

# La Jiribilla de papel

JULIO-AGOSTO

62  
2006

www.lajiribilla.co.cu

• publicación mensual •

www.lajiribilla.cu



**El Benny**

Fernando Pérez

**¿HASTA  
CUÁNDO?**

Eduardo Galeano

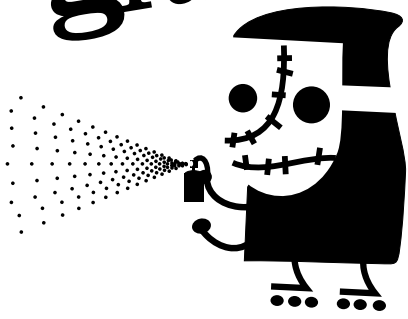
Manuel Pérez:  
La película  
de los que  
estamos aquí

Elogio a  
RETAMAR

Cintio Vitier

Ilustración: Samiento

# grafiti



Mi cantar quiero que sea perfumado porque lleva saludos para La Cueva, Guayabal y La Guinea; Pueblo Nuevo se recrea viendo que yo soy sincero, que abro mi pecho entero igual que mi corazón, al gritar con emoción, orgulloso, ¡soy lajero!

Santa Isabel de las Lajas querida, Santa Isabel.

BENNY MORÉ

«Santa Isabel de las Lajas». Son montuno.

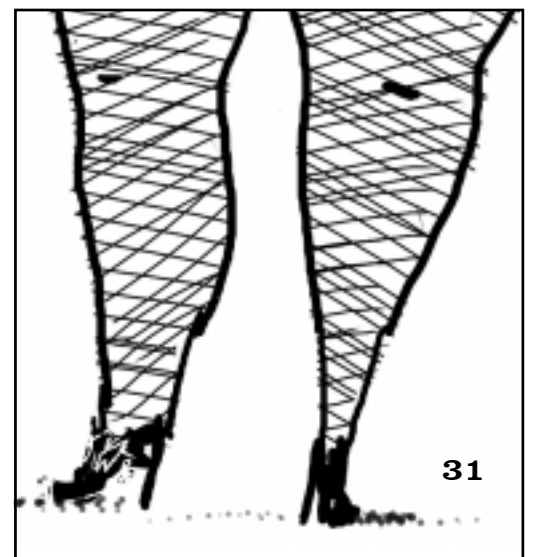
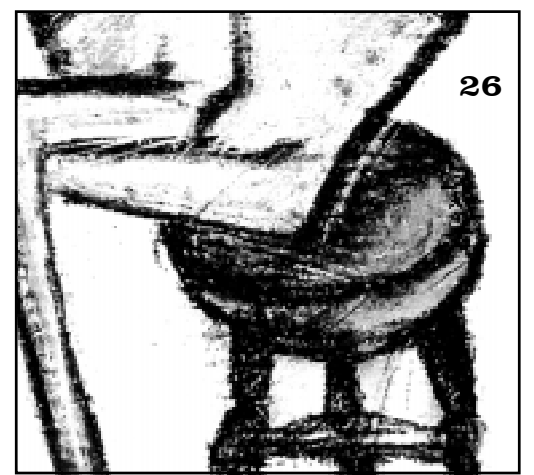
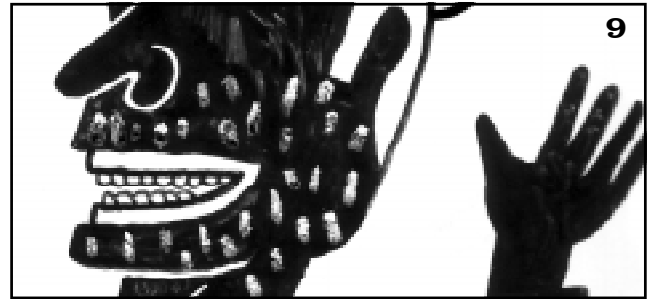


# la Jiribilla de papel

JULIO-AGOSTO  
62  
2006

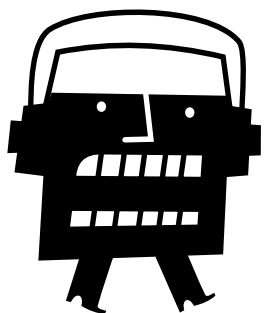
## Dossier

- 3 La cultura como conflicto  
LUIS BRITTO GARCÍA
- 6 Para fanáticos del gris y sus matices radiantes  
JOEL DEL RÍO
- 7 El Benny  
FERNANDO PÉREZ
- 8 El Benny, el mito, la memoria  
FABIÁN ALONSO  
«A Benny Moré sin sombrero ni bastón»  
LUIS SUARDÍAZ
- 9 Laureles para El Bárbaro  
ROGELIO RIVERÓN
- 10 Maisinicú en el camino de Mauricio  
DE LA HOZ
- 11 La vida no sigue igual  
PAQUITA ARMAS FONSECA
- 12 Bertolt Brecht  
VICENTE ROMANO
- 14 Agresión contra la identidad.  
*La destrucción cultural de Iraq*  
LISANDRO OTERO
- 15 ¿Hasta cuándo?  
EDUARDO GALEANO  
**Encuentro con...**
- 16 La película de los que estamos aquí  
MAGDA RESIK AGUIRRE
- Poesía**
- 19 MARILYN BOBES LEÓN
- 20 México: los inicios del siglo XXI  
GUILLERMO RODRÍGUEZ RIVERA



## Secciones

- Libros**
- 21 Un libro repleto de razones  
PASCUAL SERRANO
- La mirada**
- 22 Artesanías, lo útil y lo bello  
LESBIA VENT DUMOIS
- 23 Fúster 60, de nuevo sus caprichos  
MARTA ROJAS
- La butaca**
- 24 El Carpentier filmico que pudo ser  
PEDRO DE LA HOZ
- Danza**
- 25 Una joya con medio siglo de esplendor  
JOHANNA PUYOL
- 26 Elogio a Roberto Fernández Retamar  
CINTIO VITIER
- Aprende**
- 28 Sembrado en su campechanía  
BLADIMIR ZAMORA CÉSPEDES
- La crónica**
- 29 Joel, a caballo, cual Quijote entre el viento  
OMAR VALIÑO  
Tardía vuelta de correo  
AMADO DEL PINO
- Narrativa**
- 30 Hacia el horizonte  
JOEL JAMES FIGAROLA



**Jefe de Redacción:**  
Nirma Acosta

**Diseño:**  
Darien & Sarmiento

**Ilustraciones:**  
Camaleón



**Realización:**  
Annia de Armas  
Isel Barroso

**Corrección:**  
Odalis 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.co.cu  
www.lajiribilla.cu  
Precio: \$1.00



No queremos educación,  
tampoco control mental.  
PINK FLOYD, *The Wall*

**E**stamos en guerra mundial. La obvia definición de Clausewitz postula que la guerra es la continuación de la política, por otros medios. Omite decir que la política es la continuación de la cultura, por otras vías. El aparato político, en cuanto monopolio de la violencia tenida por legítima, solo existe para condicionar represivamente aquellos aspectos de la conducta que los mecanismos culturales no han podido inculcar en el hombre. El aparato estatal surge, por tanto, para corregir los fallos ocasionales del condicionamiento del aparato cultural, y es —por cuanto sociedad y cultura aparecen antes que el estado— residuo de aquel. La guerra estalla cuando el aparato político no encuentra otra forma de llevar adelante sus propósitos que mediante la intervención armada. Las bombas empiezan a caer cuando han fallado los símbolos.

De allí que la raíz última de los conflictos deba ser detectada en la cultura. Mediante esta, se logra la imposición de la voluntad al enemigo extraterritorial o de clase, se inculcan concepciones del mundo, valores o actitudes. A la larga, el aparato político no puede defender victoriosamente en la guerra, o imponer en la paz, lo que la cultura niega. A los arsenales de la guerra psicológica las grandes potencias han añadido las armerías de la guerra cultural. Con operaciones de penetración, de investigación motivacional, de propaganda y de educación, los aparatos políticos y económicos han asumido la tarea de operar en el cuerpo viviente de la cultura.

Esta operación tiene como instrumental quirúrgico un arsenal de símbolos: como campo, el planeta; como presa, la conciencia humana. Sus cañones son los medios de comunicación de masas; sus proyectiles, las ideologías. La ubicuidad de la lluvia radiactiva es deleznable comparada con la omnipresencia del rocío de signos. La guerra real tiene estancamientos y armisticios: la de la cultura no. «La guerra se libra por la mente de la humanidad», reconocieron en 1982 los asesores de la política exterior norteamericana en el célebre Documento de Santa Fe I<sup>1</sup>. Y, cuatro años más tarde, tras formular en el Documento de Santa Fe II un completo plan para la remodelación del poder político y del sistema educativo en los países latinoamericanos con la justificación de que «la cultura social y el régimen se deben ajustar de tal modo que protejan la sociedad democrática», añadieron que «la USIA (United States Information Agency) es nuestra agencia para la guerra cultural»<sup>2</sup>.

La guerra cultural, como la internacional, no es peleada solo por el aparato político: para ella se movilizan todos los recursos económicos y sociales. Comienza cuando ante la cultura dominante surge una subcultura que diverge de ella. La batalla se traba cuando esta subcultura contradice abiertamente a la cultura dominante: desde entonces se convierte en contracultura. Si los cultores de esta última son numerosos, la sociedad no puede resolver la diferencia aislándolos o liquidándolos físicamente en masa, porque el costo político y económico de tales medidas sería prohibitivo, y porque las mismas podrían obligar al grupo disidente a rebelarse abiertamente en defensa de su supervivencia. Debe, pues, sostener una ofensiva ideológica, un tipo especial de ofensiva destinada a devorar a sus propios hijos, a negar su propia capacidad de transformarse. En el fondo, a negarse a sí misma y a esterilizar sus propias fuentes vitales, porque, como veremos, la generación de subculturas y contraculturas es el proceso mediante el cual una cultura evoluciona y se adapta.



Ilustraciones: Darién

### Cultura, subcultura y contracultura

Para entender qué es una cultura y cómo se transforma, debemos comprender primero la función que cumple dentro del organismo social.

Todo ser viviente debe organizar sus relaciones con el medio donde existe. Para ello, necesita crear un modelo interno parcial, resumido y modificable de sí mismo y de las condiciones de su entorno.

Hay tres categorías de dichos modelos:

En primer lugar, el ser viviente tiene un *código genético* que organiza, preserva y transmite la estructura somática hereditaria del organismo.

Los animales superiores tienen, además, una memoria que conserva la información esencial necesaria para regir la conducta del individuo.

Y por último, los organismos sociales desarrollan una cultura, una memoria colectiva, que contiene los datos esenciales relativos a la propia estructura del sistema social, al ambiente donde está establecido, y a las pautas de conducta necesarias para regir las relaciones entre los integrantes del grupo, y entre este y el ambiente.

Estas categorías de modelos —códigos genéticos, memorias y culturas— tienen, ante todo, la función de preservar la estructura básica del organismo que los desarrolla, de conservar la estabilidad estructural sin la cual ese conjunto pierde su identidad, sus componentes se desagregan, y es por tanto, destruido.

Luis Britto García

# La cultura como conflicto

Pero la utilidad de códigos genéticos, memorias y culturas no estriba solo en su capacidad de preservar información anterior, radica también en su posibilidad de automodificarse para incorporar nueva información, que le permita al organismo una mejor adaptación a nuevas condiciones.

Así, el código genético se transforma mediante mutaciones, y mediante la fusión con otros códigos genéticos distintos, que se da en la reproducción sexual, adoptando cambios transmisibles por la herencia, los cuales permiten la evolución biológica de la especie.

La memoria se modifica por medio del aprendizaje de datos novedosos, de la revisión y eliminación de los erróneos, y del establecimiento de nuevos reflejos condicionados y asociaciones que permiten al organismo desarrollar nuevas conductas adaptativas.

Y la cultura se transforma mediante la progresiva generación de subculturas, que constituyen intentos de registrar un cambio del ambiente o una nueva diferenciación del organismo social.

Dichos procesos son indispensables para la supervivencia: los modelos desarrollados por los organismos vivientes son útiles solo en la medida en que puedan ser modificados.

Un código genético inmutable produciría, a la larga, la extinción de la especie: una memoria inmodificable, la del animal incapaz de generar nuevas conductas; y una cultura inalterable, la decadencia y desaparición del organismo social<sup>3</sup>.



Una cultura, pues, al igual que un código genético y una memoria, ha de lograr un equilibrio dialéctico ideal entre la preservación de una cierta estabilidad estructural y la adaptación a situaciones nuevas<sup>4</sup>.

Para mantener esa estabilidad, el organismo sociario ha de integrar en su modelo cultural el registro de los componentes más esenciales y constantes de su medio, y de la organización y conductas comunitarias desarrolladas para responder al mismo. Para hacer frente a las transformaciones internas y externas la sociedad debe permitir una amplia modificabilidad de dicho modelo.

Como la cultura se sustenta en las diversas memorias individuales de los integrantes del cuerpo social, y en las redes simbólicas a través de las cuales se comunican, este modelo no es homogéneo, como tampoco lo es la sociedad. De hecho, memorias y culturas son sistemas de advertir heterogeneidades. Por tanto a toda discontinuidad, a toda divergencia de condiciones dentro del grupo social, corresponde una diferenciación del modelo. Así como toda cultura es parcial, a toda parcialidad dentro de ella corresponde una *subcultura*. Cuando una subcultura llega a un grado de conflicto inconciliable con la cultura dominante, se produce una *contracultura*: una batalla entre modelos,

## La guerra cultural, como la internacional, no es peleada solo por el aparato político: para ella se movilizan todos los recursos económicos y sociales.

posición hegemónica, la convierte a su vez en cultura dominante, usualmente con aspiraciones de someter a su denominador común a las restantes parcialidades culturales.

En tal proceso adaptativo, una cultura puede adoptar tres estilos: En el primero de ellos, la cultura mantiene su capacidad de modificarse oportunamente para enfrentar los nuevos retos que el medio o la diversificación del organismo social le exigen. En tal caso, los procesos adaptativos se realizan con un costo mínimo y en el tiempo óptimo: es lo que llamamos evolución.

En un segundo estilo, la cultura pierde su capacidad de advertir los nuevos desafíos y de enfrentarlos oportunamente, y solo emprende la tarea de responder a ellos de manera tardía y catastrófica, mediante una violenta

que le permiten falsificar o inhabilitar las subculturas y contraculturas que constituyen su mecanismo adaptativo natural, cerrando así las vías de todo cambio, evolutivo o revolucionario. La capacidad de supervivencia de una cultura se define, por el contrario, por la habilidad de aprender de sus subculturas sin ser destruida y sin destruirlas.

El intercambio de material genético en los protozoarios, la reproducción sexual en los vegetales y los animales complejos, cumplen la misma función. En ambos casos, dentro del organismo se admiten códigos extraños, versiones radicalmente diferentes de la realidad, y se encuentra una forma de sintetizarlos dentro de un lenguaje común, para integrar un nuevo código. El rechazo de dichas injerencias lleva a la esterilidad, al estancamiento o a la destrucción.

### Cultura, contracultura y marginalidad

#### Centro y periferia de las culturas

De allí el gran papel de los sectores marginados como creadores de subculturas, que a su vez son producto y emblema de esa marginación. Los márgenes —culturales, sociales, geográficos— de un sistema son como la piel por donde este se comunica con el exterior, por lo que son contrarios al centro de su cultura, usualmente conformado de manera estable.

La piel es el inicio de toda sensación, porque define diferencias en superficies. Todos los sentidos son modificaciones de la piel: la conciencia es un conjunto de representaciones de lo que golpea la piel desde el mundo exterior. Casi nunca refleja nuestra realidad interna, nuestra más profunda estructura. De esta última sabemos solo en momentos de crisis, de indigestión o de agonía, porque es poco variable, porque sus procesos están organizados en ciclos periódicos que sufren poca alteración, configurados en un sistema monótono, cuya regularidad solo se altera con las catástrofes. Dentro, lo anti-entrópico, el «orden»; fuera, lo entrópico, el «desorden». Nuestra conciencia da por sabido el orden interno —aunque nunca lo conozca a plenitud— y se ocupa ante todo de hacer modelos del desorden entrópico externo, al cual debe adaptarse.

Por lo mismo que la riqueza de una cultura se define por su posibilidad de crear nuevas formas, su fecundidad comienza a cerrarse en el momento en que se establecen de manera definitiva las estructuras esenciales que configuran la identidad del sistema, y corre hacia su agotamiento cuando la realidad exterior —su marginalidad geográfica, económica, social, política o cultural— deja de plantearle desafíos, o cuando la superestructura pierde su capacidad de responder adecuadamente a estos.

La creación cultural es uno de los aspectos que se paralizan en una sociedad que entra en estancamiento, que ha perdido su capacidad de transformarse.

### La personalidad del marginal

Es un verdadero hombre de ninguna parte  
sentado en su tierra de nadie  
maquinando sus no planes  
para ninguno.

JOHN LENNON Y PAUL MC CARTNEY: *Nowhere man*

En el momento en que un sistema cierra la posibilidad de integración de sus subculturas, éstas pasan a ser contraculturas, y los sectores que participan de ellas son definidos como *marginalidades*, o no integrados, o excluidos<sup>5</sup>. Tal ruptura produce efectos tanto en los integrantes de la cultura marginadora como en los de la contracultura marginada.

Los marginadores, al negar la diversidad de su entorno cultural, se encierran en un mundo progresivamente empobrecido. Para justificar este encierro, deben realizar un complejo proceso de exclusión del marginado. Tal proceso, alternativa y contradictoriamente, niega la diferencia, a la vez que la enfatiza. El marginador condiciona de manera angustiada la uniformidad en su propio círculo, al mismo tiempo que exagera la diferencia del marginado, al extremo de convertirlo en el otro, en lo no humano: en el *bárbaro*, el *infrahombre*, el *pagano*, el *hereje*, el *esclavo*, el *paria*, el *lumpen*, el *enfermo mental*, el *disidente*.



Cuando una subcultura llega a un grado de conflicto inconciliable con la cultura dominante, se produce una *contracultura*: una batalla entre modelos, una guerra entre concepciones del mundo, que no es más que la expresión de la discordia entre grupos que ya no se encuentran integrados ni protegidos dentro del conjunto del cuerpo social.

una guerra entre concepciones del mundo, que no es más que la expresión de la discordia entre grupos que ya no se encuentran integrados ni protegidos dentro del conjunto del cuerpo social.

Por ello, en una sociedad que se diferencie en clases, castas o grupos, florecerán subculturas clasistas, de casta o grupales. En una sociedad que discrimina sexualmente, aparecerán subculturas masculinas y femeninas. En una sociedad que se extienda sobre ámbitos geográficos diversos, se generarán subculturas del llano y de la montaña, de la costa y del continente, del campo y de la ciudad.

Las subculturas, en tal sentido, son instrumentos de adaptación y de supervivencia de la cultura de la sociedad, constituyen su mecanismo natural de modificación, y el reservorio de soluciones para adaptarse a los cambios del entorno y del propio organismo social. Una cultura de pastores que llega al mar puede desarrollar una subcultura de marineros, que a su vez puede generar una de mercaderes, la cual, finalmente, podría convertirse en dominante si el pastoreo termina por hacerse improductivo.

La formación de subculturas cumple, por tanto, dentro del ámbito de la cultura, el mismo papel que dentro del código genético desempeñan las mutaciones y dentro de la memoria el establecimiento de nuevas sinapsis o asociaciones de ideas. Una subcultura es el análisis de un aspecto nuevo y parcial de la realidad ambiental o social, y el conjunto de proposiciones para relacionarse con él. La subcultura se impone a medida que lo hace el grupo o clase que la adopta, hasta que, al llegar esta a una

destrucción de instituciones e ideologías que han devenido inadecuadas. Es lo que llamamos usualmente *revolución*: su costo social es mayor, pero en definitiva posibilita la supervivencia del cuerpo social ante el nuevo desafío.

Pero cabe aún un tercer estilo: la cultura puede falsificar sus mecanismos perceptivos para impedirles advertir las señales de alarma, o paralizar sus centros de decisión, o inhabilitar los mecanismos de respuesta, de tal manera que esta no se produzca nunca. Es lo que llamamos *decadencia*. El organismo social se limitará a responder a las situaciones nuevas con las mismas viejas respuestas, sin aprender nada de las realidades imprevistas. En tal momento, su situación se asemeja a la de una especie incapaz de mutar, o a una memoria inepta para aprender datos nuevos, y comparte con ellas un destino ineluctable: la de ser barrida cuando ocurra la primera modificación de grandes proporciones del medio ambiente o de la propia estructura social.

La decadencia de una civilización comienza cuando sus poderes de dominio cultural se perfeccionan tanto,

Todo sistema cuya capacidad evolutiva empieza a tener fallas, escinde así el universo en un núcleo conservador de bienpensantes conformistas, opuesto a un enemigo antihumano constituido por desviados sobre los cuales se proyectan todas las formas del mal<sup>6</sup>.

Los marginados, por su parte, no pueden efectuar con igual eficacia tal exclusión. Viven en el mismo ambiente que los rechaza. Están obligados a prestar adhesión y obediencia a la cultura que los margina: sometidos a la valoración contrastante que resulta de regirse a la vez por los cánones de ésta y por los criterios propios. La existencia del marginado es contradictoria. Se lo disputan los sistemas excluyentes de la cultura y de la subcultura. Ello determina la aparición de una peculiar caracterología:

La ambición se opone al sentimiento de autorrespeto. El desea el reconocimiento del grupo dominante, y al mismo tiempo ofende su arrogancia. Orgullo y vergüenza, amor y odio y otros sentimientos contradictorios se mezclan tumultuosamente en la naturaleza de la personalidad marginal. Las dos culturas producen una pauta dual de identificación y una lealtad dividida, y el esfuerzo por mantener el autorrespeto convierte esos sentimientos en una actitud ambivalente. El individuo entra y sale de cada situación grupal varias veces en el día: por ello su atención se centra repetidas veces en cada actitud grupal y en su relación con ella<sup>7</sup>.

Como rasgos del carácter del marginal han sido señalados, además, la conciencia de solidaridad de destino con su subgrupo; una exaltada sensibilidad para con el juicio del grupo dominante; la aceptación inconsciente de los valores de éste, que lo lleva a veces a adoptar una actitud crítica ante los defectos de su propio grupo, la cual incluye con frecuencia odio y desprecio hacia sí mismo. Se ha señalado también que tales grupos tienen un interés vital en el establecimiento de una perspectiva humanitaria y universalista, en la abolición de diferencias basadas en motivos de raza, credo, sexo o nacionalidad, y en la creación de un orden legal que coloque el derecho en un plano superior al de las fuerzas<sup>8</sup>.

En su aspecto psicológico, la vida del marginal transcurre en la situación de conflicto insoluble que las autoridades de la antisiquiatría señalan como posible generadora de la sicosis. La personalidad del marginal es un yo dividido. Por tanto, su existencia es una lucha hacia la obtención de la totalidad. Combate que termina, bien en la adhesión absoluta a la cultura marginadora, bien en la total identificación con la marginada, bien en la integración armónica de ambas en una síntesis que las compendia y las rebasa.

En fin, los marginales parecen impulsados por su contradictorio entorno cultural hacia una mayor creatividad. Como señala Tamotsu Shibutani:

Park afirmó que los hombres marginales tienden a ser más creadores que otros. Las personas que se hallan felizmente inmersas dentro de una sola cultura no es probable que hagan innovaciones: dan por sentadas demasiadas cosas. Quienes participan de dos o más mundos sociales están menos ligados a un modo particular de definir las situaciones y se acostumbran a considerar diversas alternativas. Cuanto mayor es el número de perspectivas que aprecia, tanto menos se ve monopolizado el individuo por cualquier modo de vida particular. Los mayores avances en cualquier cultura se producen generalmente durante períodos de cambio social rápido, y muchas de las grandes contribuciones son obra de hombres marginales<sup>9</sup>.

El hombre mismo es, como especie, el marginal por excelencia. A medio camino entre la cultura arborícola y la de las llanuras, igualmente inadaptado para la dieta puramente vegetal o puramente carnívora; mal protegido contra los excesos de la temperatura; erecto, con una estructura vertebral que la evolución diseñó para la posición horizontal; con extremidades en parte prensiles y en parte locomotrices; con una estructura corporal suficiente para dañar, pero sin armas naturales; a ratos predador, pero sin la velocidad ni el equipo mortífero óptimo para capturar presas, el hombre es una contradicción entre modos de vida excluyentes, un inadaptado nato. La cultura es la mediación que el hombre crea para cubrir con símbolos la distancia que lo separa de la naturaleza. Así, desde el principio y por esencia, la cultura fue una contracultura. Una disruptiva facturación de símbolos, artefactos y conductas, progresivamente diferenciada de, y con frecuencia opuesta a, la normativa natural del instinto.

