolvidable «Yo acuso», de Émile Zola.

¿Qué lleva a algunos intelectuales a abandonar momentáneamente su creación y salir a la luz pública mediante declaraciones, marchas y manifestaciones que a veces entrañan hasta peligros físicos? ¿Cuál es el motor secreto de esta costumbre que se expresa en la asunción de responsabilidades sociales, de crítica frontal a los poderes constituidos injustamente y que, por solo citar el caso francés, entre los siglos XVIII y XX tuvo en Voltaire, Victor Hugo y Sartre tres exponentes señeros?

El I Congreso Internacional En Defensa de la Cultura se celebró en el Palais de la Mutualité, de París, entre los días 21 y 25 de junio de 1935. Como es obvio, no fue convocado para estimular el arribo de turistas a la ciudad, sino por el creciente peligro que representaba el avance del fascismo para la Humanidad y, en primer lugar, para la cultura.

Eliades Acosta Matos

Los antecedentes del Congreso están condicionados por las necesidades de la lucha antifascista, y por el destacado papel jugado en ella por pensadores, escritores, periodistas y artistas en general. Todo lo que de totalitario, represivo y espiritualmente asfixiante portaba esa ideología, y su plasmación por parte de los regímenes de Alemania e Italia, motivaba un vivo rechazo en los hombres más avanzados de la época. Como siempre, la conflagración que se avecinaba, que se precipitaba a pasos agigantados, estaba precedida por la más feroz batalla en el terreno de las ideas y la cultura.

Nunca antes como en aquellos años, los intelectuales del mundo se habían visto obligados a pronunciarse y tomar partido de manera tan clara y apremiante. Y no podía ser de otra forma: estaba en juego la supervivencia de las civilizaciones y las culturas que se habían acumulado durante siglos, amenazadas por fuerzas bárbaras que planteaban su demolición para sustituirlas por un Nuevo Orden basado en la aniquilación de pueblos enteros, a los que consideraban inferiores, y la esclavización de otros a los que consideraban «asimilables».

Ni la Revolución Francesa ni las guerras napoleónicas ni las revoluciones del 48 ni la Comuna de París ni el *affaire Dreyfuss* ni la I Guerra Mundial ni las aventuras coloniales ni otras contiendas locales lograron la polarización, la toma de conciencia y la activación política de pensadores y creadores de todos los continentes, como la que resultó del avance del nazifascismo en

Europa y, muy especialmente, de la defensa de la República española.

Unidos por amenazas y peligros comunes, los mejores hombres de la época, los creadores de vanguardia, dejaron a un lado todo lo que podía separarlos —credos religiosos, ideas estéticas, pertenencia a escuelas filosóficas diversas, militancia política, intereses nacionales, lenguas diferentes—, para construir un frente común en defensa de la cultura amenazada. Nunca antes, y escasamente después, se dio semejante conjunción de las vanguardias políticas y las vanguardias artísticas alrededor de la causa de los pueblos y contra sus más feroces enemigos.

La cultura nazi surgió sobre la base de la satanización y demolición de toda la cultura precedente, especialmente, de la que se consideraba ajena a las tradiciones del pueblo alemán. Se afincó en una sólida tradición nacional de pensamiento irracionalista, reaccionario, militarista y xenóforo que caracterizó a diversos pensadores, especialmente como reacción espantada ante la Revolución Francesa primero, la sociedad capitalista después, y finalmente las revoluciones proletarias y el avance del comunismo.

El miedo a la razón es el punto de partida de la cultura del nazismo. A la pequeña burguesía arruinada, que formaba en sus filas, le aterraban las sociedades surgidas del Siglo de las Luces en primer lugar, la sociedad capitalista, con sus crisis, sus guerras, su afán de internacionalización, su constante movimiento, su culto materialista al dinero y las ganancias, su irreverencia en materia religiosa, su rechazo de lo local, de lo nacional, de los valores y de la placidez de lo tradicional. Más adelante se sumaría a esta fobia el avance de la cultura proletaria que intentaba también transformar radicalmente a la sociedad burguesa, por medios revolucionarios, con el objetivo de construir una nueva sociedad.

En el seno del movimiento intelectual comenzado en París, dos años antes, España y el Congreso de 1937 actuaron como lo haría el fiel de una balanza, sopesando la verdadera constitución de los cuerpos; separando las apariencias de la realidad, los hechos de las palabras, las verdaderas intenciones de las rimbombantes declaraciones: España de 1937 fue, sencillamente, la hora de la verdad para los intelectuales y artistas del momento, el Rubicón de la razón y la inteligencia sometidas a prueba por la barbarie, la irracionalidad y el fascismo. Nadie escapó a este examen, ni siquiera los más famosos y encumbrados, ni los más exitosos o geniales.

Claude Aveline, delegado francés, intervino en el Congreso para destacar por qué la causa española había logrado unir a tantos intelectuales de todo el mundo:

«Si consideramos las guerras que han estallado en el mundo desde principios de siglo, no veremos una sola en la que uno de los adversarios haya podido motivar la adhesión total del espíritu... La guerra española, por el contrario, ha trastornado todos los principios. Una guerra tan simple, tan pura, que ha obligado al intelectual a intervenir, que ha exigido de él que intervenga...»

Juan Marinello, delegado cubano, destacó la importancia de España, de su lucha, de su victoria o derrota para las naciones latinoamericanas y sus pueblos:

«Esta adhesión hispanoamericana significa la más grave responsabilidad profesional y humana..., porque España es nada menos que nuestro mañana... La derrota del pueblo español, derrota imposible, sería el inicio de una terrible Edad Media hispanoamericana: nuestras dictaduras se darían la mano en una alegría satánica,

bendecidas por terratenientes, clérigos, soldados del pillaje y escribas traidores...»

La exigencia a los escritores que deseaban entonces defender la cultura era muy concreta, en opinión del poeta Antonio Machado, y así lo expresó a los delegados: «O escribimos sin olvidar al pueblo o solo escribiremos tonterías... Para nosotros defender y difundir la cultura es una misma cosa».

Como recomendación final al Congreso, Machado apuntó la necesidad de que los escritores dirijan sus obras al hombre concreto, y no a masas abstractas:

«A las masas —que es un concepto capitalista— no las salva nadie; en cambio, siempre se puede disparar sobre ellas... Si os dirigís a las masas, el hombre que os escuche no se sentirá aludido y necesariamente, os volverá la espalda».

María Teresa León hizo uso de la palabra a nombre de la delegación española. Sus conceptos fueron exactos, sin medias tintas, sin remilgos, como demandaba la situación:

«Ser intelectual no es otra cosa que un motivo más para ser militante de la cultura, pero militante, si es preciso, con el fusil al hombro... Camaradas, vosotros habéis traído a mi patria el mensaje de que aún quedan hombres íntegros en el mundo».

La intervención de la danesa Karin Michaelis confirmó que, después de la barbarie que vivía España, era imposible para los intelectuales del mundo mantener una neutralidad a ultranza:

«Hoy tengo la firme convicción de que cada uno debe decidirse, de que cada uno debe afirmar abiertamente: ¡estoy de este lado o del otro!... No digo que sea preciso empujar a todas las personas hacia un partido, que sea necesario obedecer ciegamente. No es necesario. El partido de los combatientes de la libertad es hasta tal punto grande que puede contener a todos los grupos diferentes».

La Resolución Final del Congreso de Valencia declaraba, en nombre de los delegados:

«1) Que la cultura que se han comprometido a defender tiene por enemigo principal al fascismo.

2) Que están dispuestos a luchar, por todos los medios de que disponen, contra el fascismo, o sea..., contra los factores de la guerra.

3) Que en la guerra efectiva que el fascismo ha abierto contra la cultura, la democracia, la paz, y en general, la felicidad y el bienestar de la Humanidad, ninguna neutralidad es posible.

Por los referidos motivos hacen este llamamiento solemne a los escritores del mundo..., a fijar su posición, sin tardanza, ante la amenaza que se cierne sobre la cultura y la Humanidad...»

Transcurridos casi 70 años de que estas palabras fueran pronunciadas, los artistas e intelectuales del mundo, unidos en la Red de Redes En Defensa de la Humanidad, la misma que convocase al Encuentro de Caracas en 2004, creemos que la Humanidad y la cultura se encuentran amenazadas por peligros inmensos, tanto como lo fueron los provocados por el ascenso del nazismo y el fascismo en la década de los años 30 del siglo pasado, a los que se adicionan los derivados del ascenso y expansión del movimiento neoconservador norteamericano y su asalto y secuestro del gobierno y las instituciones democráticas de esa nación. Nuevas concepciones culturales, filosóficas, económicas, tecnológicas y políticas, más alarmantes aún, se promocionan e imponen mediante la difusión de un pensamiento único totalitario e imperialista, ante el cual se anula toda posible neutralidad o indiferencia. Esto se confirma teniendo a la vista sus expresiones más recientes, especialmente la llamada

«Guerra contra el terrorismo», el ascenso del racismo y la xenofobia, la expansión imparable de la pobreza, el subdesarrollo, las epidemias y las injusticias, el comercio desigual, el analfabetismo, la violencia, la marginalidad y la exclusión, el irracionalismo y la manipulación de la información, la suplantación de la democracia y la libertad por remedos carnavalescos e inofensivos, el amordazamiento del pensamiento crítico, la liquidación de la espiritualidad y la verdadera cultura mediante la difusión permanente de una pseudocultura banalizante, la destrucción del medio ambiente, los intentos neoliberales de privatizar todo lo existente entre el cosmos y el ADN, la impunidad con que se desafía a la Humanidad mediante el uso flagrante contra los pueblos de armamento ilegal, asesinato de civiles no combatientes, de heridos y de combatientes prisioneros, la aplicación de medidas coercitivas extra-territoriales, el secuestro y la tortura, la invasión de la privacidad, el espionaje ilegal de los ciudadanos y la destrucción y saqueo del patrimonio cultural de la Humanidad.

Ante tales desafíos, y a la vista de las imágenes televisivas de la barbarie en tiempo real; ante las ciudades millonarias que arden, como Bagdad, y con ella las primeras manifestaciones de

países. Debe recordarse que Evo Morales, actual presidente de Bolivia, participó desde sus inicios en actividades y encuentros promovidos por la Red.

Podría hacerse una extensa relación de acciones que ha organizado o en las que ha participado la Red En Defensa de la Humanidad en estos tres años; entre ellas, la creación de la página web del mismo nombre con una lista de distribución que incluye a más de 40 mil destinatarios; la Enciclopedia virtual contra el terrorismo de estado; la Videoteca Contracorriente; el Premio de Ensayo anual Pensar a Contracorriente, que ya entra en su cuarta edición; la convocatoria al Premio de Ensayo Libertador, que tuvo este mes su primera premiación; los acuerdos del fondo cultural del ALBA, firmados recientemente por Fidel Castro y Hugo Chávez; el canal televisivo Telesur, que ya transmite una programación durante las 24 horas del día; la coordinación para la creación de una red de emisoras de radio comunitarias; el Tribunal Internacional de los Pueblos Benito Juárez; el Tribunal Permanente contra el terrorismo; la redacción de la enciclopedia *Libertad*, que se acomete en estos momentos; la convocatoria y celebración del Encuentro Mundial de Caracas; la participación y organización de foros y paneles en el



Ilustración: Nelson Ponce

la escritura y el arte humano, como ocurrió con Guernica en su momento, es que surgió en 2003 el movimiento En Defensa de la Humanidad, inicialmente promovido por un pequeño núcleo de intelectuales comprometidos de Cuba y México, y que por estos días ya ha sido capaz de propiciar la firma de miles de intelectuales de todo el mundo en el manifiesto «Cese la hipocresía de EE.UU. en el tema de los derechos humanos», entre ellos diez premios Nobel.

La Red es heredera natural y continuadora de los grandes movimientos intelectuales que se pusieron en marcha en Europa y el mundo ante el siniestro avance del fascismo y, después de 1945, por la paz, la independencia, la libertad y la soberanía de los pueblos, contra el imperialismo, la reacción y el neocolonialismo, pero, a la vez, es un hecho inédito. Se caracteriza por su carácter amplio, plural, horizontal y democrático, sin predominio de ninguna de las tendencias o grupos que la conforman, en parte por el conocimiento y superación de una historia anterior, y también porque las nuevas tecnologías lo facilitan. Ha atravesado exitosamente las etapas de gestación, difusión de sus objetivos y articulación, gracias al trabajo permanente de un reducido grupo de sus miembros trabajando en equipo, y la identificación de focos de resistencia ética y cultural, que como un hecho lógico y natural, se le han ido incorporando, aportándole las causas por las que luchan y sus enfoques y variadas maneras de combatir. No está constituida solo por intelectuales y artistas del mundo, sino también por luchadores sociales que representan diversos movimientos en sus respectivos

seno de los Foros Sociales Mundiales; la participación en la Cumbre anti-Bush de los Pueblos, que tuvo lugar en Mar del Plata, Argentina, en noviembre de 2005, etcétera.

El trabajo realizado por la Red forma parte de un proceso global, mucho más amplio, de movilizaciones sociales y de enfrentamiento ideológico y cultural contra el imperialismo, el neoliberalismo, la guerra, la exclusión, la pobreza y las injusticias, que podría resumirse, con las palabras que Noam Chomsky expresase a una periodista de Radio Habana Cuba en entrevista concedida en Boston, el pasado mes de febrero:

«Hasta la fecha han surgido varios foros sociales mundiales que han dado lugar a otros foros regionales. Estos son movimientos de masa muy poderosos, de un tipo sin precedente en la historia: las verdaderas internacionales. Todo el mundo ha hablado siempre de las internacionales de izquierda, pero jamás hubo una. Este es el comienzo de una».

En estos momentos, la Red En Defensa de la Humanidad se encuentra enfrascada en la identificación de nuevos focos de resistencia ética y cultural, de pensamiento alternativo, de causas y luchas susceptibles de apoyo y que han de ser invitadas a incorporarse a este movimiento sin perder su identidad propia, partiendo de la divisa de que no hay amigo pequeño y de que se debe escuchar y trabajar con los no convencidos, con los que han abandonado la lucha por desilusión o cansancio o por divergencias de cualquier índole. Ampliar su alcance y radio de acción, cuanto sea posible, es su tarea del momento, sin perder de vista que ella es un vehículo primordial y vivo en la inmensa

batalla de ideas que tiene lugar en estos momentos, ante la necesidad de garantizarle un futuro a la Humanidad. Ante este apremio, todas las discrepancias tácticas, todos los matices secundarios, todas las miserias humanas, todos los sectarismos ideológicos, todas las estrechas miras partidistas, todos los pequeños intereses nacionales, deben ser rebasados y quedar al margen de este esfuerzo.

El pasado mes de febrero se cumplieron 40 años del momento en que se reunieron en La Habana luchadores de 82 países, respondiendo al llamado de la Conferencia Tricontinental de los Pueblos, un intento por coordinar la lucha de los excluidos, ofendidos y humillados del capitalismo y el neocolonialismo y de aquellos que, como el pueblo de Vietnam, se hallaban en la primera línea de resistencia contra la despiadada agresión imperialista. En aquella ocasión, Fidel dio lectura a un mensaje del Che, quien se encontraba en las selvas bolivianas dirigiendo un frente guerrillero por la liberación de América Latina. Ese texto, que pasaría a la historia como «Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental», merece ser releído hoy, cuando otros pueblos como el afgano, el palestino y el iraquí, han venido a sustituir con su cuota de sangre, dolor y sacrificio el lugar que ocupase entonces el vietnamita; otras revoluciones, como la cubana y la bolivariana, se yerguen ante las amenazas en busca de un futuro mejor y se ponen en marcha naciones como Argentina, Chile, Brasil, Bolivia y Uruguay, por solo citar algunas, mientras se palpa la recuperación de la voluntad de lucha, y se avanza en Perú, El Salvador, Nicaragua y México. Merece ser releído también a la luz de las masivas protestas estudiantiles y sindicales que agitaron Francia en protesta por las políticas neoliberales del actual gobierno derechista de Chirac, y también, de las enormes protestas contra los intentos por criminalizar la inmigración, que han puesto en movimiento a millones de latinos y de personas de otras nacionalidades en el seno de los propios EE.UU.

«Hay que tener en cuenta —apuntaba hace 40 años el Che en su mensaje— que el imperialismo es un sistema mundial, última etapa del capitalismo, y que hay que batirlo en una gran confrontación mundial. La finalidad estratégica de esa lucha debe ser la destrucción del imperialismo... El elemento fundamental de esa finalidad estratégica será, entonces, la liberación real de los pueblos... Nos empujan a esa lucha; no hay más remedio que prepararla y decidirse a emprenderla... Es la hora de atemperar nuestras discrepancias y ponerlo todo al servicio de la lucha... En nuestro mundo en lucha, todo lo que sea discrepancia en torno a la táctica, (o) método de acción (...) debe analizarse con respeto. En cuanto al gran objetivo estratégico, la destrucción total del imperialismo por medio de la lucha, debemos ser intransigentes... No podemos eludir el llamado de la hora. Nos lo enseña Vietnam con su permanente lección de heroísmo... ¡Cómo podríamos mirar el futuro de luminoso y cercano, si dos, tres, muchos Vietnam florecieran en la superficie del globo...!»

A esa lucha, la de crear dos, tres, muchos Vietnam en el terreno de la cultura y las ideas, se consagra hoy la Red de redes En Defensa de la Humanidad. A ella invitamos a todos los luchadores sociales aquí presentes. ▀

Encuentro continental de lucha contra el ALCA.

Eliades Acosta Matos: Director de la Biblioteca Nacional José Martí. Es autor, entre otros libros, de *Los hermanos santiagueros de Martí y El 98: cien respuestas para un siglo de dudas*. En el 2005 publicó *El Apocalipsis según San George*.

Cuba en el Festival
Internacional de las Artes

Marx en Nueva York

Energía. Un fantasma
recorre el Soho

He aquí una sorpresa. ¡Ha reaparecido el alemán Karl Marx (1818-1883)! El único problema, como si fuera un desvarío de la ciencia ficción, es que reaparece en el Soho neoyorquino y no en el de Londres de su exilio, de sus luchas y de su reconocida intelectualidad.

Tal es el nudo dramático de un texto titulado *Marx en el Soho*, de Howard Zinn, teórico estadounidense del concepto «La política es historia», quien escribió el famoso *A Peoples History of the United States (Historia Popular de Estados Unidos)*. Zinn ha sido llamado «un alborotador con corazón de oro». Ese calor humano está en su recreación de un posible regreso de Marx, solo para que este confirme que el paso al socialismo será largo y costoso. Con ironía, Marx nos repite que él no es marxista, ni siquiera hoy, cuando ratifica que el capitalismo alimenta la rebelión por su propia naturaleza egoísta e injusta. Con hitos de humor fino, este texto, en manos de cualquiera, no pasaría de ser una mera enunciación política o un panfleto escénico, pero en el favorecido talento del actor cubano Michaelis Cué es documento vitalista y, sobre todo, un registro sobre el amor y el calor humanos.

Con cada signo actoral, con creatividad escénica, de cara al público si es necesario, con sabio aprovechamiento de las luces, el actor Michaelis Cué enhebra y desenhebra un trabajo escénico aplastante e inolvidable. Es la suma entre el don natural y su rigurosa fermentación.

Con gran energía y en jornada escénica unipersonal, este actor diseña y encarna a un personaje, Marx, que es energía colectiva como intelectual, filósofo, economista y político, bautizado y circuncidado, para quien solo había algo peor que leer sobre economía política, y es ¡escribir sobre economía política!

Los giros y exploraciones del actor y director cubano nos llevan por distintos niveles de atención, de lectura si prefieren. Así, vemos al Marx compañero inquebrantable de Jenny, con quien compartió la pobreza, esa que no llega por vocación, sino como consecuencia de una sostenida lucha contra el sistema, desde el círculo de los jóvenes hegelianos hasta la Primera Internacional.

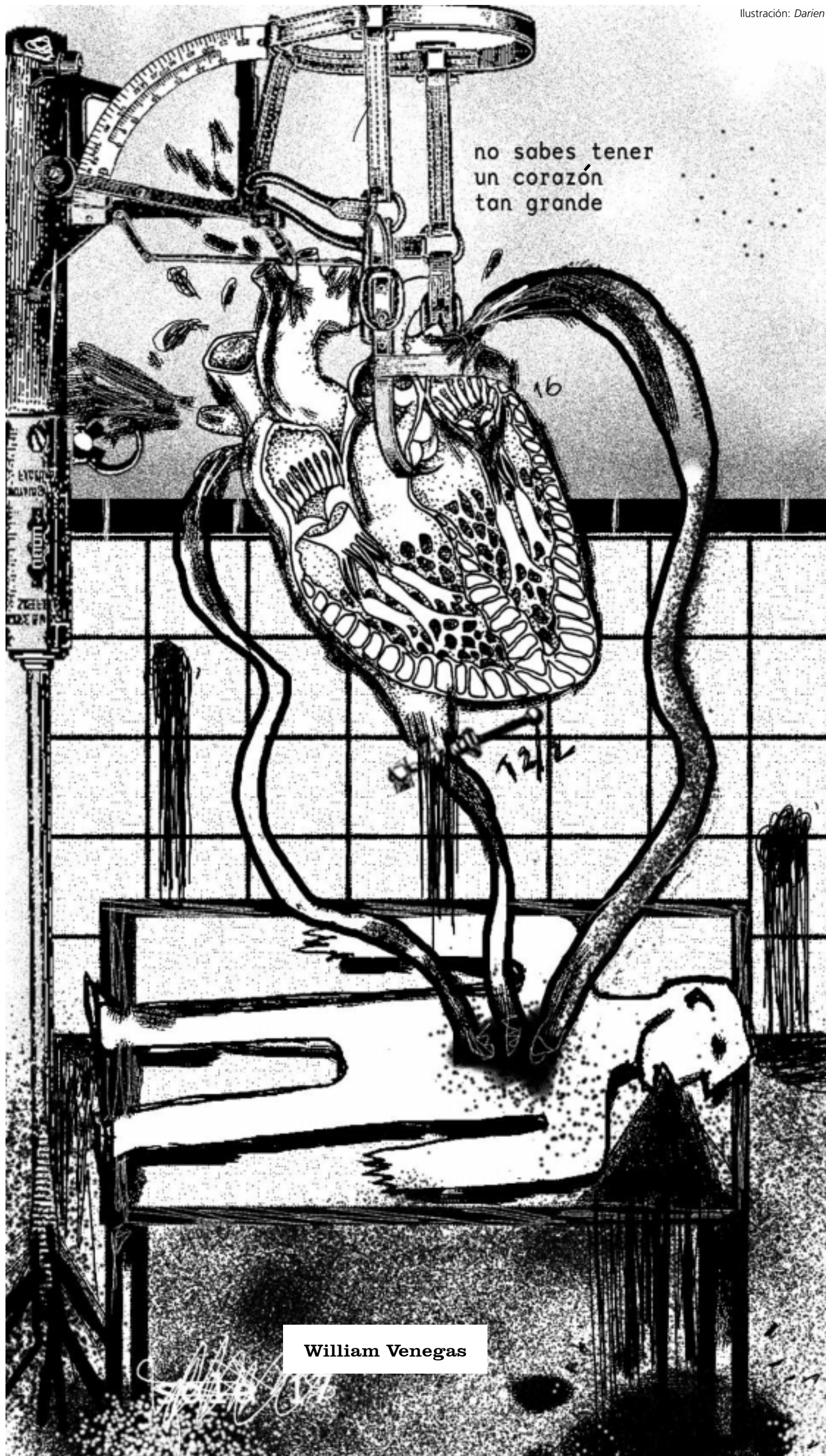
En escena, conocemos una inolvidable borrachera con el anarquista Bakunin, su sentida amistad con el alemán Engels, la admiración por los comuneros de París, el amor por sus hijas. Con el propio Marx, lo recordamos desde el Soho neoyorquino con el fondo oportuno de la música, del jazz y del blues, claro.