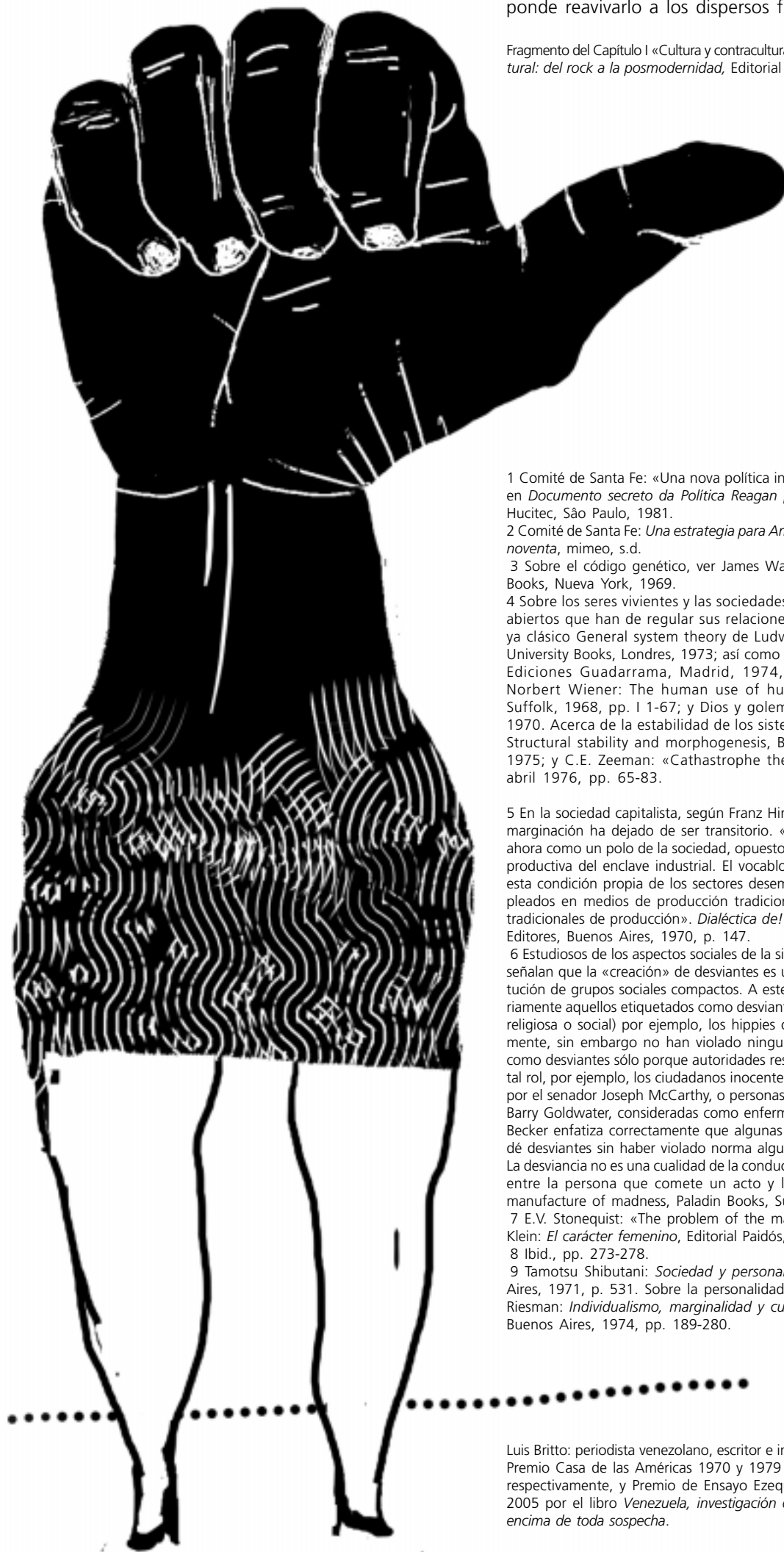
De tal manera, al miembro somático se superpuso el miembro artificial de la herramienta. A la epidermis se

añadió la piel desechable de la vestidura y la vivienda. El fuego solar y el fuego libre de la naturaleza fueron capturados en el fuego del hogar, que es a la vez metáfora del tiempo y de la muerte, los dos conceptos culturales cuyo conocimiento identifica al hombre como especie. No en vano la conquista del fuego es objeto de mitos esenciales en todas las culturas. En la occidental, el robo de Prometeo y su martirio subsiguiente marcan el inicio de la civilización: la conservación de la brasa sirve de núcleo a la habitación y a la familia. La prisión de Prometeo alude al encierro del hombre en los cada vez más complejos sistemas que nacen del encadenamiento del fuego en el horno, en el crisol, en la caldera, en la cámara del cañón y en el cilindro del motor. La cultura de Occidente sanciona sus códigos con la combinación mítica de la constricción y del fuego infernales, nueva metáfora de las llamas encadenadas.

Las contraculturas, por el contrario, recurren a la metáfora del fuego desencadenado. La quema del dinero en la Bolsa de Nueva York, la incineración de las tarjetas del servicio militar por los pacifistas, la quema de sostenes por las feministas, el incendio de los ghettos por los afro-norteamericanos y el combate callejero con molotovs, constituyen ritos de purificación opuestos al fuego cautivo de los cilindros del motor y de la carga de los proyectiles. El fuego desencadenado, por lo mismo que simboliza el tiempo inmediato y eternamente presente de la naturaleza, se opone al tiempo de la civilización, estructurado y prolongado hacia el pasado y el futuro por las cadenas de la causalidad. El desencadenamiento del fuego busca así clausurar un orden perimido, para sustituirlo por un tiempo nuevo y purificado.

Porque en los procesos históricos, una y otra vez, cuando el domesticado fuego del centro se extingue, le corresponde reavivarlo a los dispersos fuegos de la periferia. ▀

Fragmento del Capítulo I «Cultura y contracultura», del libro *El imperio contracultural: del rock a la posmodernidad*, Editorial Arte y Literatura.



1 Comité de Santa Fe: «Una nova política interamericana para os anos 80» en *Documento secreto da Política Reagan para a América Latina*, Editora Hucitec, São Paulo, 1981.

2 Comité de Santa Fe: *Una estrategia para América Latina en la década de los noventa*, mimeo, s.d.

3 Sobre el código genético, ver James Watson: *The double helix*, Signet Books, Nueva York, 1969.

4 Sobre los seres vivientes y las sociedades considerados como sistemas abiertos que han de regular sus relaciones con el medio, consúltese el ya clásico *General system theory* de Ludwig von Bertalanffy, Penguin University Books, Londres, 1973; así como su *Robots, hombres y mentes*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1974, pp. 139-158; también, de Norbert Wiener: *The human use of human beings*, Sphere Library, Suffolk, 1968, pp. 1-67; y Dios y golem, Siglo XXI Editores, México, 1970. Acerca de la estabilidad de los sistemas abiertos ver René Thom: *Structural stability and morphogenesis*, Benjamin Inc., Massachussets, 1975; y C.E. Zeeman: «Cathastrophe theory» en *Scientific American*, abril 1976, pp. 65-83.

5 En la sociedad capitalista, según Franz Hinkelammert, el fenómeno de la marginación ha dejado de ser transitorio. «Las masas sobrantes aparecen ahora como un polo de la sociedad, opuesto al centro y basado en la fuerza productiva del enclave industrial. El vocablo marginalidad llega a describir esta condición propia de los sectores desempleados, subempleados o empleados en medios de producción tradicionales, dentro de las relaciones tradicionales de producción». *Dialéctica de! desarrollo desigual*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1970, p. 147.

6 Estudiosos de los aspectos sociales de la siquiatria como Thomas S. Szasz, señalan que la «creación» de desviados es un proceso normal en la constitución de grupos sociales compactos. A este respecto, señala que «ordinariamente aquellos etiquetados como desviados han roto alguna regla (legal, religiosa o social) por ejemplo, los hippies o los homosexuales; frecuentemente, sin embargo no han violado ninguna norma y son categorizados como desviados sólo porque autoridades respetables los han encasillado en tal rol, por ejemplo, los ciudadanos inocentes etiquetados como comunistas por el senador Joseph McCarthy, o personas prominentes, como el senador Barry Goldwater, consideradas como enfermas mentales por los siquiátras. Becker enfatiza correctamente que algunas personas pueden ser tachadas de desviados sin haber violado norma alguna... La desviación no es una cualidad de la conducta misma, sino de la interacción entre la persona que comete un acto y los que responden a él». *The manufacture of madness*, Paladin Books, Suffolk, 1973, pp. 308-309.

7 E.V. Stonequist: «The problem of the marginal man», citado por Viola Klein: *El carácter femenino*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1961, p. 272.

8 *Ibid.*, pp. 273-278.

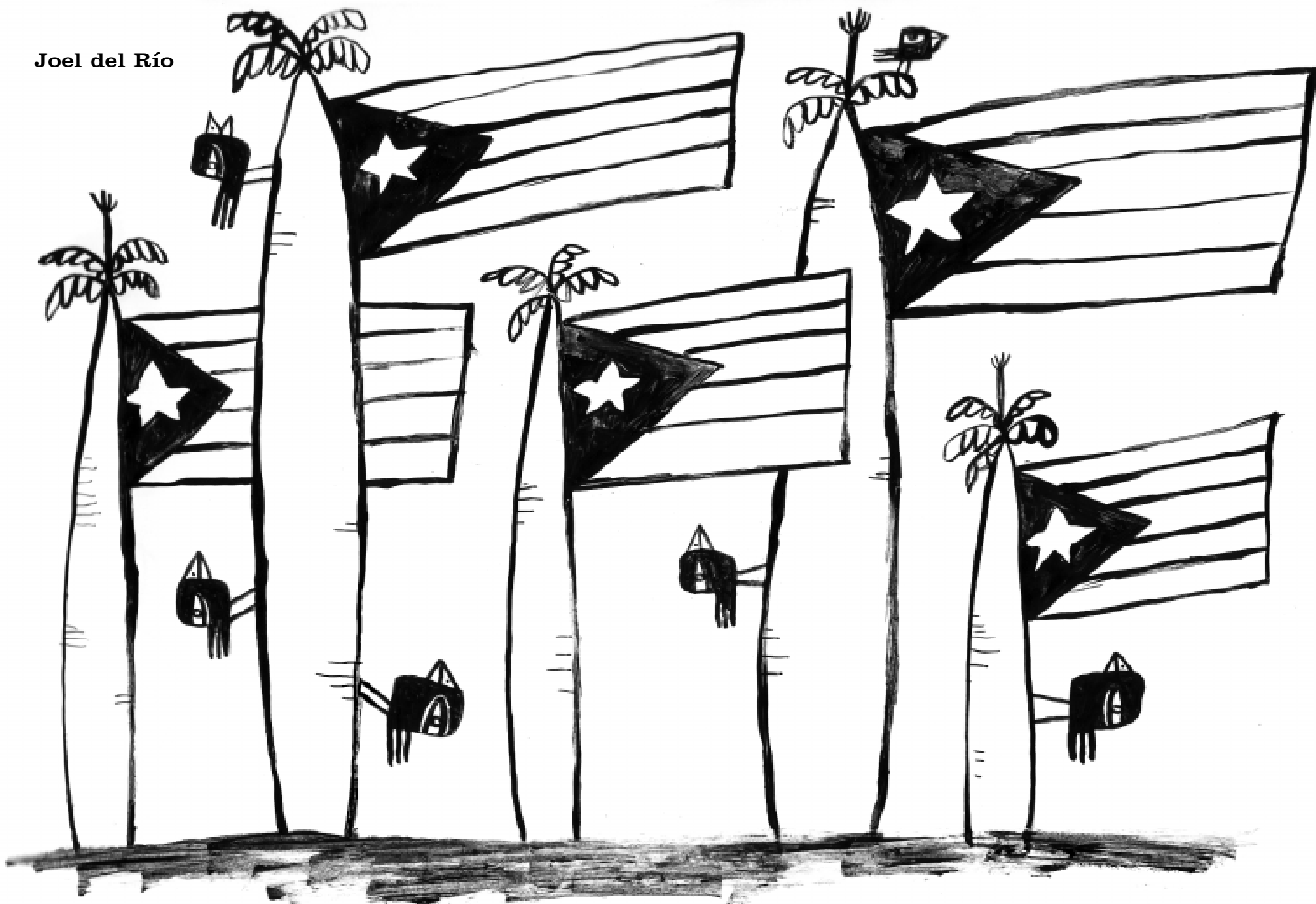
9 Tamotsu Shibutani: *Sociedad y personalidad*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1971, p. 531. Sobre la personalidad del marginal consultar: David Riesman: *Individualismo, marginalidad y cultura popular*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1974, pp. 189-280.

Luis Britto: periodista venezolano, escritor e investigador en Ciencias Sociales. Premio Casa de las Américas 1970 y 1979 con *Rajatabla y Abrapalabra*, respectivamente, y Premio de Ensayo Ezequiel Martínez Estrada 2005 por el libro *Venezuela, investigación de unos medios por encima de toda sospecha*.

# Dossier

Ilustraciones: Sarmiento

Joel del Río



## Para fanáticos del gris y sus matices radiantes

**S**i usted se cuenta en el nutrido grupo de admiradores de las películas cubanas, de esos que prefieren ver por décima vez «las de antes» antes de enfrentarse a un nuevo título, porque no se han hecho otras en Cuba como *Memorias del subdesarrollo* y *Lucía*, *Aventuras de Juan Quinquín* o *La bella del Alhambra*, pues no encontrará mucho de novedad o de interés en este artículo que se propone anunciar, con bombo y platillo, ¿por qué no?, algunas de las nuevas incursiones cinematográficas de una nación cuyos creadores e instituciones no se resignan a dejar atrás, condenados definitivamente al pasado y la nostalgia, los mejores días del séptimo arte. Es otro tiempo, con muy diversas particularidades y exigencias, de ahí que vale poco comparar el cine de los años 60 u 80, con el que ahora se realiza.

Cuando transcurran los meses de julio, agosto y septiembre, de este año 2006, el público cubano habrá presenciado el estreno sucesivo de tres largometrajes de ficción producidos en Cuba y dirigidos por cineastas de la Isla. La sana aglomeración de títulos (que ojalá se repitiera todos los años, pues por razones obvias sigue siendo una utopía volver a alcanzar las cifras de producción de los años 80) obedece al siempre renovado interés de los cofinanciantes extranjeros, sobre todo europeos y mexicanos, por supuesto, el auge también está relacionado con el modesto crecimiento de la gestión productora del propio Instituto Cubano del Arte e Industria

Cinematográficos (ICAIC), y no poca importancia ha tenido el empleo de las nuevas tecnologías, que abaratan la producción y viabilizan los proyectos más factibles.

*Páginas del diario de Mauricio*, de Manuel Pérez; *El Benny*, de Jorge Luis Sánchez, y *La edad de la peseta*, de Pavel Giroud, poseen pocas características comunes que no sean las circunstancias de haber sido realizadas casi al unísono, y de compartir aproximadamente al mismo público: los miles de compatriotas ávidos por reconocerse en la pantalla grande. Por otra parte, vale subrayar la notable variabilidad temática, estética, genérica, tonal y de significados apreciable en los tres títulos, diversidad que se verá continuada, por suerte, en los proyectos de largometrajes de ficción que ya está concluyendo el ICAIC: *La pared*, de Alejandro Gil; *Madrigal*, de Fernando Pérez, y *Caminos al Edén*, de Daniel Díaz Torres, entre otros.

Pero en vez de seguir hablando de promesas y futuro, volvamos a los dos filmes que vimos en los meses pasados, junto con *La edad de la peseta*, cuyo estreno es inminente. *Páginas...* acontece en la contemporaneidad (por más que retroceda por momentos a la inmediatez de los años 80 y 90), es un drama psicológico, intimista, e inclinado a la elucidación del impacto de lo político en la vida personal y familiar de los cubanos; *El Benny* se vale de las estrategias narrativas y visuales del cine biográfico musical y su acción acontece mayormente en los años 50, la época en que también prefirió ambientarse el guión de

*La edad de la peseta*, un drama filial, claustrofóbico, con algunas soluciones de tipo especulativo, o conectadas con el cine fantástico. Un hombre común, en la Cuba de hoy, arriba a la tercera edad; el creador innato por antonomasia, el músico genial víctima de su desmesura existencial; las cuitas y también la profunda comunión de un niño de unos diez años y su abuela cincuentona, son los protagonistas y los ejes conflictuales de estas tres películas dispares, cada una lograda a su muy peculiar modo, y que marcan un momento cuyo cariz deberá ser evaluado cuando alcancemos algo más de distancia crítica, y de tiempo, para ganar en el sosiego de las apreciaciones y en el ordenamiento de las sentencias.

Baste por ahora la sorpresa ante el momentáneo auge y la bienvenida a este triunvirato imperfecto, franco, distintivo, personal y sugestivo. Lo cual no quiere decir que estemos en presencia de inmediatos clásicos ni mucho menos. Pero no debiera yo postergar uno de los peores y más consuetudinarios vicios de la apreciación crítica: la catalogación de cada nuevo filme cubano en el nivel de los clásicos, o en el rasero de la demolición por sus concesiones a lo pasajero e intrascendente. Entre el blanco-coco y el negro-noche hay infinidad de matices, todos valederos en este país de mestizajes y sincretismos. ▀

Joel del Río: periodista y crítico de cine. Colaborador de medios periodísticos. En *La Jiribilla* mantiene la columna La Butaca.

**H**ace veinte años que conozco a Jorge Luis Sánchez y sé que llevaba más de veinte años soñando con filmar su primer largometraje de ficción. También hace muchos años que yo soñaba con que Jorge Luis realizara su «ópera prima». Por eso, ahora que se estrena *El Benny*, me acuerdo de cuando lo conocí.

Fue en los años 80, durante uno de los primeros cursos de asistentes de dirección que organizaba el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y teníamos que escoger a unos quince entre numerosos aspirantes. La pregunta obligatoria era, por supuesto, si tenían alguna idea para realizar una película. Recuerdo que el primero dijo que quería hacer una película sobre «la soledad». Otro prefería hacerla sobre «la infelicidad». Hubo quienes se planteaban hablar sobre «la autodestrucción». Y otro quería filmar una película sobre «la vida». Grandes temas, sin duda, pero pura abstracción... y ninguna historia.

Cuando le tocó el turno a Jorge Luis, me contó cinco historias seguidas sin parar: una era sobre las ilusiones y prejuicios de una pareja en el preuniversitario; otra, sobre los «frikies»; otra, sobre los barrios marginales; otra, sobre Julián del Casal, y la última era la historia de su familia (a la cual perteneció Benny Moré). Me di cuenta enseguida de que Jorge Luis tenía dentro un universo que contar.

Después tuve la suerte de que este contador de historias fuera el asistente de mi primera película, *Clandestinos*, y desde entonces hasta *Madagascar* compartimos las mismas dudas, los mismos empeños, las mismas ilusiones cinematográficas. Puedo decir que en todas mis películas hay un pedazo, un aporte del talento de Jorge Luis Sánchez.

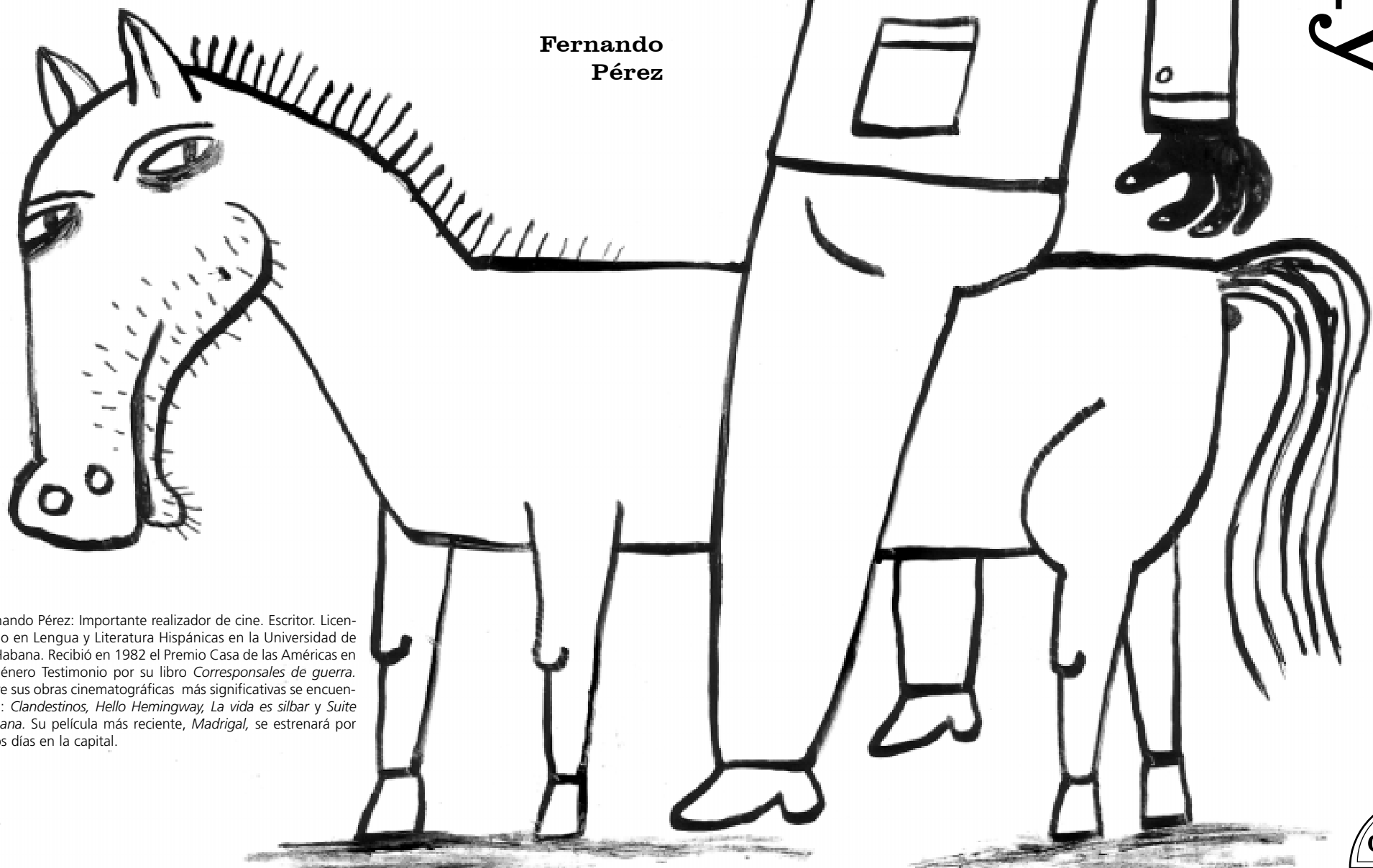
Por eso también considero a *El Benny* como una película sentimentalmente mía.

Pero más allá del sentimiento personal y de observaciones críticas —que las habrá— no olvidemos que se trata de una primera vez. Lo que me mueve a escribir estas líneas es la convicción de que estamos ante una película cubana con una puesta en imágenes (y sonidos) realmente suntuosa; con un sentido del espectáculo poco frecuente en nuestro cine y con una tersura de fábrica solo conseguida por quien conoce, con destreza, las puntuaciones del lenguaje cinematográfico. Jorge Luis Sánchez ha demostrado con su primera película que es un genuino cineasta. ▀

Estamos ante una película cubana con una puesta en imágenes (y sonidos) realmente suntuosa; con un sentido del espectáculo poco frecuente en nuestro cine y con una tersura de fábrica...

# El Benny

Fernando Pérez



Fernando Pérez: Importante realizador de cine. Escritor. Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas en la Universidad de La Habana. Recibió en 1982 el Premio Casa de las Américas en el género Testimonio por su libro *Corresponsales de guerra*. Entre sus obras cinematográficas más significativas se encuentran: *Clandestinos*, *Hello Hemingway*, *La vida es silbar* y *Suite Habana*. Su película más reciente, *Madrigal*, se estrenará por estos días en la capital.



Benny Moré es una de esas figuras imprescindibles.

**N**o sé si en otras latitudes haya un mayor margen de permisibilidad a la hora de confrontar el arte con la realidad, pero en Cuba llevar a la pantalla, a la escena, al lienzo, al bronce, a la escritura cualquiera de nuestros iconos entrañables, desata el torbellino de las opiniones encontradas.

Benny Moré es una de esas figuras imprescindibles. Se ha perpetuado por sí mismo, de una a otra generación. Es El Bárbaro, el que las puso todas en el son y el bolero, en el canto a las ciudades, al amor y al desamor. Héroe popular de sus coetáneos, que lo siguieron de baile en baile, de pueblo en pueblo, desde la bocina de los aparatos de radio hasta la victrola bullanguera de los bares; y leyenda entre los que vinieron después, que no se explican todavía cómo esa voz se resiste a ser antigua, a refugiarse en el polvo de la historia.

A un hombre así es difícil llevarlo a la realidad artística. José Villa Soberón levantó una estatua pedestre del Benny que está emplazada en una de las calles principales de Cienfuegos. Villa tenía la experiencia de haber puesto a un Hemingway de piedra a beber daiquiris en El Floridita y haber sentado a John Lennon en el banco de un parque de El Vedado. A medida que en una nave del Instituto Superior de Arte fue armando con barro el modelo de la escultura de El Bárbaro del Ritmo, fijándose en fotografías de diversas épocas, llamó a familiares y amigos del sonero para evitar pifias en el parecido físico.

Obra madura de una trayectoria escultórica magnífica, el Benny de Villa, sin embargo, no deja de originar ciertas dudas. Tal vez sea

por aquello de que un personaje de tal naturaleza se muestra esquivo ante el hieratismo del bronce.

Cuando Lisandro Otero escribió *Bolero*, por mucho que lo negara interponiendo distancia entre el músico y el personaje literario, la mayoría de los lectores cubanos vieron al Benny. Como para situar las cosas en su sitio, el musicólogo y escritor Leonardo Acosta acotó entonces: «Desde luego que el personaje protagónico, el bolerista

## El Benny, el mito, la memoria

y sonero Esteban María Galán, o Beto Galán, posee muchos rasgos de nuestro sonero mayor, del que incluso se toman algunas anécdotas muy conocidas. Pero también podremos encontrar elementos comunes en otros cantantes y músicos que comparten con Benny Moré ciertos rasgos carismáticos y sobre los cuales la imaginación popular ha creado una aureola de leyenda, como pudieran ser Daniel Santos, Pablo Quevedo, Chano Pozo, Orlando Guerra (Cascarita), Desi Arnaz e incluso un Carlos Gardel o un Elvis Presley». Pero ni caso. Quienes insistieron en igualar a Galán con Benny reprocharon lo que faltaba a aquel del último. Un trovador cubano, en plano confesional, llegó a decir que *Bolero* no pasaba de ser una biografía apócrifa del cantor de «Santa Isabel de las Lajas».