Al final de la obra, los aplausos desbordados de un teatro lleno fueron el gran reconocimiento para un eximio trabajo teatral. Fue privilegio verlo y es privilegio escribir de él. ▀

Tomado de *La Nación*, Costa Rica.

William Venegas: crítico de Teatro y Cine del diario *La Nación*, Costa Rica.

Ilustración: Darien



William Venegas

Condenado desde sus inicios a la persecución y al exilio —con tan solo once años huyó de forma repentina de París en los albores de la I Guerra Mundial por los orígenes alemanes de su padre—, Max Aub (1903-1972) supo catalizar los infortunios de una vida peregrina y desarraigada en una obra literaria concebida en su mayor parte como testimonio de la memoria histórica contra el olvido y caracterizada por un alto grado de compromiso humano, político y social. Precisamente fue ese compromiso el que empujó al escritor al más doloroso de los exilios que padeció, el que le hizo salir de España tras la Guerra Civil. Ni su nacimiento francés ni sus raíces alemanas ni su ascendencia judía pesaron tanto como la juventud vivida en Valencia. A pesar de que tan solo pasó en España 25 de sus 69 años de vida, el abandono del país para instalarse en México, previo paso por campos de concentración en Francia y en Argelia, marcó decisivamente la obra del autor.

Aunque, como ocurre con la mayoría de sus compañeros de generación, las primeras obras de Aub están marcadas por una concepción lúdica y deshumanizada del arte influida por el magisterio de Ortega y Gasset, su literatura comenzó pronto a teñirse de compromiso con el pueblo. De hecho, su sensibilidad social, despertada, según señaló el propio autor, tras contemplar siendo adolescente una brutal carga policial en el centro de Valencia, ya le hizo afiliarse en 1929 al Partido Socialista Obrero Español (PSOE). La radicalización de la escena política española en los primeros años 30 y el posterior conflicto bélico hicieron necesario que todos los españoles tomaran posiciones, por lo que muchos intelectuales manifestaron públicamente su compromiso político. Aub no solo no rehuyó nunca de su socialismo ni de su defensa de los ideales republicanos, sino que incluso llegó a participar, antes y durante la guerra, en iniciativas de marcado carácter político, como la creación de la compañía universitaria de teatro El Búho, inspirada en La barraca, de García Lorca, y en el teatro de las Misiones Pedagógicas, la dirección del periódico de las Juventudes Socialistas Unificadas o el trabajo como agregado cultural en la Embajada de París. Esta labor burocrática no paralizó su actividad literaria en tiempos de guerra, ya que escribió breves piezas teatrales para ser representadas ante los soldados por las Guerrillas del Teatro.

El final de la Guerra Civil provocó, evidentemente, el abandono de este tipo de literatura «de circunstancias» para dar paso a una obra que, concebida ya desde el exilio, tuvo en la recreación del pasado su línea temática fundamental. El hecho de que la Guerra Civil y sus trágicas circunstancias, tanto individuales como colectivas, perfilaran su trayectoria literaria hizo al autor afirmar, en una ironía no exenta de dramatismo, que el general Franco le había hecho novelista. Además de vivir fuera de su espacio natural, Aub, como todo exiliado, fue arrancado sin remedio de su tiempo. El pasado se convirtió así

en su único punto de referencia, mitificado y deseado a través del recuerdo. Fue un hombre, pues, para el que el presente quedó anulado por completo al permanecer entre la vida anterior mitificada y la vida futura, representada por la única ilusión de volver al país de origen —de acogida, en su caso. Su obsesión por el pasado se ha de entender además por el compromiso político del autor, que asumió como propio el proyecto político de la II República y ansió este con la misma fuerza que a las tierras y las gentes de España.

La obsesión por la memoria, que traduce el miedo de todo exiliado a olvidar y a ser olvidado, marcó toda la obra en el exilio de Max Aub, con la que alcanzó su madurez como escritor. En las seis novelas que forman *El laberinto mágico*, la contienda bélica y sus circunstancias se convierten en tema principal a través de la creación de un inmenso fresco en el que se funden las figuras reales, que aparecen de forma fugaz y desdibujadas, con las imaginarias, que permanecen en primer plano. Tal estructura no solo permite al autor dotar de verosimilitud lo narrado, sino también convertir al elemento humano en el protagonista de sus novelas. Las historias de los cientos de personajes que se asoman por las páginas de *El laberinto mágico* son las que verdaderamente le importan a Aub, más que las disquisiciones políticas o filosóficas que también se incluyen en ellas. Este compromiso con el hombre parte de la cosmovisión socialista del autor, para quien su pertenencia al PSOE nacía, según sus propias palabras, «de un sentimiento de solidaridad, de un deseo de que los que no tienen vivan mejor».

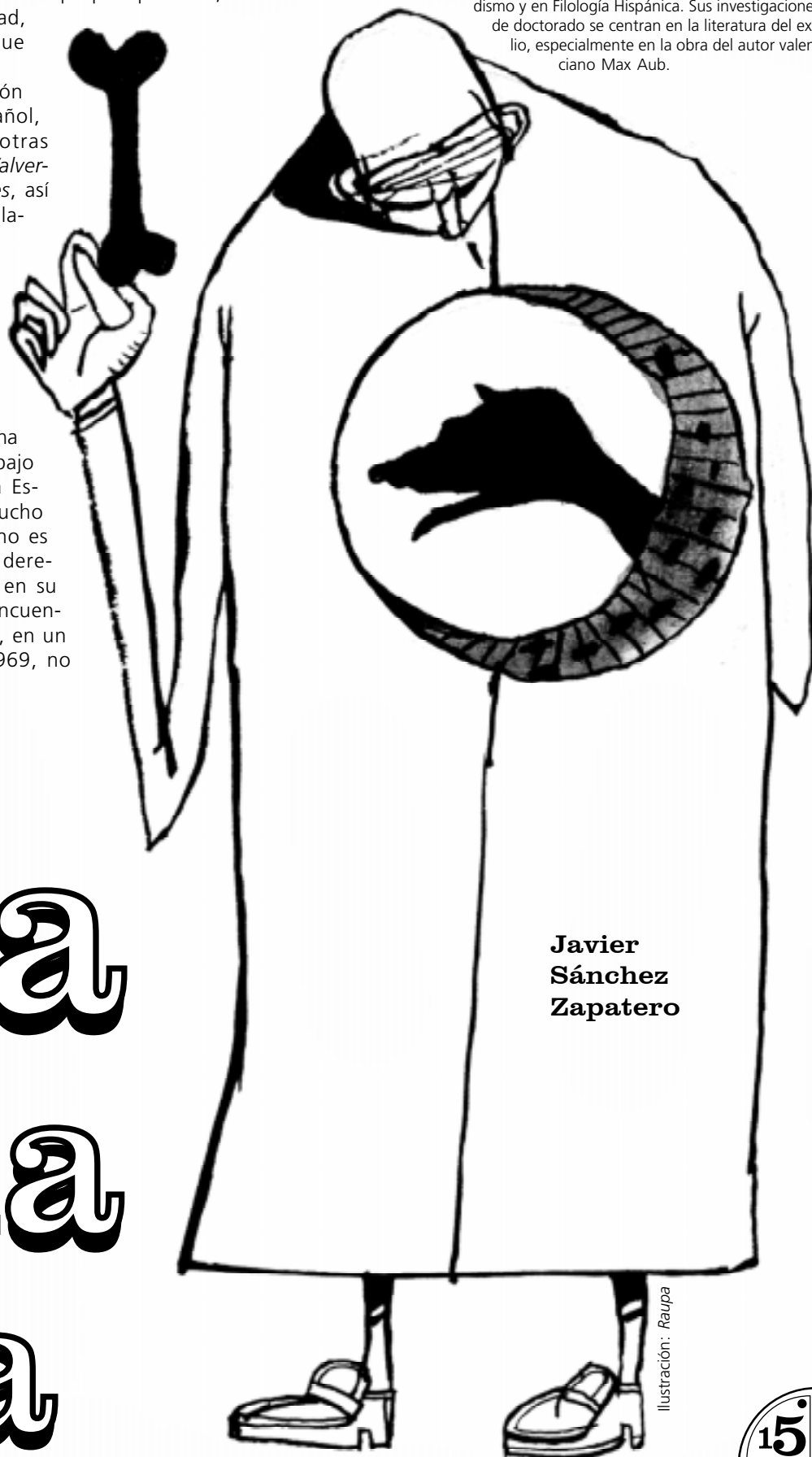
Junto con esta recreación constante del pasado español, manifestada también en otras novelas como *La calle de Valverde* o *Las buenas intenciones*, así como en muchos de los relatos breves escritos por el autor después de 1939, la esperanza de la vuelta ocupa buena parte de su obra en el exilio. El regreso, sin embargo, es una quimera que nunca podrá producirse, porque la España a la que quiere volver ha desaparecido para siempre bajo el yugo del franquismo. La España de Franco no es ni mucho menos la España de Aub, no es el espacio de libertades y derechos que el autor conoció en su juventud. De ahí que el reencuentro de Max Aub con el país, en un rápido viaje turístico en 1969, no

le deje más que una amarga sensación de tristeza. Descubre con dolor que su empeño en ser memoria de un tiempo histórico carece de sentido para los españoles de la época, cómodamente instalados en la mentira y en el olvido impuestos desde el poder. No solo no reconoce el país que dejó, sino lo que parece entristecerle más, el país no le reconoce a él. Como la mayoría de sus compañeros de exilio, su figura oscila entre el olvido al que le arroja la cultura oficial y el mito que rodea a todo desterrado.

Treinta y cinco años después de aquel viaje, que inspiró el desencantado libro *La gallina ciega. Diario español*, poco parecen haber cambiado las cosas. A pesar de que sus títulos se pueden encontrar hoy con facilidad en las librerías españolas y que los estudios críticos sobre su obra se han multiplicado en los últimos años, Aub sigue siendo un desconocido para el público lector no especializado, incapaz de incorporarle a la historia de la literatura nacional. Como ha señalado el académico Antonio Muñoz Molina, nuestra cultura no logrará su verdadera plenitud hasta que recobre la herencia intelectual y cívica de los escritores que, como Max Aub, tuvieron que exiliarse. Leerlos no es solo recobrar la tradición abolida por el fascismo en 1939, sino también el mejor homenaje que se les puede hacer. ▀

Max Aub fue jurado de Teatro del Premio Casa de las Américas en 1968.

Javier Sánchez Zapatero: español. Licenciado en Periodismo y en Filología Hispánica. Sus investigaciones de doctorado se centran en la literatura del exilio, especialmente en la obra del autor valenciano Max Aub.



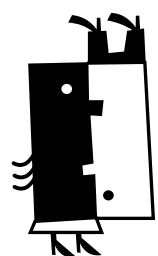
Javier Sánchez Zapatero

Max Aub o la defensa de la memoria histórica

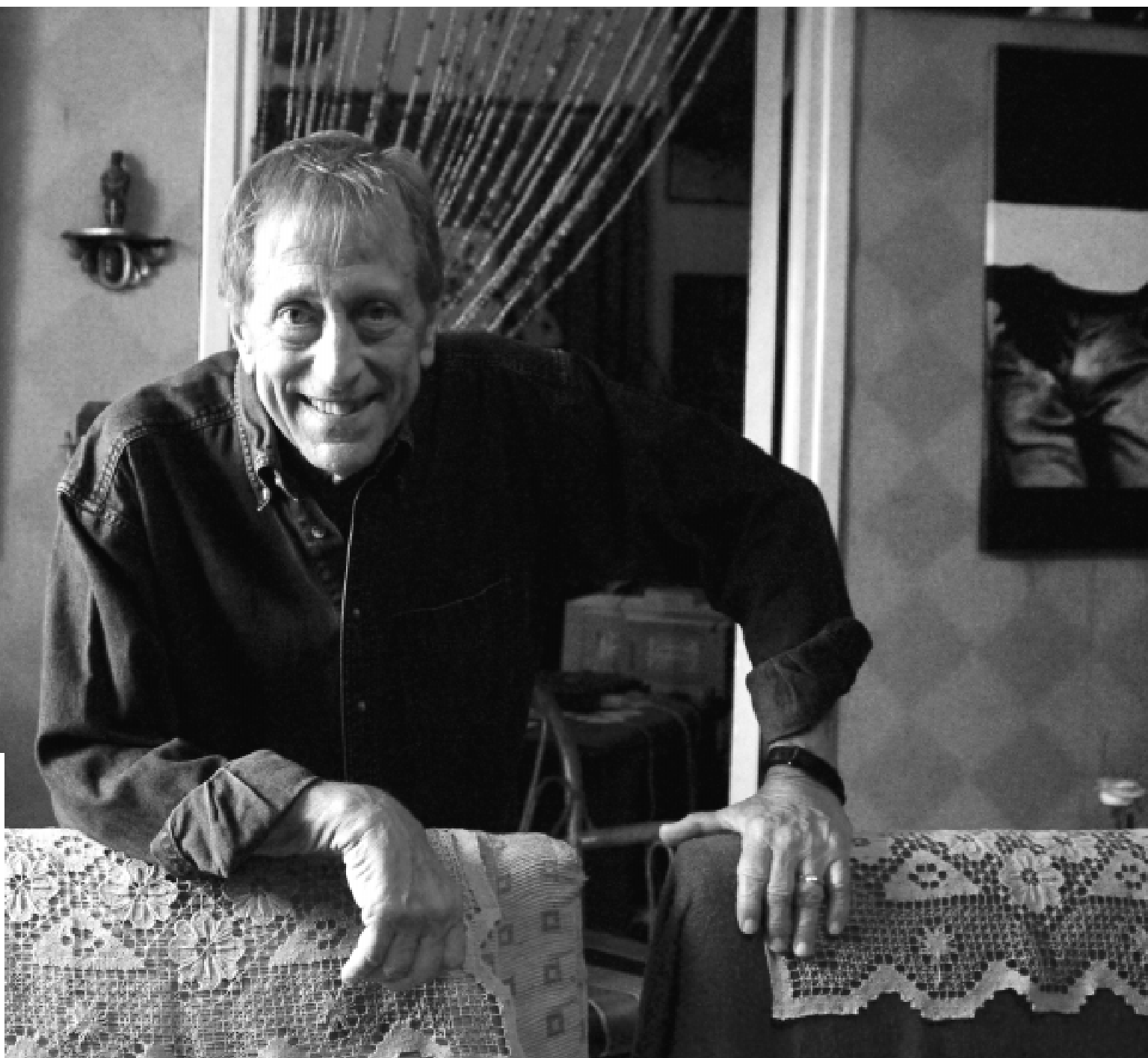
Ilustración: Raupa

Entrevista con Enrique Pineda Barnet

Fotos: Manuk Poladian (cortesía del entrevistado)



encuentro
con...



El Premio Nacional de Cine 2006 ha sido otorgado a uno de los creadores más prolíficos y representativos del cine cubano: Enrique Pineda Barnet. Su extensa carrera cinematográfica como guionista, actor y director de documentales y de largometrajes de ficción es parte de una actividad artística de increíble versatilidad que incluye el teatro, la radio, la televisión, la narración y la poesía, la locución y la crítica, el periodismo y el magisterio. Enrique Pineda ha dejado su huella de innumerables maneras en la cultura cubana, entre ellas como fundador de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo; como ganador del Premio Nacional de Literatura (Cuento) Hernández Catá 1953, por *Y más allá... la brisa*, y como director del único filme de ballet realizado en América Latina, *Giselle*, también uno de los más logrados en el mundo.

A su notable labor de toda una vida dedicada al cine se atribuye este premio. A ella nos introduce el propio cineasta desde el espacio íntimo de su hogar, donde transcurre esta entrevista.

Hábleme de la inquietud creadora que lo ha llevado a incursionar en tantas ramas del arte. ¿A qué se debe ese peregrinaje por todas estas disciplinas?

Nunca se sabe de dónde viene una inquietud, ahí está su misterio. A veces uno por decantación o por negación descubre más que por afirmación. Yo sé todo lo que no me gusta. Tengo muy bien definidas las cosas que no sería capaz de hacer nunca en

la vida, como por ejemplo jugar béisbol, sé que no podría nunca reparar el motor de un automóvil y sé que nunca haría un descubrimiento científico. Son cosas que definí desde niño, muy temprano en mi vida. Sabía que iba a hacer algo artístico. No tenía suficiente conciencia intelectual como para definirme, pero mi inclinación toda estaba dirigida hacia el arte.

Primero me interesó mucho cantar y bailar. Luego me fui inclinando más hacia el teatro y llegó el momento en que me defendí muy bien escribiendo. Me sentía feliz haciéndolo, pero justamente un premio significativo me hizo dejar de escribir. Eso lo tengo muy en cuenta ahora, para que no vuelva a ocurrirme. Gané un premio Hernández Catá de Cuento en 1953. Era bastante joven y significó muchísimo para mí. Era un premio alto, su jurado solamente lo dice todo: Juan Marinello, Jorge Mañach, Raymundo Lazo, Francisco Ichaso, el Doctor Antonio Barreda y Don Fernando Ortiz que era el presidente. Era un jurado muy severo y compuesto por figuras excepcionales de la literatura cubana. Ahí estaban todos los grandes... y de repente obtener, a los 19 años, el Premio Nacional, fue un golpe. En aquel momento un amigo muy cercano, que escribía muy bien —era un tipo realmente brillante como escritor—, estaba compitiendo. Lo había hecho varias veces, había obtenido algunas menciones. Es decir, anunciaba que iba a ser galardonado con el Hernández Catá, que era su aspiración, e inclusive la mía como amigo de una generación a la que uno le tenía admiración. Resultó que el premio recayó sobre mí y eso

me hizo perder su amistad. En aquella ocasión los viejos sabios del jurado me llevaron por primera vez fuera de La Habana, a Trinidad, y me sentaron en una glorieta, una noche, bajo una pérgola llena de piscualas. Me sentí como en las escenas de las zarzuelas españolas cuando las viudas le dan consejos a la novicia. Me dijeron: «Mira, para compadecerte en tu desgracia siempre habrá una mano amiga que te consuele y te apoye, y es justo, la amistad se demuestra también en los momentos malos; pero para compartir tu victoria y tu alegría hace falta una amistad profunda y verdadera que no les dé paso a los celos o a la envidia». Aquello me dejó muy perplejo porque era un aprendizaje un poco duro, pero fue así.

Al amigo no lo recuperé nunca más y eso me hizo retraerme. Empecé a escribir con mucha timidez y luego a guardarlo y a no mostrarlo. He estado escribiendo durante años y apenas alguna que otra vez lo he sacado a la luz. Claro, eso no me puede ocurrir ahora con el cine porque ya estoy bastante viejo para retraerme, pero uno recibe determinadas responsabilidades cuando las cosas adquieren un relieve más público. En realidad tengo muchos proyectos de cine que están muy avanzados, y las razones por las que no he vuelto a hacer una película, un largometraje, en Cuba, han sido muy personales, de desavenencia con los mecanismos de producción, eso es todo. Esos proyectos están ahí y quiero realizarlos, con el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) o por medios independientes, me da igual el modo.

Estoy respondiendo a la pregunta por una tangente, porque íbamos a caer ahí inevitablemente: soy artista y todavía lo pienso. Es decir, sé que soy artista, y cuando lo digo no estoy calificándome, no quiero decir: «sé que soy un buen artista», jamás diría eso. Como artista, puedo salir por cualquier vía. He culminado en el cine porque resume muchas expresiones artísticas, pero mañana podría estar bailando si mis huesos me lo permitieran, o cantando. Puedo seguir escribiendo, dibujaría si no hubiera perdido la aptitud, me gusta mucho cocinar.

De las artes, el cine me resulta más completo. El teatro me fascina, pero hay algo en él que me impide trabajarlo con satisfacción, y es su carácter efímero. Me duele mucho que el teatro sea como una llama. Tanto que casi siempre lo he querido filmar para que quede. Ahora mismo tengo aquí 55 horas, filmadas en un año, de la puesta en escena del Teatro Buen Día de una versión de *Marat/Sade*, de Peter Weiss. Es una versión que me fascina, me gusta mucho el método de trabajo de Flora Lauten y Raquel Carrió. Desde que concibieron esta idea comencé a filmar porque quería regalarle al espectador cubano la experiencia de cómo se va desarrollando una idea. Aquí se me está escapando otra profesión, que es la de maestro. No me gusta el cine didáctico, no creo que el cine tenga la obligación de enseñar absolutamente nada. Cuando además puedo decir cosas lo aprovecho, pero siempre «además». En este caso sería un documental que sin ser didáctico mostrara todo el proceso creativo, cómo después que

surge una idea puede modificarse incluso el ámbito teatral, cómo empiezan a surgir las imágenes, los diseños, cómo va surgiendo la música. Todo ese proceso está lleno de encononazos, de lucha, de sacrificios, de contradicciones, para llegar al cabo a la puesta en escena.