En 1987 Constante Diego, *Rapi*, se lanzó a fondo en la aventura de hacer una película sobre el Benny, en una coproducción del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y la cinematografía mexicana, con la colaboración del cineasta de este último país, Sergio Véjar.

*Hoy como ayer* se llamó aquel filme del cual el propio Rapi se sintió defraudado. Alguna vez dijo que no había podido llevar todas las ideas a la producción y terminó por dar la película como un proyecto inacabado.

Ahora vuelve con *El Benny* Jorge Luis Sánchez, quien por largos años maduró la idea. En medio de ese proceso, quien esto escribe y gozó de la amistad de Abraham Rodríguez, coguionista con Sánchez del nuevo filme cubano, comentó que la mayor dificultad que debía sortear era «hacer creíble al Benny sin llegar a hacer del personaje central una copia del Benny, porque tú sabes, el hombre es irreplicable».

Habrán quienes digan que el actor protagónico no se parece al cantor, que tal o cual pasaje de la ficción no se corresponde a la realidad, que debió incluirse esto o aquello, o cantarse tal o cual tema.

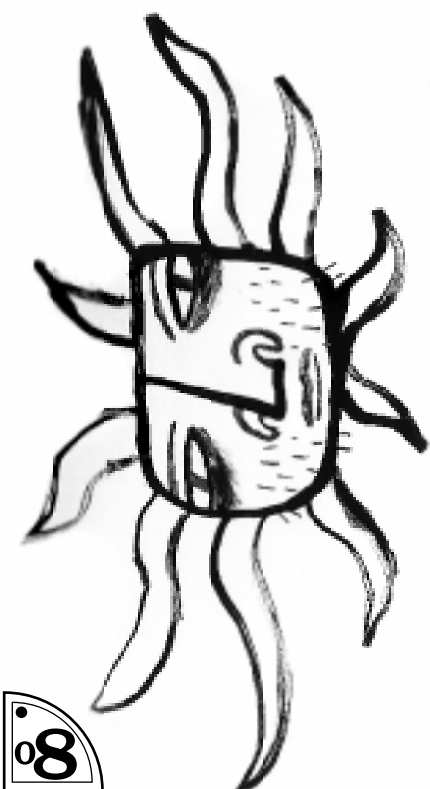
En cualquier caso, Sánchez se ha atrevido con el mito desde el respeto al propio mito.



Fabián Alfonso

E intuía que más que hacer memoria del pasado, aspira a anticiparse a lo que sucederá dentro de unos años, cuando la saga del Benny siga contando con sus grabaciones inmortales, sus testimonios imperecederos, su imagen de bastón y sombrero, su amor por las ciudades de Cuba y por el mismísimo amor, y haya quien sume esta película a la leyenda de El Bárbaro del Ritmo. ▀

Fabián Alfonso: Seudónimo



### Luis Suardíaz

A BENNY MORÉ SIN SOMBRERO NI BASTÓN

Apagando el sudor de su frente

que retenía el sol de Lajas, de México, de Maracaibo, de Vertientes, te inclinabas en la sombra fértil de los plátanos para enfrentar los enigmas del por ciento, los residuos, los quebrados que te pedían para aquel año 61 y la gran campaña del saber.

—Ya los voy domando, dices, y das de beber

a las plantas del conuco, aunque sería más fácil

que los alambres espinosos de los números, sangrar tus décimas

guajiras en adhesión al tiempo nuevo, ese que ligeramente

verán tus ojos, asetaados por la neblina del bar,

de la descarnada trova, del club, del cabaret...

(Sones del monte en su lenta espiral, trampas

del guaguancó, órbita sinfónica del mambo, pimienta verde

de guarachas, tintinean en el vacío de las botellas, pero...)

...es en la espuma amarga y dulce de la cerveza donde por ti

aguardan los boleros que tu voz ha de esparcir

con el polen de la noche a los repentinamente felices,

los insomnes, los tumultuosos solitarios, porque

de todas las voces gravemente heridas, ninguna tan alegre

como la voz nocturna del Benny, que cantó y cantaba y cantará

hasta que se disuelvan en la luz las estrellas del alba.

Junio de 1999

**E**l ciego Homero, Melesígenes para sus contemporáneos (y quién asegura que fuera ciego) nos enseñó a los occidentales que contar es hiperbolizar. Así, la leyenda tenía de nuevo sus cauces expeditos, esta vez hacia el lado izquierdo del mundo. Lo importante fue el *corpus*, no el palanquín que se agenció para su decursar, con apasionada concurrencia de lo épico en que cada ciudad de rango, llamárase Tebas, Esparta o Corinto, ostentaban su gran poema, o con modestos aires de trova algunos siglos más tarde. Las leyendas son, en fin, una prueba invariable de que el Hombre tiene siempre que creer. Parten de un hecho comprobable en su esencia, y en el camino perpetuo por la historia adquieren un contorno que nunca es total. Las leyendas no se deforman, sino crecen. No son una mentira, sino una necesidad, un rasgo aglutinador de la cultura. Igor Sviatoslavich es uno y varios para cada ruso, y lo seguirá siendo mientras haya un idioma, un gesto que de algún modo lo recuerde. Después de echadas a andar, las leyendas se deshacen de lo convencional que hay en el tiempo. Lo definitivo es entonces un juego al equívoco. Migrar mientras se engorda es la única máxima, además del antídoto para el cansancio que es garantizado —como todo lo demás— por la memoria anónima.

Placetas no está en los cantos inimitables de Benny Moré, pero sí tiene un pedazo de su leyenda, en aquella época en que ya era el más bárbaro y recorría con su banda los pueblos del centro de la Isla. Placetas, Cabai-guán, Camajuani, poseen recuerdos del Benny en su forma real, tienen hijos que se dicen todavía sus amigos del alma y guardan también sus tesoros fabulados, quizá las más caras de todas las historias, porque son las que ayudan a completar la semblanza del irrepetible. La leyenda, vital como el corcel de un mogol, hace aparecer al Benny en su majestad criolla, siempre palmeador, presto a descorchar para amigos y admiradores. Su Cadillac beige es mucho para las amplísimas calles placeteñas. Esta ciudad recta y descreída que sabe guardar algún que otro mal rato para los artistas, acepta mirar a El Bárbaro, que sabe ser majadero y agradecido. La atracción parece mutua. Benny Moré tiene casas donde lo agasajan y gente dispuesta a seguirlo hasta el amanecer, después de las presentaciones nocturnas. En la habitación

número 2 del hotel Las Tullerías, los empleados recogen de una vez cuarenta y dos botellas de ron vaciadas por el Benny y sus amigos durante el fin de semana. La hazaña parece tener alas, mejor dicho, se sirve de las alas de la leyenda para permanecer ilesa en el recuerdo de los placeteños, junto a la fascinación que les produjo ver cantar al sonero cada vez que estuvo en la villa. Tenía el secreto para imantar a la tribu —así llamaba a su *jazzband*—, dicen quienes lo vieron o quienes han decidido acoger la historia. Dirigía a los músicos con el bastón, con el sombrero, con los pies, con mil gestos de la boca, y bailaba con un ungido, era un tipo superior de ireme, la cresta de una ola cuyos genes vibrátiles parten de Dionisos, que para eso es un dios de esclavos. El son le había encomendado su heráldica, era el basileus del género que mejor refleja

el espíritu de Cuba y sus devotos, explosivos, contundentes, según mandato de la leyenda, lo colocaban de golpe al frente de todos los grandes cantantes populares. Rolando La Serie, un bolero de cierta indiscutida reputación, se atrevía a emplazarlo en una de sus apariciones placeteñas. Dudó públicamente de su don cantable, era el gallo de un patio de frío y laureles que pretendía podar el soberbio lajero, y quería advertirle. La Serie todo de blanco,

cual corresponde a lo exclusivo y tocado a lo bolchevique, reitera su ofensa. No canta nada, es puro alarde, y la voz se corre incorpórea, incisiva. El Bárbaro recogería el guante en tono de sorna. Bravucón y entonado, anunció que el próximo número era para La Serie:

Conmigo no hay aquello que no canto una canción, conmigo no hay aquello de que no canto bolero: yo canto una guaracha, una rumba y hasta un son...

Y remataba, seguro de que podía darle la espalda: Elige tú que canto yo.

Ciertamente, las incursiones placeteñas de Benny Moré tienen un punto obligado: el hotel Las Tullerías. Es el lugar que prefiere, a pesar de que en la época de sus visitas La Villa de los Laureles puede exhibir aún varios hospedajes de categoría. El edificio de 1912 es uno de los tantos testigos del árido eclecticismo de una ciudad demasiado



Agosto de 1962. Benny en los carnavales de Bayamo. Esta foto fue tomada por Edeldo Vidal cuando aún adolescente comenzaba a entrenarse como fotógrafo sin saber que poco después comenzaría a ganarse la vida con esta profesión.

provinciana para abrevarse en lo moderno, más allá de su trazado neoclásico. Muchos de los antiguos empleados de Las Tullerías conocieron al Benny; la mayoría de ellos estaría dispuesta a reconocerse protagonista o, cuando menos, espectador de platea de una de sus leyendas. La rueda órfica no para de voltear y nos indica ahora que el próximo asombro acontecerá en la barra del hotel a una hora propicia para la concurrencia. Se bebe, se fuma, se arreglan citas de mayor comprometimiento o simplemente se está bien. Entonces aparece el sonero. Viene con una mujer que sabe que el centro de la atención no es ella, aunque de no encontrarse al lado del Benny bien que pudiera serlo. Benny Moré se acerca a la barra y saluda al cantinero. Solo ahora se da cuenta de las señas que le hace uno de los bebedores: la victrola tiene puesto un disco suyo. Él hace como que se escucha, mira a la mujer que lo acompaña y ella aprueba. Es lo que aguardaba para ir hacia el aparato. Su fin no es el del mimo, sino el del atleta; no está allí para darle al disco una presencia afectiva, sino para emular con la victrola. Su real se afirma sobre la grabación en una actitud posesiva. El Bárbaro derrotó al aparato, qué pecho, dice alguien, y los bebedores aplauden, él invita y ellos se amotinán; por esta vez será el agasajado.

Pero la leyenda no es solo el asombro. Dentro de lo impreciso, del comentario paternal, existen nombres registrables, fechas y rostros de compinches placeteños que lo tutearon como al hermano que ha triunfado, pero sigue siendo íntimo. Junto al negrito Vives y al gallego Con, Benny Moré anduvo en francachelas y también en apuros. Uno de ellos es célebre y no debe repetirse mucho en su biografía. Aseguran los memoriosos que ocurrió un 20 de mayo. El Bárbaro se presentaba esa noche en la Sociedad de Artesanos, una poderosa asociación que tuvo en la década del 40 el mejor club de pelota del país. Llegó la hora, pero no el Benny. Los músicos —la tribu— se impacientaban y el público —gente puntual, escogida— comentaba la ausencia. Cuando apareció Benny Moré ya no quedaban expectativas en el salón. No venía solo. El gallego Con estaba a su lado porque en realidad Benny necesitaba ayuda. Un descuido al beber. Lato Valdés, el presidente del recreo Artesanos cerró la puerta. Aquí no admitimos borrachos, sentenció, llámense como se llamen. Alguien se aproximó procurando un consenso, pero el Presidente no lo dejó terminar. No abran la puerta, recalco cejijunto, no la abran. Benny Moré se quedó fuera. El alcohol y Lato Valdés se habían complotado para separarlo de su banda, y él tenía derecho al orgullo de los que ya son grandes, pero no se marchó. En cambio se dirigió hacia una ventana, desde la cual era perfectamente visible para la orquesta, y les ordenó cargar. Sonó la *jazzband* con la perfecta sincronía de siempre, y El Bárbaro cantó y bailó desde la ventana. ▀

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

Rogelio Riverón

## Laureles para El Bárbaro

Les dio un peso especial a las actuaciones, convencido de que en la medida que interiorizaran a fondo las motivaciones de los personajes transmitirían no solo sentimientos, sino razones a los espectadores.

## Maisinicú en el camino de Mauricio

En el quehacer de Manolo, la música desempeña por omisión un rasgo de estilo especial. Es como si prefiriera imagen y diálogo al desnudo. Lo cual no quita que surjan precisos y sobresalientes aportes.

**M**auricio, el personaje, debió ser uno de los tantos jóvenes que en 1973 colmaron las salas de proyección de la Isla para seguir y luego aplaudir la trama de *El hombre de Maisinicú*.

Manuel Pérez Paredes, el director, daba en la diana. Llevaba a la pantalla un episodio de ribetes épicos que resumía, de alguna manera, el enfrentamiento del proceso revolucionario en sus años de afianzamiento contra las bandas armadas por las autoridades norteamericanas que operaron en varias provincias del país, con especial énfasis en el macizo montañoso del Escambray.

Hasta entonces la verdadera historia de Alberto Delgado, el héroe, había permanecido en las sombras. Campesino, soldado del Ejército Rebelde, recibió la misión de los Órganos de la Seguridad del Estado para infiltrarse en las filas contrarrevolucionarias.

Había nacido el 10 de diciembre de 1932 en la finca San Pedro, de Caracusey, Trinidad, antigua provincia de Las Villas. Fue carbonero y cortador de caña. Apenas pudo cursar los primeros grados de la enseñanza primaria. Después de colaborar con el Movimiento 26 de Julio se incorporó a la lucha insurreccional en la Columna 11 Cándido González, del Ejército Rebelde, y cuando triunfó la Revolución fue designado a una unidad militar en Chambas, Camagüey, hasta 1960.

En 1961, mientras tramitaba su licenciamiento de las Fuerzas Armadas Revolucionarias por razones de salud, en La Habana, elementos contrarrevolucionarios trataron de ganar su simpatía. Delgado contactó de inmediato a los Órganos de la Seguridad del

Estado, que le instruyeron penetrar dichos grupos. Su primera misión fue servir de contacto entre la capital y las montañas. Luego se le facilitó como fachada la administración de la finca Maisinicú, del Instituto Nacional de Reforma Agraria (INRA).

Su actuación fue decisiva para dismantelar bandas que se habían destacado por sus acciones criminales contra la población civil, como las de Maro Borges y Carretero. Uno de estos cabecillas, Cheito León, desconfió de Delgado y lo asesinó salvajemente el 29 de abril de 1964.

Con la colaboración del poeta y cineasta Víctor Casaus, Manolo concibió el guión de *El hombre de Maisinicú* y rodó una película sobria, compacta, con préstamos estilísticos de la escuela documental cubana, en la que como realizador había hecho sus primeras armas, con trabajos que debieran ser repasados hoy (*Cinco Picos, Caimanera*).

Les dio un peso especial a las actuaciones, convencido de que en la medida que interiorizaran a fondo las motivaciones de los personajes transmitirían no solo sentimientos, sino razones a los espectadores. Sergio Corrieri, quien ya había suscrito una de las más memorables actuaciones del cine cubano con *Memorias del subdesarrollo*, encontró aquí otro tenor de sus potencialidades artísticas, al interpretar al héroe.

El extremo cuidado de Manolo en conseguir verosimilitud y convicción en las actuaciones se hizo ostensible también en evitar fórmulas típicas en la caracterización de los bandidos. Reinaldo Miravalles (Cheito), Raúl Pomares (Carretero) y Adolfo Llauradó (Maro) dejaron sus huellas en el público.

En el quehacer de Manolo, la música desempeña por omisión un rasgo de estilo especial. Es como si prefiriera imagen y diálogo al desnudo. Lo cual no quita que surjan precisos y sobresalientes aportes. Si en *Páginas del diario de Mauricio* incitó a Pablo Milanés y a Miguel Núñez para que entregaran una canción que debiera ser difundida con independencia como tal, en *El hombre de Maisinicú* le dio cabida al Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, dirigido por Leo Brouwer, y a una canción de Silvio Rodríguez que hizo época con el mismo título de la película.

Mauricio, el personaje, debe haber visto nuevamente en la televisión *El hombre de Maisinicú* el último 26 de julio. Y, como a muchos, le debió parecer un filme intacto, a prueba del tiempo, valioso y sensible. ▀

**N**o por gusto *Páginas del diario de Mauricio* comienza el día que Cuba perdió la medalla de oro en béisbol frente a EE.UU., en el contexto de las olimpiadas de Sydney 2000. Como miles —quizá hasta uno o dos millones— de cubanas y cubanos, Mauricio se levantó de madrugada para ver ganar una vez más a nuestro equipo de pelota. No fue así, perdimos y lloramos. Creer en la victoria segura de un juego de béisbol, es similar a creer —como casi todos creíamos— que el socialismo era indestructible en la URSS: en ambos casos se fueron a bolina el sentimiento y la lógica, incluso de serios analistas.

A partir del *out 27* realizado al *team Cuba* comienza a rodar la historia de ese Mauricio tan necesario a la filmografía nacional, porque ese hombre, ético y consecuente, simboliza a los millones que nos quedamos en la Isla a sufrir el período especial y arriesgándonos a todo lo que podía suceder en el país, sin el muro de contención que significaba la URSS y el campo socialista.

El «yo no sé» que dice Mauricio cuando le preguntan qué sucederá luego del cambio de color de Berlín, fue la frase más dicha a principios de los 90 por la mayoría de las personas vinculadas a estudios filosóficos. Porque si para todos los terrícolas con sentido común la desintegración de la URSS era dejar al mundo bajo la tiránica batuta de Washington, en aquellas y aquellos que habían hecho de la filosofía parte de su vida, no resultaba nada fácil siquiera intentar explicarse lo sucedido, a partir de los razonamientos de las ciencias sociales.

Fueron muchos años confiando en que los errores de Moscú (incluso con Marx, Engels y Lenin) podían ser subsanados y que la simiente del nuevo sistema tenía hondas raíces, fundamentalmente en la Unión Soviética. Por eso cuando todo se desplomó, la incertidumbre, quizá el peor sentimiento humano, galopaba entre quienes apostaron a permanecer en la Isla.

Y quedarse fue ver cómo día a día bajaba el nivel de vida alcanzado en la década de los 80, hasta llegar al fondo en los años 94 y 95. También fue ser testigo de la aparición de trabajos o actitudes que se creían erradicados en Cuba: alquiler de cuartos o casas, jineteras, diferencias en el poder adquisitivo, sobrevaloración de oficios por el dinero que aportan y otros males ajenos al socialismo.

Mauricio es la voz de quienes apostamos por intentar de nuevo o morir en la osadía; de los que hoy seguimos aquí y hemos disfrutado que una caja de cigarrillos valga menos de la cuarta parte de lo que costaba a mediados de los 90, o se pueda comprar un pan con jamón a la salida del cine, o una novela que nos interesa, o una libra de carne de puerco en la quinta parte del precio de hace diez años, o tantas otras cosas menores, o aparentemente menores, de esas cotidianas que te hacen la vida más o menos llevadera. Mauricio es la imagen de la resistencia y la pertenencia, a pesar de sus dudas.

Si mostrar esta imagen fuera el único mérito del filme *Páginas del diario de Mauricio*, bien valdría la pena que Manuel Pérez lo hubiera realizado, pero la cinta tiene otros valores.

Mauricio es la voz de quienes apostamos por intentar de nuevo o morir en la osadía; de los que hoy seguimos aquí...



**La vida no sigue igual**

Es la primera incursión como protagonista en el cine cubano de Rolando Brito (*La vida es silbar*, de Fernando Pérez) ¡y qué bien está! Su Mauricio es creíble en todas las etapas, tanto en el envejecimiento como en los múltiples matices del personaje. Blanca Rosa Blanco demuestra que tiene para más y otras tres mujeres, Larisa Vega, Yipsia Torres y Solange Ramón, caminan en las cuerdas de las féminas que encarnan. Enrique Molina, como siempre, justo en su personaje.

Ahora bien, el guión —de tan abarcador que es— por momentos deviene incongruente. La primera parte se alarga innecesariamente y sobran escenas. Se dice que un guión no termina sino con la edición y en *Páginas...* faltaron unas buenas tijeras que retocaran (o rehicieran) lo filmado. Tampoco la fotografía es deslumbrante. Son defectos que de eliminarse harían de ese filme una excelente obra de arte.

Mas, en el final de la película, cuando Mauricio y su hijastra ven cómo Cuba le gana en voleibol a Rusia, el director nos está mandando una señal: en la vida se pierde o se gana y nada sigue igual. ▀

Paquita Armas Fonseca: periodista y crítica cubana. Colabora habitualmente con revistas y periódicos nacionales. Labora en la revista *El Caimán Barbudo*.



# 1 Su teatro

Eugen Bertolt Brecht, el gran revolucionario del teatro del siglo XX, nació en Augsburg el 10 de febrero de 1898 y murió en Berlín, capital de la República Democrática Alemana (RDA), el 14 de agosto de 1956. En vida fue perseguido y sus obras prácticamente prohibidas «por buenas razones», como diría él irónicamente, no solo en la Alemania nazi sino también en la República Federal Alemana (RFA) de Adenauer. Todavía recuerdo las dificultades que teníamos los estudiantes universitarios para conseguir, de contrabando, como si se tratase de una droga, algunos de sus libros editados en la RDA. Dos días más tarde, el 16 de ese mismo mes y año, el gobierno cristiano-demócrata prohibió el Partido Comunista en todo su territorio y encarceló a todos los dirigentes que pudo atrapar, prohibición que aún se mantiene. En la «democrática» Alemania unida de hoy sigue vigente la ley que prohíbe a cualquiera que haya sido miembro del Partido Comunista alemán o de su equivalente en la RDA trabajar en ningún organismo o institución del estado, ya sea ferroviario, albañil o profesor universitario. No obstante, esta Alemania unida ha celebrado oficialmente el cincuentenario de la muerte de Brecht, aunque la mitad de la población jamás haya leído nada de él.

En España ha pasado casi desapercibido, especialmente para la izquierda oficial. La derecha intenta desprestigiarlo publicando anécdotas sobre su desaliño personal o sobre alguna aventura amorosa, verdadera o supuesta. Hasta ahora, ni el Partido Comunista de España (PCE) ni Izquierda Unida (IU) han dedicado unas palabras de homenaje al hombre que más hizo por elevar el nivel de conciencia de los trabajadores y trabajadoras con su poesía y su teatro, con su concepción revolucionaria del arte.

B. Brecht no solo ha sido el dramaturgo más importante del siglo XX. También fue portavoz y maestro de la gente sencilla y trabajadora. Su obra demuestra que, entre tanto extremo del siglo XX, la obra de arte no solo es posible, sino que constituye una demanda necesaria que todos los pueblos plantean a los artistas. Sobre todo en estos tiempos del dominio casi absoluto de la telebasura, de eso que se suele denominar «arte de masas», aunque las masas no hayan intervenido nada en su producción. Es decir, del arte producido masivamente para las masas por los pocos que se enriquecen con las carencias de los muchos, con un «arte» en el que estos solo intervienen como consumidores.

Por la totalidad de sus aspiraciones y su polifacética interpretación tiene un gran parecido con Picasso. Brecht tiene en su acervo 500 piezas de teatro, 6 000 poesías, 7 000 escritos en prosa, textos para películas, etcétera; 3 500 textos sobre teatro, literatura, cine, música, artes plásticas, arte en general, filosofía, cultura, sociedad, política... De ellos, 2 800 sobre teatro, que denotan su interés principal. Ha sido traducido a las principales lenguas, así como a las de los pueblos pequeños, en todo el mundo. Fue un artista popular y realista, que pasó una cuarta parte de su vida en el exilio, «cambiando de país con más frecuencia que de zapatos», concretamente desde 1933 a 1948, cuando volvió a Berlín, capital de la RDA. Tras sus amargas experiencias de Hollywood y la persecución sufrida por los fascistas del Comité de Actividades Antiamericanas, fue en Berlín donde realizó el gran sueño de su vida. El ir a Berlín fue consecuencia lógica de su pensamiento. Allí recibió un teatro con subvenciones ilimitadas, donde podía trabajar y experimentar a su gusto. Y así lo hizo hasta el día de su muerte. Son episodios de su vida que ampliamos en el segundo apartado de este artículo. Aquí, sin embargo, apuntamos solamente algunos rasgos distintivos de su teatro.

Para Brecht, el teatro no solo debía reflejar la vida social, sino también crear vida y convivencia. No solo debía mostrar como correctos los pensamientos e historias correctos, sino también presentarlos como hermosos, incitadores, elegantes, amables y apasionados. En el juego dialéctico entre parábola, utopía y realidad, el teatro debía mostrar la posibilidad de cambiar el mundo. Se asemeja en esto al «teatro integral» de nuestro insigne Alfonso Sastre, condenado también al ostracismo por sus ideas.

Con ayuda de su teatro formuló un modelo del mundo que intentó realizar en el Berliner Ensemble. Aquí construyó una especie de isla elegida entre el Este y Oeste, como se decía entonces, un estado comunista ideal de trabajo colectivo.

La particularidad de su teatro consistía en fundir la visión del mundo, poesía, estilo dramático y representación en una unidad perfecta. Brecht era, a un tiempo, político, dramaturgo, director, etcétera. Se preocupaba de la música, de la escenografía, de cada detalle, y supo crear un colectivo tras el que desaparecía no solo nominalmente.

Su dramaturgia se caracteriza por haber elevado a la perfección el teatro épico. Lo esencial de este estriba en que no apela al sentimiento sino a la razón del espectador, que el espectador no solo debe vivir la representación sino analizarla. El teatro de Brecht trasciende el entretenimiento y las emociones y persigue la ilustración. Su ideal era que los espectadores se enzarzaran en acaloradas discusiones después de presenciar una de sus obras. La «catarsis» de su teatro yace fuera del local, se da en el espectador cuando él mismo crea el acto final, que Brecht solía omitir.