Hago trabajos muy diversos, no me preocupa tener una concepción del estilo. Mi estilo no existe. Mi cine es muy diverso. Me interesa por encima de todo el hombre, como ser humano y especie. Me interesa explorar el carácter, la personalidad, la inteligencia, el proceso intelectual, en el proceso espiritual y moral. Por ahí me he encaminado, tanto con *David* como con *La Bella del Alhambra*, con *Tiempo de amar* o *Aquella larga noche*. Es difícil que enfoque un lugar, por ejemplo. Puede ocurrir, no digo que no, nunca sé lo que voy a hacer mañana, pero generalmente es el ser humano el que me atrae.

Se ha referido al cine como el más completo, pero no el único camino. ¿Es este un punto culminante de toda la evolución de su carreta o es una forma de expresión más para un creador multifacético como lo es usted?

No es una expresión más. Como había dicho, el cine me resulta muy importante en cuanto resume distintas artes.

Anoche tuve una experiencia breve como actor, después de algún tiempo sin hacerlo. Estuve actuando en Madrid en diciembre, con unos alumnos de la Escuela Internacional de Cine, e hice una escena. Anoche ocurrió lo mismo, con una caracterización un poco más difícil. Es un corto de un estudiante también graduado de la Escuela, muy valioso. La experiencia actoral siempre me resulta fascinante. Lo que tenía que hacer anoche era sencillo y breve; sin embargo, lo hice con toda la elaboración y toda la complejidad de un largo personaje. Me encanta actuar, me

otros que realizaron una receta de cocina. Lo más hermoso fue que al final reunimos en una sola expresión todas esas combinaciones. Lo que me interesa, y quizá esté descubriéndolo ahora contigo, conversando, es la creatividad. Como me interesa mucho el ser humano, me interesa también esa realización que tiene el hombre cuando crea, esa capacidad que el hombre saca de sí mismo. La gente crece, se abre, es feliz cuando crea. Generalmente enseño en talleres de creatividad, no hago talleres de cine en particular o de literatura, sino sobre la creatividad, salga por donde salga. Eso me parece maravilloso.

Un clásico del cine cubano que nació de sus manos fue La bella del Alhambra. ¿Por qué un musical? ¿Cómo surgió la idea?

Siempre he tenido muy en cuenta la música en mi cine. En todas mis películas hay por lo menos una canción creada para cada una. He trabajado con muchos músicos importantes de este país: con Harold Gramatges, con Leo Brouwer, Carlos Fariñas, José María Vitier, Juan Blanco, Pablo Milanés y con los Romeu. Me identifico muy bien con ellos, hablamos un lenguaje común.

Siempre tuve la sensación de tener una deuda con el público cubano. Con esto no niego que el cine cubano tenía obras musicales. El cine de los años 40 y 50 tuvo expresiones musicales, unas más acertadas que otras, pero existió y fue importante.

de rubor que me digan algo así. Tiene espectadores devotos y eso me da mucha felicidad.

La idea de hacer *La bella...* sobre la base musical siempre estuvo en mí. Siempre quise hacer ese homenaje al teatro cubano, a nuestros géneros, nuestros ritmos e incorporarlos a una acción dramática, a todo ese fenómeno del melodrama, y utilizar como pretexto una novela como contrapartida e inspiración. Saqué cosas de muchos lugares, como *Las honradas* y *Las impuras*, de Miguel de Carrión, para bordar algunos personajes.

Para mí fue realmente un placer. Todo el tiempo estuvimos divirtiéndonos con la película. La estuvimos haciendo todos, hasta el último trabajador, con mucho gozo y mucha alegría de trabajar. Fue una experiencia muy rica que todavía me sigue brindando repuesta afectiva de la gente, trabajadores y espectadores.

De sus trabajos en el cine también se distingue Soy Cuba, que en su época fue dada de lado por la crítica y ahora es un clásico y una película de culto. ¿Cómo se integró al proyecto? ¿A qué se debe el cambio tan brusco en la opinión de la crítica y el público al cabo de los años?

Esa fue una experiencia totalmente opuesta. *Soy Cuba* fue un compromiso. Me fue solicitado servirle de asesor a un grupo de cineastas soviéticos que querían hacerle un homenaje a mi país. Vinieron con mucho amor y muchos deseos de hacer esta



«Sé que SOY artista»

Johanna Puyol

siento muy bien, pero es curioso, lo mismo me ocurre en un aula. Cuando me siento delante de un grupo de estudiantes estoy actuando, estoy haciendo una película. No es el cine «más» otras cosas, es el cine «también».

La dedicatoria del premio hacia referencia, entre sus muchos logros, a su aporte en la educación de los jóvenes talentos, y según parece no se puede separar esta faceta de su trabajo artístico...

Ser artista es muchas cosas. Para mí cocinar es ser artista también. Me gusta crear cocinando. Hice un taller en Huelva, con cuarenta y tantos estudiantes especialistas de los medios que, desde distintos lugares de Iberoamérica, ganaron una beca para este seminario. Era un taller de creatividad y fue maravilloso, porque no les quise poner un pie forzado con una obra específica. Los convoqué a que eligieran un tema y luego les dije: «Cada uno va a hacer una obra sobre este tema en el soporte y en el medio que quiera, sin repeticiones». Unos hicieron un guión de cine, otros un pequeño video, otros una canción, otros un mural, otros un *performance*, unos más hicieron una puesta danzaria y hubo

El ICAIC, desde su surgimiento, tuvo obras significativas, entre las primeras *Suite Yoruba*, que fue un documental extraordinario de Massip. Luego *Un día en el solar*, de Eduardo Manet, que fue un espectáculo visualmente importante, con una buena coreografía de Alberto Alonso. *Patakín* fue una obra de mucho riesgo, una obra experimental muy audaz por parte de Manolo Octavio Gómez, yo me sentía fascinado por las claves que tocaba. Con *Nosotros la música*, Rogelio París hizo un homenaje a todas las expresiones culturales del país, y también estuvo Julio García Espinosa con *Cuba baila*. Julio y yo teníamos muchas cosas en común como la búsqueda en el vernáculo cubano.

No pienso que *La bella del Alhambra* sea una obra maestra ni mucho menos, pero tuvo una suerte que me complació. Me dio mucha satisfacción ver cómo llegó al público, cómo la gente la quiso. Por sus escenas fuertes, de violencia y amor, era para mayores de 12 ó 15 años, y sin embargo, los niños cantaban las canciones en la calle y las niñas querían ser como Raquel. Todavía hoy hay personas que me dicen: «La he visto 10, 15 veces». Eso lo agradezco con pudor, me da un poco

coproducción. Por otro lado, el proyecto era importante para Cuba porque nos iba a permitir adquirir mucho equipamiento como grúas, cámaras, automóviles, etcétera. Trabajé con este equipo y tuve relaciones muy profundas, como en el caso de Urusievski, el fotógrafo, y su esposa, con los que tuve una identificación artística profunda desde el primer momento. Fue como amor a primera vista y lo curioso es que nunca habló español y yo vine a hablar ruso casi al final de la película, de modo que al principio nos comunicábamos casi por transmisión de pensamiento. Pero no fue así con Kalatosov. Eran dos creadores que tenían diversa actitud ante la vida, diversa óptica. Estaba Evtuchenko, el poeta, que habría podido ser más cercano porque era de mi generación, pero no tuvimos una relación de empatía.

La película me permitió cosas muy interesantes. Estuve un año entero en Moscú y conocí los antecedentes de toda esa cultura rusa que es muy rica y profunda, por encima de la cultura soviética del realismo socialista.

Quedé muy insatisfecho con la película. Terminé sin que me gustara, sentí que muchas cosas que había hecho fueron

deformadas y decidí que nunca más iba a escribir un guión para otro, si los tenía que destruir los destruiría yo mismo, no otro. Para mí *Soy Cuba* fue una frustración con algunos aciertos, me dio felicidad ver como Urusievski convertía algunas palabras en imágenes.

Al cabo de 40 años, mi razonamiento es que «muerto el perro se acabó la rabia». Esto traducido significa que para Occidente, y en particular para los norteamericanos, la visión de todo lo que estaba del lado de allá del muro de Berlín era malo. Estos son esquemas politizados, totalmente frívolos y superficiales, como hacemos nosotros muchas veces cuando pensamos que todo lo norteamericano es malo. Hay mucha cultura norteamericana buena, y hay una cultura rusa maravillosa. En Occidente se perdieron un cine extraordinario. Aquí vimos pésimas películas rusas, muy malas, pero también películas extraordinarias. Coppola y Scorsese se fueron a incursionar al territorio enemigo ya hecho cenizas. Debajo de las cenizas encontraron *Soy Cuba* y claro, para ellos tenía que ser un hallazgo porque tiene un lenguaje diferente, representa una cultura que para ellos era

totalmente desconocida, que habían negado sin conocerla. Me refiero en general a los cineastas occidentales. Entonces cayó el muro de Berlín y todo se convirtió en bueno. Eso me incomoda mucho porque me parece de un oportunismo político terrible. No se está buscando de verdad la cultura, sino una política politiquera, ni siquiera una alta política. Así, «descubrieron» *Soy Cuba*.

Por eso es importante el documental de Vicente Ferraz, egresado brasileño de la Escuela Internacional de Cine, de un talento tremendo. Vicente sacó un punto de vista de *Soy Cuba* que la desborda, es mucho más abarcador, es un punto de vista sobre la conciencia del arte, la manera de mirarlo. Realmente, *El mamut siberiano* me gusta más que la película, es un tremendo documental.

Ahora, con otra perspectiva, 40 años después, uno mira la película de una manera diferente, aunque sigo pensando lo mismo que pensaba entonces. Quizá ahora valoro mucho más la estética de Urusievski. Se han acentuado los criterios que tenía, los buenos y los malos. Lo que en aquella época me parecía horrible ahora me parece peor, y lo que me parecía bueno me parece mucho mejor.

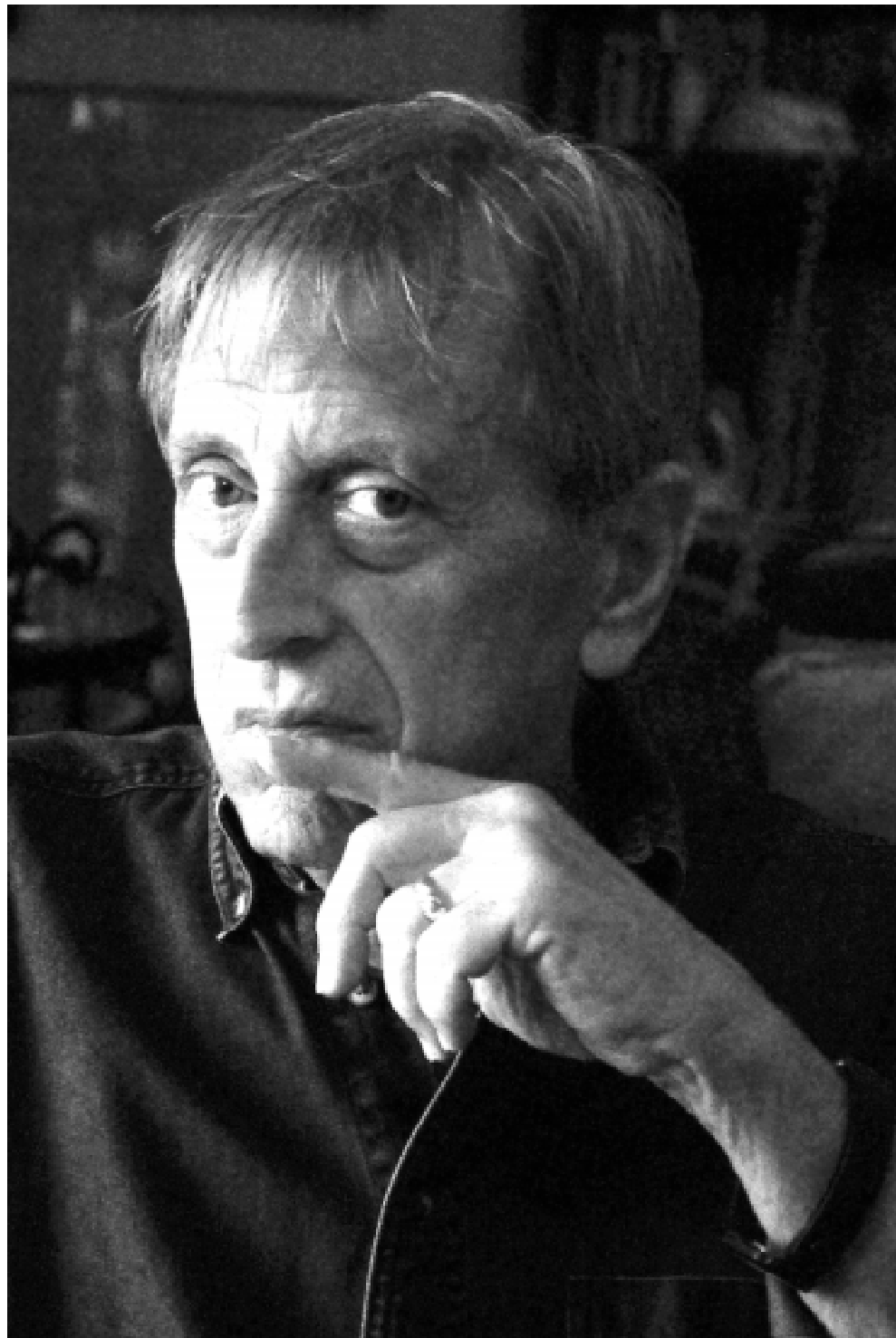
¿Es cierto que tiene en proyecto un documental sobre las relaciones entre rusos y cubanos?

Lo estoy haciendo y es resultado de *El mamut siberiano*. Un director evita y convierte en polémica lo que han sido expresiones individuales. Vicente Ferraz, sin que lo supiéramos, nos puso a polemizar a unos entrevistados con otros sobre la base del criterio de que los rusos no dejaron nada en Cuba. Eso me incomodó, porque los rusos han dejado muchas cosas en mí y en términos generales en el país. Aunque se programe la vida para determinadas negociaciones o para tener relaciones políticas con un país, más allá de esta voluntad, la vida es mágica y hace que los hombres adquieran, voluntaria o involuntariamente, otras riquezas.

Los rusos pasaron por el calor tropical, y los cubanos, la gente del trópico, pasaron por las estepas rusas. Ellos probaron la malanga y encontraron que no les gusta, y el mamey les sabe a yodo. A nosotros no nos gustan los aceites y caviars porque nos saben a grasa. Unos aprendieron a comer mamey y otros aprendimos a comer caviar. Nos enriquecimos, y no intento simplificarlo. Hay uniones y uniones. Tengo casos maravillosos de parejas ruso-cubanas con amores inmensos. En el terreno de la amistad, tengo amigas rusas a las que no veo desde hace 40 años, pero nos seguimos escribiendo y nos seguimos queriendo.

Conocí a un niño, y esta es una historia muy linda, estando en Moscú en el año 64. Había una señora que atendía mi habitación en el hotel, y esta anciana y yo hicimos empatía. No sé cómo, esas cosas que pasan que no tienen que ver con la edad: ella era una anciana y yo un muchacho joven. Llegó un día a mi habitación, se paró delante de mí y me dijo: «Yo soy Mary Pickford». Entonces empezó a bailar y a cantar en el medio de la habitación. Mary Pickford fue una actriz de Hollywood muy famosa en los comienzos del cine y fue de las primeras figuras que estuvieron en Rusia, a donde nadie iba en aquella época. Nos hicimos muy amigos e, infringiendo una norma de los empleados que tenían prohibido hacer amistad con los turistas, me

llevó a su casa, una pequeña habitación donde vivía con sus dos hijas y un nieto. Hicimos una amistad familiar, porque yo era



un cubanito solo, allí no había estudiantes cubanos todavía, y mamá María se hizo mi familia. El nietecito, que tenía siete años, Volodia, me dijo un día —ya yo hablaba un poquito de ruso—: «Tío, quiero que vayas a mi campamento de pioneros donde me van a poner la pañoleta. Quiero que seas mi invitado». Fui, y cuando llegó el momento de obtener la pañoleta el niño hizo un juramento: «Juro aprender español para escribirle a mi tío Enrique». Pasó el tiempo y en este momento Volodia me escribe. Estudió español, se hizo profesor de Literatura Hispánica y está prestando servicio en Luanda. Desde allí me escribe y desde allí supo de mi premio de cine. Eso es maravilloso como relación humana. ¿Cómo van a decir que los rusos no dejaron nada en nosotros? Los rusos dejaron amor también. No fueron solo balas y misiles, me dejaron también amor y lealtad. A eso me refiero, porque las relaciones humanas son más profundas y valiosas que las negociaciones comerciales o políticas entre los países. Eso es lo que trato de plantear, es la razón de este documental —que se llama *Vodkafé*—: que el hombre trasciende más que todo.

Ha dicho en entrevistas anteriores que tiene en preparación un largometraje llamado Bolero. ¿La música es protagonista nuevamente?

Sí, es una película sumamente musical. Es un gran melodrama. Esa película es la razón de mi discrepancia administrativo-burocrática, porque mientras estaba

dando clases en Puerto Rico me enteré de que *Bolero* había sido registrada en los derechos de autor del Centro Nacional de Derecho de Autor (CENDA). Vine con la prueba de mi inscripción de 11 años de antigüedad y la persona fue obligada a devolverme mis derechos de autor. Fue una infamia, y como tal no puedo hacer cine con esa complicidad, lo digo de una manera delicada y cuidadosa.

Bolero es una película muy querida, muy acariciada. Ya son 17 años esperando por ella y pienso que puede ser una gran película, pero es muy costosa. Si no, alguien la hará un día, cuando sea patrimonio.

Tengo otros proyectos que también rozan el mundo del género musical. Hay uno que se llama *Nora@direcciónequivocada*, es una dirección electrónica porque está inspirado en una novela de Rosa Ileana Boudet llamada *Potosí 11*. Es la historia de una mujer que en un momento determinado da «el portazo» de Nora —la de *Casa de muñecas*, de Ibsen. A mí siempre me ha estremecido el momento en que una mujer toma la decisión de ser ella misma. Está pensada para ser una historia de La Habana. Me ilusiona mucho y es muy musical, pero sin grandes costos.

Tengo otro proyecto que se desarrolla en la esquina de 23 y 12. Un día dijeron que el ICAIC no tenía transporte, y pensé: «Voy a hacer una película en 23 y 12». Dijeron que no había dinero para construcciones y dije: «La voy a filmar en el edificio más viejo de 23 y 12». Dijeron que no había recursos para vestuarios y dije: «La

haré con vestuario actual». Como no había dinero para extras ni mucho más, la ubiqué en un apartamento. Es una película que se hace con centavos. Su tema principal es uno de los conflictos más tremendos de la sociedad cubana: la separación de la familia. Posee una línea musical trovadoresca muy linda. También tiene relación con la plástica porque aparece la galería de los bajos del edificio. Hay además un poco de danza.

Tengo en proyecto la puesta en pantalla de *Aire frío*, la obra de Virgilio Piñera. Fue mi primer trabajo documental, la puesta en escena de esta obra que estaba haciendo Humberto Arenal en 1962 ó 63. Fue también la primera experiencia como camarógrafo de Raúl Rodríguez. Ese documental lo vio Virgilio y le fascinó la idea, estaba muy contento con que lo hiciéramos. Pero vino la época en que él era un personaje cerrado y muy difícil de hacer. Esperamos y aún está ahí el documental.

El último proyecto es muy sencillo y muy difícil, con un tema muy fuerte: la lucha contra la homofobia. Vivimos en una sociedad homofóbica, el mundo está pasando por una etapa de transición de la misma forma en que se ha dado gradualmente, y no del todo, la tolerancia al homosexualismo —ni la abolición de la esclavitud ni la liberación de la mujer se han logrado en un ciento por ciento. Eso abarca toda América Latina. La película se llama *Verde verde* porque un alumno me dijo un día: «Maestro, verde verde da maduro», es decir, cuando las cosas llegan a su extremo se convierten en lo opuesto. Hasta ahí los proyectos más inmediatos. Hay otros muchos en camino.

¿Este premio les ha brindado un nuevo impulso a los proyectos que tiene en espera?

Hasta ahora no ha ocurrido nada en esa dirección. Estoy convencido de que la dirección del ICAIC y el Ministerio de Cultura quieren hacer películas y apoyar las realizaciones. Existen cuestiones de carácter económico e industrial, pero eso no quita que las pueda hacer en coproducción o en el extranjero. Así hice una película en Puerto Rico, en 1997, para adolescentes, llamada *Angelito mío*. Es una especie de musical dramático, pero es más comercial, hecha en el corazón mismo del «capitalismo salvaje».

Estoy realizando una serie documental llamada *Memoriarte*, que es lo contrario de «olvidarte». El cine cubano tiene una experiencia muy rica que tiende a olvidarse. También hay cierto afán por destruirla por parte de algunas personas. Negado a que eso ocurra, aferrado a la historia del cine cubano y sus cineastas, he comenzado una serie formada por pequeñas entrevistas a todos los posibles y alcanzables cineastas cubanos, desde directores, técnicos y artistas de todo tipo hasta burócratas y oficinistas que tienen determinadas memorias y vivencias, de distintos lugares, de todas las épocas posibles —si pudiéramos despertar a algunos, pero están dormidos para siempre— y dondequiera que estén: en Cuba, en España, en EE.UU., hay cineastas cubanos en todas partes. Lo más hermoso es que todos están entusiasmados y muchos les hacen entrevistas a los otros y me envían los materiales. Porque hay una cosa muy curiosa: los cineastas todos aman el cine, nunca reniegan de su proceso, y eso me identifica mucho con este arte. Estén donde estén me han enviado felicitaciones, sentimientos de adhesión y de cariño, desde el último rincón del mundo. ■



Roberto Manzano
(Camagüey, 1949)

Ilustración: Idania

A VECES, CON LAS ÚLTIMAS LUCES DE LA TARDE

A veces, con las últimas luces de la tarde, van saliendo poco a poco de las estaciones los pobres y oscuros trenes;

son metálicos y sucios, atestados de seres presurosos que callan mientras el silbato se despide de los andenes;

y los postreros trozos de periódicos van corriendo por el cemento, por debajo de los zapatos, hasta que caen hacia los rieles brillantes;

y entonces, entre la luz sesgada de la tarde, cierta luz de bijol y aroma triste, se van perdiendo los últimos coches;

y yo soy el viajero, yo siempre soy el viajero, el hombre recostado, meditabundo, que está parado en el estribo;

soy el viajero que ha partido y que no ha llegado nunca, que busca lo ilusorio dentro del túnel de los trenes;

y entonces digo adiós a todos, y adiós a mí mismo, y estoy diciendo adiós, moviendo el pañuelo utópico;

y yo tengo una larga vida detrás, y una larga esperanza delante, y una opresión dolorosa dentro del corazón que canta mucho;
y a veces soy de nuevo, siempre soy de nuevo aquel niño rural que veía pasar los pequeños trenes negros de la infancia;

y cómo es posible que yo sea todavía aquel niño, que yo tenga por dentro el mismo viaje de heridora nostalgia?;

son cosas que no están bien en la evolución de los destinos, porque duele mucho conservar esa fugacidad dormida;

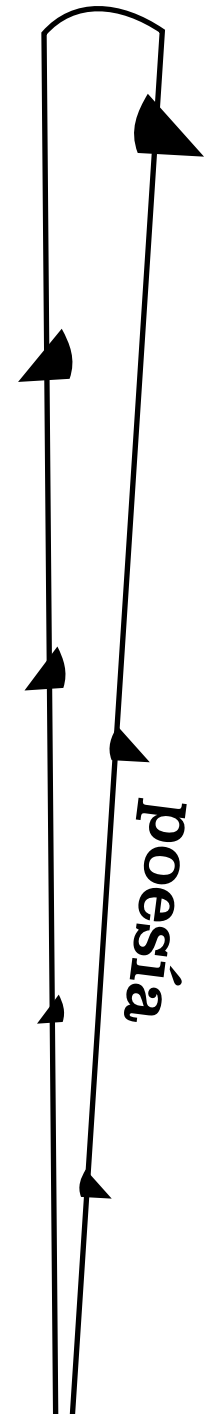
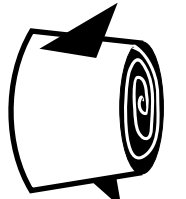
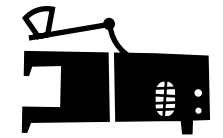
es mejor ir de coche en coche bromeando con los restantes ensimismados, con los prójimos distraídos;

es mejor sacar los ojos al paisaje, ya deletreado como un salmo visual, como una copla monótona;

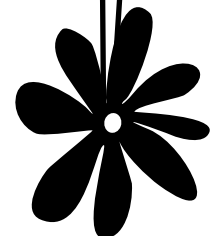
o hundirlos en las cercas próximas, que van uniendo llenas de prisa sus postes florecidos, sus muñones negros;

o entrar hacia el alma, viajera lenta, que cruza con sus bártulos por lo aéreo mientras las chispas de los rieles copian los primeros destellos de Venus!

Tomado de *Synergos*,
Premio Nicolás Guillén de Poesía 2005.
Editorial Letras Cubanas. La Habana, 2005.



Poesía



«Hemos discutido si protestar ante los cines o no, pero el consenso general ha sido que era mejor no llamar la atención sobre el filme. Esta cinta debería simplemente ser ignorada. Además, ¿quién quiere ver a dos vaqueros besándose?»

ROBERT KNIGHT, Culture and Family Institute

La ceremonia del Oscar y las primeras reacciones

Los analistas políticos observaron que la imposición de Bush en la presidencia de EE.UU. se benefició de un reverdecido fundamentalismo católico y protestante, con una secuela de extremismos moralistas e hipocresías santificadas. Al vincularlo con su desmandado injerencismo en Iraq, la Casa Blanca demostraba su habilidad para teñir de confrontación cultural-religiosa una guerra y una ocupación petroleras, dividir a la humanidad en ejes del bien y del mal y aprovechar resortes dogmáticos largamente sembrados con sermones de púlpitos y *shows* televisivos. No por casualidad los torturados en Abu Ghraib conocieron maltratos sexuales dosificados por el eje del bien en tierra de herejes, evidencias de que tales asuntos revuelven las cabezas, alebrestan los genitales y alivian las malas conciencias de los cruzados de la democracia. Tan enrarecido «auto de fe» ganó valor icónico, como de Jesucristo superestar con aullidos en el lugar de la banda sonora.

La llegada a USA de la ola de matrimonios gays ylésbicos, expandida en gran parte del mundo, fungió de munición en una contienda cuyo telón de fondo incluía la quiebra del prestigio eclesial con el destape de una pederastia ejercida sin pasar por los confesionarios o iniciada en ellos. Resultado: una friolera de curas no salidos, sino sacados del closet para lavar en público sus sotanas sucias. Los norteamericanos se habían entrenado en labores de lavandería con el vestido de Mónica Lewinsky maculado por el semen clintoniano, suceso que solamente los condicionamientos de la pop cultura pudieron llevar a *prime time*. El resto lo cumplía la hiperestesia de un país donde los temas de la sexualidad alcanzan récord insólito, de la oficina oval a las prédicas de comunicadores iluminados. Algunos votantes de Bush creyeron exorcizar en las urnas ese viejo fantasma, llevado en la psiquis social como un atemorizador alien.

Los asuntos sexuales ya tenían espacio en las pantallas sin la sublimada mojigatería de *Té y simpatía* y otros filmes que en los años 50 a los elevaron a piezas de marketing. Resultaban cada vez más explícitos, siempre que se mantuvieran dentro de los moldes que ocultan las falencias del canon. Y es precisamente lo que subvierte *Brokeback Mountain*, de Ang Lee, uno de los filmes más detonantes de los últimos 50 años. Alejado de lo colosal y lo súper, les habla a los espectadores desde un intimismo irrecusable, más que al oído, a la conciencia. Cargado de nominaciones y con la anuencia de los críticos más exigentes, por *Brokeback Mountain* apostaban hasta los reacios a devaneos liberales. Pero se quedó sin el Oscar a la mejor película. Cuando Jack Nicholson anunció a *Crash* como la ganadora, no se supo si hizo una mueca o pronunció *trash* (basura). La respuesta fue un grito ahogado. Ninguno daba crédito a ese timonazo de última hora, atribuible al actual endurecimiento de la sociedad estadounidense.

El filme de Ang Lee narra un romance interdicto entre vaqueros enamorados, Jack Twist (Jake Gyllenhaal) y Ennis del Mar (Heath Ledger), no chica y chico, sino él y él. Es una conmovedora historia de amor. Sí, conmovedora y de amor, no de escaramuzas físicas en el tono caricaturesco con que las industrias

filmicas tratan la homosexualidad. Pero fue demasiado lejos. Poner en crisis un símbolo tan respetable como la varonilidad de los legendarios *cawboys* olía a desestabilización. Más si la historia se colocaba en Wyoming, uno de los estados duros y conservadores de la Unión, donde los republicanos obtienen mayorías aplastantes. El solitario vaquero de la Marlboro dio un respingo.

Brokeback Mountain había arrasado con la mayoría de los premios concedidos antes del Oscar: el León Dorado de Venecia, cuatro Globos de Oro y cuatro premios de la Academia Británica de Cinematografía, incluido el de mejor película, y el máximo galardón del Sindicato de Guionistas (WGA) de Hollywood. La Academia impuso sus rezagos, aunque en atención a la opinión pública mundial le concedió los rubros de mejor director, mejor guión adaptado y mejor banda sonora. En la dispar historia del Oscar, con menos que eso algunas películas se apropiaron de la estatuilla. De todos modos, por la acogida favorable y el camino que le espera, será vista como la verdadera triunfadora. Es el destino de los lauros manipulados. En el caso de *Brokeback Mountain* se sabe que la resistencia a su contenido empezó antes.

Ang Lee fue parco en la ceremonia del Oscar: «Estoy feliz porque esta película ha llegado muy lejos. Creo que los espectadores están sedientos de amor, de comprensión, de respeto, de complejidad y de madurez. Esta película nació de una crisis, estuve a punto de dejarlo todo, pero aprendí a mirarme a mí mismo, a disfrutar otra vez con mi trabajo. Lo mío es el drama, todo lo que rodea a la represión». En una conferencia televisada desde Hong Kong agregó que no considera su película como una obra rebelde ni innovadora, sino un retrato de personalidades en un contexto de extrema rudeza, lejos del estereotipo del marica que con su propio comportamiento contribuye a la «guetización» social que lo victimiza. Reafirmó su coherencia con los personajes del relato que sirvió de base al filme. «Los gays son así, su imagen ha sido distorsionada. Cuando dos personas están enamoradas y tienen miedo, actúan así. La gente es puesta en determinada categoría. Y eso es muy molesto. La vida no debería ser así. El mundo no es así. Hay mucha complejidad. Hay excepciones a las reglas».

Reflexiones de la escritora

Annie Proulx, autora del relato, fue menos diplomática al escribir en *The Guardian*:

de Independent Spirit». (Se refería a otro premio recibido por la película el día antes de la ceremonia del Oscar.)

Declaraciones de esta narradora, que ha recibido el Pulitzer y el National Book Award por su novela *Atando cabos* (1993), dan claves para la comprensión del filme:

«El argumento se construyó sobre la pequeña pero firme, idea de una pareja de chicos que han crecido en el campo, con unas opiniones y una conciencia de sí mismos moldeadas por su entorno, que se ven inmersos en un mar de emociones cada vez más profundo. Los personajes tenían que haber crecido en ranchos áridos y aislados y ser claramente homofóbicos. Quería explorar el amor duradero y el alto precio que se puede pagar por él, el rechazo homofóbico y la no aceptación de uno mismo. Sabía que era una historia cargada de tabúes, pero me sentía empujada a escribirla.

«Es una historia sobre la destructiva homofobia rural. En unas montañas tan aisladas, alejados de comentarios oprobiosos y de ojos vigilantes, pensé que sería creíble que se diera una situación sexual entre los personajes. Una situación de soledad en las alturas, un par de tipos, a veces se impone el sentido práctico, nadie tiene por qué hablar de ello y así son las cosas. El comentario de Ennis a Jack podría haber sido cierto: 'Yo no soy marica'. 'Yo tampoco. Es una cosa aislada, asunto nuestro y de nadie más'. El factor que lo



«Quienes otorgan el premio de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas están fuera de contacto no solo con los grandes cambios culturales y el fermento como levadura que es EE.UU. por estos días, sino también fuera de contacto con la segregación en su propia ciudad. Si uno desea encontrar una buena decisión en base al mérito, evitemos los premios de la Academia el próximo año y prestemos atención a las selecciones

complica todo es que entre ellos surgió un amor de los que se dan una vez en la vida. Me esforcé en darles profundidad y complejidad a Jack y a Ennis y en reflejar la vida real al enfrentar ese amor a las normas sociales que ambos hombres obedecían. Aunque hay muchos lugares en Wyoming en los que hombres *gays* han vivido y siguen viviendo en armonía con la comunidad, no hay que olvidar que un año después de que se publicara este relato —1997— ataron a Matthew Shepard a una cerca en las afueras de la ciudad más culta del estado, Laramie, la sede de la Universidad de Wyoming. También hay que pensar que Wyoming tiene la tasa de suicidios más alta del país y que entre las personas que se matan predominan los hombres solteros de avanzada edad.

«Muchos *gays* se casan y tienen hijos y son buenos padres. Como es una historia rural, la familia y los hijos son importantes. La mayoría de las historias —y muchas películas— que he visto sobre relaciones *gays* tienen lugar en escenarios urbanos y nunca hay niños en ellas. A los *gays* de pueblo que conozco les gustan los niños y si no tienen hijos propios, suelen tener sobrinos y sobrinas que ocupan un espacio muy grande en sus corazones. El hecho de que ambos personajes se casen con mujeres amplía la historia e introduce a dos jóvenes esposas que, desde su inocencia y feliz confianza, van a recibir unas lecciones verdaderamente duras sobre la vida. Alma y Lureen le dan al relato una dimensión universal, pues los hombres y las mujeres se necesitan, a veces de forma inusual.

«Yo pensaba demasiado en esta historia. Se suponía que era Ennis quien soñaba con Jack, pero yo soñaba con ambos. Aún no me había distanciado del relato cuando se publicó en *The New Yorker* el 13 de octubre de 1997. Esperaba recibir cartas escandalizadas de personajes religiosos o moralistas, pero en lugar de eso, las recibí de hombres, muchos de los cuales eran peones de rancho de Wyoming y vaqueros y padres que decían ‘has contado mi historia’ o ‘ahora entiendo lo que ha tenido que pasar mi hijo’. Aún hoy, ocho años después, recibo esas desgarradoras cartas».

Una piedra lanzada al lago

Las reacciones ante las complejidades de *Brokeback Mountain*, expresadas desde un guión tan exigente como lineal y que fantasea menos de lo que cuenta, pueden resultar controvertidas en las partes de EE.UU. regidas por una sociedad ultraconservadora y fanáticamente religiosa. Se sabe que el estreno de la película fue prohibido en Utah y Virginia, lo que resulta comprensible en atención a sus tradiciones, aseveradas por el renuevo del fundamentalismo.

Brokeback Mountain no es un filme más sobre *gays* complacientes con los estereotipos que arroja la engañosa definición de «homoerotismo», para una diferenciación quizá necesaria, pero asumida de manera acrítica, sin advertir que en la excepcionalidad también se funda la marginación desde un orden «normal». El otro erotismo, el consagrado, no requiere apellido. Ahí está el detalle. La película es más que la historia de dos hombres que se desean. Es una saga con implicaciones nada desatendibles. El logro de Ang Lee ha sido elevarla a categoría universal, conmoviendo a los espectadores comunes con un argumento que resultaría banal si lo narrara de otra manera. Los ha puesto frente a las consecuencias de los —sus— prejuicios e incomprensiones, hacia un progreso en la evolución de la mentalidad colectiva sobre estos asuntos.

Si con el avance de la pandemia del VIH muchos filmes han tratado la homosexualidad como vinculada a la transmisión sexual, no todos asumieron un enfoque

respetuoso de la diversidad, de ese otro merecedor de algo más que conmisericordia, para quien la simple y engañosa «tolerancia» puede resultar ofensiva. Ang Lee y sus colaboradores le dan un tratamiento de persona, ni más ni menos. Los retratan victimados y atrapados porque sus sentimientos riñen dentro de ellos mismos, contra ellos, desde un desprecio convertido en tradición que los circunscribe a una vida no adversa, sino adversaria. Ellos posponen una felicidad que no creen merecer. El nudo gordiano de su existencia aflora en un diálogo clave, mientras disfrutaban su amor de vaqueros en la montaña:

JACK: ¿Sabes que podríamos estar así para siempre?

ENNIS: ¿Y cómo haríamos eso?

JACK: Si tú y yo tuviéramos un ranchito en alguna parte. Un negocio de vacas y terneros. Sería una buena vida. Lureen no me necesita. Su padre me pagaría para que me vaya. Casi me lo ha dicho.

ENNIS: ¿Sabes qué? Te lo diré. Eso no va a pasar. Tú tienes una esposa y un bebé en Texas y yo tengo mi esposa e hijas.

JACK: Es cierto. ¿Tú y Alma se quieren?

ENNIS: No hables de Alma. No es su culpa. El asunto es que cuando tú y yo estamos juntos nos entra este asunto de nuevo. Y en el lugar equivocado. En el momento equivocado. Estamos muertos, te lo digo. Había dos viejos que tenían un rancho, juntos, donde yo vivía: Earl y Rich. Y eran el chiste del pueblo, aunque eran dos viejos duros. Earl apareció muerto en una zanja de irrigación. Lo habían amarrado y lo arrastraron por el pene hasta que se le zafó.

JACK: ¿Y tú viste eso?

ENNIS: Yo tenía como nueve años. Mi papá nos obligó a mí y a mi hermano a verlo. No sé, tal vez hasta él mismo lo hizo. ¿Dos hombres viviendo juntos? Imposible. Podemos vernos de vez en cuando, en algún lugar, escondidos.

JACK: ¿De vez en cuando? ¿Cada cuatro jodidos años?

ENNIS: Si no podemos arreglarlo, Jack, tenemos que soportarlo.

JACK: ¿Por cuánto tiempo?

ENNIS: Mientras podamos cabalgarlo. Esto no tiene riendas.

Cuando la esposa de Ennis le propone ir al oficio religioso del domingo, él responde: «Esos solo hablan del fuego eterno y del azufre». Como la protesta sorda que se esconde en esa frase, el sentido de esta historia no se atenúa en la pusilanimidad que mina la existencia de Ennis o convulsiona los reclamos de Jack, ambos impedidos de confrontar sus sentimientos con el orden heredado. El drama alcanza honduras que desbordan su argumento, con algunos rezongos de inconformidad y un sentimiento de culpa: ENNIS: «¿Nunca has sentido, cuando vas al pueblo, que alguien te mira sospechoso, no sé, como si lo supiera, y luego sales a la acera y todos te están mirando igual?». Las sutilezas y los significados de *Brokeback Mountain* no quedan en su tiempo de exhibición ni en la montaña que recibe el amor imposible de Jack y Ennis ni palpitan solamente en las praderas de Wyoming. Entre las cosas que más teme la Academia que otorga el Oscar están, precisamente, esas sutilezas y esos significados poco abarcables. ▀

1. Elsa Fernández-Santos: «Sorpresa en la noche de los Oscar», *El País*, Madrid, 6 de marzo de 2006.

Reynaldo González: Narrador, ensayista y crítico literario. Premio Nacional de Literatura 2003. Su obra ha sido reconocida con los premios Italo Calvino, Juan Rulfo de Radio Francia Internacional, el Premio Nacional de la Crítica Literaria y Premio Nacional de Periodismo.



A. del Pino

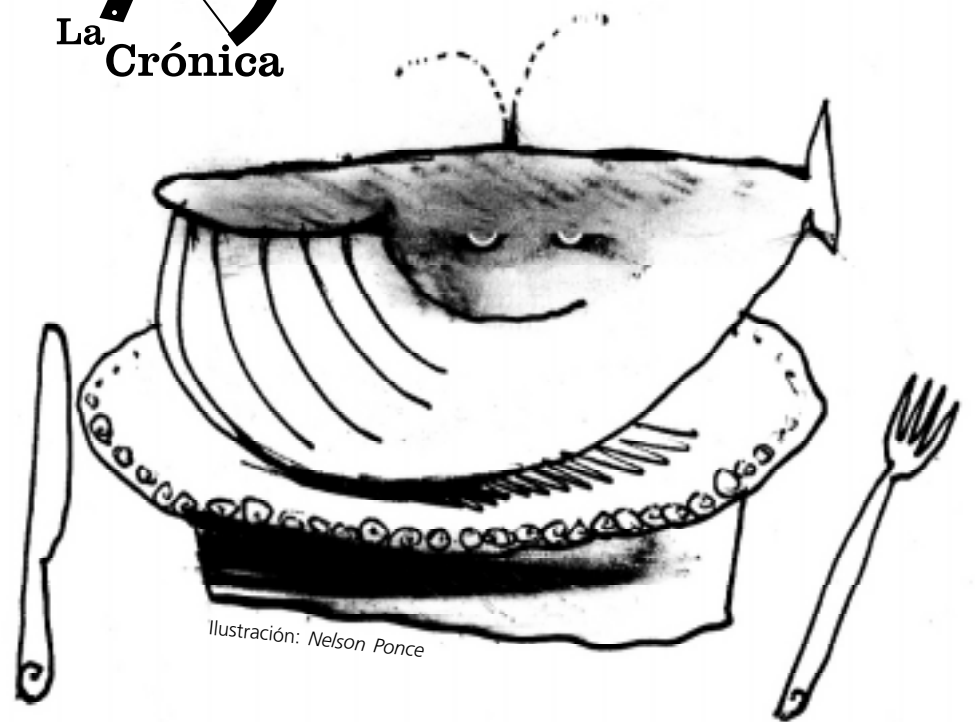


Ilustración: Nelson Ponce

Boniatillo y otras certezas

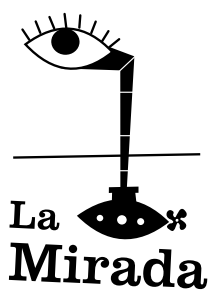
Hace poco mi amiga teatróloga Elsa Brugal me puso delante un plato de boniatillo que me hizo saltar con un entusiasmo similar a cuando mi equipo de béisbol anota una carrera decisiva. Para colmo de dichas, su esposo, el destacado pintor —cubanísimo, a pesar de su nombre y padre árabes— Aisar Jalil, se sumó a mi gula con otro postre elaborado a partir del boniato, pero «trabajado» a la manera del flan. Fuera de Cuba al boniato se le conoce también como batata o papa dulce. En la jerarquía histórica de nuestras viandas no está entre las más distinguidas, pero convertido en boniatillo —sea blando, como el que me brindó Elsa, o durito, como puede encontrarse en el Barrio Chino habanero— es una de las cosas más deliciosas del mundo.

Durante años defendí al gordo tenaz que habita en mi alma de la casi absurda idea de que los hombres tomadores y divertidos no suelen consumir alimentos dulces. Más allá de mi bohemia, siempre hice tiempo para una buena mermelada o una copa de fragante helado. Creo que ese hábito de alimentarme y romper esquemas, junto a las pausas en las que lo festivo debía esperar por los afares de la profesión, pusieron a mi cuerpo a salvo de peligros mayores. ¿Cómo rechazar un arroz con leche bien concebido? ¿Cómo no perdonarle que falte la canela? Y ni qué decir del dulce de toronja, el de fruta bomba —en la región oriental cubana desdeñan el eufemismo de La Habana y llaman a la fruta por el sonoro nombre de papaya— o hasta el de tomate, que mi padre hacía con gracia y devoción.

La cocina cubana tiene en sus postres criollos uno de sus puntales. Desgraciadamente no es fácil devorar en algún sitio público estas delicias de la tradición y el paladar. Hasta no hace mucho funcionó en La Habana Vieja una Casa de la Natilla, que lograba ejemplares de maravilla. Tal vez sería bueno que se abra una del arroz con leche. En esta última podría estar aquel piropo de cuando éramos muy jóvenes, que se reservaba solo para mujeres bellas, cuando pasaban dejando una estela de aire perfumado y elogios masculinos...: «Me gustas más que el arroz con leche», decíamos a coro varios amigos.

Los postres —desde el tocino del cielo hasta las torrijas invictas— aparecen en lo mejor de la literatura cubana. Mucho se ha escrito sobre los célebres almuerzos lezamianos, pertenecientes más a la imaginación que al yantar de un poeta que pasó por diversas variantes de la pobreza. Claro, el autor de *Paradiso* solía desquitarse de las carencias a la menor oportunidad. Durante un largo año trabajé en el Instituto de Literatura y Lingüística, uno de los sitios de la ciudad que más recuerdos guarda de la obra y la vida cotidiana del también gran ensayista. Algunos de los antiguos trabajadores del Instituto contaban de cómo Lezama encargaba, casi diariamente, una media caja, de las grandes, de dulces variados, con preferencia por los pasteles de guayaba.