Los principios aplicados en su Berliner Ensemble, nombre del teatro que el gobierno de la RDA puso a su disposición, eran los siguientes:

Presentar 1) la sociedad como cambiante, 2) la naturaleza humana como modificable, 3) la naturaleza humana como dependiente de la pertenencia a una clase históricamente determinada, 4) los conflictos como conflictos sociales, 5) los caracteres con verdaderas contradicciones, 6) el desarrollo de los caracteres, situaciones y acontecimientos como algo discontinuo, a saltos; 7) convertir en placer el modo de observación dialéctico; 8) superar los logros del teatro clásico en sentido dialéctico; y 9) establecer la unidad entre realismo y poesía.

# Bertolt Brecht

Vicente Romano

«Mis reglas —decía Brecht— solo son aplicables por personas con juicio libre, espíritu de contradicción y fantasía social, y que estén en contacto con los sectores progresistas del público, o sea, que sean ellas mismas personas progresistas, racionales, pensantes... Si el actor no quiere ser papagayo, ni mono, tiene que apropiarse del saber de la época sobre la convivencia humana combatiendo en las luchas de clase». Estaba convencido de que la ciencia de hoy es el marxismo. Sin el estudio del marxismo el realismo le resultaba miope.

Para Brecht, las dos funciones del teatro consistían en el entretenimiento y la ilustración. «Hay que divertir a los hijos del siglo científico, de manera sensual y graciosa», dice en *El Sr. Puntilla y su criado Matti*. El desarrollo artístico tendía a la fusión de ambas funciones. Si los esfuerzos creadores han de tener sentido social deben colocar al teatro en condiciones de diseñar con medios artísticos modelos de convivencia humana que permitan al espectador comprender su medio social y dominarlo racional y emocionalmente. Brecht creía que el teatro de la era científica puede convertir la dialéctica en deleite. Las sorpresas del desarrollo que avanza o salta lógicamente, desde la inestabilidad de todas las situaciones, el humor de las contradicciones, etcétera., son placeres de los seres humanos, y aumentan la alegría de la vida. «No basta con exigirle al teatro conocimientos —decía—, reflejos ilustrativos de la realidad. Nuestro teatro debe estimular el deleite del conocer, organizar la alegría por el cambio de la realidad. Nuestros espectadores no solo tienen que oír cómo se libera Prometeo, sino también educar en el disfrute de su liberación. Nuestro teatro tiene que enseñar todos los placeres y alegrías de los inventores y descubridores, los sentimientos triunfales de los liberadores».

La dialéctica es, por tanto, fundamental en su teatro. A ella lo llevó su consideración de que las cosas son susceptibles de transformación, actitud que lo indujo a revolucionar la escena. Aquí radica la fuerza de sus obras. Por eso, los escritores progresistas que carecen de dialéctica no persuaden, no terminan de convencer. En el socialismo, el teatro solo podía mantenerse al más alto nivel si se mantenían también al más alto nivel la actuación y el pensamiento dialécticos. Para Brecht, la revolución no era un acto único, sino un comportamiento. Su mayor preocupación: cómo convertir la dialéctica revolucionaria en forma de vida permanente, en comportamiento crítico-revolucionario.

Pero para él, la dialéctica era también cuestión de sentimientos. Los sentimientos no son correctos hasta que proporcionan un verdadero placer. La científicidad solo tiene un sentido: conducir a un nuevo candor, curiosidad, ira, alegría, tristeza, deseo de saber, disfrute... El nuevo candor o ingenuidad no debe entenderse como lo contrario del saber, sino como su consecuencia. Brecht aprovecha la capacidad elemental del teatro para transformar todo el saber de una época en pasiones y goces del individuo, y devolverlo luego a la sociedad.

La opinión de que el teatro épico de Brecht es muy apropiado para la transición del capitalismo al socialismo, pero que carece de sentido tras la superación de las contradicciones antagónicas, la contestó él mismo así:

«No sé si el teatro épico será el teatro del futuro. Por lo que sé, no existe ninguna descripción precisa del futuro. En ningún caso es el teatro épico un fenómeno transitorio, pues jamás pueden darse relaciones perfectas entre los seres humanos, ni en el comunismo ni en las fases siguientes. El principio de la evolución debe aplicarse en todas las fases». Ante la misma pregunta efectuada en otra ocasión respondió que duraría unos cientos de años, «pero le irá como a la

Iglesia católica, que cuando acabó con las herejías estaba ya lista para retirarse».

En suma, lo que Brecht perseguía con su método artístico no era solo el cambio de la realidad social, sino también cambiar él mismo. O sea, que fue un hombre absolutamente coherente y consecuente con sus ideas.

De ahí que su obra tenga sentido, aunque solo sea por estas razones aducidas en 1971 en la *Rassegna* de Florencia y que nos atrevemos a traducir ahora aquí.

*Porque con el arte organiza el progreso social.*  
*Porque nos provoca a reflexionar.*  
*Porque nos incita a dudar de las soluciones.*  
*Porque con sus soluciones establece baremos.*  
*Porque adelanta experimentos que ayudan.*  
*Porque nos proporciona temas que todavía nos afectan.*  
*Porque nos propone un método.*  
*Porque nos señala el público al que pertenece el futuro.*  
*Porque nos enseña la observación dialéctica de las condiciones sociales de la conducta humana.*  
*Porque, aplicada correctamente, evita las soluciones contemplativas.*  
*Porque nos anima a combatir hasta que el ser humano sea una ayuda para el ser humano.*  
*Porque toma partido por el proletariado.*  
*Porque nos enseña el placer, el comienzo.*  
*Porque siempre puede aprovecharse de nuevo.*  
*Porque ocuparse de él equivale en el fondo a ocuparnos de nosotros mismos.*  
*Porque, con su comportamiento y el comportamiento que pide, es productivo.*

## 2 Su exilio

En contexto de fascismo societal, como señala Boaventura de Sousa Santos, conviene recordar que, entre los numerosos crímenes del fascismo, se cuenta también la persecución de los intelectuales y artistas que no compartían su ideología, así como la destrucción de sus obras. En el otro lado del espectro político, Josif V. Stalin tampoco se quedó manco a la hora de reprimir.

A Brecht le tocó sufrir los años del nazismo alemán y la represión anticomunista de los EE.UU. Recordar que este aspecto de su vida puede ayudar a refrescar la memoria histórica.

El 30 de enero de 1933 Hitler tomó posesión de la cancillería alemana y las columnas de camisas pardas desfilaron triunfalmente por la Puerta de Brandenburgo. El 27 de febrero las llamas del Reichstag (Parlamento) anunciaron el primero de los grandes incendios nazis que asolarían Europa. Al día siguiente, B. Brecht y su mujer H. Weigel abandonaron Berlín en dirección a Praga. Poco después les siguieron sus hijos Stefan y Barbara. Inició así un exilio que, según la grandilocuencia nazi, debía durar lo que el III Imperio: mil años.

Su exilio no fue un viaje por Alemania, como él creía en un principio, sino un viaje de 15 años por el mundo. En su poema «A los hombres futuros» dice de sí mismo, y de otros muchos como él, no sin cierta amargura:

*Cambiábamos de país como de zapatos  
a través de las guerras de clase, y nos desesperábamos  
donde solo había injusticia y nadie se alzaba contra ella.  
Y, sin embargo, sabíamos  
que también el odio contra la bajeza  
desfigura la cara.  
También la ira contra la injusticia  
pone ronca la voz. Desgraciadamente, nosotros,  
que queríamos preparar el camino para la amabilidad  
no pudimos ser amables.  
Pero vosotros, cuando lleguen los tiempos  
en que el hombre sea amigo del hombre.  
Pensad en nosotros  
con indulgencia.*

Estas fueron sus principales etapas: a través de Checoslovaquia, Austria y Suiza, a Dinamarca; medio año antes de la II Guerra Mundial, a Suecia; un año después a Finlandia; unas semanas antes del ataque nazi a la URSS, a los EE.UU.; en 1947 salió de allí, perseguido, para Suiza; tras un año aquí, en octubre de 1948, al sector socialista de Berlín. A los maledicentes que le reprochaban haberse afincado en la zona comunista de Alemania les respondió:

«No tengo mis opiniones porque estoy aquí, sino que estoy aquí porque tengo mis opiniones».

En aquellos años de apogeo fascista, Brecht sabía que «las fuerzas eran escasas. La meta yacía muy lejos. Era evidente que, incluso para mí, apenas alcanzable». A pesar de todo, siempre permaneció fiel a sus principios socialistas y a sus ideales comunistas.

El 10 de mayo de 1933 sus libros también se arrojaron a la hoguera, junto con los de Marx, Kausky, Heinrich Mann, E. M. Remarque, Tucholsky, Ossietzky, etcétera.

La nueva era de barbarie no era para él más que el resultado inevitable de la crisis del capitalismo.

En el otoño de 1933 participó en París en la fundación de un Instituto para el Estudio del fascismo e hizo campaña en favor de una «Sociedad para la dialéctica marxista», la cual debía aplicar los nuevos métodos del pensamiento colectivo. Entre sus tareas estaba la elaboración de un catálogo de las verdades aparentes, mentiras, infamias, etcétera, de que se servía el fascismo. Tampoco estaría de sobra una sociedad semejante en estos días.

Brecht estaba convencido de que era «imposible combatir el fascismo y conservar el capitalismo».

La vehemencia de sus palabras y argumentos perseguía atraer a otros a la lucha contra la barbarie. Así, su amigo Walter Benjamin la describió con estas palabras: «Mientras hablaba en esos términos sentía actuar en mí una fuerza equiparable a la del fascismo, una fuerza que salía de las profundidades de la historia».

Con su obra *Los fusiles de la madre Carrar*, estrenada en París el 16 de octubre de 1937, intentó movilizar a los combatientes por la República Española. Quería dejar bien claro que en la lucha contra el fascismo no cabía ninguna postura neutral, y menos aún para «el hombre pequeño», los obreros, el pueblo...

El Comité sueco de ayuda a España le facilitó los papeles para viajar a Suecia. Desde allí pasó a Finlandia y luego a la URSS.

Tras una corta estancia en Moscú la familia Brecht tomó el transiberiano hasta Vladivostok, desde donde un carguero sueco los llevó a California. Brecht esperaba encontrar trabajo en Hollywood.

Su actitud ante el exilio la expresaba así:

«Personalmente tenemos que salvarnos como sea posible, a fin de vivir lo nuevo que vendrá y de ayudar a crear un estado de paz para la humanidad... «Hay que participar en la producción, ser uno mismo productivo hasta cierto punto, hacer cierto gasto de fantasía, unir la experiencia propia a la del artista o contraponerla, etcétera...»

La familia se asentó en Santa Mónica, una pequeña ciudad a 5 millas de Hollywood, donde también residían Thomas y Heinrich Mann. Brecht siempre se disculpó de vivir en Hollywood: «Carecía de dinero y no me quedé otra opción. Vivimos en una ciudad sin dignidad».

Brecht necesitó mucho tiempo para superar el *shock* que le produjeron las nuevas condiciones de vida. «Casi en ningún lugar me fue la vida más difícil que aquí, en este escaparate de la vida fácil. La casa es demasiado bonita, mi oficio aquí es como el de los buscadores de oro». Su pequeño poema «Hollywood» lo refleja muy bien:

*Cada mañana para ganarme el pan,  
voy al mercado donde se compran mentiras.  
Lleno de esperanza  
me pongo en la cola de los vendedores.*

Pero también tuvo el placer de entablar allí amistad con uno de sus modelos: Charles Chaplin.

Para la colonia del cine los Brecht eran extraños, un matrimonio europeo curioso que no hablaba inglés. Él lo entendía todo y hasta podía seguir discusiones difíciles, pero rechazaba expresarse en una lengua extranjera con faltas, al contrario que Hans Eisler, su gran amigo y compañero de tantas composiciones teatrales y musicales.

En Hollywood colaboró en 50 películas. *Los verdugos también mueren* es una de las pocas películas antifascistas producidas en Hollywood durante la guerra. Le reportó a Brecht 10 000 dólares para seguir trabajando en sus piezas de teatro y visitar Nueva York en 1943.

Entre las numerosas anécdotas de Hollywood están estas dos:

El compositor H. Eisler lo visitó en Hollywood y le contó que un conocido director de cine le había dicho lleno de indignación que nunca volvería a trabajar con el Sr. Brecht. Este le respondió sorprendido: «No lo entiendo. Nos vimos y solo le dije la verdad». «Ya, ¿pero con cuánta fuerza?»

Otra vez se discutía si había suficientes directores para las demandas crecientes del cine y del teatro. Brecht dijo rápidamente: «Solo hay dos directores en el mundo. El otro es Chaplin».

Después de la guerra, un senador venal de los EE.UU., J. McCarthy, afirmaba que el país estaba dominado por una conspiración comunista. Su quinta columna la formaban, sobre todo, los intelectuales y artistas. Incluso el Presidente, algunos ministros y militares estaban bajo sospecha. Miles de personas se vieron obligadas a sufrir los interrogatorios de un comité parlamentario. Brecht también fue acusado de actividades antinorteamericanas. Como prueba le presentaron sus poesías y piezas de teatro publicadas en inglés. Brecht adujo que él había escrito otra cosa y pidió que se volvieran a traducir sus trabajos. Así se hizo, y el interrogatorio se convirtió durante un tiempo en un seminario filológico. Al terminar dijo satisfecho: «Ni siquiera Heine consiguió que la policía le tradujese todo».

Preguntado sobre si era un revolucionario y había leído a Marx respondió: «Sí, revolucionario contra los nazis, contra Hitler. Claro que tuve que estudiar las ideas de Marx acerca de la historia. No creo que se puedan escribir obras de teatro inteligentes sin ese estudio».

Un año después del interrogatorio dijo a Eric Bentley:

«No fueron tan malos como los nazis. Los nazis no me habrían dejado fumar. En Washington me permitieron fumar un puro, y yo lo aproveché para crear pausas entre sus preguntas y mis respuestas».

Dos días después del interrogatorio abandonó para siempre los EE.UU. A un amigo que se sorprendió de verlo en París le respondió: «Cuando vi que me acusaban de querer robar el Empire State Building pensé que había llegado la hora de marcharme».

Y he aquí, en pocas palabras, su opinión de EE.UU.:

«Las máquinas políticas dominan las elecciones, y están controladas por los grandes intereses establecidos». «Por todas partes este olor de brutalidad sin esperanza, de violencia sin satisfacción». ▀

Vicente Romano: especialista en Comunicación. La editorial Ciencias Sociales publicó, en el 2005, su título *La formación de la mentalidad sumisa*.

**A 50 años de su muerte,  
Bertolt Brecht, dramaturgo y poeta  
que marcó profundamente el ámbito  
teatral del pasado siglo XX,  
continúa estremeciendo conciencias  
con su obra indócil y comprometida.**

Ilustración: Darien

Lisandro Otero

**A**cabo de recibir un libro de Fernando Báez, *La destrucción cultural de Iraq*, en el cual se describen los innumerables crímenes contra la cultura iraquí cometidos por los ocupantes estadounidenses o sus secuaces amaestrados en el caos opositor a Hussein.

Báez es autor de otro libro que ha sido muy bien recibido por la crítica: *Historia universal de la destrucción de libros*. En busca de información llegó a Iraq en el año 2003, tras la invasión de EE.UU., y halló un cuadro desolador del patrimonio cultural, no ya solo de Iraq, sino de la Humanidad toda. En el prólogo, Noam Chomsky refiere cómo los invasores de EE.UU., Gran Bretaña y España dedicaron una parte de sus fuerzas a resguardar la valiosa información contenida en el Ministerio del Petróleo, que era su objetivo fundamental. Sin embargo, no lo hicieron así en los museos que guardaban los rastros más preciados del nacimiento de la civilización occidental.

En la Biblioteca Nacional, Báez halló una atmósfera de guerra, soldados yanquis fumando entre papeles dispersos. La Biblioteca había sufrido dos quemaduras y dos saqueos. Los archivos de metal estaban chamuscados, abiertos y vacíos. Lo interesante es que el primer grupo de saqueadores fue con orientaciones precisas de lo que se debía llevar. Sabía dónde estaban los manuscritos más importantes y se apresuró a llevárselos. Inexplicablemente un camarógrafo filmó sin prisas esos actos y luego se desvaneció sin dejar rastro.

«Un grupo —continúa Báez—, llegó en autobuses de color azul, sin sellos oficiales y alentado por la pasividad de los militares roció los anaqueles con combustible y les prendió fuego... usaron fósforo vivo, de procedencia militar, para el incendio». Los archivos microfilmados desaparecieron. El calor fue tan intenso que dañó los pisos de mármol. Algo similar ocurrió en el Archivo Nacional y en la Biblioteca Coránica. El periodista Robert Fisk confiesa en sus crónicas que al ver el desastre fue a la Oficina de Asuntos Civiles de los ocupantes y le informó a un *marine* lo que estaba ocurriendo. Media hora más tarde nadie había acudido a extinguir la conflagración. Simplemente, dejaron que se destruyera ese acervo valiosísimo, lo cual convenía a sus intereses.

En la Biblioteca Nacional desaparecieron las primeras ediciones de *Las mil y una noches*, los tratados matemáticos de Omar Khayyam, los tratados filosóficos de Averroes y Avicena, tesoros irrecuperables. Ante estos hechos Donald Rumsfeld comentó que «la gente es libre de cometer fechorías y eso no puede impedirse». En el Museo Nacional de Arqueología desaparecieron 236 manuscritos y porcelanas sustraídos del cuarto de patrimonio. Entre ellos fueron desvanecidos los primeros libros de la humanidad: las tablillas de arcilla de los sumerios, de 5 300 años de antigüedad. Otros textos de Babilonia, Asiria, Caldea y Persia también fueron tomados de las vitrinas que los resguardaban. Entre los bienes públicos perdidos se encuentran las tablillas del Código de Hammurabi, donde aparece el primer registro de leyes del mundo.

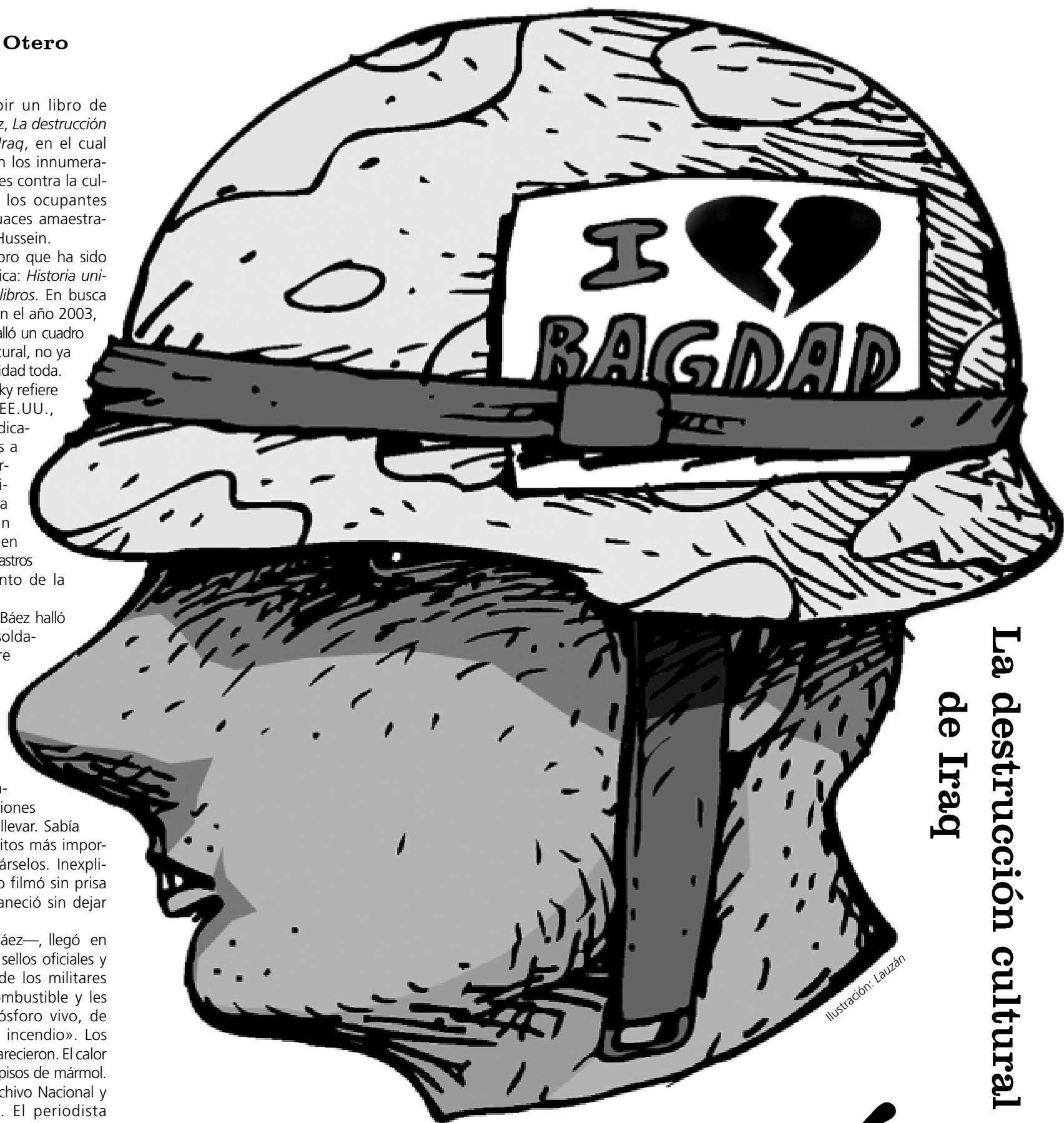


Ilustración: Lauzán

La destrucción cultural  
de Iraq

# AGRESIÓN CONTRA LA IDENTIDAD

El asalto a la Academia de Ciencias no fue menos aflictivo. Todo comenzó con la llegada de un pelotón de soldados estadounidenses y un tanque. No dejaron en su lugar una sola computadora, escritorio, regulador de voltaje, impresora, todo se lo llevaron. El edificio no fue incendiado, pero la mitad de los 60 000 libros de su biblioteca desaparecieron. En la Biblioteca Pública de Basora la destrucción fue total. Paredes, ventanas y pisos, tiznados y quemados. Allí se perdieron unos veinte manuscritos antiguos. Al saqueo inicial siguió un incendio generalizado.

En la Universidad de Basora el mobiliario fue robado antes del ataque principal,

más del 80% del depósito de libros fue incinerado. En el Museo de Mosul las únicas estatuas que se salvaron fueron las que pesaban mucho y no pudieron ser fragmentadas. Allí se perdieron los pájaros asirios tallados hace dos mil años.

Es evidente que los norteamericanos probablemente indujeron el saqueo para apoderarse de reliquias bibliográficas y tesoros arqueológicos que en cierto plazo aparecerán en la Biblioteca del Congreso de Washington o en el Metropolitan Museum de Nueva York o en alguna de las universidades que puedan haber estado complotadas en el saqueo. Lo que

se destruyó ayuda al ocupante porque destruir la memoria de un pueblo es una manera de desintegrar su identidad. Así puede imponerse mejor otro sistema de valores y otra cultura, si se logra desaparecer la autóctona.

El libro de Fernando Báez es un doloroso testimonio de la barbarie cometida por los halcones de Bush en su ávido afán por apoderarse de los recursos energéticos del Oriente Medio. ▀

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.

**U**n país bombardea dos países. La impunidad podría resultar asombrosa si no fuera costumbre. Algunas tímidas protestas dicen que hubo errores. ¿Hasta cuándo los horrores se seguirán llamando errores?

Esta carnicería de civiles se desató a partir del secuestro de un soldado. ¿Hasta cuándo el secuestro de un soldado israelí podrá justificar el secuestro de la soberanía palestina? ¿Hasta cuándo el secuestro de dos soldados israelíes podrá justificar el secuestro del Líbano entero?

La cacería de judíos fue, durante siglos, el deporte preferido de los europeos. En Auschwitz desembocó un anti-guano río de espantos, que había atravesado toda Europa. ¿Hasta cuándo seguirán los palestinos y otros árabes pagando crímenes que no cometieron?

Hezbollah no existía cuando Israel arrasó el Líbano en sus invasiones anteriores. ¿Hasta cuándo nos seguiremos creyendo el cuento del agresor agredido, que practica el terrorismo porque tiene derecho a defenderse del terrorismo?

Iraq, Afganistán, Palestina, Líbano...

¿Hasta cuándo se podrá seguir exterminando países impunemente?

Las torturas de Abu Ghraib, que han despertado cierto malestar universal, no tienen nada nuevo para nosotros, los latinoamericanos. Nuestros militares aprendieron esas técnicas de interrogatorio en la Escuela de las Américas, que ahora perdió el nombre, pero no las mañas. ¿Hasta cuándo seguiremos aceptando que la tortura se siga legitimando, como hizo la Corte Suprema de Israel, en nombre de la legítima defensa de la patria?

Israel ha desoído 46 recomendaciones de la Asamblea General y de otros organismos de las Naciones Unidas. ¿Hasta cuándo el gobierno israelí seguirá ejerciendo el privilegio de ser sordo?

Las Naciones Unidas recomiendan, pero no deciden. Cuando deciden, la Casa Blanca impide que decidan, porque tiene derecho de veto. La Casa Blanca ha vetado, en el Consejo de Seguridad, 40 resoluciones que condenaban a Israel. ¿Hasta cuándo las Naciones Unidas seguirán actuando como si fueran otro nombre de los EE.UU.?

Desde que los palestinos fueron desalojados de sus casas y despojados de sus tierras, mucha sangre ha corrido. ¿Hasta cuándo seguirá corriendo la sangre para que la fuerza justifique lo que el derecho niega?