Otro gran escritor, José Soler Puig, nos hace la boca agua con los panes —sala'os y dulces— de la artesanal industria en la que palpitan sus personajes de *El pan dormido*. No recuerdo si Soler evoca el pudín, pero yo me apresuro a dejar constancia de que —junto al flan de calabaza— figura entre las cosas más deliciosas que uno puede disfrutar en este mundo. ▀



La
Mirada

Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA).

Aun cuando por ajustes en el espacio de esta sede la exhibición quedó reducida a casi la mitad —treinta y tres de sesenta obras—, no dejó de ser reveladora para cubanos y foráneos, pues tales pinturas y dibujos —habitualmente en fondos del Museo— expandieron la visión sobre veintiún de los principales maestros de la plástica cubana de la primera mitad del siglo XX, quienes de manera paralela se exponen en las salas permanentes del MNBA: Rafael Blanco, Jaime Valls —representantes de la «proto-vanguardia»— y otros paradigmas de las dos promociones vanguardistas: Víctor Manuel, Eduardo Abela, Antonio Gattorno, Carlos Enríquez, Aristides Fernández, Domingo Ravenet, Fidelio Ponce, Jorge Arche, Jorge Rigol, Marcelo Pogolotti, Wifredo Lam, Amelia Peláez, Mariano Rodríguez, René Portocarrero, Mario Carreño, Cundo Bermúdez, Felipe Orlando, Roberto Diago y Luis Martínez Pedro.

Esta selección de obras, fechadas en el arco de 1927 a 1951, es muestrario de un período de fracturas con la academia y de acrisolamiento de algunos ismos europeos y del propio muralismo mexicano, incluso a partir del trato

Luego de un periplo internacional que comenzó en el año 2002 en Guadalajara, prosiguió por Bilbao y Alicante, continuó por Lima y finalizó en Quito, la exposición colectiva *La Escuela de La Habana: tradición y modernidad*, pudo ser apreciada entre febrero y marzo del corriente en una sala transitoria de la institución organizadora: el



Mario Carreño. «Nacimiento de las Antillas»

directo con esos centros irradiadores. Aunque no renunciaron a géneros tradicionales como el retrato, el desnudo, el paisaje y la naturaleza muerta, muchos de esos artistas se abrieron a tendencias de la vanguardia europea cuyo momento de mayor esplendor había pasado recientemente: el fauvismo, el cubismo, el futurismo... y se situaron así entre la tradición y la modernidad, como recoge también el título de la exposición. Su mayor aportación fue buscar una conciliación entre vanguardia y nacionalismo, a tono con lo que sucedía en algunos países de América Latina.

Se encauzaron en tres líneas básicas, no totalmente independientes, y que el curador Ramón Vázquez puntualizó como: «criollismo», relacionado con la vida campesina, de la tierra; «afrocubanismo», vinculado con expresiones religiosas de raíces africanas, y «pintura de intención social», conectada con la lucha urbana, obrera y la explotación del campesino. Claro que esta línea sería más bien «sociopolítica», habida cuenta de que toda pintura es social por cuanto se verifica en una sociedad y responde a sus condicionamientos de manera más o menos inmediata. Vázquez también se refirió a un «intimismo», sobre todo en los años 40, cuando hubo un notorio y generalizado interés por los interiores domésticos y las naturalezas muertas de nuevo tipo.

Fue un período en que las individualidades y las dos promociones vanguardistas —la de 1924-27 y la de 1937— se entrelazaron, obtuvieron premios en salones nacionales y en los años 40 se dieron a conocer en el exterior a través de muestras colectivas. Una fue realizada en México, en 1946, y llamó la atención de Diego Rivera. Otra fue *Pintura cubana*, en el MoMA (1944), ocasión en que Alfred Barr, entonces director de ese museo neoyorquino, aventuró el término de «Escuela de La Habana» para lanzar a «uno de los conjuntos más brillantes y orgánicos (...) de todo el continente, sin duda, comparable a los movimientos mexicano, brasileño y argentino», como por su parte afirmó en el catálogo Ramón Vázquez, quien para su exposición retomó aquel apelativo.

Bautizada primero como «arte nuevo» y luego como «arte moderno», la vanguardia plástica cubana tuvo otras denominaciones, si bien efímeras. Así, en 1929 el ensayista y crítico cubano Jorge Mañach llamó a sus representantes: «muchachada del día» o «innovadores», en contraposición a los «académicos» —«pompier», «pasadistas», «no-nuevos». Y a raíz de una exposición realizada en Chile en 1971, Alejo Carpentier los denominó «clásicos modernos», en abierta alusión a su definitiva

consagración, a lo que algunos han llamado «la edad de oro» del arte visual cubano.

Ahora bien, sería más justo afirmar que se trató de una de sus edades de oro, porque ha habido otras después. Eso sí: se trató de la primera, la que rompió con la tradición del arte hecho en Cuba por extranjeros o del arte —sobre todo escultórico— importado de Europa, con filiación neoclásicista. A diferencia de algunos pintores y escultores nacidos en la mayor de las Antillas y formados en la Academia de San Alejandro —fundada en 1818, la segunda de América—, los vanguardistas cubanos que tuvieron algún vínculo formativo con ella la negaron dialécticamente. Sin manifiestos programáticos suscritos por ellos, los modernos cubanos tenían sin embargo una conciencia colectiva de hacer arte con una «mirada cubana», lo cual —según un vocero de esa modernidad plástica: el crítico Guy Pérez Cisneros— implicaba darle incluso carta o certificado de nacionalidad o naturalización



Aristides Fernández. «La familia se retrata»

a motivos que pudieran tener una procedencia extranjera. Se revertía así el sentido de la colonización cultural. De objeto de interés del europeo «descubridor», «conquistador» y portador del desarrollo, el nativo civilizado —criollo— adoptó la posición de sujeto discriminador —selectivo— no solo con respecto a lo suyo, sino también en relación con lo foráneo y «superior».

Y aunque la exposición del MNBA aglutinó a varios creadores de la vanguardia cubana a partir de líneas temáticas de máxima generalidad y ciertos presupuestos comunes, la modernidad en Cuba —como en otros países— no fue homogénea. Conformada también por escultores —si bien en menor cuantía y no incluidos en la muestra— la modernidad plástica cubana fue un fenómeno de subjetividades, de dos hornadas interactuantes y con ciertos conflictos internos de superación/estancamiento, azuzados más por la crítica concomitante. Este vanguardismo, de fuerte vinculación con el literario, tuvo una primera promoción vinculada a la *Revista de Avance* (1927-1930) y una segunda relacionada con la revista *Orígenes* (1944-1956) y la Galería del Prado (1942). De manera que si confluyeron en idearios estético-artísticos y exposiciones, tuvieron también diferentes filiaciones grupales. Originaron un universo complejo expuesto en el Museo Nacional de Bellas Artes. ▀

Israel Castellanos León: Crítico de Arte. Ha recibido diversos reconocimientos en concursos nacionales de Periodismo y crítica de Artes Plásticas, y ha sido jurado en salones de Artes Visuales.



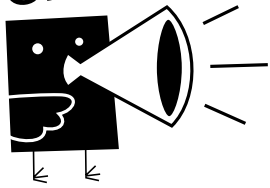
Israel Castellanos León

Ilustración: Nelson Ponce

La llamada Escuela (PICTORICA) de La Habana



en
proscenio



han concluido las temporadas paralelas de dos espectáculos también estrenados al unísono, cuando corrían en enero las Jornadas Villanueva. Acuden ambos en distinta medida a tramas policiales. Son *Los profesionales*, de Teatro del Círculo, y *Vientos de cuaresma*, de Mefisto Teatro.

Con *Los profesionales*, Pedro Ángel Vera continúa su reposicionamiento en el panorama actual del teatro cubano, iniciado el año anterior con *La zorra y las uvas*, de Guillermo Figueiredo. Vuelve a lo que ha sido su lugar habitual de presentaciones en los últimos años y viste de tal modo la inhóspita Sala Alternativa del Centro Cultural Bertolt Brecht que, a pesar de las carencias de esta, muestra —como lo han hecho algunos otros— las enormes posibilidades de ese espacio en medio de la geografía teatral capitalina.

Al hiperbolizar el solar habanero como sitio donde transcurre la acción, le confiere resonancias de significado que rebasan ese lugar específico. Largas tendederas repletas de sábanas, sobrecamas y ropas inundan el espacio. A este diseño del propio Vera le faltó, sin embargo, una mayor definición de contrastes cromáticos y de textura que confirieran, aun desde la pobreza, un marco más hermoso al entorno escenográfico. También pudo hacerlo evolucionar de una manera más dinámica porque varias veces se refiere en el transcurso de la obra que el solar se ve diferente por la presencia de nuevos elementos.

El dramaturgo Edgar Estaco ha sabido huir, en cierto sentido, de los lugares comunes del «solar» o tocarlos sin afanes de teatro vernáculo. He ahí lo más interesante de su texto que le rinde homenaje a *Andoba*, de Abraham Rodríguez. Utiliza el vector policial solo para engarzar determinados puntos de la historia y traer información ajena a ese único lugar de enunciación. De hecho, el público domina el objeto de la investigación: la desaparición de un dinero a raíz de la muerte del Gordo —rol asumido con perfección por Roberto Gacio— que sabemos en manos del Hombre —en buen desempeño de Jorge Ferdecáz.

Precisamente, la dramaturgia se resiente por el exceso de narratividad presente en la obra, las varias referencias a acciones que no vemos o algunos monólogos del Papalotero —con el oficio de Pedro Ángel Vera—, algo «encaramados» sobre el curso de los acontecimientos, pero gana la comunicación con el espectador al reflejar deseos y lícitas ambiciones del cubano común. En medio de insatisfacciones y frustraciones, su pelea por mejorar en la vida. Profesionales todos, apretados por la escasez y las malas condiciones materiales, envueltos en la cotidianidad de la vida, con sus buenos y sus malos momentos, dándoles vueltas al dinero, al amor, al trabajo.

Estaco propone la redención de los personajes a partir de sus propias fuerzas. Y ello se cumple para la pareja protagónica. El Hombre y la Mujer —una Yarima Osuna con condiciones, pero todavía con soluciones aficionadas—, hallan un camino de verdadero reconocimiento y mejoría, justamente, al tratar de cimentar con un nuevo comportamiento público el dinero del que se

han apropiado, pero que nunca llegarán a utilizar.

A la puesta contribuye una banda sonora seleccionada a cuatro manos por Denis Colina, padre e hijo, de igual nombre, que mezcla bien temas populares e incluye una composición original de Frank Delgado realizada para el montaje. En términos generales, existe un adecuado desempeño actoral, aunque pudieron insistir en la interiorización para *asentar* los tipos que representan. Es el caso de la Muchacha (Irina Davidenko), el Investigador (Evelio Ferrer), la Lavandera (Virgen Suárez) y el Músico (Denis Colina).

Creo que conviene a Teatro del Círculo, con ganancias y defectos, con aciertos y descalabros, seguir la ruta de un teatro que indague en la perspectiva abierta por *Los profesionales*.

En tanto, para fundar su agrupación independiente, Mefisto Teatro, Tony Díaz ha vuelto sobre la obra del laureado escritor y popular narrador Leonardo Padura, al que antes había visitado con la Compañía Rita Montaner en *Muerte en el bosque*, versión de su novela *Máscaras*, parte integrante, como esta *Vientos de cuaresma*, de la tetralogía *Las cuatro estaciones*.

Vientos..., tal vez la mejor de las narraciones de la saga protagonizada por el policía cubano Mario Conde, llega ahora con una adaptación teatral firmada por Amado del Pino y el propio Díaz. Creo ver un vaso comunicante entre la obra dramática de Amado y la literatura policial de Padura: la perspectiva de los personajes y los ambientes populares, más la oscilación entre la crudeza del lenguaje de la calle y la poesía que nace de los anhelos de los personajes. El reto estaba, entonces, para los adaptadores, en trasponer el mundo, el diálogo y, sobre todo, las acciones del cuerpo narrativo a una cualidad escénica.

En esa dirección, la reescritura logra su objetivo, amén del fardo de acontecimientos referidos que no se verifican sobre el espacio escénico. *Vientos de cuaresma* mantiene su carácter de aventura policíaca, no toma la intriga como pretexto, sino que la desarrolla, guiando el avance del espectáculo.

Al mismo tiempo, focaliza la humanidad del investigador Mario Conde, entre sus frustraciones, esperanzas y soledades, así como su contagiosa simpatía, sentimientos y características bien reflejados por el actor Omar Franco, a veces, sin embargo, demasiado ensimismado sobre el escenario. Menos favorecido resulta el telón de fondo social, legítima coartada del género policíaco contemporáneo, pues aunque presente, aquí se muestra más lo que se dice sobre el contexto y los implicados en el crimen que en el propio entramado visto sobre las tablas.



Bartolomé de los Cedros

Tony Díaz propone una escena no realista desde su oficio de diseñador. Confía a Israel Rodríguez la escenografía y el vestuario, en tanto él se ocupa de las luces. Pero se observa una coherencia en esta caja negra que contiene el universo lóbrego del asesinato, los ocultamientos, las drogas y las mentiras. El espacio de la sala Adolfo Llauradó es pequeño para enmarcar las necesidades de despliegue y movimientos del montaje, entorpeciendo o «apretando» en ocasiones el curso de la puesta. Justo porque Tony busca una dinámica mediante cortes, entrada y salida de accesorios u objetos, definición de mínimos espacios con la iluminación. Dinámica conseguida con mayor fluidez al inicio del espectáculo, no en la misma medida hacia una segunda mitad del mismo. La banda sonora, a cargo de Enrique Jaime y José F. Pérez, huye de la música para, a tono con el espectro descrito, adentrarnos en un tejido de sonorizaciones y atmósferas.

Para desenredar la madeja de esta historia de una profesora muerta a manos de un alumno —dato que no se despejará hasta el final—, enredada con varios hombres a la vez, y de actitudes contradictorias en su trayectoria profesional y vital, Conde y su correligionario Manolo acuden a los puntos obligatorios de toda investigación policial: indagaciones oficiales, averiguaciones secretas, entrevistas en los calabozos... Se suceden buenas imágenes: la stampa del anciano vecino de la víctima, caracterizado por Ramón Ramos, de probado oficio a su vez como director del Tecnológico, y malas escenas: la de la conversación telefónica entre los policías, por ejemplo, muy pobre en su planteo de desplazamiento escénico, junto a otras más vinculadas a la vida íntima del protagonista: el romance con Karina —una Sarahí Viñas verdadera en las angustias de la mujer adúltera mas no siempre consistente a lo largo de su papel—, las visitas al Flaco Carlos —entregado con devoción y efectividad por Salvador Palomino— y los soliloquios con su pececito Rufino.

Dentro de un amplio elenco, dada la cantidad de personajes, con varios de ellos doblados y hasta algunos asumidos por tres actores, no destaca precisamente el nivel actoral, excepción hecha de los ya mencionados, y descontando a los que no pude ver en las dos funciones en que presencié la puesta.

Vientos de cuaresma, con sus aciertos e imperfecciones, no alcanza la importancia de *Escándalo en La Trapa*, anterior montaje de Tony Díaz sobre un texto de José Ramón Brene, pero abre un camino de trabajo para Mefisto Teatro. ▀

¿Por qué?

Ilustración: Daren

Clásicos del Béisbol



La Jiribilla siguió paso a paso, junto al resto de los cubanos, la actuación del equipo Cuba en el I Clásico Mundial de Béisbol, que se extendió del 3 al 20 de marzo. Esta es la crónica de aquellos sucesos...

Pitchea, Cuba, pitchea

El agresivo martilleo del reguétón me asalta en cada esquina, recordándome la aventura del Clásico, ya presto a comenzar para nosotros. Si opero un cambio en el sustantivo del estribillo —ay, repetido hasta el cansancio—, entonces tengo el título para este comentario en las vísperas mismas del evento, dejando para su transcurso el atrevimiento de verter las opiniones técnicas.

La participación de Cuba en el denominado Clásico de Béisbol recorre la Isla de una punta a la otra. Ya no es ni el asunto del día, sino su atmósfera misma. Todas las interrogantes se deslizan hacia el tema y sin preámbulos. Víctor Fowler me pregunta en una librería, ¿qué te pareció?, y yo tengo que responderle sin chistar sobre lo único que merece una opinión en estos tiempos: los treinta y su camino.

Por supuesto, la cuestión va más allá de la asistencia de Cuba a un torneo, incluso a un torneo fuerte. Implica la confrontación por excelencia, nunca tenida de este modo, entre un béisbol relativamente aislado y el béisbol realmente existente. Algo así, para quedarnos en símiles deportivos, como aquella añorada pelea entre Teófilo Stevenson y Mohamed Ali, donde se dirimiría la suerte del boxeo mismo.

No podemos ocultar, además, la metáfora de este país que es el Cuba de béisbol. Si es verdad que del archipiélago existen, validadas o no, cientos, miles de metáforas —ninguna de las cuales, por genial que sea, agota la totalidad de Cuba—, también es cierto que hay muy pocas

como la del equipo nacional de pelota. Sobre todo en intensidad. Es decir, en la intensidad con que se padece una victoria o una derrota de lo nuestro.

En este mundo ancho y propio, me ocurre solo con el Cuba y con el Villa Clara, no lo puedo evitar, y pido perdón, si acaso es perdonable. Veo con frecuencia las Grandes Ligas y disfruto su acostumbrado «marco profesional» —no asociado para mí a sus transacciones comerciales, sino a su cualificación deportiva—, pero ninguna agrupación es mía. Tal vez siento eventualmente preferencia por alguna, mas en su éxito o descalabro no va mi vida.

El cubano, de amplia cultura deportiva y actor de tantas peleas épicas y cotidianas, encuentra en el desafío de un gran evento internacional del deporte la catalización de un enorme cúmulo de sentimientos. Lo mismo puede argüirse de otros públicos, de otros pueblos, pero un dulce, que no suave, nacionalismo, me dice que aquí ese espectro de ideas y querencias es prácticamente único.

Si acudo ahora a otro símil, químico en este caso, tendría que decir que he visto mil veces precipitarse en el atleta nuestro todas esas «sustancias» hasta lograr la hazaña, el imposible. No me extraña. Observo, participo del esfuerzo diario en que voluntad, invención, deseo e imaginación vencen obstáculos y sustituyen carencias insalvables en otros lares. Para decirlo con Silvio, volteándolo, en el cual los individuos ponen el delirio donde iba la respiración. Por eso, como es carne de tantos, lo es también de nuestros peloteros. Y será esa su principal arma, su ventaja intangible. Sin afanes milagrerros, confío en el misterio de la precipitación de esa sustancia que, a falta de otro mejor término, llamaremos cubanidad.

El Cuba avanza

1. Los años que trabajé en *La Gaceta de Cuba* fueron, entre otras cosas buenas, años de encarnizado disfrute de la pelota. Aquella esquina caliente, casi tan bullanguera como la del Parque Central, desplazaba muchas veces la dirección de lo que íbamos a hacer allí, alrededor del buró de Norberto, donde se cuece y traza la mejor revista del país. Hoy voy menos a la pequeña oficina, cuyo mínimo traslado y algún ensanchamiento, no le han hecho perder un ápice de espíritu y calidad al puntualísimo Gacetón. Pero mis hermanos mayores Norberto Codina y Arturo Arango, y yo, seguimos tras el béisbol, sencillamente, como parte de nuestras vidas. Por eso nos reunimos en casa para el primer juego de este ya inolvidable Clásico Mundial.

Cuando en el pórtico del último tercio de ese decisivo juego, los panameños sacaron una ventaja que infundía miedo, Codina recordó la perla de un catcher clásico de las Grandes Ligas, Yogi Berra: «nada se termina hasta que no se acaba», émula de nuestra «la técnica es la técnica y sin técnica no hay técnica». Y así fue para ellos y para nosotros, empatamos, nos fuimos luego arriba, sufrimos

esa salida para la historia del noveno y en el extraining nos llevamos la victoria, demostración de que con ese equipo había que contar.

La cita en casa fue, aparte del placer mismo de juntarnos y recordar la estirpe beisbolera de *La Gaceta*, una manera de infundirnos confianza en el camino de Cuba de cara al mayor desafío de cuantos ha enfrentado en este deporte. Después cada uno ha estado frente a su televisor, pero teléfono en mano para no perder la costumbre de engancharnos del hilo sustitutivo del encuentro.

2. Otros revisteros, los de *El Caimán Barbudo*, saben que mi pronóstico va cumpliéndose. Era este: si clasifica a la segunda etapa el papel del equipo sería bueno, si no lo hace sería decepcionante, si salta hasta los cuatro grandes se llega a la excelencia y si se obtiene la corona, pues sería la hazaña de las hazañas del deporte cubano.

Estamos a un paso del excelente. Un paso que será muy difícil, pero en este torneo nada ha sido fácil.

Atrás han quedado lo que llamaba las desventajas mínimas de Cuba: terreno y pelota nuevos más las normas diferentes de pitcheo establecidas para el evento. Por otro lado, y felizmente, las posibles inconveniencias fuertes no han importunado el comportamiento del

colectivo. Uno, la mentalidad o estilo cuya filosofía es la de maximizar la ventaja, y que no es el hábitat natural de nuestra pelota, ha sido sistematizada por los peloteros, reunión de lo mejor de nuestro béisbol. Dos, manejo del cuerpo de lanzadores y respuesta del pitcheo a los desafíos de ese nivel. Excepto en el partido contra Puerto Rico, ambas cuestiones han sido zanjadas. Tres, adecuación de la alineación y la estrategia de juego según las demandas de cada encuentro. Hasta ahora la dirección del equipo ha demostrado disposición para las variables más convenientes, e incluso arriesgadas, en función de la pelea por la victoria.

Así, las ventajas han sobresalido: *team work*, pasión y garra en el desempeño, pleno ajuste competitivo por la etapa de la Serie Nacional que se transitaba, y ese coraje tremendo del pelotero cubano —o del pelotero como representante del cubano, como ya señalé en comentario anterior—, más visible cuanto más necesario.

3. En un próximo capítulo será menester repasar juego por juego. Ahora, a contrapelo de muchos profetas del apocalipsis, hay que recordar al viejo Shakespeare y decir con él, como en *Macbeth*: —Señor, el bosque avanza.