La historia se repite, día tras día, año tras año, y un israelí muere por cada diez árabes que mueren. ¿Hasta cuándo seguirá valiendo diez veces más la vida de cada israelí?

En proporción a la población, los 50 000 civiles, en su mayoría mujeres y niños, muertos en Iraq, equivalen a 80 000 estadounidenses. ¿Hasta cuándo seguiremos aceptando, como si fuera costumbre, la matanza de iraquíes, en una guerra ciega que ha olvidado sus pretextos? ¿Hasta cuándo seguirá siendo normal que los vivos y los muertos sean de primera, segunda, tercera o cuarta categoría?

Irán está desarrollando la energía nuclear. ¿Hasta cuándo seguiremos creyendo que eso basta para probar que un país es un peligro para la humanidad? A la llamada comunidad internacional no la angustia para nada el hecho de que Israel tenga doscientas cincuenta bombas atómicas, aunque es un país que vive al borde de un ataque de nervios. ¿Quién maneja el peligrosímetro universal? ¿Habrá sido Irán el país que arrojó las bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki?

En la era de la globalización, el derecho de presión puede más que el derecho de expresión. Para justificar la ilegal ocupación de tierras palestinas, la guerra se llama paz. Los israelíes son patriotas y los palestinos son terroristas, y los terroristas siembran la alarma universal.

¿Hasta cuándo los medios de comunicación seguirán siendo miedos de comunicación?

Esta matanza de ahora, que no es la primera ni será, me temo, la última, ¿ocurre en silencio? ¿Está mudo el mundo? ¿Hasta cuándo seguirán sonando en campana de palo las voces de la indignación?

# ¿Hasta cuándo?

Ilustración: Raupa

Eduardo Galeano

Estos bombardeos matan niños: más de un tercio de las víctimas, no menos de la mitad. Quienes se atreven a denunciarlo son acusados de antisemitismo. ¿Hasta cuándo seguiremos siendo antisemitas los críticos de los crímenes del terrorismo de estado? ¿Hasta cuándo aceptaremos esa extorsión? ¿Son antisemitas los judíos horrorizados por lo que se hace en su nombre? ¿Son antisemitas los árabes, tan semitas como los judíos? ¿Acaso no hay voces árabes que defienden la patria palestina y repudian el manicomio fundamentalista?

Los terroristas se parecen entre sí: los terroristas de estado, respetables hombres de gobierno, y los terroristas privados, que son locos sueltos o locos organizados desde los tiempos de la guerra fría contra el totalitarismo comunista. Y todos actúan en nombre de Dios, así se llame Dios o Alá o Jehová. ¿Hasta cuándo seguiremos ignorando que todos los terrorismos desprecian la vida humana y que todos se alimentan mutuamente? ¿No es evidente que en esta guerra entre Israel y Hezbollah son civiles, libaneses, palestinos, israelíes, quienes ponen los muertos? ¿No es evidente que las guerras de Afganistán y de Iraq y las invasiones de Gaza y del Líbano son incubadoras del odio que fabrican fanáticos en serie?

Somos la única especie animal especializada en el exterminio mutuo. Destinamos 2 500 millones de dólares, cada día, a los gastos militares. La miseria y la guerra son hijas del mismo papá: como algunos dioses crueles, come a los vivos y a los muertos. ¿Hasta cuándo seguiremos aceptando que este mundo enamorado de la muerte sea nuestro único mundo posible? ■

Eduardo Galeano: periodista y escritor uruguayo, autor de *Las venas abiertas de América Latina*, *La canción de nosotros*, *Días y noches de amor y de guerra*, *Las palabras andantes* y *El libro de los abrazos*, entre otros títulos.



**E**n los cines de Cuba, una película de estreno se erige en suceso aun siendo de las menos acunadas por el éxito y la notoriedad. El espectador cubano aplaude invariablemente la llegada de una nueva producción nacional, aunque de su naturaleza exigente y culta proviene posteriormente un juicio colectivo de gran acierto.

A pesar de su hondo sentido de pertenencia y orgullo por la cinematografía patria —industria cultural de gran arraigo— es capaz de diseccionar un filme con gran agudeza y juicio implacable. Así mismo, desde las lunetas durante la proyección y camino a la puerta de salida del cine, extrovierte sin inhibiciones su parecer sobre el filme en cuestión que acaba de visionar. Da gusto entonces salir de casa y colocarse al amparo de la penumbra de la sala para disfrutar de sus honestas reacciones.

De esa manía escrutadora conoce Manuel Pérez, quien como cualquier director de pura cepa, estudia las reacciones del público con visible emoción y las toma como referente ideal para medirle la temperatura a un filme. Mucho más si se trata de los espectadores de Cuba, proverbiales por su espontaneidad y desinhibición.

*Páginas del diario de Mauricio*, su más reciente película como director, ha conquistado muy rápido al público de la Isla. La principal razón del éxito de esa suerte de crónica de alto valor simbólico sobre la sociedad cubana contemporánea radica, sin duda, en su compromiso espiritual con Cuba. Una Cuba de la resistencia fundada en el amor, cuyas contradicciones y defectos la enriquecen, lejos de empobrecerla. Una Cuba a la cual, como a todo objeto venerado, se le reconocen sus fortalezas y debilidades, pero con la que se está desde adentro. Sería impensable apartarse del objeto amado.

#### Lo esencial del oficio

Mi interés por el cine, más allá del espectador común, lo ubico en mis recuerdos cuando tenía 16 años y comencé a motivarme leyendo críticas cinematográficas, por lo que el cine empezó a gustarme como una expresión creativa.

Durante la adolescencia más temprana, mi deseo fue escribir para la radio. En mi época, la cultura que llegaba a mi humilde casa de Lawton era la radial porque la televisión apareció mucho después en Cuba. Por lo tanto, mi curiosidad expresiva, el afán de contar historias está muy ligado a las radionovelas. Mi papá y mi mamá no eran personas cultas, por eso la llegada a la literatura y a otras manifestaciones del arte se va dando en mí muy avanzada la adolescencia.

Entonces, empecé a buscar un ambiente de jóvenes con inquietudes parecidas a las mías. Así, en el año 1956 llegué a un cine club barrial nombrado Visión, en el reparto Santo Suárez —me enteré por la prensa de la época—, y allí me encontré a gente con afinidad e intereses por leer libros de cine y ver buenas películas. Era la época del neorrealismo italiano, *El ladrón de bicicletas*, *El limpiabotas*... Fue una generación que comenzó a formarse en términos

teóricos, porque no teníamos ninguna práctica. Allí también adquirí una formación más integral de la cultura, del teatro, la literatura, la música... compartí con personalidades como Leo Brouwer, Jesús Ortega... había jóvenes de alrededor de 20 años que después fueron figuras destacadas de la cultura.

Cuando triunfó la Revolución en 1959, tenía por supuesto que trabajar para ganarme la vida, y como había estudiado Contabilidad, trabajaba como auxiliar en una oficina. En el momento en que se crea el ICAIC tengo 19 años, y no jugué un papel importante como el de sus verdaderos fundadores: Alfredo Guevara, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Santiago Álvarez... pero estuve en esa institución desde el inicio. Ahí inicié una formación autodidacta siendo asistente de dirección de compañeros con más experiencia o de directores extranjeros que venían a Cuba a trabajar. Sobre la marcha fui aprendiendo lo esencial del oficio.



**Magda  
Resik  
Aguirre**

¿Cuándo tuvo una cámara a su disposición?

En el año 60 trabajé ya con un camarógrafo en ciertos reportajes que dirigí. Estuve en el Pico Turquino cuando Fidel fue con las brigadas universitarias y en 1961 comencé a realizar un documental. Para mi generación y para quienes estábamos interesados en el cine —que no éramos muchos—, la llegada de la Revolución fue un poco como la llegada de los Reyes Magos.

¿Cuánto puede haberle ayudado en su despliegue posterior como realizador de largometrajes de ficción, esa iniciación en el cine a través del documental?

Para algunos el documental representa una etapa formativa —sin subestimarlos— porque sienten que se van a expresar mejor a través de la ficción. En los años 60, el documental jugó ese papel. Como es menos costoso, ejercitas el oficio, la edición... y también representaba un modo de consumir un vínculo directo con la realidad inmediata.

Existen los documentalistas de raza. Pienso en Santiago Álvarez, Octavio Cortázar, Oscar Valdés... quienes han transitado por el documental de una manera plena y otros, que hemos frecuentado el

Un camarógrafo y yo fuimos designados para filmar la llegada del cabecilla (Cheíto León) que asesina a Delgado.

En ese barco supe que habían matado a un compañero a quien nunca pude ver, que era Alberto, y creo que esos hechos me impactaron tanto, que luego los recreé en la atmósfera del filme, marcando ese estilo entre la ficción y el testimonio.

En *Río Negro*, vuelvo al tema del Escambray, y después le siguió *La segunda hora de Esteban Zayas*, ligada también a la lucha contra Batista. Fue una etapa en la cual me atrajeron esas historias rurales, cosa que no pasó con esta última película que acaba de estrenarse, *Páginas del diario de Mauricio*.

*Sin embargo, Páginas... no es la excepción por erigirse en una suerte de testimonio o crónica de un período de nuestra historia.*

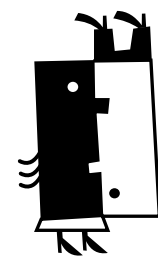
Cuando dirijo *El hombre de Maisinicú*, habían pasado ocho años de esa historia

que estaba cristalizada y de la cual podía tomar distancia. Con *Río Negro* sucedió otro tanto, y cuando realizo la de Esteban Zayas el viaje epocal fue hasta los años 50. Pero nunca me había enfrentado a una historia tan reciente, que se está viviendo en la actualidad.

Hablar de la Cuba del 2000 es como hablar de la Cuba del 2005, muchos de los problemas siguen existiendo, han tenido una evolución o cambio pero sustancialmente son los mismos.

¿Cuándo surge la idea de Páginas del diario de Mauricio?

Estuve un tiempo largo sin un proyecto personal para largometraje de ficción que me interesara. Dirigí otros documentales, trabajé en el serial «Caminos de Revolución», en otro sobre la Operación Peter Pan. En la década del 90 comencé a rumiar la posibilidad de una historia sobre Mauricio, el personaje protagónico de la película,



encuentro  
con...

que me ayudara a reflejar un poco desde su historia personal, lo que se estaba viviendo después de la gran crisis del socialismo en la Europa Oriental. Comencé a escribir sobre un personaje muy cercano a mí, no porque tuviera vínculos directos conmigo, pero sí con la gente de mi generación que hoy puede estar o no en Cuba.

Escribí, pero no llegué a terminar el argumento. Seguí haciendo otras cosas y dejé

# La película de los que estamos aquí

documental, pero nos sentimos más cercanos a la ficción.

En mi caso, el documental fue una experiencia formativa al igual que la asistencia de dirección para, en un momento dado, llegar a la ficción.

*El cine suyo muestra gran preocupación social e inicialmente, una fuerte empatía con los temas rurales. ¿Por qué?*

Siendo un habanero y un ciudadano —conocí la Isla después del 59— paradójicamente, me interesó inicialmente el tema rural. Mis primeros cortos estuvieron dedicados a la lucha contra bandidos en el Escambray, fueron como ejercicios de ficción: *La esperanza* y *El desertor*, que tienen que ver con la lucha de la Sierra Maestra. Me sentí mucho más motivado en aquellos momentos de mi vida con la temática de la violencia rural. Los dos cortos tienen que ver, uno con la lucha en la Sierra contra Batista y el otro con la limpia del Escambray. No me preguntes por qué. Lo cierto es que me atraía mucho más ese ambiente rural que el ciudadano.

Cuando pude hacer un largometraje, *El hombre de Maisinicú*, también regresé a la temática rural y específicamente a la de la lucha contra bandidos. Me basé en el historial real de Alberto Delgado y a pesar de que me estrenaba en la ficción, la película es una reconstrucción un tanto documental; muy influenciada en aquella época por lo que podría ser el cine de Francesco Rossi con su estilo de Salvatore Giuliano. Esa manera de reconstruir la ficción con cierto aire de documental me interesaba mucho.

*El hombre de Maisinicú* está inspirado en un hecho real. Por una coyuntura estuve en el barco cuando mataron a Alberto, presenciando la última operación de la lucha contra bandidos, porque en aquel momento no había una infraestructura cinematográfica en el MININT para filmar sus operaciones y le pidieron colaboración al ICAIC.





dormir el proyecto aunque estaba seguro de mi interés por hacer algo a partir de un protagonista que expresara con sus conflictos lo que yo creo y pienso que ha sido la experiencia de una buena parte de mi generación. Por el año 2000, un buen día se avivó de nuevo el interés y aquel personaje que había quedado dormido despertó. Logré sacar un argumento muy largo, pero que tenía un principio y un fin. Empezó un complicado proceso para meter en tiempo la historia, renunciar a muchas cosas y hacerla factible como película pues lo que tenía era casi un serial. Era la historia de Mauricio desde 1959.

Durante ese período trabajé solo, pero choqué el argumento y las versiones del guión con muchísimos compañeros del ICAIC, lo cual fue muy útil. Ya para el 2004 la historia estaba en parámetros aceptables para un largo de ficción.

Allí empezó el trabajo de levantar la producción con las dificultades que tenemos, al tiempo que seguí mejorando el guión que realmente no se concluye hasta la edición.

*¿Cuando vuelve a visionar la película, encuentra siempre algo que quisiera cambiar?*

En este momento preciso en el que hablamos estoy en una etapa de conmoción. Una película cuesta dinero, involucra a mucha gente, no es un libro, una pintura... Detrás de la cámara y delante de ella están numerosos colaboradores durante muchos meses. Y como ya no tengo 30 años, son 66, me siento el reto del tiempo.

Ahora se está produciendo la confrontación con el público porque hasta hace poco había sido solo con los amigos o los involucrados en la película, cuyos argumentos son muy valiosos, pero todos tienen un pedacito de su corazón en ella: el fotógrafo, el sonidista, los actores, el editor...

El público no posee ningún vínculo emocional con la historia y aunque uno debe tener seguridad en lo que hace, también debe conservar cierta capacidad de duda. Terminó la película y me pasa que no siempre me respira igual. Cuando voy al cine Yara, donde la proyección y el sonido son óptimos, y me siento de incógnito a verla con 500 personas, trato de percibir qué pasa, dónde me sorprenden con reacciones inesperadas, y me digo, gracias a esa especie de radar: «esto pudo haber sido de otra manera». Después, voy a otro cine donde la proyección no es la misma y la película me respira más lento...

*¿Se siente inconforme?*

Estoy satisfecho con *Páginas del diario de Mauricio* en lo fundamental, lo cual no quiere decir que por aquí o por allá pudieron haberse mejorado las cosas: El sí yo pudiera... El cine es muy caro, no se trata de un

libro que puede corregirse en la imprenta. Es una inversión muy costosa, y lo que quedó no tiene retroceso. Ahora estoy reposando la película. No voy a cambiar de opinión en lo esencial, pero pueden existir aspectos secundarios que se modifiquen en esta confrontación con el público.

*De esta película se ha dicho mucho a pesar de su reciente estreno. Roberto Fernández Retamar durante el estreno ha dicho: «...es la película de los que no se fueron, de los que nos quedamos...» ¿Esa perspectiva desde el interior de Cuba fue en usted consciente desde el inicio?*

La película, por supuesto, asume el punto de vista de alguien que vive en Cuba comprometido con esta realidad. Puede tener un espíritu crítico de cualquier fenómeno que ve, pero siempre desde adentro de Cuba. Es el punto de vista del que forma parte de esta realidad y que al mismo tiempo trata de no verla de una manera complaciente, más bien reflexiva, de meditación. Desde esa óptica es la película de los que estamos aquí.

Existe en el cine la gran épica de un proceso como nuestra Revolución con sus momentos extraordinarios y dramáticos. La cinematografía cubana ostenta grandes ejemplos en ese sentido, pero también coexiste la pequeña historia de cómo esos grandes acontecimientos afectan la vida a nivel familiar e individual.

A veces, por ser el padre de la criatura eres el menos adecuado para hablar de tu hijo. Creo que *Páginas del diario de Mauricio* es un intento de mi parte por expresar los sentimientos de un sector de la sociedad cubana —ninguna película puede pretender convertirse en el gran fresco de una sociedad— además de lo tan cercanos que estamos a los acontecimientos. Los personajes de esta película son una parte de la sociedad cubana y de una generación específicamente. Es un intento por expresar lo difíciles y duros que han sido estos tiempos para las personas que vivieron y han vivido todos estos años de Revolución y pasaron los amargos momentos de la desaparición del campo socialista, no solo por las consecuencias de tipo económico.



Trato de expresarlo a través de este personaje, Mauricio, y también a través de los otros que representan a la generación de la cual formo parte, que al triunfo de la Revolución llega como caída del cielo. Todo era posible, no solo en Cuba, sino en el mundo: la lucha de los negros en EE.UU., las luchas en América Latina... Me puse a pensar también en una persona que tuviera mi edad al triunfo de la Revolución (19 años) en 1989 cuando se cae el muro de Berlín, se desploma el socialismo esteuropeo y desaparece el buque insignia que era la Unión Soviética.

Entre esas dos experiencias vitales hay cosas mucho más profundas que 30 años, porque qué acontecimiento más traumático tuvo el siglo XX —si excluimos las dos Guerras Mundiales—, que la desaparición de ese socialismo. Con *Páginas del diario de Mauricio*, no sé si logré transmitir esa conmoción, pero al menos lo intenté.

*¿Mauricio se pudo haber llamado Manuel?*

No, porque realmente los conflictos no son los mismos. Creo haber vivido con bastante intensidad todos estos años desde que empecé en el cine club donde adquirí determinada formación política, o sea, que a través del cine yo llego a la política. Lo que sí he vivido muy de cerca son todos los

conflictos de mi generación, de los que podían ser menores que nosotros y de la generación que nos antecedió, porque somos contemporáneos de los mismos fracasos y victorias desde el momento del triunfo de la Revolución. Desde ese punto de vista Mauricio es el clásico personaje que uno termina creando con un poco de todos y seguramente también tiene un poquito de mí.

*¿Alguna otra historia ha crecido paralela a la de Mauricio?*

Mi capacidad en ese sentido es reducida, si estoy en una cosa no puedo estar en dos. Cuando pase esta etapa de relación inicial de la película con el público comenzaré seguramente a escribir algo, porque tengo muchas ganas. No estoy muy claro de qué haré, pero tengo la impresión y la esperanza de que si me detengo a meditar saldrán una o dos historias también contemporáneas. Serían como ajustes de cuentas con otros momentos de esta etapa que vivimos, que quedaron guardados en el inconsciente.

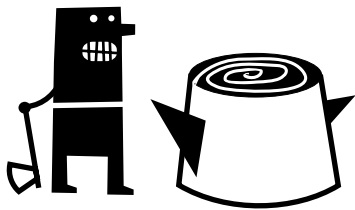
*La Habana es el escenario de su película. ¿Es esta ciudad un estímulo para la creación?*

Soy un habanero de barrio: Lawton, Luyanó, Diez de Octubre, parte de la Víbora. Toda mi infancia, hasta parte de mi vida laboral me tocó realizarla por esa zona. Vine a conocer La Habana porque tuve la suerte de que en el año 1955, cuando empecé a trabajar como cobrador, debía recorrerla desde Infanta hasta La Habana Vieja. Como caminaba todo el tiempo, establecí un vínculo muy fuerte con la ciudad de aquellos años y me marcó muchísimo.

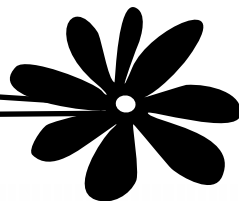
Nunca se me había ocurrido una historia que tuviera como escenario a La Habana hasta *Páginas del diario de Mauricio*. De seguro vivo con esa atadura a la ciudad de la cual no soy totalmente consciente, pero indudablemente, su naturaleza está hondamente registrada en mí. ▀

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





poesía



Marilyn Bobes León  
(Cuba, 1955)

### LOS AMORES COBARDES

Ah los amores  
cobardes  
Son  
como las canciones finlandesas:  
deben tener su encanto.  
Amables  
instruidos  
a veces hasta conversan.  
Reciben los miércoles  
de 7 a 10  
y descansan  
los fines de semana.  
Guardianes de la cordura  
piensan que hacen el bien  
y son inteligentes  
porque son incapaces.  
Ah los amores  
cobardes  
con su carga de bienes gananciales  
y esposas indefensas.  
Se asoman a los balcones de la vida  
ven pasar a los locos y no saben.  
Ah los amores  
cobardes  
que no llegan  
a amores  
que se quedan  
que se quedan  
definitivamente  
allí.

### TRISTE OFICIO

Poetisas, dijeron  
Serán tibias  
y falsas  
y pequeñas.  
Aunque seres livianos,  
no tomarán altura porque son imperfectas.  
Pero si alguna toca en la palabra  
como el burro en la flauta  
postulemos que es mucho hombre esa mujer  
y no  
que es mucha mujer un ser humano.  
(No una mujer nacida de la sombra  
donde seremos siervos o señores.)  
Y pensemos después cómo callarla.

### HISTORIA DE AMOR CONTADA POR UNA DE LAS PARTES

Nos conocíamos bien  
pero nos perdonábamos.  
Tú decías amar mi pelo largo  
y esta costumbre de leerte versos  
que por entonces creía memorables.  
Luego fui demasiado complicada.  
Teorizaba mucho  
y no aprendía a cocinar.  
En una palabra:  
te faltaba el cariño necesario.  
Todavía pregunto de qué cariño hablabas.  
Qué revisión de causa te hizo creer  
que el amor tiene fórmulas  
y leyes postuladas por refranes.  
Todavía pregunto de qué cariño hablabas  
y me duele cambiarte por palabras  
en esta noche en que me siento  
a teorizar conmigo  
mientras afuera llueve  
y tú  
sentado ante la mesa de otra casa  
esperas el café  
que una mujer  
de pelo corto  
te prepara.



Ilustración: Adisén



**E**n lo referente a las diferencias entre los países del Norte y los del Sur, y las políticas económicas dominantes impuestas por instituciones como el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional, una gran mayoría de la población tiene claros los elementos principales. Otro sector, sin embargo, no muestra mayor interés. Por eso, abordar de un modo pedagógico las claves de la economía y la deuda externa resulta imprescindible para cualquier ciudadano que tenga la sensibilidad de preocuparse por la situación del mundo. Es lo que hacen Damien Millet y Eric Toussaint en su libro *50 preguntas 50 respuestas: sobre la deuda, el FMI y el Banco Mundial*.\*

Ambos lideran el Comité para la Anulación de la Deuda del Tercer Mundo (CADTM) y mediante este elocuente libro repleto de argumentos aplastantes, diseccionan la situación actual, aportan los datos necesarios, ofrecen los razonamientos adecuados e invitan a la movilización imprescindible. Mediante el formato de plantear 50 preguntas con sus correspondientes 50 respuestas, este libro sirve para dotar de razonamientos y argumentos a quienes ya están conscientes de la insultante injusticia, por un lado, y para despertar la necesaria indignación entre quienes siguen empeñados en mirar para otro lado.

El texto recorre los orígenes de la deuda externa, un dinero prestado a los países pobres que se destinó durante décadas en construir infraestructuras impuestas por las multinacionales, en compra de armamentos para la represión masiva y en beneficio de gobernantes corruptos.

La crisis de la deuda y el aumento de las tasas de interés provocaron que los países del Sur se encontraran de un día para otro con la obligación de pagar tres veces más de lo calculado. En sus páginas se nos descubre cómo funcionan las instituciones financieras internacionales, cómo son controlados por los países ricos, un voto, un dólar. Se describe cómo se utiliza la deuda para castigar o premiar a los gobiernos que aceptan el dominio neoliberal y cómo el control de la economía de muchos países pobres impide cualquier política soberana de sus gobernantes. En muchos casos, la deuda es tan enorme que los nuevos préstamos tienen que utilizarse íntegramente para su pago, nada queda para el desarrollo del país, y el sistema de la deuda y de dominación se perpetúa indefinidamente.

El libro nos explica los casos históricos en los que se produjo una cancelación de la deuda, en alguna ocasión incluso de forma unilateral. Para empezar fue EE.UU. quien tras constituirse como país repudió tranquilamente su deuda con Inglaterra.

Esta obra devela también elementos muy esclarecedores. Por ejemplo, el porqué de que los gobiernos del Sur no se rebelan y siguen pagando una deuda injusta que les impide el desarrollo a sus pueblos. Y es que «con frecuencia esos gobiernos han recibido apoyo financiero y logístico

considerable durante sus campañas electorales y, una vez en el poder, promueven los intereses de sus preciados protectores». Incluso muchos de estos funcionarios de finanzas de los países del Sur son graduados en las más «distinguidas escuelas de negocios o universidades del Norte».

Damien Millet y Eric Toussaint nos ofrecen los argumentos morales, políticos, económicos, legales, medioambientales y religiosos a favor de la cancelación de la deuda externa. ¿Se puede pedir más?

Sinceramente, al terminar de leer este libro, uno tiene la sensación de que quien no apoye la lucha por la anulación de la deuda externa es, simple y llanamente, un miserable. ▀

\*En Cuba fue publicado por la editorial Oriente bajo el título: *¿Quién le debe a quién? 50 preguntas sobre la deuda externa en el mundo*.

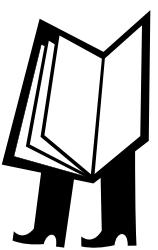
*50 preguntas 50 respuestas: sobre la deuda, el FMI y el Banco Mundial*, Damien Millet y Eric Toussaint. Icaria. Barcelona 2004.

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



Pascual  
Serrano

Ilustración: Nelson Ponce



Libros

21

# Artesanías, lo útil y lo bello

**C**emíes y dujos de nuestros aborígenes; tambores y collares de congos, yorubas, mandingas y carabalíes; cacharros, vidrios y hierros de la España conquistadora se mezclan desde sus particulares y peculiares planteamientos religiosos, simbólicos y estéticos para que consideremos a la artesanía —ese término con mayúsculas—, como la expresión mestiza por excelencia, donde se aplican técnicas y formas que provienen de orígenes opuestos en una producción manufacturada.

Tardío ha sido el interés por el estudio y difusión de las artesanías en el país. Las causas son diferentes: inicialmente por no considerar su práctica con el necesario reconocimiento social, también pudo influir la temprana incorporación al mercado nacional de objetos de producción industrial que servía de freno a la introducción de la artesanía; pero no debe sorprendernos que hasta que se realizara el trabajo de investigación para la realización del Atlas Etnográfico de Cuba en 1985, se desconocían los rasgos formales particulares de nuestra artesanía popular tradicional.

Fue necesario, a partir del triunfo revolucionario en 1959, que instituciones y organizaciones sociales, el movimiento de aficionados y las casas de cultura patrocinaran festivales, exposiciones y ferias de arte popular que estimularan la práctica y colocaran en el lugar que le correspondía a la artesanía de la cultura material, —generalmente de origen campesino—, y las citadinas relacionadas con el rito y el mito afrocubanos.

Con la creación del Ministerio de Cultura, del Fondo Cubano de Bienes Culturales, posteriormente con la agrupación de los artesanos en la Asociación Cubana de Artesanos Artistas (ACAA), que celebra en el presente año su xxv aniversario, y la constitución del Centro Nacional de las Artesanías se crean las bases para el fomento, promoción y comercialización de la artesanía cubana.

Objeto de uso práctico en la vida cotidiana, representaciones ceremoniales, festivas y religiosas, piezas de carácter suntuario, el vestuario y objetos ornamentales han generado constructivos debates sobre su desarrollo, pero también artificiosas clasificaciones con el afán de calificar diferentes formas de producción que se acercan más al predominio de lo estético no a lo funcional, con fundamental carácter decorativo y condición de pieza única, más cercano al arte aplicado que a la artesanía.

En la actualidad, para los investigadores del género no es solo el objeto el que califica la expresión, sino el proceso donde se involucran elementos económicos, productivos, comerciales, sociales, estéticos y sobre todo culturales. La artesanía es una de las muchas formas de producción de objetos de la sociedad contemporánea, en la que debemos reconocer el sentido de la variedad, conocer su forma y capacidad de producción, que garantiza la circulación en diversos mercados. Se debe valorar sobre todo la calidad de su manufactura, conocer su función y uso, la honestidad en el acto creativo y la ética que implica el uso o no de determinadas materias primas y recursos humanos.

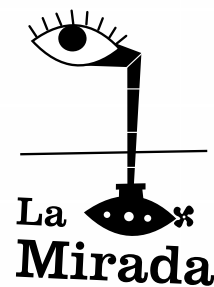
La producción artesanal se articula con la estructura de distribución y consumo de otros productos industriales donde lo económico y lo cultural configuran una totalidad indisoluble, por surgir de necesidades del sistema social. En ello consiste su democratización.

Como plantea el investigador peruano Mirko Lawer, debe considerarse la cultura, no como obras sino como conjunto de sistemas de producción; la circulación, como elemento social que determinará dónde se ubica el producto, y el verdadero significado de la obra dependerá de su recepción o consumo.

El comercio como espacio regulador de la actividad artesanal requiere de investigación y evaluaciones periódicas, ya que si en otras épocas las artesanías actuaban como autoconsumo de determinados sectores sociales, hoy han pasado a ser objetos para coleccionar, para apropiarse del pasado o como memoria. Es el turismo el sector que le otorga mayor estímulo a esta manifestación, y ha exigido la renovación o transformación de formas por ser un consumidor que demanda objetos «exóticos», «típicos», etcétera. lo que hace que se olvide la verdadera función ideológica de las artesanías consistente en la medida en que sus producciones sean adquiridas por la población para la que fueron creadas. Esta le otorga en su entorno cotidiano valores espirituales a la par que va desarrollando el gusto por lo bello y lo útil. Solo así, serán verdaderamente apreciados por el turismo al comprobar que de veras son el símbolo de nuestra identidad. ▀



**Lesbia  
Vent  
Dumois**



**F**úster es un cronista de la alegría de vivir. Trazos y colores como lenguaje con el cual expresa su desbordante imaginación. En una ocasión, escribí sobre «los caprichos de Fúster» para referirme a las pinturas y las grandes y pequeñas esculturas de su mundo de cerámica. Pintura y cerámica se disputan la vital obra de José Rodríguez Fúster. De aquellos primeros guajiros, ninguno igual, pasó a las mujeres de ojos *picasianos* y sin abandonar lo uno ni lo otro ha creado un universo. Cuando transcurra un tiempo, bastará reunir una colección de sus obras, recogidas en catálogos para leer un libro de crónicas de su tiempo.

Ahora, aquí en La Acacia, se nos ofrecen varios capítulos. Comenzamos con el dominó, juego tan popular en Cuba. La sugerencia de las piezas me parece la columna dorsal de un cubano. Es una suerte que podamos apreciar esta selección de su imponente trabajo artístico. Pienso que para Tony Piñera y Alex Fúster sería muy difícil la síntesis, más aún cuando ella se muestra en ocasión de los 60 años vividos por Fúster, aunque para él parece seguir siendo un comienzo.

La exposición *Fúster 60* que nos convocó puede definirse como el dominó de su producción artística en la pintura. Todo óleo para que perdure más allá de nuestras vidas y todo color intenso como la propia personalidad del artista —«La ciudad», «La última cena» (parodia siempre renovada), el camello citadino; gallo o mujer entre las obras tomadas para el catálogo— se imbrican históricamente. Y «La vida en Rosa», «Crónicas de La Habana», una versión —no la primera— de «La Habana de noche», también. En esta crónica del pintor que embellece las paredes de La Acacia hay



Sonata campesina. Óleo/tela. 2002. 100x72 cm.

un hilo conductor; se trata de un comienzo real caprichosamente expuesto. Solo pasear la mirada y lo descubrimos, ni más ni menos: el óleo «Cinco palmas». En Cinco palmas comenzó la etapa victoriosa de la Revolución Cubana. El cuadro es conceptual y alegre y todo él sugiere nacimiento y reproducción en el caimán verde que es nuestra isla, ese caimán que llamó Chago la «Llave del golfo», el cuadro más corajudo en el primer Salón de Mayo. Cinco palmas fue el sitio serrano donde Fidel, reunido con 12 expedicionarios del Granma dispersos por la persecución de un enorme ejército, y con solo siete fusiles, aseguró: «Ahora sí ganamos la guerra».

Ese es un cuadro de una simbología especial para este año, en ocasión del aniversario 50 de aquella epopeya, y sin que Fúster se lo hubiera propuesto, impensado totalmente cuando lo ejecutó, resulta que hoy, en el momento que estamos viviendo, se convierte en un icono.

Fruto de aquella epopeya que hizo vivir al artista sus años más felices de adolescencia cuando alfabetizaba, y luego como alumno de la Escuela de Instructores de Arte, Fúster ha conseguido fundir lo popular y lo heroico: el dominó —que identifica la muestra— y la historia, ambos en trazos alegres y de futuro.

No digo más, los invito a ver y descubrir muchas cosas sugerentes en esta muestra de nuestro Fúster. Bienvenidos a esta fiesta del espíritu. ▀

Marta Rojas: escritora y periodista. Autora del excepcional testimonio *El juicio del Moncada*, sobre el proceso donde fue condenado Fidel Castro en 1953. Entre sus novelas se cuentan la trilogía: *El columpio de Rey Spencer*, *Santa Lujuria* y *El Harén de Oviedo*.

# Fúster 60

Marta Rojas



de nuevo sus caprichos

Ilustración: Nelson Ponce



## La Butaca

**P**or su poder de penetración, más que por la evidente erudición que rezuman sus páginas, y por la originalidad de planteamientos que desbordan la rutina monográfica, la edición cubana de *Carpentier en el reino de la imagen*, de Luciano Castillo, notablemente enriquecida y mucho más completa que la inicial publicada en México, ofrece el necesario perfil poliédrico de uno de los intelectuales latinoamericanos más integrales de la vida cultural de nuestra región en el último siglo.

Inscrita en el catálogo de Ediciones Unión de 2006, el libro de Castillo va más allá del estudio pormenorizado de los filmes que han tenido como punto de partida la narrativa carpenteriana, los más conocidos: *El siglo de las luces*, del cubano Humberto Solás, y *El recurso del método*, del chileno Miguel Littin, en ambos casos, al margen de imperfeccio-

nes, carencias y, por qué no también, sobreabundancias, hitos de significación en la filmografía de estos realizadores.

Este repaso, claro está, forma parte sustantiva del volumen escrito por Castillo, quien también desmenuza críticamente la polémica, audaz y no siempre recordada película *Barroco*, del mexicano Paul Leduc, y se adentra en otros proyectos realizados a partir de los textos de Carpentier.

Pero quizá lo más interesante del libro esté en la especulación sobre las películas que nunca fueron. Es sobradamente conocida la historia de cómo la lectura de *Los pasos perdidos* suscitó en el célebre actor norteamericano Tyrone Power el deseo de hacer un filme definitivamente frustrado por la muerte de este. El sondeo en otros proyectos irrealizados, sin embargo, proporciona un interés mucho mayor por la naturaleza ensayística —esa que permite entrever potencialidades y aventurar posibilidades— con que Castillo aborda cada caso.

De tal manera dedica un capítulo a los tanteos, nunca llevados a cabo, de Luis Buñuel para filmar *El acoso* a fines de los años 50. Salen a relucir la fascinación del productor mexicano Manuel Barbachano Ponce por la novela corta de Carpentier, la admiración de este por el arte buñueliano y los impulsos y resquemores del director español, por una parte dispuesto a rodar en una Habana que le recordaba a su padre

y por otra para nada convencido de la viabilidad de un personaje protagónico que delata a sus camaradas de lucha. Los testimonios de Barbachano y de Luis Alcoriza, muy cercanos a Buñuel, aclaran en buena medida de qué modo el realizador de *Viridiana* «veía» filmicamente *El acoso*.

Este relato, ambientado en la capital cubana por los días de la lucha contra la dictadura machadista, sedujo igualmente a Walter Salles, quien en 1984 convenció incluso a uno de los patriarcas del *cinema novo* brasileño, Nelson Pereira dos Santos, para que le sirviera un guión.

Salles, hoy día con bien ganada fama debido a *Estación Central* y *Diarios de motocicleta*, escribió a Castillo lo siguiente: «He sido admirador de la obra de Carpentier por mucho tiempo. Para mí, Carpentier no es solamente el padre y la fuerza inspiradora de lo que se ha convertido en la literatura del realismo mágico, también fue uno de los fundadores de la literatura moderna del siglo XX. [...] Siempre tuvimos en mente que la película tendría lugar en La Habana, y fue nuestra intención conservar plenamente el espíritu del libro. Hicimos un viaje de investigación juntos [Pereira dos Santos] y al volver intenté concretar el proyecto con una productora francesa.

«Desafortunadamente —informó— nunca pudimos resolver el financiamiento de la película y tuvimos que abandonar la

idea. Veinte años más tarde nunca se me olvidó el libro, su fuerza expresiva y su extraordinaria resonancia».

Otros filmes quedaron en el camino, como los proyectados por los cubanos Tomás Gutiérrez Alea y Manuel Octavio Gómez. También de ellos se habla en el libro de Castillo, al igual que de una verdadera curiosidad: la historia del guión que Carpentier envió a un concurso de guiones en EE.UU. —se llamó *La simplificada* y respondía al esquema dramático de las novelas de Vicki Baum, al estilo de la filmada por Greta Garbo, *Grand Hotel*— y que reapareció en una valija que la madre del novelista confió a unos parientes de la campesina francesa ante la inminencia de la Segunda Guerra Mundial y de cuyas sorpresas y novedades dio cuenta nuestra colega Marta Rojas en un delicioso reportaje titulado «La maleta perdida».

Luciano Castillo (Camagüey, 1955) confirma con *Carpentier en el reino de la imagen* que es un avezado crítico e investigador cinematográfico que no se limita a cocinar sus conocimientos en la propia salsa del cine, sino que es capaz de tender puentes hacia una cosmovisión mucho más abarcadora y sumamente consistente. ▀

Pedro de la Hoz: periodista y crítico. Colaborador habitual de revistas culturales como *Clave*, *Salsa Cubana* y *La Jiribilla*. Publicó en 2005 «*África en la Revolución cubana: nuestra búsqueda en la más plena justicia*», antologado en el libro de ensayos *Welcome Home*.

## El Carpentier fílmico que pudo ser



Pedro de la Hoz

Ilustración: Sarmiento



## Entrevista con Aurora Bosch

**R**odeada por ese halo místico que le ha otorgado su lugar dentro de «las cuatro joyas» —junto a Josefina Méndez, Mirta Plá y Loipa Araújo— Aurora Bosch llega al aniversario 50 de su debut escénico con un afianzado prestigio no solo por su memorable dominio de la técnica y la expresión corporal en la danza, que le valió importantes premios internacionales en Bulgaria, Francia, Italia, México y Brasil, sino por la labor pedagógica que ha desarrollado durante toda su carrera, como maître, profesora fundadora de la Escuela Nacional de Arte (ENA), directora de la Escuela Provincial de Ballet de La Habana y, desde 1987, como profesora titular adjunta del Instituto Superior de Arte (ISA).

Por cinco décadas, Aurora Bosch ha pertenecido por entero al universo de la danza. Su don excepcional para el ballet clásico la colocó en la primera fila del Ballet Nacional de Cuba desde su fundación: ha sido una figura vital en la formación de esa cualidad única del baile que distingue el estilo danzario cubano en cualquier escenario del mundo. En esta fecha significativa, rememora sus inicios en el arte y los fructíferos años posteriores.

*¿Cómo fue aquel debut hace 50 años?*

Mis comienzos en este arte del ballet fue producto de una convocatoria para niñas de escuelas públicas. En mi familia no había antecedentes y tenían pocos recursos para que pudiera estudiar ballet, que era algo muy costoso en Cuba en aquellos momentos y aún lo sigue siendo en el resto del mundo. Me presenté a la captación con ocho años y gané una de las 30 becas que ofrecían. Cuando asistí a la convocatoria para hacer el examen físico, vi tantas niñas que no creí poder tener alguna posibilidad. Fue un comienzo muy novedoso, porque empezaba algo totalmente desconocido para mí. Tuve amigas entre esas niñas que recorrieron conmigo todo el camino, entre ellas Ramona de Súa, que actualmente es directora de nivel medio de la Escuela Nacional y metodóloga.

Muy pronto empecé a participar en funciones propias de la escuela. Conservo los tres primeros trajes que usé y algunas fotos. Me sentía muy ilusionada, porque a medida que fui estudiando, me entusiasmaba más con las clases de ballet y con la posibilidad de adentrarme en este perfil profesional.

Mi debut escénico ocurrió cuando se realizaba una gira de desagravio porque le había sido retirada al Ballet de Alicia Alonso la mínima cantidad que recibía de subvención. Incluso presionaron para que la compañía pasara a pertenecer al dictador Fulgencio Batista, lo cual fue rechazado completamente. Entonces el Ballet organizó aquella gira por toda la Isla.

Yo no me pude incorporar junto al resto de mis compañeras porque todavía no tenía la estatura requerida para el cuerpo de baile, aunque sí tenía el nivel de estudio y de formación. Cuando quedaba una última función, ya de camino a La Habana, pararon en Matanzas para ofrecer una presentación en el Teatro Sauto. Resulta que una de las bailarinas no pudo llegar a tiempo y así tuve la oportunidad de entrar en el cuerpo de baile, aun sin la estatura.

*Escogió, desde muy pequeña, una profesión de muchas exigencias. ¿Tuvo que hacer grandes sacrificios?*

Sí, sobre todo porque desde temprana edad tuve tendencia a engordar. Fueron necesarios muchos sacrificios respecto al peso. Al ser una carrera que depende mucho del físico es necesario hacer todo tipo de sacrificios, pues, por ejemplo, si otros tienen un día de fiesta, uno tiene que

trabajar, si va a la playa no puede coger mucho sol porque la piel tostada no luce igual bajo las luces del escenario... Hay toda una serie de privaciones que son inherentes al perfil profesional de esta carrera. Sin embargo, cuando a uno le gusta lo que hace, no representan un problema, sino que uno las encara con entrega total.

*En Varna el Ballet de Cuba alcanzó fama internacional. De ahí surgió el reconocimiento de «las cuatro joyas». ¿Qué condiciones de la escuela hicieron posible este triunfo?*

En el concurso de Varna se presentaban bailarines de muchos países. Cuba participó por primera vez en 1964, y después en 1965 y 1966. El crítico inglés Arnold Haskell, de mucho prestigio internacional, en sus comentarios se refirió a la aparición de unos bailarines desconocidos hasta entonces en la arena internacional, los representantes de Cuba. Él distinguió que interpretaban obras universales de manera diferente. Reconoció lo que después llamó la Escuela Cubana de Ballet, y dentro de ella a «las cuatro joyas». Sus comentarios llamaron la atención de los jurados, los participantes y el resto de los críticos, y entramos en una nueva categoría internacional como escuela,

donde solo nos precedían las de Italia, Francia, Rusia, Dinamarca e Inglaterra.

Al triunfar la Revolución no había compañía. Por ello, se hace una audición y se convocan bailarines de Cuba, de Latinoamérica y de otras partes del mundo que quisieran venir. Porque los bailarines que una vez pertenecieron al Ballet de Alicia Alonso y al Ballet de Cuba no pudieron subsistir a su disolución temporal en 1956, y cuando triunfó la Revolución solo se contaba con un pequeño grupo de recién graduadas. A partir de aquella audición entraron en la compañía muchos bailarines. En el 60 hicimos una gira por los países socialistas y se empezó a conocer el Ballet Nacional de Cuba. Diría que en esos años se destacó el conocimiento de la madurez técnica y artística que existía, no de la Escuela Nacional de Arte, que se había fundado recientemente en el 62, sino del estilo de hacer de los bailarines cubanos; un estilo que aseguró la solidez en los representantes de Cuba en la arena internacional, con su propia manera de decir en el arte del ballet.

*¿Cómo percibió el título de Primera Bailarina del Ballet Nacional, no solo como reconocimiento a su maestría en la danza sino como experiencia diaria?*

Significa un orgullo muy grande y una gran responsabilidad. Trabajar mucho, consolidar lo aprendido y seguir

# Una joya

## con medio siglo de esplendor

aprendiendo más. Escuchar a los maestros, a Alicia, a Fernando, a José Paret, que estuvo con nosotros bastante tiempo. También a los coreógrafos que hacían nuevas creaciones para nosotros. Debía ser capaz de transmitir a nuestro público las emociones de los diferentes personajes. Me dio mucha satisfacción.

*¿Ha cambiado su percepción del ballet al trabajar desde la periferia del escenario, en el montaje de obras y con el magisterio?*

No, porque fuimos preparadas para ser bailarinas y al mismo tiempo profesoras y maîtres. Lo que ha cambiado es el estatus de pararse en puntas a no hacerlo. Siempre me ha gustado mucho enseñar, transmitir mis experiencias. Cada vez que trabajo con bailarines, a la hora de ir al escenario, me siento realizada a través de ellos.

*Ha enseñado en importantes compañías y escuelas de muchos países. ¿Qué significa el estilo cubano de ballet en el mundo?*

La Compañía de Ballet Nacional de Cuba es conocida internacionalmente desde hace muchos años. Su figura principal es una bailarina que ha estado en la arena internacional con un ranking muy alto. El Ballet realiza giras anualmente por diferentes plazas del mundo y posee mucho prestigio. Además, tenemos bailarines invitados en otras compañías que con su quehacer expanden el conocimiento de lo que es la Escuela Cubana de Ballet, y los profesores vamos a diferentes lugares a impartir clases o a poner un ballet en la escena. Nuestras particularidades técnicas y artísticas están en ese trabajo.

*¿Están preparadas las nuevas generaciones para mantener ese nivel en el futuro?*

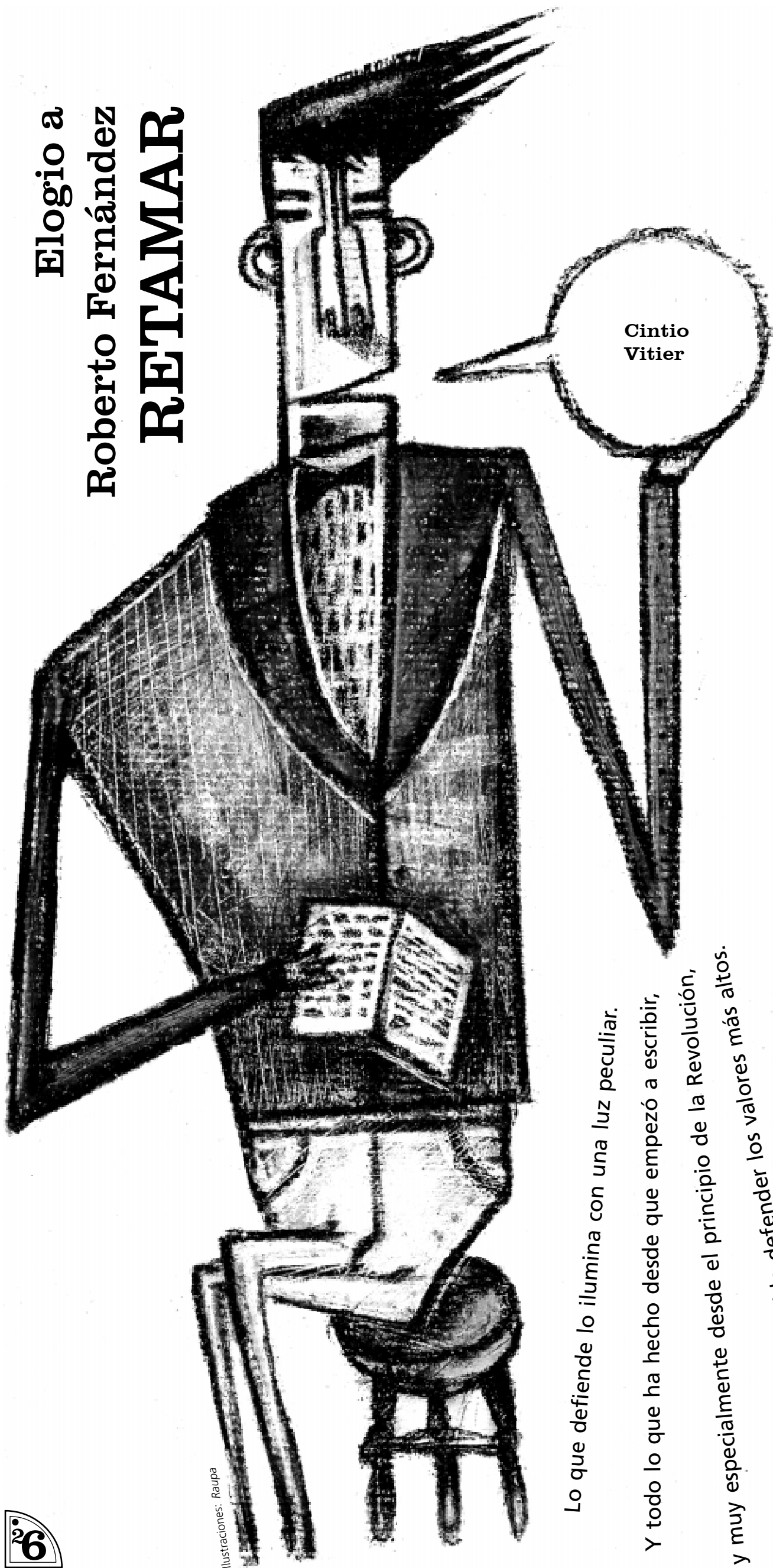
Tenemos muy buenos jóvenes. Recientemente he estado en la graduación de los alumnos de la escuela y pudiera uno pensar que son demasiados, pero no es así, nunca llegan a ser «demasiados». Por ejemplo, poseemos algo que escasea en otras partes del orbe, los bailarines hombres. Tenemos la gran satisfacción de haber conseguido eliminar una serie de tabúes respecto al bailarín masculino. Me satisface ver cómo la escuela sigue formando jóvenes con talento, con muchas ganas de bailar. Creo que la firmeza de los bailarines y de la Escuela Cubana de Ballet está garantizada. ▀



Ilustración: Ibènia

Johanna Puyol

# Elogio a Roberto Fernández RETAMAR



Ilustraciones: Raupa

Lo que defiende lo ilumina con una luz peculiar.

Y todo lo que ha hecho desde que empezó a escribir,  
y muy especialmente desde el principio de la Revolución,  
ha sido defender los valores más altos.

**A**quel muchacho tímido y vibrátil que se apareció acompañado de Tomás Gutiérrez Alea (Titón) en mi casa de la Víbora, allá entre los años 40 y 50 del siglo XX, estaba destinado a ser uno de los primeros poetas y ensayistas de Cuba revolucionaria.

Nada más frecuente que hacer cosas con objetivos que en realidad desconocemos. Era el propósito de aquella inesperada visita obtener unos manuscritos míos para exponerlos no recuerdo dónde. Creo que les di los originales de un poema en prosa titulado «Noche intacta». La realidad, sin embargo, fue mucho mejor. Aquella visita sirvió para iniciar una amistad tan intensa que Roberto y su novia Adelaida llegaron a visitarnos casi a diario en los altos de mi casa: visitas literarias y musicales e incluso una tarde, nuestros ya entrañables amigos, rompieron a bailar agrandando mágicamente lo que Fina y yo llamábamos nuestra «semiportaleta terracina», es decir, nuestra azotea.