Yo voy a pedir pa' ti, Puerto Rico, lo mismo que tú pa' mí

Es imposible definir algo que no sabemos bien qué es. Pasa con la suerte, de la que tanto hablamos en la pelota. Contra República Dominicana la bendita suerte no nos asistió. Si engoroso fue su debate en el plano teórico, un ejemplo práctico lo explicaría mejor: cómo es posible que Michel Enríquez batee en un juego de lesa importancia tres veces para la doble matanza y además cometa un error solo explicable bajo la presión del mismo —y la mala suerte.

Si recapitulo sobre estos días maravillosos de reinado del béisbol, me veo no lamentándome tanto de la derrota al final de la primera fase contra Puerto Rico —exceptuando la desmesura del nocaout— porque nos daba lo que creía dos ventajas y lo fueron luego: se abrió contra Venezuela —escuadra contra la que sabía podíamos ganar— y se removía hacia la pelea el espíritu de nuestro equipo. Vimos que así fue.

Me planté después ante el Dominicana-Puerto Rico, inicial de la segunda vuelta, para disfrutar del juego, por supuesto, pero también para, vestido de manager, definir la estrategia de Cuba frente a ellos. Pensé que entre esos dos enormes desafíos era menos difícil ganarle a Dominicana. Aunque cuajado de astros y nombres, lo vi precisamente como una suma de individualidades, menos equipo que un Puerto Rico que se nota trabajó antes del torneo para acelar el juego colectivo, a pesar de sus no menos poderosas estrellas.

Pero a la altura de esa fatídica tercera entrada, pesó como la Gran Piedra la mencionada pifia de Michel, aunque era temprano todavía en el desarrollo del partido Dominicana-Cuba. Ya es también algo inútil vaticinar sobre lo que hubiese sido, pero allí el juego habría quedado solamente dos carreras debajo y con nuestro pitcheo arriba, tras el dominio real de Yadier Pedroso.

El error produjo una especie de mareo en la defensa de campo —índice similar o superior al del resto—, cuya consecuencia fueron nuevas pifias técnicas y mentales. Esa bujía que es la combatividad se apagó, de la mano, además, del sólido dominio ejercido por el abridor Odalis Pérez, perteneciente a esa legión de lanzadores que le hacen daño al Cuba de cualquier tiempo al usar un pitcheo más combinativo y lento que anclado en la sobrevalorada velocidad.

En el transcurso del encuentro, se fue produciendo una paulatina recuperación, pero apenas se descontó —exceptuando la carrera del jonrón de Yulieski Gourriel— porque no se bateó, o mejor no se produjo con oportunidad —ay, los ponches de Eriel, Paret y Pedroso—, pues la diferencia de hits entre ambos equipos fue mínima, entonces la diferencia en contra era ostensible en el noveno. Aun así se peleó y se amenazó, al punto de que en el bate de Pedroso estuvo el empate. De esos empates que uno le pide a Dios, por lo menos al Dios de la Pelota.

He ahí que mis razones sobre la posibilidad de ganar ese juego, aunque no fueron más que sueños, no estuvieron tan lejos de la verdad. Fuimos más derrotados por nuestros propios errores que por la consabida fortaleza dominicana. El pitcheo, para mí, resistió. Si bien no fue hermético, tampoco lo vi débil como contra Puerto Rico, signo de que va acostumbrándose a ese nivel. En resumen, solo permitió cuatro limpias a esa tanda de horror que le puede hacer el doble a cualquiera.

Claro que ya ese juego es agua pasada, pero repasarlo me da, nos da, claridad en las vísperas del decisivo frente a Puerto Rico y, sabiendo que si ganamos, vamos otra vez contra República Dominicana en el cruce de la tercera fase.

Todo es verdad frente a nuestros hermanos puertorriqueños: el estado del equipo, el talento de sus peloteros y la condición de anfitriones. Pero ellos ganaron el malo y nosotros podríamos ganar el bueno. Junto a Adalberto Álvarez, Puerto Rico, yo voy a pedir pa' ti, lo mismo que tú pa' mí.





Todo el peso del béisbol en el amor de un pueblo

Ay, Virgilio Piñera que estás en los infiernos de la carne y del goce, que tanto disfrutabas jugar con las palabras, parece que no gustabas del béisbol, la cubanísima pelota. No la pusiste entre esos testimonios que nos *hacen*: «un velorio, un guateque, una mano, un crimen, / revueltos, confundidos, fundidos en la resaca perpetua...». Y fíjate que, con tu venia, perfectamente cabe: un velorio, un guateque, un juego de pelota...

Quién lo duda ahora, si llevamos dos días ebrios de júbilo, hablando de béisbol con el desconocido porque en el barrio no se toca otro asunto. Llamando a la familia, palmeando a los amigos, pendientes del correo por donde baja la cercana euforia de los cubanos lejos. Emocionándonos con el sentir del pueblo que palpa en ese CUBA la metáfora tremenda de esta isla infinita.

¡Esa victoria contra Puerto Rico! La Habana del miércoles era un desierto como esas noches en que esperamos un ciclón. Se decretó en las casas el fin de las novelas. El silencio gobernó hasta la medianoche para estallar, cortante como el último strike, en terremoto de celebraciones, cuando ya entraba el jueves.

Y yo grité ¡Viva Cuba Libre! porque en ellos, en nuestros peloteros creía, como tengo fe siempre en la cubanidad, sustancia única, ante los grandes desafíos. Así lo he proclamado humildemente en estas crónicas de *La Jiribilla* y así lo dije en la radio esa mañana frente a respetables criterios *objetivos*. ¿Qué fuera de esta nación y de su historia, Virgilio, ceñidos por la objetividad?

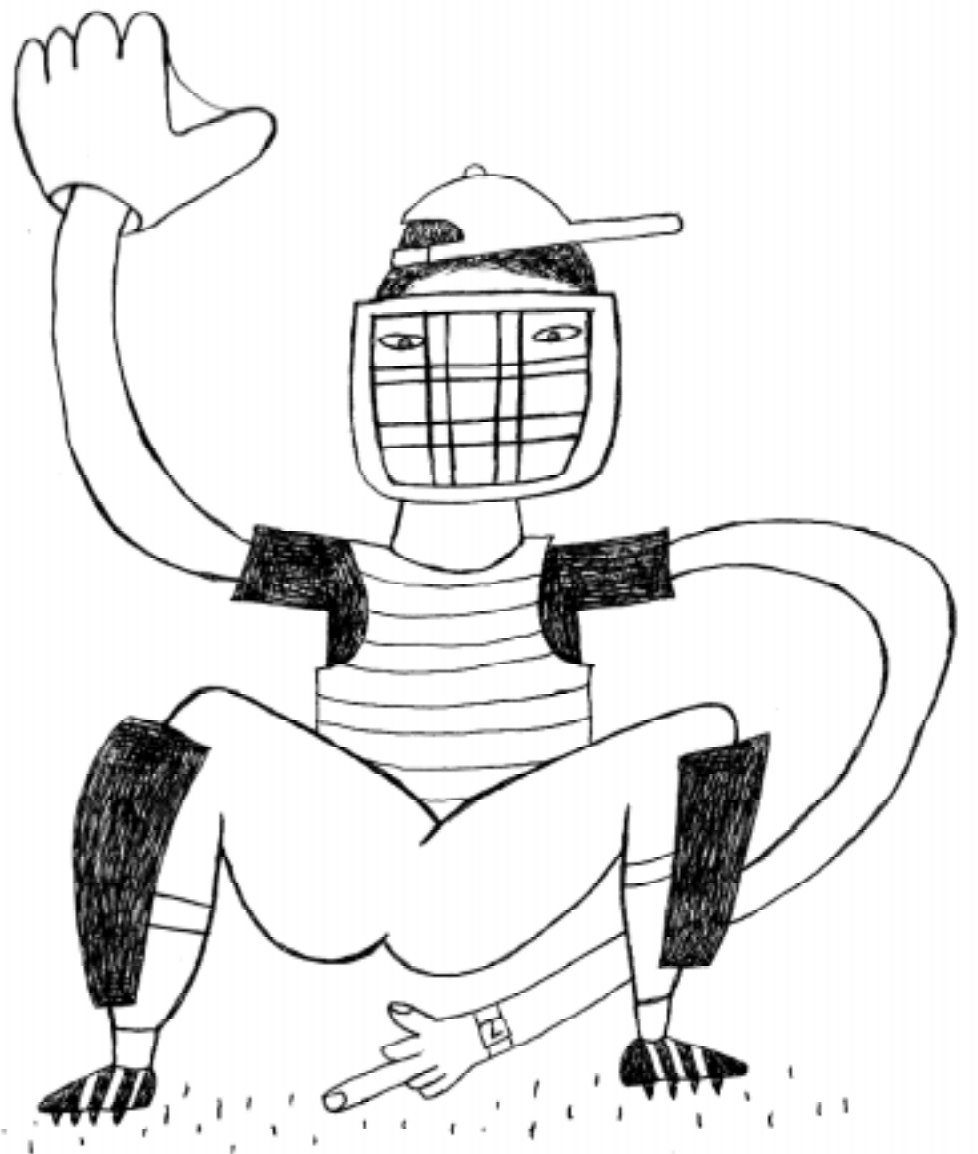
Tú lo supiste como pocos:

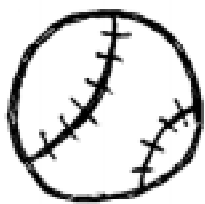
No hay que ganar el cielo para gozarlo, / Dos cuerpos en el platanal valen tanto como la primera pareja (...) no queremos potencias celestiales sino presencias terrestres, / Que la tierra nos ampare, que nos ampare el deseo, / felizmente no llevamos el cielo en la masa de la sangre, / Solo sentimos su realidad física...

No somos ricos. Tampoco lo son nuestros jugadores. O lo somos de otra manera, difícil de explicar en este tiempo, en este planeta. Si nos comparamos con nuestros dignos rivales, tal vez sea todo más precario en nosotros. Pero para seguirte, en ciertas ocasiones, nos basta el platanal.

Un amigo cubano me dice desde España: No me cabe un alpiste. Le respondo con otra imagen de semillas: esta vez la gloria se desbordó del grano de maíz.

Porque mira que a mí me gusta la pelota, Virgilio Piñera, pero nunca había visto semejante cosa. Por eso me atrevo a jugar con tus versos magníficos. En estos días sabemos desde abajo el peso de una Isla y todo el peso del béisbol en el amor de un pueblo.





La Isla y el béisbol, la misma arcilla

1. No podré despedirme de esta sección temporal en *La Jiribilla* sin alguna referencia al juego final. Pasado el tiempo, el dolor va curando, pero todavía repaso las jugadas y las estrategias para reinventarlas en la imaginación, ¡y ganar!

Mas, para decirlo con mi padre, un sabio en cuestiones beisboleras, ese fué de los días que en la pelota se sale a perder. Ergo, todo transcurrió mal: los pitchers que abrieron, ese inicio con cuatro carreras abajo, los grandes batazos que no llegaron a jonrones, los relevistas que no fueron herméticos, los pobres tiros de los jardineros, los bateadores que no hicieron nada y los que conectaron duro, pero sin suerte, la debacle de la novena entrada...

Cabe también una mirada algo más científica: ¿por qué no probar la apertura con Adiel Palma para aprovechar su condición de zurdo frente a tanda de zurdos?, ¿por qué, una vez que se abrió con Ormari, no dejarlo caminar algo más?, ¿por qué el cuadro tan atrás sin considerar la supersónica velocidad japonesa en las bases?, ¿por qué «quemar» tan rápido a Odellín y quedarnos así sin los dos mejores lanzadores antes del fin de la primera entrada?, ¿por qué no enviar a nuestro hombre en tercera para home en la salida del sexto y haber dejado el juego 6x4 antes del jonrón de Cepeda...?

Nada puede cambiarse ya, pero no puedo dejar de preguntármelo.

2. Tal vez fue la derrota en ese enfrentamiento lo que, fatalmente, tenía que ocurrir. Después de una actuación excelente, rayana en la hazaña, según la escala de calificación que di a mi pronóstico, publicado aquí mismo —no es cierta la ahora publicitada ausencia de pronósticos para la ubicación de Cuba entre los finalistas y hasta en el primer lugar—, los huecos y las carencias de nuestra selección tenían que aflorar. Porque es ley del béisbol que

tus defectos aparecerán en el peor momento, en el instante decisivo.

En el encuentro contra Japón se vieron todos los nuestros. Un pitcheo sustentado en muy pocos lanzadores (¿por qué llevar uno más que los reglamentarios?); escasa potencia de los jardineros en los tiros al plato; falta de profundidad en el banco para los jugadores de cambio y necesidad de un tercera base. El torneo jugado por Michel Enríquez no pudo ser peor, para reconfirmarlo cometió ese error impagable sobre el out 25 que abrió las puertas al puntillazo nipón.

3. Ninguno de los aspectos anteriores quita mérito a la extraordinaria actuación cubana en el Clásico, lograda por la sedimentación secular del béisbol en esta Isla, las condiciones deportivas actuales de sus peloteros y la entrega inconmensurable de ellos en el terreno.

Cada país puede integrar un colectivo con lo óptimo que posee en un momento dado. Este no es el mejor *team* Cuba de la historia, si se compara, por ejemplo, con aquel de las Olimpiadas de Atlanta 96, integrado por peloteros maduros y en plenitud de facultades, pero es el más completo que nos dábamos dar hoy y, por supuesto, eso no solo no disminuye la trascendencia de su pelea, sino que la engrandece.

Rozamos la hazaña de las hazañas, esa corona que se nos escapó en un juego mal planteado y mal jugado. Soñaba con el terremoto final de esta Isla bajo el peso emocional de la pelota y con ese estadio de San Diego, lleno de cubanos residentes allá, latinoamericanos de todas partes, a los que representábamos, sobre todo, por la lectura caribeña del béisbol, y hasta norteamericanos, en pleno centro mediático de los EE.UU., festejando una victoria de Cuba.

4. El Primer Clásico Mundial de Béisbol fue un éxito, se proclama a los cuatro vientos en cualquier latitud, a pesar de la decepción del equipo de casa. Por delante tiene el desafío de mejorarse, haciéndose más eficaz, si se plantea ser un torneo diferente al fundacional.

Ha de lograr la misma expectativa en los países beisboleros que la Copa Mundial de Fútbol en todo el orbe. Para ello necesita una paulatina eliminatoria a escala global, menos grupos para los 16 finalistas —sin duda, una buena cifra, de acuerdo con el nivel de ese deporte a escala planetaria—, para que cada equipo pueda jugar

más partidos, tener un rango mayor de posibilidades de verificar su estado competitivo y contar con una vida menos efímera dentro del campeonato, buscar otra fecha dentro del año facilitando una mejor forma a los miembros de las Grandes Ligas, eliminar las limitantes reglas del pitcheo y otras que no llegaron a aplicarse, y tal vez reducir su ciclo de realización a menos de cuatro años.

La Federación Internacional de Béisbol Amateur puede apoyar un empeño de tal naturaleza si, como al parecer propone Cuba, renuncia a sus diversos certámenes universales en función de concentrar los recursos para dar continuidad a esta experiencia.

La propia Cuba debería acoger una de las instancias, al menos de las eliminatorias, del próximo encuentro. La historia de la pelota entre nosotros, los múltiples avales conseguidos en todas las instancias, la celebración de eventos aquí, el segundo lugar obtenido en el torneo precedente, la cercanía geográfica con EE.UU. —presuponiendo que ese país continuará centrando las labores organizativas de la competición—, el activismo cubano dentro de la Federación y, en general, dentro del marco deportivo universal, sustentarían la propuesta.

5. En estos momentos y en el futuro inmediato, el país debería aprovechar la efervescencia beisbolera dejada por el certamen para, mediante un sinfín de programas e iniciativas, seguir afincando el papel y la función de la pelota como juego nacional y como disfrute único en el alma de la gente. Si alguien necesitaba convencerse del sentimiento patrio que despierta y verifica el deporte, y en particular el béisbol, entre nosotros, tuvo aquí la más poderosa demostración.

Como venimos reclamando algunos desde hace años, hace falta promover por diversas vías a los jugadores y los equipos del patio. El fanático quiere la gorra o la bandera de los suyos, la camiseta con el número de su ídolo, precisa guías actuales para atesorar en estadísticas lo que acaba de vivir en la Serie Nacional y libros o productos audiovisuales que le descubran el rico surco de poco más de ciento treinta años de béisbol en Cuba.

Con valentía y madurez ha de ser planteada la posibilidad de cambiar a muchos parques sus nombres actuales por los de peloteros que siendo glorias de Cuba, no del béisbol ni del deporte cubano, sino de

la memoria misma de la nación, su cultura y su forma de ser, hoy son desconocidos para la mayoría, cuando las grandes figuras a las que se rinde homenaje a través de esas designaciones hallan suficientes coordenadas de culto por otros medios establecidos en el país. Se deben habilitar en los mismos estadios o acondicionar con rigor y lustre en aquellos que existan, los Salones de Historia del béisbol del territorio. Y promoverlos. También proyectar un museo nacional sobre la pelota.

Asimismo, ha de ser considerada la liberación informativa frente al prejuicio hasta hoy existente sobre las Grandes Ligas y la divulgación de sus partidos. ¿O es que acaso son diferentes en algún sentido los millonarios que juegan el fútbol y distintos los mecanismos de mercantilización de ese y otros deportes? Se podría pensar en diseñar un programa de televisión dedicado al béisbol que incluya la transmisión sin excepciones de un juego diario de la serie más atractiva del campeonato cubano.

De seguro, necesitamos inversiones en la construcción, remodelación o restauración de estadios; en un centro de entrenamiento de máximo nivel; en una renovada política de apoyo y estímulo a los peloteros destacados de todas las generaciones. Porque, en definitiva, todos ellos, muertos y vivos, nos representaron en el Primer Clásico: Martín Dihigo, cuyo casi inadvertido centenario —discutido por su nacimiento, fijado a veces en 1905, otras en 1906—, acaba de suceder sin su merecimiento; Alejandro Oms, José de la Caridad Méndez, Cristóbal Torriente, Willy Miranda, Adolfo Luque; Conrado Marrero, lúcido a sus 95 años; Orestes Miñoso, Manuel Alarcón, Modesto Verdura, Miguel Cuevas, Fermín Laffita, José Antonio Huelga, Changa Mederos, Wilfredo Sánchez, Urbano González, Antonio Muñoz, Agustín Marquetti, Cheito Rodríguez, Rodolfo Puente, Luis Giraldo Casanova, Lourdes Gourriel, Víctor Mesa, Antonio Pacheco, Omar Linares, Orestes Kindelán, Germán Mesa...

Porque todos ellos lucharon en San Diego. Los vi sobre el terreno, los palcos vitoreando ¡Cuba, Cuba, Cuba!, como un estadio nuestro, entonces la Isla y el béisbol, la misma arcilla, y el poeta pidiéndoles «hagan juego, señores, hagan juego». ▀

Omar Valiño: Crítico teatral, editor y profesor. Director de la revista *Tablas*. Tiene publicado, entre otros libros, *Viaje siempre con la Isla en peso. Un diálogo con Alberto Sarrain*, Premio de Periodismo Cultural de la UNEAC.

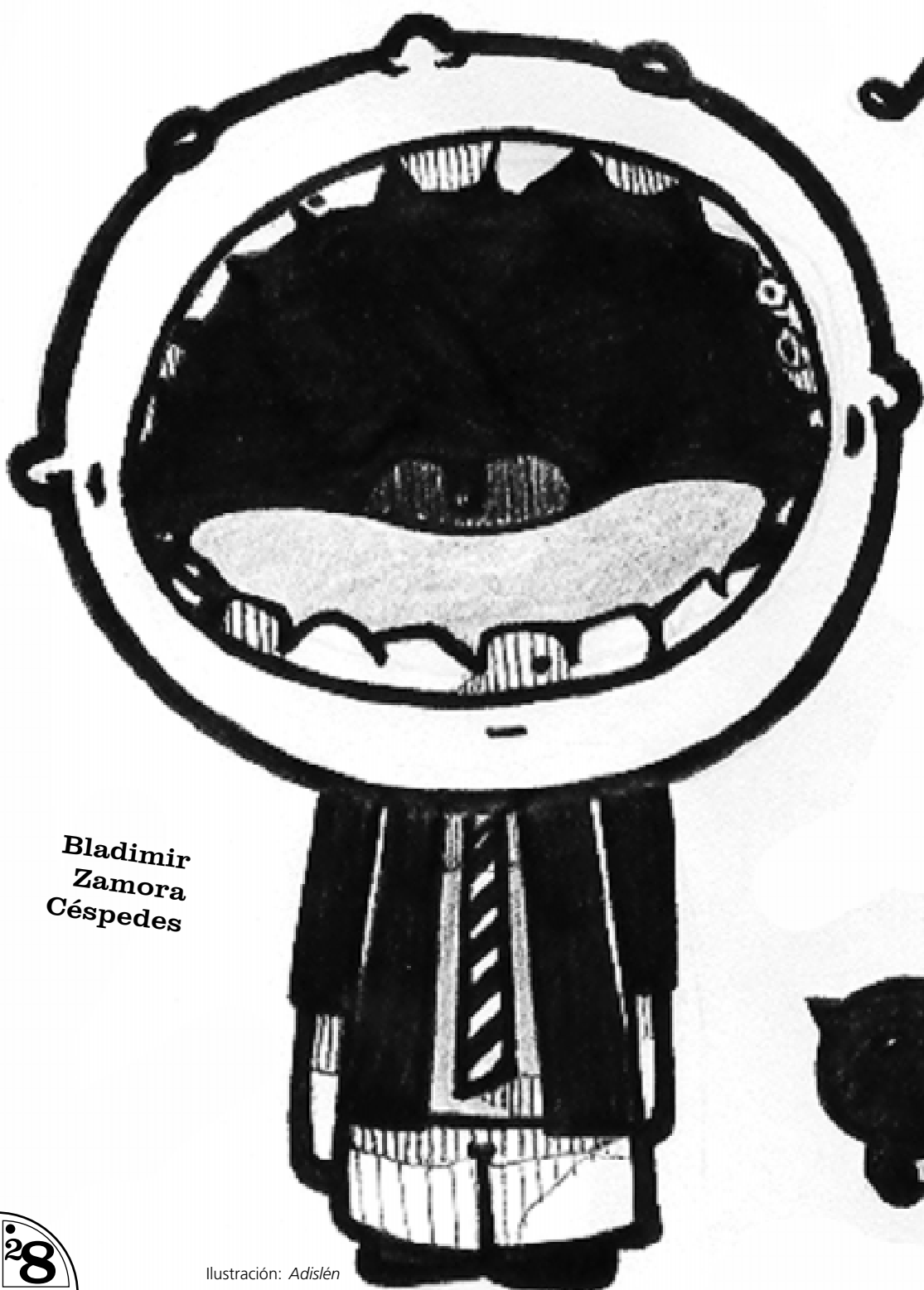
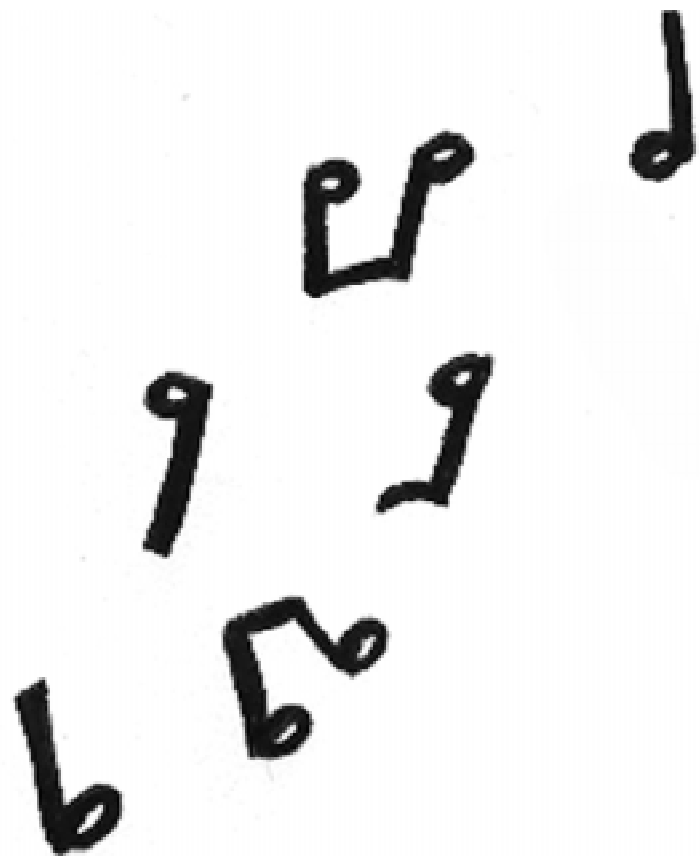


LA GUARACHA Y EL HUMOR

En la lírica de la música popular cubana se reflejan los rasgos definitorios de nuestra identidad. Uno de ellos es, sin lugar a dudas, nuestra capacidad de reírnos y hacer reír. Es posible encontrar resonancias humorísticas en muchos géneros nacidos aquí, pero el territorio más propicio es la guaracha.

Los especialistas coinciden en que su origen está ligado, al igual que otras relevantes músicas del país, al cruzamiento de las vertientes hispanas y africanas, y cobraba ya en la medianía del siglo XIX carta de ciudadanía de criatura natural de la mayor de las Antillas.

Las primeras guarachas que se conocieron formaban parte del teatro bufo y, a partir de los argumentos costumbristas que lo caracterizan, con mucha frecuencia los versos de estas canciones tenían intenciones humorísticas. De tal modo, cuando la guaracha se independiza



Bladimir
Zamora
Céspedes



del teatro bufo y entra en los salones de baile, conserva esa manifiesta intención de llamar a la risa. Esto sucede ya en el siglo XX y tiene muy buenas consecuencias para el género musical, porque en virtud del interés de compositores de diversos tipos de agrupaciones orquestales, la guaracha empieza inicialmente a ser tocada y cantada junto a otros géneros, y luego surge la idea de hacer composiciones, donde esta se mezcla orgánicamente con ellos. Aparece así la guaracha-son y la guaracha-conga, por ejemplo.

Hay muy importantes compositores cubanos que se dedicaron sobre todo a la composición de guarachas, como es el caso de Níco Saquito, pero lo habitual es que los compositores populares, ya desde el siglo XIX, hicieran este género y también otros. Un trovador tan grande como Manuel Corona, a quien se deben emblemáticos boleros tradicionales, como «Longina» y «Santa Cecilia», compuso guarachas muy sonadas a inicios del siglo XX, entre las que se encuentran «Acelera Níco, acelera» y «El servicio obligatorio».

Desde entonces, hasta nuestros días, la guaracha no ha dejado de aparecer en el flujo creativo de nuestros compositores. Refleja siempre aspectos del ambiente del hombre común y situaciones o acontecimientos que tuvieron elocuente repercusión en su momento. En las últimas décadas del siglo XX el mayor exponente de la guaracha es Pedro Luis Ferrer. El trovador, que ha sido capaz de composiciones de tan intenso lirismo, ha dado muestras desbordadas de su cubanía y se ocupa de acudir a muchas formas de nuestra música. Ha logrado con sabrosa certidumbre guarachas que, como toda pieza clásica de su género, han pasado a formar parte del acervo colectivo. Pienso en «La glotona», «Como me gusta hablar español» y «Mario Agüé».

Esta memoria gozadora también recuerda dos guarachas de Osvaldo Farrés —autor también de boleros tan recordados como «No sé qué voy a hacer» y «Quizás, quizás»—: «Mis cinco hijos», en la voz legendaria de Miguelito Valdés, acompañado en la década del 40 por el Conjunto Casino de la Playa, y «Un caramelo para Margot», interpretado por Pacho Alonso en los años 70. Asimismo, «Tumbao acaramelao», de la autoría de Senén Suárez e interpretado por su propio conjunto. Y por último, una guaracha en la voz de uno de los más importantes cultores de la obra de Níco Saquito, Eliades Ochoa, llamada «Un negrito en La Habana». ■

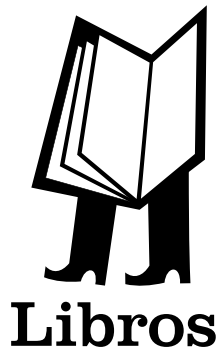
Bladimir Zamora: poeta, periodista e investigador, especializado en música popular cubana. Miembro del Consejo de Redacción de la revista *El Caimán Barbudo*. Participó en la antología *Poesía cubana: la Isla entera*. En *La Jiribilla* mantiene la columna Aprende.

En un breve ensayo acerca de la relectura —más comentario que ensayo—, Larry McMurray asevera que ningún relector serio relee para complacer al maestro. Pero *Sobre la relectura* se concentra en el relector que, de vuelta de toda cruzada, se ha convencido de que su personalidad no precisa de otros derroteros que los que tan admirablemente lo han fatigado. Esa postura, fomentada también en su madurez por José Lezama Lima, es culta y es vanidosa, de una lúcida vanidad. Y revela como de paso la fragilidad del hombre que lee con más conciencia del hecho que el común de los mortales, según lo deja ver el propio Larry McMurray, quien conviene en que los lectores expertos practican con la vuelta a sus libros una especie de búsqueda de abrigo, de seguridad vital. Tener a Hamlet a treinta centímetros de donde uno reposa es como un talismán para el lector empedernido —sospecho que, sobre todo, para el escritor-lector—, incluso si el libro permaneciera cerrado.

La relectura como ritual es siempre una confirmación, puesto que quien ha conseguido esas alturas no precisa de más experimento que atisbar, en cinco o seis páginas

elevado es, según propia declaración, granjear el bocado y seguir camino, pudiera hacernos encallar en cierta disposición irónica, en una idea de género que resultaría, ella sí, licenciosa, puesto que nos obligaría a distraernos, a perder la oportunidad de siquiera vislumbrar —para decirlo con una fórmula de Northrop Frye— la cantidad de patrones convergentes de significado con que este libro acierta. Podemos, sin temor a la petulancia, pensar en una sinfonía en la que historia, leyes, moral y costumbres se dejan manipular al único nivel en el que, tratándose de una novela, resulta auténtico: el nivel del lenguaje. Estoy por creer que pocos novelistas cubanos han conseguido el permanente estado de tensión lingüística que se da en *Al cielo sometidos*, así como su lógica maleable en el plano argumental, cuyo desenvolvimiento es espléndido y de un raro classicismo, como si aquí todo estuviera, con pleno propósito, «al borde de». Al borde porque tensa, no porque escapa.

No es raro que llamemos barroco al discurso florecido, un tanto acalorado, sinuoso, incansable, sin reparar en lo que nombra. Reynaldo González nos recuerda que lo barroco es más bien la exaltación de los sentidos, todos a un tiempo y en



una gradación incisiva: la vista, el tacto, el olfato, el oído, el gusto, la presunción. Existe un estado barroco, lo cual no siempre se explica con ese tosco acaparamiento lingüístico de algunos prosistas, porque el barroco es, sobre todo, un cambio de posicionamiento. Sentidos y presunción serán dos constantes en *Al cielo sometidos*, dos velas dispuestas a inflamarse como reacción a la necesidad y al Poder. Los dos Antonio, capaces de razonar sus bellequerías, digamos que de conceptualizarlas, componen, gracias a una sarcástica simetría bilateral, al paria más que al buscón, al perseguido por (su) naturaleza. Más consentidos que Compadre Uno y Compadre Dos, tienen en ellos una especie

de advertencia, de reflejo fatal al que no pueden menos que ser fieles. La Reina y Doña Remigia, los Antonio y los compadres, Abundio Centellar y el Hidalgo, el prostíbulo y el mundo son pares simbólicos, por oposición unos, por reflejo los otros, como pares serán la Inquisición y la libertad y también los dos mundos geográficos que, a fines del siglo XV, están a punto del embate más que del encuentro. Según la efectiva metáfora del burdel como reflejo o torcida glosa del mundo, no sería difícil columbrar en Doña Remigia otra metáfora, la de la *mater* España. Se trata de esa España masona, judía y cristiana de la que nos habla todavía Joaquín Sabina, cómplice, pagana y moruna, blasfema y sacramental: tormento redentor, todo ello concentrado en uno de los personajes de más nítido dibujo de este libro, como nítido lo es el de esa Reina de menguados protocolos, impetuosa y diversionista.

El burdel, Doña Remigia, las Niñas putas y los Antonios son la veleta de un permanente debate implícito acerca del pecado. «La culpa nunca debe ser puesta en duda», proclama un oficial en *La colonia penitenciaria*, y lo que en Kafka es pacto con el absurdo aquí cobra vibraciones

EL CIELO PECADOR

cada día, las briznas que lleva el aliento de aquello por lo que, finalmente, se dejó domesticar. En espera de ese estado que está hecho parejamente de modestia y de sospecha, releo todavía imaginando que algo se me ha escapado de la lectura anterior. Releo, claro, lo que a mi parecer lo requiere, pero gracias a Dios aún siento que la relectura sugiere una brecha allí donde la primera vez se suspendía toda ramificación. Interpretar es, por supuesto, una convención, pero hay que practicarla sin prejuicios.

De modo que planifiqué un retorno a *Al cielo sometidos*, de Reynaldo González, seguro de encontrar otras combinaciones en sus páginas, otras continuidades escapadas a mi ojos la primera vez. Necesitados de catalogar, hemos dicho que se trata de una novela histórica, lo que no es errado, pero habría que precisar. Se trata, efectivamente, de una etapa concreta, revuelta y decisiva en la historia del mundo, pero en una novela, por mayor que sea su coleccion de histórica, no hay por qué acatar a pie juntillas cada episodio de las versiones oficiales. Este es un libro que se encara con la historia, que la somete a unos cuantos emplazamientos, así como se encara con el melodrama, con la tragedia, con la tradición picaresca y con el lenguaje.

Conocemos su argumento: Antonio el de Ávila, ladrón de un dedo menos, y Antonio el de Extremadura, saco de resabios y malos agujeros, se acogen a un burdel en las afueras de Palos, en espera de que Cristóbal Colón ordene zarpar a las Indias. Al burdel vienen y de él parten los grandes sucesos de *Al cielo sometidos*, que son los hechos de la España preimperial vistos por la plebe, por ciertos caballeros de nariz perruna y en alguna medida también, por quienes los precipitaron. Los hechos y todo lo que generaron, sobre todo el miedo, y otras distorsiones de la conciencia.

Habría que sopesar muy bien los significados de esta novela, buscar sus trampas, su lado altanero. La eventualidad de que sus héroes sean dos pillos cuyo fin más

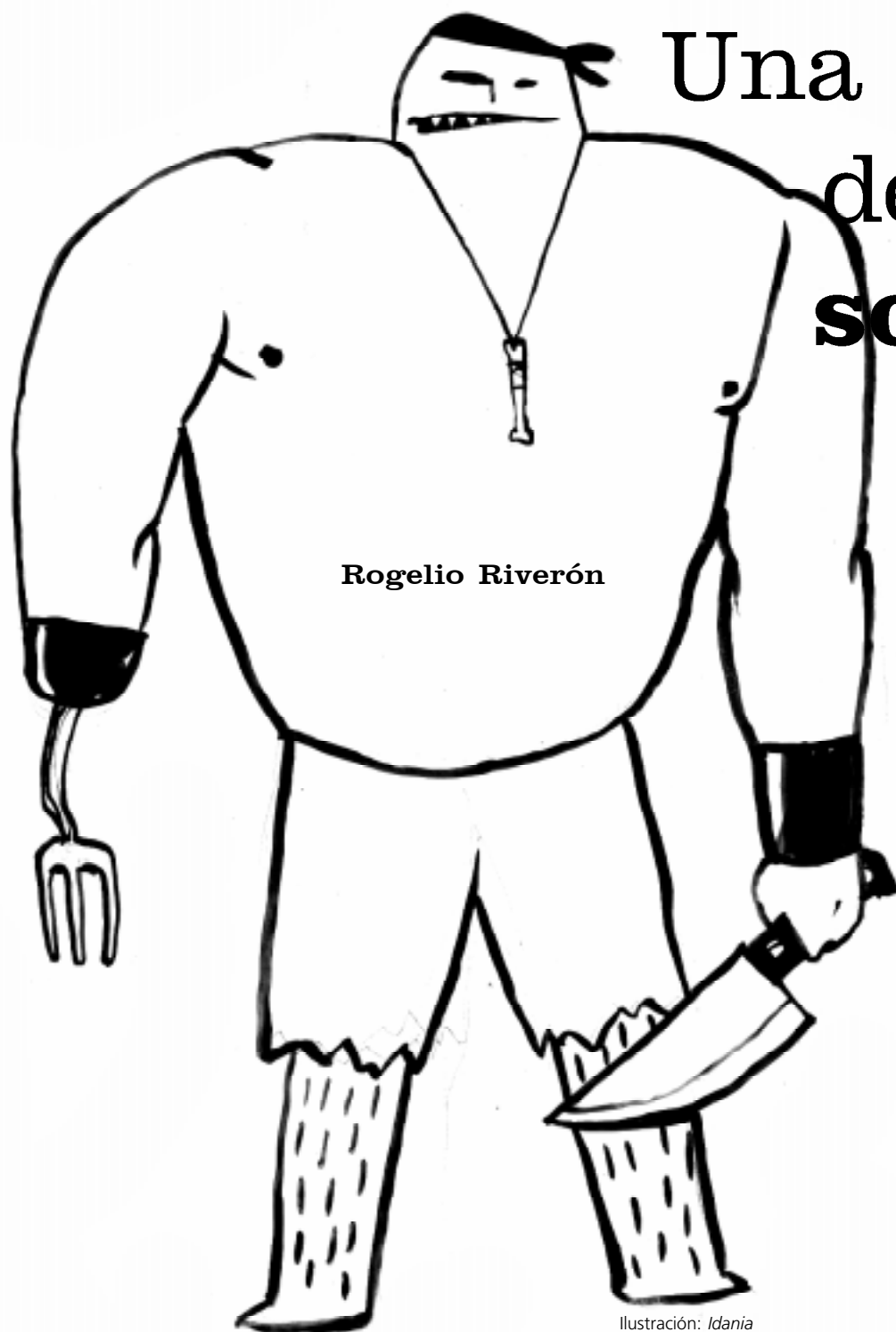


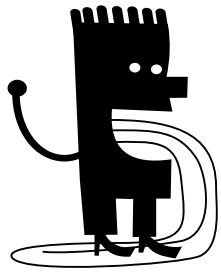
Ilustración: Idania

Una relectura de **Al cielo sometidos**

más de política que de fe, más de hipocresía que de medida. La irónica oposición sinceridad/pecado se convierte en una de las más brillantes provocaciones de *Al cielo sometidos*, y es uno de los filamentos que se despliegan a través de la ficción hasta esta realidad vital. Otro es el de la historia como faja de las individualidades, como la gran desechadora de lo pequeño. Digo historia y no devenir, puesto que me refiero al devenir catalizado por el poder, el dogma y la política.

Lo que sucede —aleccionaba Miguel de Unamuno a Rubén Darío— es que usted trata de decir en español lo que en esta lengua jamás se ha dicho, ni puede serlo. *Homo*, que no *Deus*, olvidaba el ilustre a Quevedo, a Góngora, a Sor Juana Inés de la Cruz y a su bien conocido José Martí. Reynaldo González tiene que saber que sobre el hombre todo está dicho, pero sabe además que hay que decirlo de modo que parezca una revelación. Eso me parece *Al cielo sometidos*, gracias a su argumento, su lenguaje y su sentido novelístico. Por ese gallardo entrecruzarse de voces, de hipótesis, de gestos culturales; por ese careo con la tradición, más sobrio cuando más prolijo parece. ▀

Rogelio Riverón: poeta, narrador y crítico. Ha publicado la novela *Mujer, mujer*, y las antologías *Otras versiones del miedo* y *Cuentos sin visado*. La editorial Letras Cubanas publicó en 2005 *Conversación con el búfalo blanco*.



Narrativa

cuento

en unos doce días, y que si la visa y yo la visa ya, que si la embajada y yo la embajada también ya, y Yoanna cómo envidio que veas la nieve, y yo que no sé si en París haya nieve como para envidiar, la nieve es agua congelada; no sé cómo puede envidiarse eso, se cumplió tu sueño, dirá Fernan, tendré que aguantar las ganas de soltarle que ahora ya no quiero irme, que me moriré extrañándolo todo; el barrio, las calles, la gente, el aire, mi cama con su hueco al costado, y el Flaco pedirá su postal de Notre Dame, y Yoanna de Saint Germain des Prés, y el Fernan, que de París conoce poco, pedirá una del Louvre, una con la Gioconda, y entonces dirá Yoanna no sé ni cómo te ganaste esa beca, y es que de Yoanna puede esperarse cualquier exabrupto así de pedestre, de mierdero, se ofrecerá a ayudarme, si quieres mi papá te lleva al aeropuerto, tendré que mentir o vomitar, mejor mentir, siempre me ha aterrado vomitar, no voy a esperar a las ocho, voy a subir, anuncio, el Flaco quiere saber adónde pienso subir y no sé por qué vuelve a colocarse los brazos sobre la cabeza, es un gesto que antes no le había visto, los brazos tan largos casi pueden dar dos vueltas sobre su cráneo, podrían llamarlo el Pulpo, voy a subir a hablar con un médico, me mira, no entiende cómo me alcanzan las fuerzas para eso, ten cuidado, advierte, y es curioso; no sé de qué deba cuidarme en un hospital, a qué huir, las enfermedades andarán renqueantes por los pasillos, a la caza de sanos para cercarlos, joderlos, subirlos a las camas de este edificio, cuartel preparatorio de la muerte, no tengo miedo a los hospitales, tengo miedo de lo que suceda a Willy, tengo miedo

Cuando llegué el Flaco estaba fuera, no me supo allí hasta que me senté en aquel banco, tipo raro el Flaco, siempre me pareció el ser menos apto del grupo, y sin embargo era Willy quien estaba ahora allí dentro, ¿cómo te enteraste?, quiere saber, saca de su bolso una libreta grande, ¿quieres ver mis últimos bocetos?, lo miro, el Willy está dentro, el Willy que compartía el atelier con el Flaco, el atelier; en realidad un cuartucho viejo en una azotea, el Flaco y sus bocetos, los últimos, ¿qué tiene Willy?, quiero saber, no sé, me dice, está mal, grave, me desespero, ¿pero qué tiene?, se encoge de hombros, la medicina me da miedo, eso dice, miro los árboles de la avenida, húmedos de miedo, el miedo sobre los árboles, mojando el asfalto, la avenida, los pies, miedo por lo que pueda pasarle al Willy, los humanos estamos hechos, más que de piel y huesos, de miedo, al Flaco le dan miedo los hospitales, ahora mismo explica eso; entra a un hospital y algo le bulle por dentro, un día haré un