No olvidaré nunca aquellas conversaciones de puro fervor poético, que incluso continuaban telefónicamente, como no olvidaré las sesiones que Roberto dedicó a la revisión de las pruebas de mi problemática antología *Cincuenta años de poesía cubana*, en 1952. Sobre su poesía escribí por entonces:

«Frente a la angustia entrecomillada y el demonismo de pacotilla, se abre paso en nuestro mejor pulso poético la vocación de claridad, la decisión de sentir el mundo con rectitud y con hombría, ética y estética. Las raíces de nuestra lírica, apretadas con las de nuestra independencia, nos están exigiendo una limpieza enérgica y varonil en el enfrentamiento de los temas poéticos, que son los temas vitales. No en vano el primer lírico de la Isla representa la culminación del esplendor moral de nuestro siglo XIX. Eticismo y poesía muestran en los orígenes de Cuba, como de toda Hispanoamérica, una trabazón que no podemos traicionar sin menoscabo para el linaje de nuestro ser histórico. Cuando el país parece desustanciado, cuando la villanía y la inepticia parecen regir totalmente nuestra vida, los que no creemos que la palabra poética sea un lujo de ociosos e indiferentes, sino una batalla por las cosas esenciales del hombre, nos regocijamos ante la presencia de una poesía limpia, erguida, iluminada».

Tales palabras estaban dedicadas al libro de Roberto, *Alabanzas, conversaciones*, publicado por el colegio de México en 1955. En vísperas estábamos del desembarco del Granma y del comienzo de la lucha en la Sierra Maestra. Ya había presentado yo en el Lyceum de La Habana, dos años antes, su estudio sobre la poesía contemporánea en Cuba, comentario en el que advertía: «el general desdén de los mejores dotados hacia el ensayo didáctico, es en gran parte la causa del bajo nivel de nuestra educación literaria y de la inconsistencia de toda nuestra cultura. Mas para este género de tareas es preciso tener no solo talento intelectual, sino también ese otro talento y aun genio del alba que es la humildad».

La categoría popular de la humildad que se llama modestia era característica del hogar de los padres y hermanos de Roberto, situado cariñosamente, por así decirlo, cerca de mi querido cine Tosca y de una Calzada de Jesús del Monte «más bien enorme» en la inolvidable mirada de Eliseo Diego, y que a mí, sin embargo, siempre me pareció más bien guajira, secretamente emparentada con el empalme de mi infancia. Allí, sobre todo para mí, la madre silenciosa, emblemática, serena; el padre vivaz, original, chispeante, los dos, qué patriotas; el inteligentísimo y vehemente Manolo, Rolando casi desconocido para mí. Estar allí era bueno. Cuando la madre iba a morir, en junio de 1969, quiso que la envolvieran en la bandera cubana, y su esposo José Manuel Fernández Roig despidió personalmente el duelo, suceso al que dediqué unos versos titulados «Hacer buena la palabra»:

La palabra se hace buena,  
y de tantas veces que ha sido inútil,  
o culpable o simplemente idiota,  
maga desviadora de la vida,  
signo bifido, nos cura,

cuando destroza el pecho así  
para salir entera,  
irreprimible y honda,  
hija fiel  
del hombre que la porta en sus entrañas,  
que no delega en nadie su dolor

y dice por su boca  
mortal, y al borde mismo del sepulcro  
que nos espera a todos (gran orgullo)  
el elogio de la novia,  
de la esposa  
y de la madre,  
que solo para entrar en la tierra de la patria  
se despojó de su bandera.

No es mi propósito en estas líneas seguir la trayectoria literaria de Roberto, sino detenerme en aquellos momentos esenciales de nuestra amistad. Para lo primero, en cuanto a información, bastaría recurrir al *Diccionario de la Literatura Cubana*, por lo menos hasta 1980 en que se publicó, diccionario en que, por cierto, falta la mención de haber sido Roberto el primer director del Centro de Estudios Martianos en 1977. Todavía vivíamos Fina y yo en nuestra casa de La Víbora cuando recibimos la segunda inesperada y gran visita de Roberto para comunicarnos, por decisión y encargo de Armando Hart Dávalos, recién designado ministro de Cultura, que nos hiciéramos responsables de la Edición Crítica de las *Obras completas*, de José Martí. Lo que aquel honor significaba, después de lo que en justicia podemos llamar un eclipse de varios años, no cabe en estas líneas, testimonio del que no podemos separar la profunda complacencia con que aquel encargo fue cumplido por Roberto.

En nuestra querida Biblioteca Nacional comenzamos a trabajar hasta que el Centro se mudó para esta hermosa casa, en cuyo jardín habíamos conocido a Teté Bances y donde había vivido y muerto el hijo de Martí, José Francisco (Ismaelillo). Con Emilio de Armas y María Talavera pudimos completar y publicar, con un inolvidable prólogo de Fidel, dos tomos de prosa y la edición crítica de la *Poesía completa*, del Apóstol de Cuba, gracias a las facilidades ofrecidas por la Oficina de Asuntos Históricos.

«Pasó el tiempo, y pasó —un águila sobre el mar», y un día supimos que nuestro amigo Roberto iba a cumplir, sin permiso de nadie, nada menos que 60 años. ¿Cómo era ello posible? ¿Cómo podía cumplir 60 el compañero de Rubén Martínez Villena? Reunidos como en la azotea de mi casa, con las frondas cercanas de los framboyanes de mi parque, nos sentamos en el jardín de este Centro de Estudios Martianos y le dediqué de viva voz un soneto titulado «A Roberto en sus sesenta», que dice así:

Entrar, joven Roberto, en los sesenta  
es entrar de puntillas a un jardín  
donde las rosas fingen que el carmín  
en la melancolía se aposenta.

A su sombra, tranquilo, uno se sienta  
como si fuera otro, porque, en fin,  
vivir en los sesenta es un sin fin  
de ilusiones igual que en los cuarenta.

Miente el espejo y yerran los novatos  
que cariñosamente nos envuelven  
en los presagios de su admiración,  
pues nosotros sabemos cómo vuelven  
cada día secretos arrebatados  
de juventud a nuestro corazón.

En cuanto a la valoración de su obra literaria, ya la hizo inolvidablemente Jorge Luis Arcos en el prólogo a la *Órbita* publicada por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba en el 2001. Allí se lee: «la prosa reflexiva de R.F.R. sobresale por encima de todos nuestros ensayistas por su limpidez, su funcionalidad, su agudeza, su capacidad de penetración cognoscitiva, en lo que supera incluso a la de Mañach». Más adelante dice también en dicho prólogo: «En realidad en su poesía se confunden el poeta y el pensador —¿o son uno los dos?, preguntó parafraseando a Martí. En este sentido R. F. R. debió asumir la lección origenista

de la poesía como conocimiento». (En otro momento se refiere a la relación de historia y poesía, también de raíz origenista.) «No se olvide —añade Arcos— que su aprendizaje poético se cumplió en el ámbito de *Orígenes*, aunque después se resolviera en su singular expresión y, definitivamente en otro tiempo. Ese *otro tiempo*, ¿cuál es sino el de la época de la Revolución Cubana?» En efecto, añadiríamos, Roberto, como exégeta martiano, como poeta, como presidente durante veinte años de Casa de las Américas, como diputado y miembro del Consejo de Estado desde 1998, es el intelectual paradigmático de nuestra Revolución, lo que pone en tela de juicio las recientes afirmaciones del propio Arcos en España.

Cuando en febrero de 2001 el Instituto Cubano del Libro le dedicó su Feria Internacional, fui invitado a formar parte de un panel que se dedicaría a comentar su obra. Se me ocurrió entonces la idea de intentar un recorrido en décimas (con una inevitable e intrusa undécima) por lo más querido para mí de su numerosa obra. Dicen así aquellos versos en su evidente fracaso:

Cuando supe que hablaría  
en este panel desierto  
se me ocurrió de Roberto  
apilar la poesía.  
Gran error, pues no cabía  
fuera de su propio estante,  
y faltaba la gigante  
avalancha de su prosa,  
torre no menos airosa  
sobre el piano claudicante.

Piano digo, porque era  
su tapa el único espacio  
disponible en mi palacio  
para sostener tan fiera,  
perdurable primavera,  
y de pronto comprendí  
que ya no era el que fui,  
cuando escalaba aquel monte  
con mi amigo, y su horizonte  
también mi horizonte era.

No por eso siento ahora  
estar menos a su lado,  
ni perdido lo pasado sin pasar  
en esta hora.  
Lo que pasa es que elabora  
el tiempo sus tradiciones  
—¿y qué tradición mejor  
que de amistad el sabor?—  
para hacer otro presente,  
otra obra transparente,  
otro ensayo, otras canciones.

Canción mejor que la pluma,  
aroma que ella dejara,  
meditación tan preclara  
como escrita por la espuma  
—de voz y silencio suma—,  
pues ya la prosa y el verso  
se tornan del universo  
vivido juntos el día:  
de los años, melodía,  
de los títulos, la bruma.

Roberto, si Calibán  
llegara a nuestra bahía,  
sin duda preguntaría dónde tus versos están.  
Todas las nubes dirán  
lo que yo digo: se esconden  
entre las flores, se esconden

entre tu casa y tu don,  
y en la esperanza y el son  
que baila, al fin, Calibán:

Mientras copiaba los versos anteriores llega a mis manos un número de la revista *Honda* con un trabajo de Roberto titulado «Cuarenta años después», nuevo impecable ejemplo de su condición de testificante, en este caso de las circunstancias en que Fidel pronunció sus «Palabras a los intelectuales». Dicho trabajo termina con estas suaves y enérgicas líneas: «Se nos pregunta con frecuencia cómo será nuestro futuro. Pero el futuro no empieza con un hacha, como tampoco lo hace el alba, según experimentamos

quienes hemos contemplado el glorioso espectáculo del amanecer en medio del mar, ni la primavera 'que ha venido', escribió Antonio Machado, 'y nadie sabe cómo ha sido'. Hay que ser muy poco perspicaz para no reparar en que nuestro futuro ya ha comenzado cuarenta años después».

Este modo de argumentar es típico de Roberto. Lo que defiende lo ilumina con una luz peculiar. Y todo lo que ha hecho desde que empezó a escribir, y muy especialmente desde el principio de la Revolución, a cuyo movimiento de resistencia cívica perteneció con el seudónimo de David, ha sido defender los valores más altos desde su memorable poema «Nosotros, los sobrevivientes», pasando por sus iluminadores ensayos martianos y su *Calibán*, «revisitado» siempre por él y por sus crecientes lectores en toda la mejor izquierda de este mundo.

Sus padres están contentos. Su esposa Adelaida, la más fina exégeta de la crítica artística de Martí, está contenta.

Su hija Laidi, excelente narradora y testificante, está contenta.

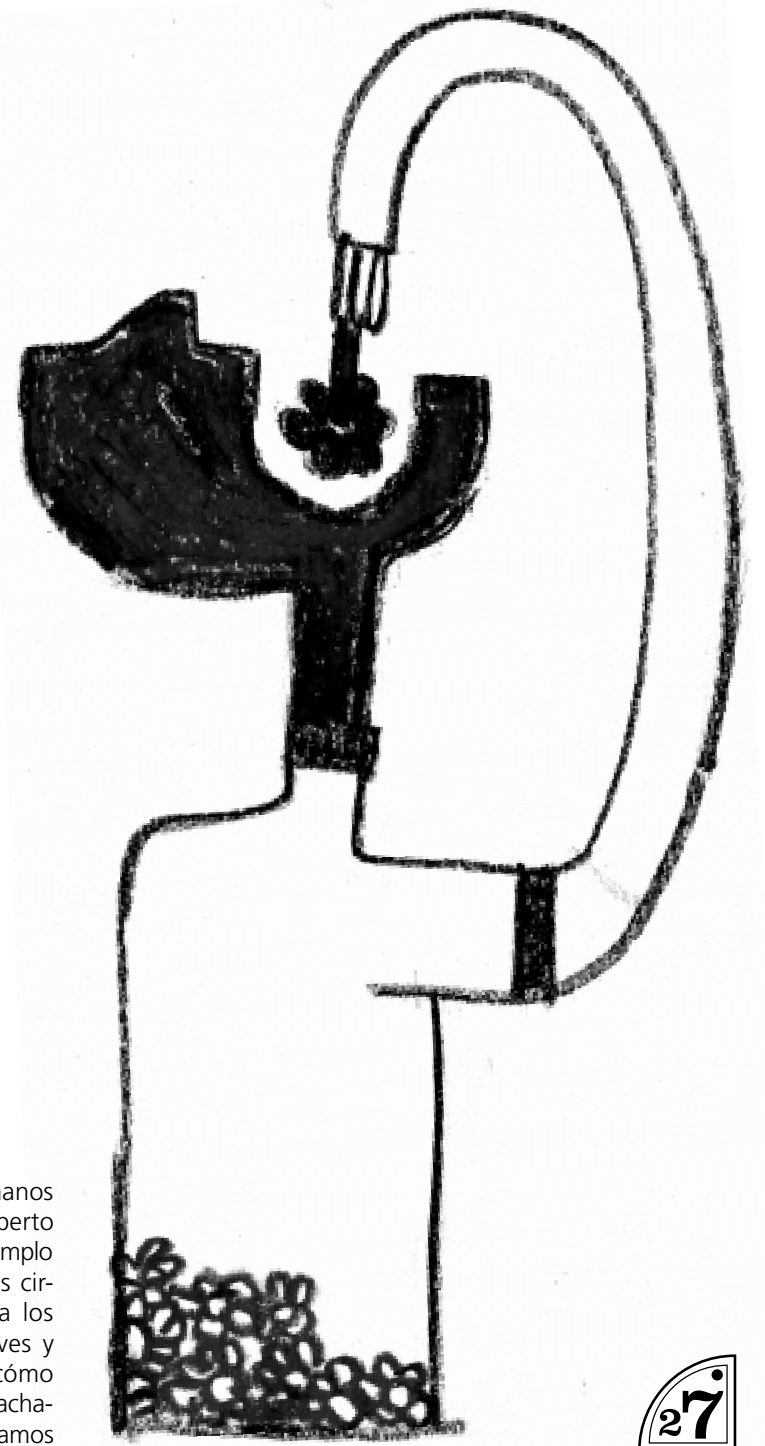
Todos sus amigos estamos contentos. La Patria está contenta con él —y de él.

Terminó estas palabras, tan fervorosamente solicitadas por nuestra querida Ana Sánchez, declarando que seguiremos en deuda con el primer «Director de este Centro», el que tuvo méritos para sustituir a Juan Marinello a raíz de su deceso y nos orientó en nuestras tareas inaugurales; seguiremos en deuda, digo, hasta que pongamos en sus manos el volumen editado en nuestra Casa, que es también la de él, con toda su obra dedicada a la actualidad y al futuro universal de José Martí. ▀

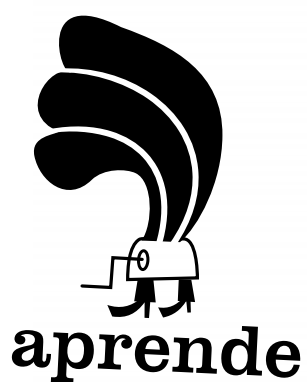
Julio de 2006.

Palabras pronunciadas en el otorgamiento de la Distinción «Pensar es servir» al prestigioso intelectual cubano Roberto Fernández Retamar, como parte de la conmemoración del aniversario 29 de la creación del Centro de Estudios Martianos.

Cintio Vitier: poeta, narrador, crítico, traductor y ensayista. Recibió el Premio Nacional de Literatura en 1988. En el año 2002 le fue conferido el Premio Juan Rulfo. Es el director de la revista de poesía *La Isla Infinita*.



# Sembrado en su campechanía



**Bladimir  
Zamora  
Céspedes**

**T**an acostumbrado está uno a verlo y escucharlo sembrado en su campechanía oriental, que pareciera que no pasa el tiempo por su talento. Sin embargo, Eliades Ochoa Bustamante cumplió 60 años y es motivo para la celebración, porque ya hace mucho rato este cantante, guitarrista y arreglista nuestro ha ingresado en la nómina de los indispensables a la hora de hacer la historia esencial de la música cubana.

La historia es la de un hombre sencillo, que llegando a esta edad y todo, ha preferido quedarse en casa bebiéndose unos rones con sus íntimos que estar exhibiéndose en las tarimas. Es la historia de quien se ha entregado con alegría y disciplina a la música popular cubana, especialmente a los sones, guarachas y boleros desde niño en su campiña de Mayarí.

En la niñez y en la adolescencia se le pudo ver por las calles de Santiago de Cuba vendiendo maní y limpiando zapatos o cualquier otro oficio honrado para ganarse la vida. Y son precisamente esas calles las que se sirven de intensa escuela para definitivamente instalarse en la música, entrando y saliendo de los sitios donde los mayores mantenían a diario sus cautivadoras canturías. Por eso, a las puertas de la década del 60 del siglo pasado, es un joven talentoso que consigue integrar algunos grupos santiagueros como el Septeto Típico Oriental y se hace popular en CMKC, la Cadena Oriental de Radio. En la próxima década traba amistad con Francisco Cobas, fundador en 1939 del Cuarteto Patria. Apreciando las potencialidades de Eliades, Cobas le entrega la dirección de la agrupación en 1978. Ahora se puede decir con satisfacción que fue una decisión muy acertada.

En manos de Eliades Ochoa, el Cuarteto Patria no solo conservó su repertorio de reciedumbre tradicional, sino que se abrió al cultivo de boleros y guarachas. También en sus manos el grupo casi a un mismo tiempo se da a conocer ampliamente en la Isla y en otras plazas del orbe: primero en otras partes de las Antillas y los EE.UU. y progresivamente en la década del 90 se va posesionando de las plazas europeas. Deja como testimonio de este intenso trabajo en el patio y en el extranjero una extensa discografía.

Nunca habrá que cansarse de este guajiro oriental que es protagonista del proyecto Buena Vista Social Club, y ha trabajado con Compay Segundo, Ry Cooder, Manu Dibango y Charlie Musselwhite; es sobre todo un hombre bueno, que no olvida a los amigos con quien empezó a cantar y a tocar la guitarra, y puede estar ahora mismo en la poderosa madurez de sus 60, sentado en su ancestral taburete, recostado a una de aquellas paredes de madera de palma que lo cobijaron en su infancia. ▀

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.

Ilustración: Nelson Ponce

# Joel, a caballo, cual Quijote entre el viento

**T**odavía demasiado dolorosa y cercana para las páginas que su desaparición merece, la muerte de Joel James me obliga, sin embargo, a unas líneas, acaso a una oración que tantos otros podrán dejar mucho mejor sobre el papel o sobre el viento, los dos soportes preferidos de su sólido verbo.

Aunque lo sabía enfermo hace algún tiempo, la noticia me golpeó desde la pantalla del televisor. Escueta para el caso, me alegraron, no obstante, las imágenes de su ciudad despidiéndolo. Los poderosos y diversos ríos culturales de Santiago de Cuba encarnados en su gente, rindiéndole culto al hombre que tanto los representó, los estimuló, los defendió.

Allí estaban la conga y los intelectuales, los universitarios y los teatristas, los investigadores y los religiosos, los alumnos y los amigos. Sin falsas dicotomías: la gente, el pueblo. Y no me tiembla el pulso al escribir el pueblo porque en pocos intelectuales nuestros sentí vibrar como en Joel las fibras de esa entidad concreta, querida e inapresable a la vez. Diría que toda su obra, derramada en distintos afluentes, sirvió al análisis, al enaltecimiento y a la salvación de la identidad parida, sostenida y renovada por el pueblo de esta Isla. Eligió para inscribirla en el tiempo una ciudad-región luminosa y secreta, inmejorable, para palpar a flor de piel ese sentido del cubano de a pie.

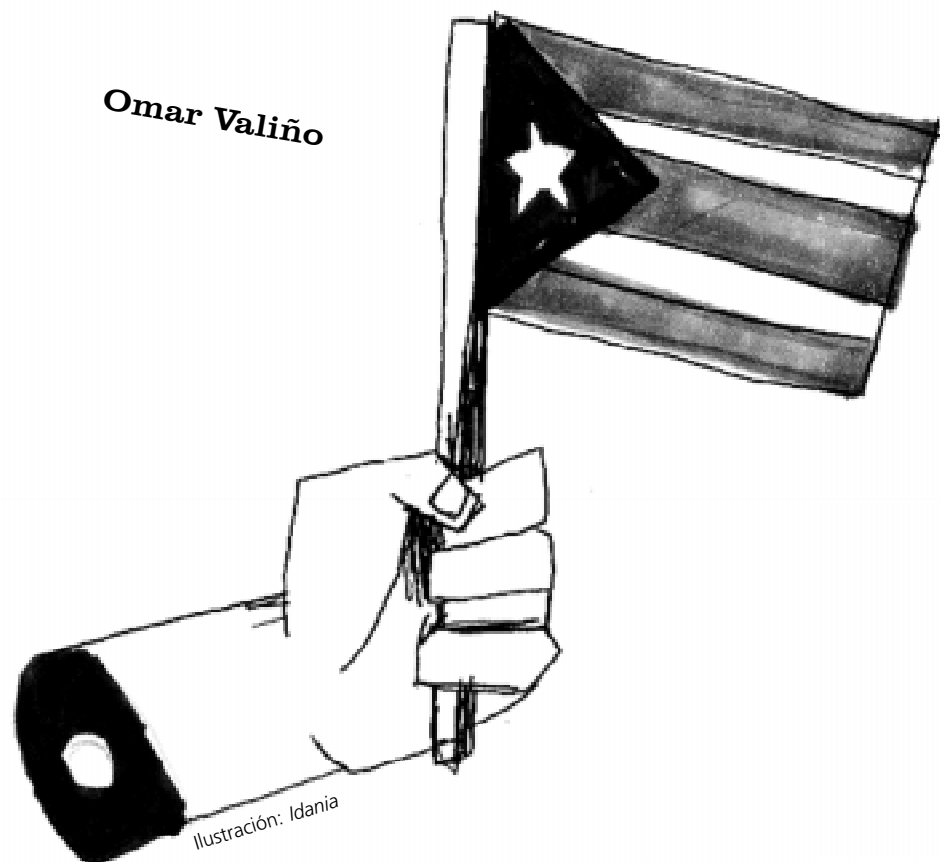
Lo hizo además de manera firme pero sin mesianismos, enfrentando de manera cíclica obstáculos, estupideces, burocracias e «hijeputancias». Levantó contra todo la fortaleza de la Casa del Caribe, desde donde propició innumerables acciones desgranadas en descubrimientos, estudios, publicaciones, presentaciones artísticas, legitimaciones folclóricas, foros de pensamiento que culminaban cada año en el haz del Festival del Caribe o Fiesta del Fuego, disperso y magnífico preámbulo cultural de los no menos identitarios carnavales de julio.

Su labor como narrador de ficciones e investigador, como historiador y sociólogo, se amalgamaba en su inolvidable oficio de conversador erudito y penetrante, diáfano y profundo cuando explicaba las zonas no escritas o reveladas, ni relacionadas de la historia y la cultura patrias. O cuando con su enorme autoridad intelectual y ética se pronunciaba contra todo tipo de males de nuestra sociedad, yendo siempre de la superficie al fondo de los problemas.

Joel James Figarola fue un revolucionario en toda la extensa significación del término. Combatiente, pensador, crítico, militante, hacedor.

Santiago y Cuba lo recordarán. Lo veo frente a mí como más me gustaba, como más lo admiraba, evocando en un caserón de Santiago, con su voz gruesa calentada por el ron, la festiva celebración de los esclavos en La Demajagua la noche antes de levantarse el 10 de Octubre. Allí le hubiera gustado estar, a caballo, cual Quijote entre el viento. Así lo tuvimos. Aquí. ▀

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



Amado del Pino

**A** finales del año pasado *La Gaceta de Cuba* preparó un dossier con crónicas sobre los pueblos de Cuba. En homenaje a nuestro gran poeta Eliseo Diego el recorrido se titulaba «Por los extraños pueblos» y los encargados de su elaboración fueron el destacado escritor Jesús David Curbelo y la periodista Tania Cordero. Mi mujer pasó una multitud de correos y ocupó como nunca el teléfono. Uno de los posibles colaboradores que se le hizo difícil —por atareado e inquieto— fue Joel James. Como en un momento de la búsqueda actué con gusto como recadero, Joel decidió escribir su espléndida crónica sobre Banes —región cañera de sus años de formación— usando el clásico estilo epistolar y plasmando sus recuerdos y reflexiones en un tono que tenía algo de conversación conmigo. En un momento triste recojo el guante e intento contestarle al culto, desenfadado, riguroso y cordial santiaguero por adopción, aunque nacido en la legendaria villa habanera de Guanabacoa.

Amigo Joel James: Seguramente habrás tenido que escribir algún que otro obituario o —como también he hecho— habrás procurado evitarlos. Además, contigo siempre fueron difíciles las medias tintas y si creías que el difunto(a) no lo merecía o no estaba en el ámbito de tus teclas, lo habrás dicho con claridad y entereza. Esta no es una despedida de duelo, ni vamos a ponernos tristes, que lo más que hicimos las veces que nos vimos fue reír —con y hasta sin un par de rones— intercambiar, poner el dedo sobre alguna llaga.