Un sitio grande y lejano

boceto de eso, dice y es que el Flaco tiene libretas y libretas con bocetos, Yoanna y Fernan estuvieron aquí, fueron a buscar pizzas, aclara, pienso que la vida sigue; el Flaco hace bocetos, Yoanna y Fernan deambulan en busca de alimento, y Willy, quién sabe si vuelva a hacer bocetos o a comer pizzas, ¿no han preguntado a un médico qué tiene Willy?, cruza las manos sobre la cabeza, niega, es él quién debería invernar ahí dentro, él y no Willy; el cuerpo se le hace piel encima, escafandra mínima, ¿qué estás pintando?, quiere saber, nada, confieso, no tengo deseos de explicar que seis meses y no tomo pincel, no quiero decirle que he pasado el tiempo leyendo y leyendo y leyendo, él, que carece de paciencia para leer, querrá saber qué he estado leyendo, la Biblia, el Zohar, algo de historia francesa, y el Flaco que no sabe qué es el Zohar, que nunca ha leído la Biblia, pienso en Willy; siempre fue saludable, más de un año sin verlo, nos llamábamos, hablábamos a través de un cable, fue en diciembre la última vez, un día después de su cumpleaños; yo había confundido la fecha, entonces Willy contó cómo seguía reuniéndose el grupo, me habló de sus últimos cuadros; todo lleno de rojo, amarillo y azul, mucho azul, se moría por los colores primarios, catedrales que serpenteaban en el cielo, ventanas de las que brotaban falos, recuerdo que discutimos un poco sobre los falos; podrían ser, por ejemplo, lenguas, o brazos, ¿por qué necesariamente falos?, lo acusé de deseos de epatar, del síndrome de sexismo que acá padecen todos, después me arrepentí, claro, el Flaco quiso saber si no pintaba por los problemas con mi padrastro o tal vez por el stress de la beca, y claro, tenía que salir lo de la beca, no, mi padrastro se fue, no lo he visto más, y desde antes de la beca dejé de pintar, me pregunto por qué estamos aquí mientras Willy espera quién sabe qué sobre una cama, ¿qué hacemos aquí?, dijo que Yoanna y Fernan vendrían con las pizzas, que la visita sería a las ocho, miro el reloj, faltan dos horas, quiero saber qué tiene Willy, no quiero esperar la visita; Yoanna y el Fernan vendrán con las pizzas, comerán, se mancharán de grasa, alabarán el queso, a Fernan le brillará el labio inferior, preguntarán por qué no he vuelto a pintar, no querrán

saber de la beca porque me envidian el viaje, París, no lo mencionarán, o tratarán de no hacerlo hasta que ya no soporten más y ¿cuándo te vas?, y yo

de que cuando esté en París no resista y me regrese a La Habana, de que cuando llegue a La Habana no resista y ya no pueda volverme a París, dejo al Flaco decidiendo si hojea su libreta de bocetos o mantiene la cabeza enrollada en brazos, a Yoanna y Fernan buscando pizzas, ¿adónde va?, soy la hija del doctor Turcios Mirabal, vengo a verlo, la mujer queda tranquila, puedo pasar, y es que para ser médico urge un apellido impactante, sonoro, no habrá aquí doctor con esos apellidos pero la mujer se asusta; tendrá apellidos mediocres; será Rodríguez, o Pérez, o Fernández, su susto fue pasaporte para subir en ascensor al quinto piso, buscar la sala D, la cama trece, mal número ese, cruzo dedo índice sobre el del medio, ver al Willy sobre la cama, largo el Willy y muy delgado, aún más que el Flaco, me acerco, está dormido, está pálido, casi no está, por el rostro me convenzo de que es él, Dios mío, ¿qué le ha pasado?, ¿cómo extrajeron tanto cuerpo de su cuerpo?, no puede quedarse aquí, me doy vuelta, es una enfermera, casi una niña, quiero ver al médico, lleva una caja metálica en las manos, de esas que dentro tienen jeringuillas, ¿cuál médico?, señalo al Willy, al médico que lo atiende a él, soy su hermana, todo funciona mejor mientras más cercana sea la consanguinidad, caminamos por un pasillo, alguien llora, llaman por un audio a la doctora Liudmila, no es nombre ese para una doctora; en cualquier instante podrá el audio exigir la presencia de Ruslam, doctora Liudmila, doctora Liudmila, favor acudir a la sala de Neumología, alguien se asfixiará en Neumología, Liudmila, inútilmente, tratará de hacerle llegar aire a los pulmones, para el pobre que se muere el mundo será todo nitrógeno o cualquier otra porquería, Liudmila acudirá con oxígeno, oxígeno y tubos, la asfixia que es grande y terca se resistirá, hay más nitrógeno en el mundo que cualquier gas bueno, nada podrá hacer Liudmila con su parafernalia, no le funcionará el oxígeno, un fallecido más en su haber, abre una puerta a la enfermera, doctor, ella quiere hablar con usted, es la hermana del paciente de la cama trece, dedo índice sobre el del medio, el hombre me mira, también él es bastante joven, está comiendo; arroz, caldo incoloro, pasta rojiza, nitrógeno y helio puros, siéntate, invita, déjame acabar este palmiche, médico ingenioso, al menos uno, reglas y excepciones, este habrá resultado testigo de menos muertes que la doctora Liudmila, tal vez sea él Ruslam, habrán iniciado su romance en la sala de Neumología, a este quizá le funcione el oxígeno, o los tubos, tal vez el oxígeno que según me aseguraron alguna vez tiene un color precioso, ni Delacroix lo soñó así, ¿eres la hermana de William?, ahí va mi movimiento de

cabeza, suspira, rechaza la bandeja, no puedo más, esto sabe a cloruro de pentaclomonio, debería sonreír pero el Willy está a unos metros, sobre una cama el Willy, la mitad del cuerpo, respirando rarísimo, el Willy que un día en su atelier me avisó de que Yoanna planeaba emborracharme para verme desnuda; en el grupo todos se habían visto desnudos, todos habían tenido sexo, del privado y del popular, todos menos yo, Yoanna; la genio del grupo, la mejor dotada para la plástica, a la que tal vez solo le faltara tener sexo con macho cabrío, con minero de Matahambre, con hacker de Minnesota, con coolie de Calcuta, entonces Willy confesó lo de las burlas, todos se burlaban de él, yo no lo sabía, en realidad yo solo pintaba un poco con el grupo, y Willy que todos se burlaban de su pene, utilizó esa palabra, lo juro, pene, recuerdo haber quedado callada, hay momentos en los que uno no sabe elegir palabra, Willy eligió pene, se burlan porque es chiquito, dijo, se rió, para él era un momento difícil y yo nunca he logrado orientarme en momentos difíciles, soy un asco en eso, me miró con sus ojos azules muy inquietos, ¿tú no los has oído sobre eso?, aseguré que no, entonces Willy propuso bajarse los pantalones para que yo certificara si tenían razón o era solo el afán de mortificar al prójimo, más difícil el momento, yo menos sabedora del qué hacer, miré su pene, bastante pequeño, lo sostenía con una mano, escena como para un boceto del Flaco, no usaba calzoncillos el Willy y tenía también poquísimo pelo, quiero decir, vello púbico, no es chiquito, juré, he tenido como tres novios que lo han tenido más chiquito, me hizo repetirlo varias veces, discursé acerca de que los más reducidos cuando tienen erección igualan a los más grandes, sonrió, oye, eso es un cuento, y claro, yo sabía que era un cuento, quedé callada, por dentro rezaba: Willy no tengas una erección, no la tengas, hizo retornar pantalón sobre cintura, pene pequeño de Willy regresó a lugar cubierto, feliz el portador pensando ahora que el grupo miente, que mis tres novios, cabrones mecanismos de defensa, nos asimos a ellos para no irnos cabeza abajo, no nos metan en un hospital, no morirnos llenos de nitrógeno, tuve mucho miedo de que tuviera una erección, ¿qué habría hecho Jahvé si Abraham, listo para circuncisión, para el pacto de la Alianza, le hubiese mostrado un sexo así de reducido?, te voy a decir, Willy tiene un Hodgking, está mal, llevó la bandeja a un cubículo contiguo, ruido de agua, al carajo con los médicos, un Jodkin, parece apellido de pintor holandés, Peter Van Jodkin, subasta de un Jodkin en Sottebys, cuarenta millones, ¿quién da más?, a los médicos les gusta joder al vulgo con nombres raros, disfrutar de nuestra ignorancia, para ellos todos somos pacientes, ¿qué es un Jodkin?, el doctor Rey, médico de Van Gogh, empleó un lienzo de su paciente para tapar un hueco en una pollería, eso durante once años, este ahora tiene un pañuelo en la mano, sucio el pañuelo, una tumoración, un tumor maligno, lo dice y se limpia las manos, Pilatos, recuerdo a Pilatos, ¿quiere decir..., cierra los ojos, trabajo cuesta pronunciar la palabra..., ¿un cáncer?, exacto, convino, ¿y no lo puede operar?, el tipo regresa a la mesa, no me mira, se limpia y se limpia las manos con el pañuelo, postgrados de situaciones difíciles cursan los médicos, serían los mejores embajadores si se tratara de declarar guerras, está mal, tiene metástasis, tumoraciones secundarias, en médula, mediastino, no se puede hacer nada, lo miro, miro a la mesa, granos de arroz en ella, al borde un cúmulo de mezcla rojiza, a este tampoco le funciona el oxígeno, ni los tubos, los médicos son tan mierdas como el oxígeno, a hospitales y cementerios los administra el mismo ministro, nitrógeno y helio puros, ¿cuándo se va a morir?, ni Dios, aseguró, podía responderme eso, contó con los dedos, un mes, quizá dos, Dios, se me ocurre, no contaría con los dedos, aunque tampoco a Dios le sirve el oxígeno, mal médico lo es también él, un mierda, un troglodita, habrá falsificado su certificado en cualquier barrio, lo habrá comprado; con dinero aquí puede comprarse cualquier cosa, con dinero lo único que se resiste a compra ventas es el sentimiento, el sentimiento y la vida de Willy, *money cant buy the love*, cantaba mi madre, yo era niña, quizá eso fuera así cuando los Beatles, ahora el sentimiento es deficitario, tal vez por eso sea Dios, por *buy the money*, por tener título, porque no hay sentimiento, porque Willy respira rarísimo acostado en esa cama y yo pregunto cuándo va a morir, así, tranquila lo pregunto, Dios también en déficit, yo me iré a París y Willy se morirá de un Jodkin, tengo entonces deseos de preguntar dónde coño está ese mediastino que jamás he escuchado de él, dentro de mí hay un sitio llamado mediastino del que nada sé, un sitio donde Willy tiene un tumor, un tumor que se llama Jodkin, le estamos atendiendo con todo lo necesario pero es un caso terminal, lo ha recitado con mayor fluidez que un notario el código de familia, los cónyuges se ayudarán y jamás tendrán un tumor en sitio alguno, y Willy que todavía

no ha sido el cónyuge de nadie, quiero saber si puedo verlo, puedo, ahora está dormido, lo hemos estado medicando para evitar el dolor, Willy tiene dolor, yo me iré a París y Willy tendrá cada vez más dolor, caminaré una tarde por Champ-Elisee y le reventaré el pobrecito mediastino, me sentaré una tarde en la Plaza de la Bastilla y a él le lloraré la médula, doctora Liudmila, doctora Liudmila, presentarse en Neumología, me paro, doy las gracias a Ruslam, a Ruslam que correrá a Neumología a hacer el trabajo de una Liudmila que no aparece, me he sentado junto a la cama en el clásico sillón de cuerdas de nylon, aliso los pliegues de la sábana como si de ello dependiera mandar al Jodkin de regreso al país de los tumores, dejar el mediastino sano, la médula óptima, el pene normal, no voy a despertarlo, no quiero, sobre la taquilla un libro, quiero saber cuál será el último libro que leerá Willy, Auguste Renoir, se lee en la carátula, será la biografía de Renoir, poco sé yo de Renoir; he visto reproducciones de sus desnudos, alguna vez escuché de su artrosis; tanto lo invadió que se ataba un pincel al brazo para continuar pintando, no recuerdo si fue él o Monet o Manet quien todo el tiempo estuvo haciendo bocetos del rostro de la madre moribunda; la madre se moría y él garabateaba bocetos, tendría libretas y libretas de bocetos, como el Flaco, tal vez el Flaco suba y le haga un boceto a Willy, o dos, el Willy muriéndose y el Flaco con sus bocetos, si Renoir hizo eso pudo ser un genio pero fue sobre todo un mal hijo, no se es buen hijo, y buen amante, y buen padre, y buen amigo y además un genio; se es genio y los demás que se empachen, que los joda el nitrógeno, tal vez la madre de Renoir se

quién sabe si los pinceles queden colgados en mi cuarto como cuelga un florete, un florete con tumor en mediastino, oxidado, no quiero ir, no quiero, y es que, mira, Willy, no sé, son raros los franceses, circunspectos, muy franceses ellos, siempre quise irme y ahora que me voy no quiero, tengo miedo, y dudas, pero sobre todo miedo, los humanos no podemos bañarnos y dejar correr el miedo abajo como la suciedad, el jabón no puede contra el miedo, tal vez Yoanna tenga razón; alguien se equivocó al otorgarme esa beca, todo eso le cuento al Willy, y él ahí, lejano, sordo, medicado, con esa respiración tan rara, protegido del dolor detrás del velo de líquido amarillo, tengo deseos de despertarlo, pedirle consejo, consejo a él que se muere, gritaría que soy una estúpida indecisa, puede que el grito, como el pene, como el cuerpo, se le haya hecho pequeñito, quién sabe si el mediastino tenga incidencia sobre la voz, Willy se mueve, me paro, críspala el rostro, aprieta los ojos, será el dolor que bailotea, se burla de las inyecciones, de la aguja, saca la lengua al líquido amarillo, al fin respira profundo, distiende el gesto, cierro los ojos, Willy de pene pequeño: no sufras, cambiaría todos los París de la galaxia por eso, todas las becas, todos los penes, le rozo la mano, lo miro, aliso otra vez las sábanas, compruebo el goteo del pomo, se va a morir y ni los médicos ni Dios, todos iguales de mediocres, todos farsantes que compraron su certificado, media hora para las ocho, ignoro si me alcanzará la voluntad para regresar acá antes de irme, quiero besarlo en la frente pero temo despertarlo, traerlo de regreso al dolor, a este lado donde él tiene un tumor y yo me voy a París, desde algún lugar, agazapado,

el carro?, voy a vomitar antes de poder agradecerle o mentirle, tengo quien me lleve, Fernan que me ofrece una pizza, la rechazo, si te envidiara en algo sería por ver la nieve, y claro, habló Yoanna, fan a la nieve, frígida, hibernada, juguetera al bajo cero, al agua congelada, le mandaré diez centímetros cúbicos en una caja, el Flaco está manos sobre cabeza en ese gesto nuevo, a Fernan le brilla la grasa en el labio inferior, Willy va a morirse, todos me miran, el Flaco enreda más las manos, Yoanna baja la cabeza, tiene un Jodkin, un tumor en la médula y otro en el mediastino, Fernan quiere saber qué cosa es el mediastino, hago el típico gesto de ignorancia con los hombros, qué sé yo, el Willy estaba bien hace un mes, eso dicen a coro, yo pienso que no puede haber perdido la mitad del cuerpo en ese tiempo, respirar así como a saltos, no puede, estaba bien, estaba bien, repiten todos, ¿qué tiempo le queda?, indaga Yoanna, dice el médico que ni Dios lo sabe, todos miran abajo, manos sobre la cabeza el Flaco, Yoanna se toca y retoca los ojos y no puedo creer que esté llorando, me preguntan si no voy a subir a la visita, no, ya estuve un rato con él, está dormido, no lo despierten, el dolor, aclaro, está mejor dormido, Yoanna abraza a Fernan, y quién lo iba a decir, Yoanna llorando, el Flaco me mira, ojalá no se le ocurra abrazarme; odio que me abracen, me voy, aviso, todos me despiden, volveré por acá todos los días, sí, acá nos vemos, besos, los veo entrar en el torrente de la visita, el Flaco todavía manos sobre cabeza, Yoanna camina abrazada a Fernan, hay un médico sentado afuera, fuma, me acerco, le pido me diga dónde está el mediastino, desbarra, alcanzo a entender que anda cercano

Rafael de Águila

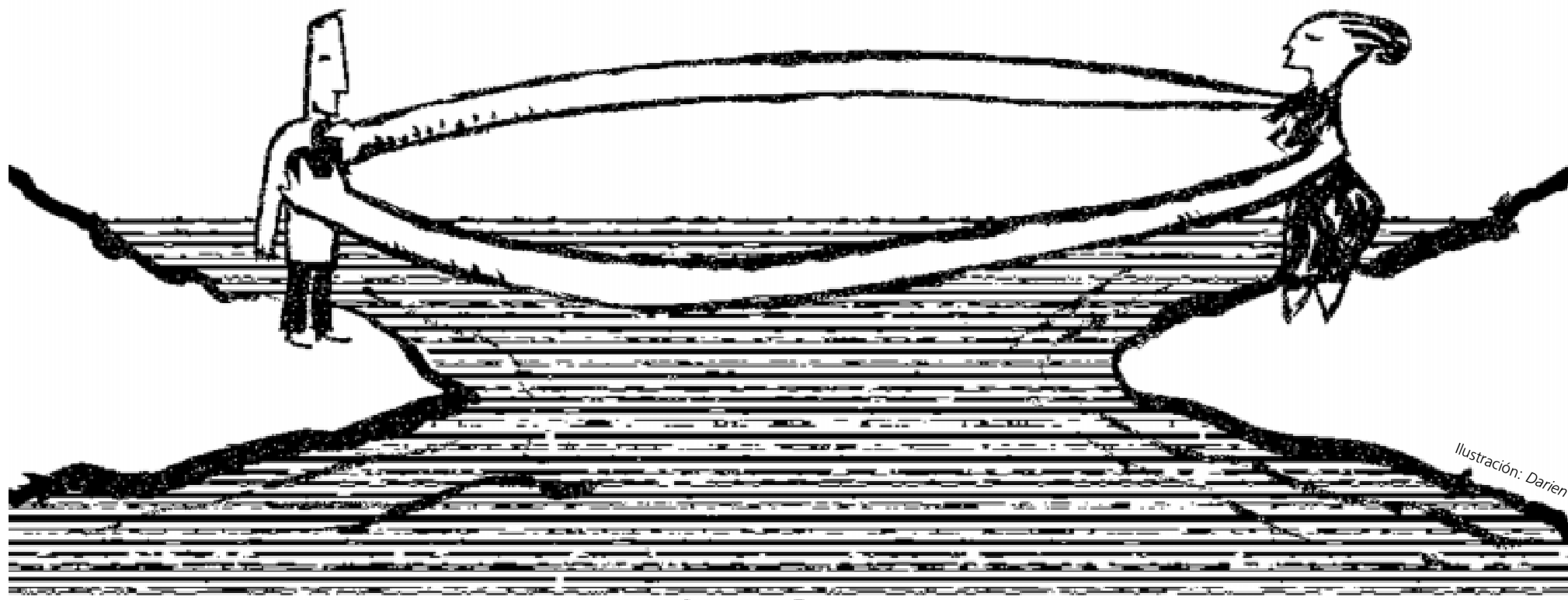


Ilustración: Darien

moría de un Jodkin, del misterioso mediastino, miro a Willy, lo hemos estado medicando, a veces desearía dormir así, sin médula, sin mediastino, que me mediquen un rato, ignoro cómo podrá dormir con esa aguja que le penetra la mano, el líquido amarillo abalanzándose debajo de la piel, la aguja clavada, las manos me duelen en el mismo sitio, una mierda la medicina, hace sufrir y no salva a nadie, vigilo el goteo, quince por minuto, indica el pomo, líquido amarillo que no sirve más que para anotar en algún sitio, dejar debida constancia de que algo se hace, otros pacientes en la sala, todos duermen, quién sabe si también dolor, si les mediquen, si mediastinos les traicionen, médulas se les rebelen, Jodkin les medren, quién sabe si penes pequeños, ninguno leerá a Renoir, no conocen a Willy, no han sido sus amigos, le acompañarán, sin embargo, más de lo que yo podré hacerlo cuando camine por París bajo esa nieve que Yoanna me envidia, la nieve que Willy no verá nunca; la mayoría acá morimos sin ver la nieve, y carajo, la nieve es agua congelada, agua, siempre me molestó eso, y ahora que me voy tengo la seguridad de que no hace falta ver la mierdera nieve para vivir, la nieve es como Dios; una farsa, Dios es agua congelada, o vapor de agua, eso, la nieve es agua congelada y Dios vapor de agua, mira, Willy, no tengo deseos de irme a Francia, no tengo, me voy a sentir muy sola, soy retrasada para los idiomas; el franchute no me saldrá, ni siquiera sé si volveré a trabajar un lienzo, si esto de la pintura no haya resultado una etapa, como la medalla de mi florete a mis doce años,

me hace guiños el Jodkin, la señorita médula toma de la mano al caballero mediastino, en el elevador pienso que tal vez Willy pueda salvarse, algún laboratorio suizo encontrará algo, un elixir, una pócima, una vacuna, qué sé yo, algo, cualquier brebaje, y le crecerá también el pene, será el mayor pene de la joven plástica cubana, y al año próximo Willy ganará una beca, llegará a París, lo esperaré en el aeropuerto, pintaremos juntos a la orilla del Sena, pagaremos un piso bien barato en la rue Honoré de Balzac, y pondremos una bandera, un afiche del Morro, una reproducción de Ponce, una boceto de Martí, y a él sí le saldrá de maravillas el francés, *comme un frère*, única frase que sé en francés ahora, la aprendí para venir acá, para decirla ante Willy, sí, como un hermano el Willy, y el mediastino tranquilo, azul, contento de París y sus franceses, y la médula azul que será un primor, Willy no pintará más falos que lo salven, no estaré yo tan sola, no se morirá Willy, viajaremos a Auvers; buscaremos la tarja en el sitio donde Van Gogh se pegó el tiro, no habrá trigal, habrá un supermercado, debería uno hacer al mundo a su estilo, pincel y mucho óleo, no se habría lavado las manos Pilatos, no sería Yoanna como es, Fernan el novio de otra, el Flaco no estaría ahora mismo hojeando su cuaderno de bocetos mientras Yoanna corre a saludarme, y Fernan dice siglos que no te veíamos, los miro, ¿cuándo te vas?, quiere saber Yoanna, en doce días, ¿y la visa?, ya está la visa, ¿qué te dijeron en la embajada?, todo bien en la embajada, ¿quieres que mi papá te lleve al aeropuerto en

a los pulmones, difícil la medicina, le agradezco al hombre, los árboles de la avenida no tienen mediastino, ni médula, tampoco sufrirán de Jodkin, no serán medicados ni beneficiarios de becas en París, no tendrán el pene pequeñito, los árboles están ahí y solo mecen su miedo, todos tenemos miedo, felices los árboles, en la esquina está esperándome Charles, y entonces recuerdo; aún no sabe que me voy a París, sitio grande y lejano y otra vez grande, como escribiera Vallejo, ¿cómo está tu amigo?, se va a morir, digo, ¿tú sabes lo que es el mediastino?, no, no sé, ¿qué es?, otro detalle que Charles no sabe, otro que ignora todo del mediastino, y yo que me voy a París, que no quiero irme, que le explico con voz tenue el mediastino es algo muy cercano a los pulmones, mira tú, se asombra Charles, el mediastino, jamás oí hablar de él, cariñoso me besa en la mejilla, y entonces me decido, alguna vez tendrá que saberlo, no será en el aeropuerto, morada una sola vez, el Willy se va a morir, yo llevaré mi mediastino a París, todo eso pienso mientras le explico que debo anunciarle algo, el Charles mira los árboles, los árboles húmedos de miedo, meciéndose los árboles, se ha impresionado con eso de que Willy se muere, se sentirá en el deber de consolarme, me va a abrazar, intuyo, y claro, me abraza y dice bueno, qué. ▀

Rafael de Águila: escritor. Obtuvo el Premio Pinos Nuevos 1997 con *Último viaje con Adriana*. El libro *Ellos orinan de pie* fue publicado en el 2005 por la Editorial Letras Cubanas.

FESTIVAL INTERNACIONAL

de CINE PUERTO LIBRE

del 17 al 23
de abril
de 2006

Gibara/ Holguín/ Cuba



www.festivalcinemaspuerto.org
www.cinepuerto.org

Cartel: Nelson Ponce