No hablaré sobre dos de tus obras esenciales, esos libros hondos, punzantes que escribiste, y la Casa del Caribe con sus festivales coherentes y sistemáticos. Los textos no los tengo frescos y en la Fiesta del Fuego participé poco. Quiero recordar tu importancia como asesor teatral del Conjunto Dramático de Oriente y de cómo —sobre todo gracias a tu lucidez y cultura— se fue convirtiendo en el Cabildo Teatro Santiago. A menudo cuando veo que en los grupos se destiñe la figura del asesor, que lo toman como alguien prescindible, entre ayudante y mandadero, pienso en tu magisterio; evoco la forma en que llevaste a la gente de teatro a los barrios más humildes de Santiago de Cuba, a recoger las esencias de una memoria cultural entonces empolvada. En las tradiciones del carnaval santiaguero encontraron la clave de una estética que brilló durante más de una década y ahora ha dejado huellas en nuestro teatro. También resultaron ejemplares tus investigaciones sobre el vodú y otras formas de la cultura negra, que en tu preciosa y tan caribeña ciudad se mezclan con la influencia francesa.

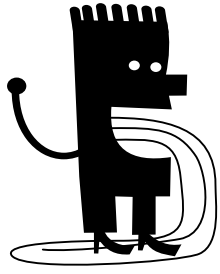
Como un templo —laico, travieso, cotidiano— de tus búsquedas se levanta La Casa de las Tradiciones en lo alto del barrio del Tivolí. Ahí sí estuve una vez. Pocos lugares tan cosmopolitas y a la vez locales como ese. Surgió en una casa de familia y lo sigue siendo en buena medida. Se conversa, se bebe algún trago, alguien hace un monólogo o dice un poema, suena la música. Suele haber extranjeros, pero no se les ofrece una postal o una caricatura complaciente, sino la cultura, los decires, las preocupaciones diarias de la gente de a pie.

Otra de todas tus facetas que no se me puede olvidar es la participación en eventos y congresos que —últimamente menos de lo deseable— reúnen a los artistas. Tú no solías comentar demasiado en los pasillos. Una broma corta y extra seca a la hora del café o una palmada amable y sin protocolo o tu mirada un poco distante, sentado hacia un ángulo del largo vestíbulo. Pero, a la hora del debate, estaba tu voz inconfundiblemente oriental, de tono grave, de un acento que podría ser áspero si uno no tuviera que prestar atención a lo que se dice. Y las cosas claras, la crítica nítida, sin coqueteos, sin querer complacer a los jefes ni a nadie. Eran los años del crudo, difícil, casi agónico periodo especial. En esos inolvidables 1993 ó 94 advertiste, a viva voz, peligros y disparates que después emplazarías en tu libro *Vergüenza contra dinero*, siguiendo la tradición de decoro del autor de la frase, Eduardo Chibás, el vertical político de la década de los 40 que habías estudiado como pocos. Otras reflexiones no fueron al libro, pero bien lo hubieran merecido.

Para cerrar con una sonrisa esta tardía respuesta, voy a recordar el momento en que se acentuaba la crisis alimentaria y unos días antes se había legalizado la circulación del dólar. Tú te levantaste con la precisión y la sinceridad de siempre para solicitar que los artistas pensaran en propuestas prácticas para salvar una cultura que corría peligro dentro del desamparo económico, entre el crecimiento de una inédita dinámica social. Todavía me río y casi aplaudo tu frase gráfica y popular hasta la médula, como lo fue tu vida toda: «Hace falta despenalizar los frijoles y los boniatos». ▀

## Tardía vuelta de correo

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



## Narrativa

**L**a cama era una vieja colombina que en un tiempo, con toda probabilidad cuando se compró recién fabricada muchos años atrás, estuvo pintada de blanco y ahora era de un color indefinido, o mejor aún, de una mezcla de muchos colores, donde primaba el pardo oscuro del hierro descacañado que formaba la estructura del cabezal.

Claro que aquello de hacia la cabeza y hacia los pies era una referencia de exclusivo alcance retórico sin pertinencia alguna para los que, noche tras noche en el transcurso de un prolongadísimo ensartamiento de años, habían descansado en el camastro las varias horas prendidas al azadón, la mocha, el calabozo o el arado; o habían sudado las tercianas que aparecen en primavera o los ahogos que llegaban con los primeros fríos de noviembre; o habían calmado, rascándose con furor el ano, el escozor de las mordeduras de las lombrices que iban de los pequeños a los mayores y de los mayores a los pequeños en una recurrencia que se apuntaba como interminable.

Para ellos cabeza y pies eran lo mismo; se acostaban como caían; o como podían, que es decir como los otros le dieron lugar. Quizá la única excepción en aquella costumbre había sido Consuelo —el tiempo que estuvo viva— a quien siempre se le respetó el lado derecho de la colombina y siempre se acostaba de costado y con la cabeza, en efecto, hacia el cabezal, cada vez más tiempo mirando hacia las rendijas de la pared sin machimbrar entre las cuales decía poder leer en las estrellas de noche, y de día en el juego de los rayos solares al penetrar en la habitación en penumbra. Y así se fue, adivinando en la fantasmagoría de la luz, y en penumbra, intentando adivinar un futuro que había dejado de ser futuro para darse como presente inalterable por los siglos de los siglos. Así se había ido, sin llamar la atención, sola, sin toser a pesar de la tisis galopante que ya le mordía los dos pulmones luego de ascender desde la vagina y los intestinos por los parásitos que la propia carne, sus profundos tejidos, producía; muy abiertos los ojos por la sorpresa, y el susto, por la llegada de quien ella no esperaba.

Así la encontraron a prima noche cuando los otros muchachos se acostaron como siempre, junto a ella, y el más pequeño dijo: —Mamá, Consuelo está meada. Y era verdad; meada y muerta.

Al otro día, para el entierro, no hubo ni un rayito de sol porque azotaba toda aquella parte de la Sierra Maestra un viento norte, punzante y grisáceo que ponía de mal humor por el frío a los hombres y a los animales. Desde entonces, y eso había ocurrido mucho antes del velorio de la abuela —y ya los muchachos que en esta última ocasión habían mandado a la carrera a El Ramón para comprar las velas para iluminar los primeros pasos de la vieja en el sendero que le tocaba transitar, eran ancianos sarmentosos y achacosos—, cada vez que había un norte así las gentes decían: Hace tanto frío como cuando enterramos a Consuelito; aunque los que así hablasen no hubiesen conocido a Consuelito ni siquiera en fotos.

Y eso fue precisamente lo que dijo Marcelina al entrar al cuarto para atender a la Migdalia.

Es decir, que la colombina había pasado por muchas épocas y muchas situaciones. En el ámbito de su realidad metálica, desde su recuerdo metálico, se reunían el sudor y el jadeo de los moribundos y de los recién casados, o los recién juntos, que es lo mismo; la sangre de los recién nacidos y los macheteados por peleas de compadrangos mal entendidos, rivalidades de hembras o adeudos de dinero dejados de reconocer.

Allí, en aquel bastidor de alambres acerados que nunca habían sido cambiados o tensados siquiera, según se comentaba en secreto entre los más recios monteros cuando al regreso de las entregas de ganado en el llano rumbo al Jobabo, se juntaban en largas sesiones nocturnas de bebedera de ron, jugadera de dominó y cuartos de terneros asados en varas, había muerto el Negro

después de un tercio de siglo de persecución de la rural —y en ocasiones los interventores norteamericanos— por todos los rumbos de la Sierra Maestra.

—Que él se escondía detrás del humo de la mariguana —dice uno.

—Lo comenzaron a montear los yanquis —dice otro— después que terminó la guerra con España.

—Él no quiso recibir paga y se quedó en el monte.

—En los montes querrás decir porque muchas veces bajó hasta más allá de Miranda.

—Allí —dice el marido de la Migdalia bajando aún más la voz—, en el lado izquierdo del cabezal, donde hay como un hundido, dobló la cabeza.

—Todavía está en el hierro la huella de sangre de su pulgar.

—Marcelina le cantó la grulla.

—Es verdad; porque no se quería morir.

—Hasta que llegó Marcelina que con tantos agujeros en el cuerpo no se podía vivir más. Pero él no se quería morir.

—Él le preguntó que cuántos eran.

—Marcelina le dijo que veintisiete, igual que Maceo. Entonces se murió. Parecía que estaba muy contento.

—Donde los alambres hacen como un hundido.

Pocas veces ha sido movida la colombina de lugar; cuando murió el Negro fue una; y cuando Migdalia se arrió fue otra.

Por eso sobre el piso de tierra apisonada y encalada del cuarto están claras las huellas redondas de las cuatro patas huecas, de tal manera que cualquiera que conociese el contenido del transcurso del tiempo en todos estos años bien pudiera decir: estas marcas son de la época de Consuelo y estas antes de Consuelo cuando la cama fue traída a lomo de mulo desde en vuelta de Manzanillo por un arriero de apellido Naranjo, muy metido que era en conocimientos de música de órganos, y cuyo nombre de

# Hacia el horizonte

pila ni siquiera él mismo conocía; y ahí en ese lugar la colocó Dubroux, hijo del Debroux llegado de Haití cuando la revolución de los negros contra los mulatos, quien había salvado, suerte que tuvo, sus propios esclavos negros y mulatos con los cuales hizo el fomento grande de café en la Tahalí, debajo de la Gran Piedra, de donde un día expulsó a ese mismo hijo por librepensador y republicano, apenas con unas onzas en el bolsillo y dos pies de familias de esclavos, sujeto todo ello a devolución o pago en dos años.

Pero con eso el Debroux hijo limpió, sembró, cosechó y vendió; trajo la cama en la que, sin mover de lugar, desvirgó seis doncellas de quince años en el término de treinta que fueron los años que alcanzó a vivir luego de saldar la deuda con el padre invirtiendo lo prometido en arreglarle el sepulcro. Cada mujer vivió con él cerca de dos años antes de sucumbir al embate de la misma cepa de tisis a la que sucumbiría Consuelo; cada una dejó un hijo y esa fue la simiente de todos los Debroux que cubrieron la tierra entre La Torcaza y Pinalito.

Pudieran decir también: estas marcas fueron de un mal año, por lo profundas; que fue un año de mala cosecha de café y no hubo para reponer los catres y las hamacas de los hijos y de los sobrinos llegados desde las Ventas desde donde los mandaban los parientes precaristas de la tierra de administración del ingenio, desalojados por la decisión de convertir los cañaverales en potreros para mejora y ceba del buen ganado que comenzaría a llegar de los EE.UU. Claro que aquellas reses comenzarían a pastar con la maldición del hambre de toda aquella gente, maldición y hambre que prefiguraría el destino de los miles de animales condenados a desaparecer, a tizón y mordida, cuando cayera aquel gobierno. Que en algún momento habría de caer.

Luego del poco de caldo de plátanos verdes y yuca y el vaso de guarapo de todos los anocheceres, el montón de muchachos corría hacia el camastro persiguiendo cada cual apoderarse de los lugares donde no caían las goteras, por si llovía.

Y estos otros, pudieran agregar, son de tiempos mejores, por lo ligeros, por lo casi imperceptibles, que son señales más de vigilia que de sueño, de largas ausencias junto al arria bajando y subiendo la Maestra o desde muy temprano en la hilera de cafetos, para procurar antes del final de la tarde completar las doce latas del grano maduro, color cardenal, que siempre significa un buen anuncio de buena plata, y buena plata es buena comida y con

buena comida no hay que dormir mucho. Ni en el mismo lugar mucho tiempo seguido.

Que en última instancia todo en la vida es cuestión de tiempo; o del tiempo que haga o venga o de cómo se asume o se recibe el tiempo que venga o haga.

Aquel rastro de violencia en el suelo es distinto; no fue un acomodo de las gentes al destino, sino un golpe del destino sobre las gentes, que llegó con la noticia de la muerte, de mala muerte, de los cuatro hijos de Migdalia, que eran todos sus hijos, tenidos por otra parte en esa misma colombina, a manos del mismo esbirro mandado desde Guisa con ese único propósito por el primer padraastro de los muchachos que sabía que ellos andaban en trajines de sublevación. Pero en realidad no había mandado al esbirro por eso, sino porque Migdalia le había quitado la condición de padraastro de sus hijos, que era decir quitarle la condición de marido de ella; sobre todo cuando lo hacía para unirse con quien se había unido, con ese que era su marido ahora y esperaba ansioso por Marcelina para acabar de saber de una vez que traía la Migdalia en su vientre en esta ocasión en que se le hinchaba por quinta vez.

—Tiene que valer por los cuatro que ha perdido —se dijo el hombre y no recordó, no podía recordarlo porque no se había dado cuenta de ello cuando lo hizo, que él fue quien trazó el surco violento en el piso al arrastrar la cama para recibir el cuerpo convulso de la Migdalia que clamaba por sus hijos, que se consolaría al menos con poder velar los cuatro cadáveres pero que no podía pensar que hubiesen sido comidos por los peces.

—¡Al menos por el más chiquito, Ambrosio, no dejes que ese hijo de puta siga viviendo!

En el fondo del cuarto ya estaba situado, en lo alto, el corazón de Jesús como lo está ahora, y el escaparate aún tenía la puerta de la izquierda que ahora le falta, y encima

de él acumuladas las cosas útiles que ya no le servían de nada a nadie —una vaina de machete, el mango de un cuchillo, un pedazo de cincha, un quinqué roto, tres balas de revólver, una lima gastada, un sombrero de paño sin alas, media estola de encajes, un mazo seco de hierbas medicinales, una foto irreconocible comida por los bordes—, pero que nadie se atrevía a botar.

Si el marido no había podido, y no había podido porque no había tenido oportunidad, y no había tenido oportunidad porque no había tenido valor para buscarla o para aprovecharla, cumplir con la solicitud de que le interrumpiese el resuello al hombre que gozaba de la Migdalia antes que él, al menos le había sembrado a ella en las entrañas la esperanza del reemplazo.

### Joel James Figarola

—Que ha de ser varón —venía diciendo ella a lo largo de nueve meses— como los otros. Pero a este no me lo van a matar.

Que Ambrosio, a escondidas, hubiese estado simultaneando entre las piernas siempre ávidas de Migdalia con el que resultaría degenerado asesino de los hijos de la Migdalia, no era justificación para la tamaño canallada que representaba cortarles la vida a los cuatro muchachos cuando, precisamente, comenzaban a despuntar a la vida con toda la pujanza de los años inmediatos anteriores a la veintena.

Como tampoco era justificación alguna que los cuatro muchachos, más que hijos naturales, como se suponían que lo eran del criminal en ciernes, fuesen hijos de padres desconocidos porque en lo profundo de la Migdalia se habían engendrado en cuatro zafras sucesivas de café, sin respeto alguno por el puerperio, no porque ella cambiase en los meses finales del año en que el café maduraba de hábitos sexuales, sino porque, por alguna oscura razón de su naturaleza, o de la naturaleza total de la naturaleza, era en ese período del año en que su matriz se abría fértil, ansiosa, para dar de sí —que es decir recibir en sí— como los arbustos del café daban pródigo su riqueza de oro.

Porque la Migdalia fue puta. Era puta. Había nacido puta. Las tres cosas, como una divina trinidad, eran lo mismo y diferentes; eran tres entidades en una sola sustancia.

Manifestación de una escondida divinidad desde muy temprano, desde mucho antes de menstruar, comenzó a saber en profundidad del retozo erótico de los niños con la misma ingenua espontaneidad con que lo veía en los cerdos, en los perros o en las aves. Porque imitar tales cosas jugaba con los varones cuando estos aún, en vez de eyacular, se orinaban. Y luego con el orine de ella y de ellos amasaban la tierra y hacían figuras, diversas figuras imitando las nubes hasta que la tierra se convertía en un fango poco espeso, infraguable, debajo de las bugambilias cuyas ramas espinosas dobladas hasta el suelo formaban una cueva penumbrosa, húmeda, agradable, que mantenía dentro de sí la frescura de todos los olores del amanecer. Una cueva que apresuraba la emergencia de los latidos de la vida en todo aquello que estuviera vivo. Migdalia estaba viva. Con una vida tan punzante que era un castigo contenerla en el cuerpo, que se iba por encima de sus límites físicos y espirituales y convertía en eróticos, en un erotismo inlocalizado e impreciso, el zumbido del viento y la frescura del arroyo que era apenas un hilo de agua; y llenaba de voluptuosidad la rumiante mansedumbre del ganado y el jugueteo de los cachorros en el patio del batey e impregnaba de una cierta resonancia libidinosa el gorjeo de las palomas y de los niños de pocos meses.

En ese panteísmo en el cual ella era origen y resultado de todo lo existente; en que todo lo orgánico, vegetativo o no, se resumía en ella nutriendo —con la infinita diversidad de movimientos de que partía— la mecánica única, totalizadora del pequeño corazón de Migdalia; el reconocimiento por ella de su propio cuerpo era una experiencia sin referencia posible, sin comparación posible; era la sensación de la sensación. Lo que se sabe y se gusta a sí mismo, estando ese sabor y ese gusto por encima de cualquier otro en cualquier dimensión de lo existente. Era el placer de Dios al autoengendrarse.

El recuerdo más remoto de Migdalia era de cuando tenía menos de dos años y el huracán que, detenido en el Guacanayabo, lanzaba el mar sobre Santa Cruz del Sur, dejando más de tres mil muertos —azotaba con su furia insólita las laderas de la Sierra Maestra, dividida en múltiples islas por los cauces impracticables de todos los ríos y arroyos de la sierra devenidos torrentes de muerte que arrancaban de cuajo hasta las ceibas más viejas que tenían sus raíces en la base misma de las montañas.

Mirando por entre las yaguas rotas de las paredes del bohío donde vivía, olvidada del agua que corría por el suelo porque la ladera se había convertido en cañada, y la cañada amenazaba con llevarse las viviendas que quedaban dentro de su curso, y del agua que caía del techo de guano que el viento había convertido en jirones; sin escuchar los rezos de su madre, su abuela, sus tías y sus hermanas, ni los gritos de su padre, sus tíos y sus hermanos intentando salvar las bestias y animales llevándolos hacia lugares más altos, no había visto, sino había agarrado con todos sus sentidos el significado más oculto de la violencia y esa aprehensión a su vez, era la causa del despertar de su violencia, escondida dentro de ella, que era la violencia de la creación primigenia, la violencia de lo increado que se transforma en lo que es; y esa violencia suya desasida del letargo se había unido, amalgamándose, con la violencia exterior de los elementos desencadenados, la violencia aprehendida y despertante, y juntas se tornaron en una luz blanca que llenó los ojos de Migdalia y le hicieron rodar, con la brevedad de su cuerpecito de veinticuatro meses, inconsciente por el suelo; y con las convulsiones y el paroxismo de un orgasmo imposible, absolutamente imposible de certeza o factibilidad alguna, pero que estaba ahí, en la unión de sus tejidos con los tejidos de la tormenta, en la simbiosis de su inteligencia y su emoción con la inteligencia y la emoción del huracán de 1932. Un orgasmo que la perseguía toda su vida para concretarse en todas sus posibilidades, sin desechar sendero posible en la enmarañada manigua de su vida, pero que nunca Migdalia volvería a sentir. Es decir, a disfrutar.

—¡Bendita tú seas entre todas las mujeres...!

—Corona, Corona, Santa Bárbara Corona...

—...y bendito el fruto de tu vientre, Jesús...

—Corona, Corona, Santa Bárbara, Corona...

—¡Que nadie diga que no ha sido un milagro! —dijo la abuela.

—Por nuestros rezos —dijo la madre.

Porque súbitamente el huracán había comenzado a amainar mientras la pelvis apenas asible de Migdalia se iba deteniendo. Afuera el padre y los tíos y los hermanos se pararon mirando el cielo que clareaba; a poco, bajo una leve llovizna, comenzaron a bajar de nuevo a los animales.

En Santa Cruz del Sur empezaban a quemar los cadáveres para evitar las epidemias. En tales menesteres apenas se encontraba hierba y leña seca para encender el fuego.

Ni Nicolás de Grambuá, ni Tomasito de Oggú, ni Antolino de Togó, ni Milanés de Criminé, ni los ahijados de Isidro en Santiago ungidos del macuto y por el macuto, ni los parientes de Brama con Brama, ni los hijos de Orula, los mejores hijos de Orula iniciados en los mejores fundamentos de Matanzas, pudieron determinar el orisha, luá, espíritu o muerto que a tan poco tiempo de Migdalia hacer, se había posado en su vida y era un posamiento que a todas luces duraría toda la existencia que le quedaba por delante que era, en efecto, prácticamente toda la vida.

Solo Marcelina no dijo nada porque Marcelina que no tenía ni caldero, ni altar, ni canastillero, ni fuego eterno prendido, ni guano detrás de las puertas, ni agua bendita recogida en Semana Santa, se dio cuenta de que el dios de Migdalia estaba dentro de Migdalia misma y el santo era Migdalia y el muerto crecía con el crecimiento de Migdalia y se alimentaba con la vida de Migdalia y solo aparecería en su capacidad mística y en su trascendencia divinizada con la muerte de Migdalia cuando Migdalia viniese a ser, precisamente, el muerto.

Que Migdalia había nacido siendo su muerto, su santo y su dios, y con su vida iría nutriendo las circunstancias de su muerte, las circunstancias en que su muerte se



Ilustración: Darien

llevaría a cabo no solo en el mundo de su cuerpo, sino también, y sobre todo, en el mundo de los demás, de los demás seres vivientes y de los demás seres que no existen.

Marcelina supo que la vida, que toda la vida que se le restaba a Migdalia por vivir desde ese instante apenas cumplidos los dos años, sería un peregrinaje perenne y obsesivo por el mundo de lo temporal y por el mundo de lo espiritual a través de la experiencia con los vivos y la experiencia con los muertos; a lo largo de los momentos de intensa ausencia contemplativa y de intensa posesión trascendente, en persecución de un orgasmo que sabía que existía porque lo reconocía en su pesantez de cosas existentes en cada resquicio de sus tejidos, en cada unión de sus huesos, en el regurgitar de su sangre y la trabazón de su cerebro.

Marcelina lo supo; comprendió sin acercarse apenas al pequeño cuerpecito que había dejado de convulsionar en el suelo sosegando con su sosiego la iracundia del huracán, que aquel orgasmo sería inalcanzable para Migdalia en toda la longueta de su futuro precisamente porque ese había hecho carne de su carne y pasión de su pasión. En la carne y la pasión que juntas formaban la notoriedad de la existencia presente de Migdalia. Porque aquel orgasmo había sido la voluntad de creación previa a Migdalia y la acción creadora en Migdalia y el resultado creado como Migdalia. Porque era todo el movimiento del mundo encapsulado en el instante del palpitar de la vida de Migdalia. Y el orgasmo huiría constantemente de Migdalia, por su finitud en una carrera desenfrenada por insertarse de nuevo, como acción telúrica, en la infinitud del movimiento de que había partido.

El cuerpo de Migdalia es algo palpable, pero indeterminado, incluso.

Bajo sus propias manos, acaso se acercó a sus límites como corporeidad en los momentos de más intenso dolor en cada uno de sus cuatro partos anteriores cuando la criatura se lanzaba al salto definitivo haciéndole recordar a ella, no sentir sino recordar, la intensidad de la luz blanca que le había engeguedo no mucho después de dar con sus propios pies los primeros pasos torpes.

Hubo momentos, cuando los pechos comenzaban a brotar con un cosquilleo en ocasiones doloroso, construyendo cada vez más las protuberancias turgentes que vendrían a ser más que su satisfacción su orgullo; cuando el pubis se le fue poblando de una vellosidad clara, casi translúcida, en que ella sintió la cercanía de la luz blanca. Sintió, supo su proximidad, pero no la sintió a ella, a la luz. No logró que la luz dejase de ser algo exterior —aun cuando muy próxima en su vecindad—, no alcanzó a introducirla dentro de sí para crear de esa forma la posibilidad de una nueva creación, de un nuevo estallido de la luz blanca que la hiciese luz a ella misma y la consustanciase con la luz del universo.

Porque ella sabía, con un saber que no era el saber del razonar, que ella era en su más definitiva determinación, una cristalización de la luz apenas oculta por la sombra de la exterioridad —de una exterioridad que era cada vez más contraria, adversa y hasta enemiga—, que ella buscaría una y otra vez apartar de sí, disiparla. Porque la búsqueda del espasmo iluminado era la disolución de su exterioridad en ella como corporeidad individualizada, diferente. Era la disolución de la vida en la concreción de su vida.

Más de una vez en el reconocimiento de todos los misterios y todas las sorpresas que el recinto de su cuerpo ofrecía, se empeñó con voluntariedad, con empecinamiento, en alcanzar la luz blanca; pero esta, como burlándose, se alejaba súbitamente dejándola en un estado de éxtasis aparentemente contemplativo, pero en realidad casi inconsciente, sin que sus ojos abiertos reflejasen cosa alguna, detenidas sus manos en algún punto de la caricia de su piel, sintiendo, cómo, en lugar de la luz, su cuerpo era llenado como con cemento, como si el cemento fraguara dentro de él haciéndola de una sola pieza, compacta, sin el libre juego de sus componentes vitales. Era algo así como la muerte o como ella imaginaba que era la muerte. ■

Joel James Figarola: ensayista, narrador e investigador. Fundador y director de la Casa del Caribe y director de la revista *Del Caribe*. Entre los títulos publicados: *Los testigos* (cuentos), *Aproximación al Diario de Campaña de José Martí* y *La muerte en Cuba*. Su novela *Hacia el horizonte* está en proceso de edición por la Editorial Letras Cubanas.

\*En los días de cierre de esta edición de *La Jiribilla de papel* Joel James falleció en Santiago de Cuba. Sirva la publicación de este fragmento de su novela inédita como homenaje al amigo entrañable.

# EL BENNY

Un filme de Jorge Luis Sánchez  
Con: Renny Arozarena  
ICAIC



*Inspirado en la vida de Benny Moré,  
~ el más grande  
de los músicos populares cubanos*

[www.cubadine.cu](http://www.cubadine.cu) • [www.bennymorefilm.com](http://www.bennymorefilm.com)