

la Jiribilla de papel



www.lajiribilla.co.cu

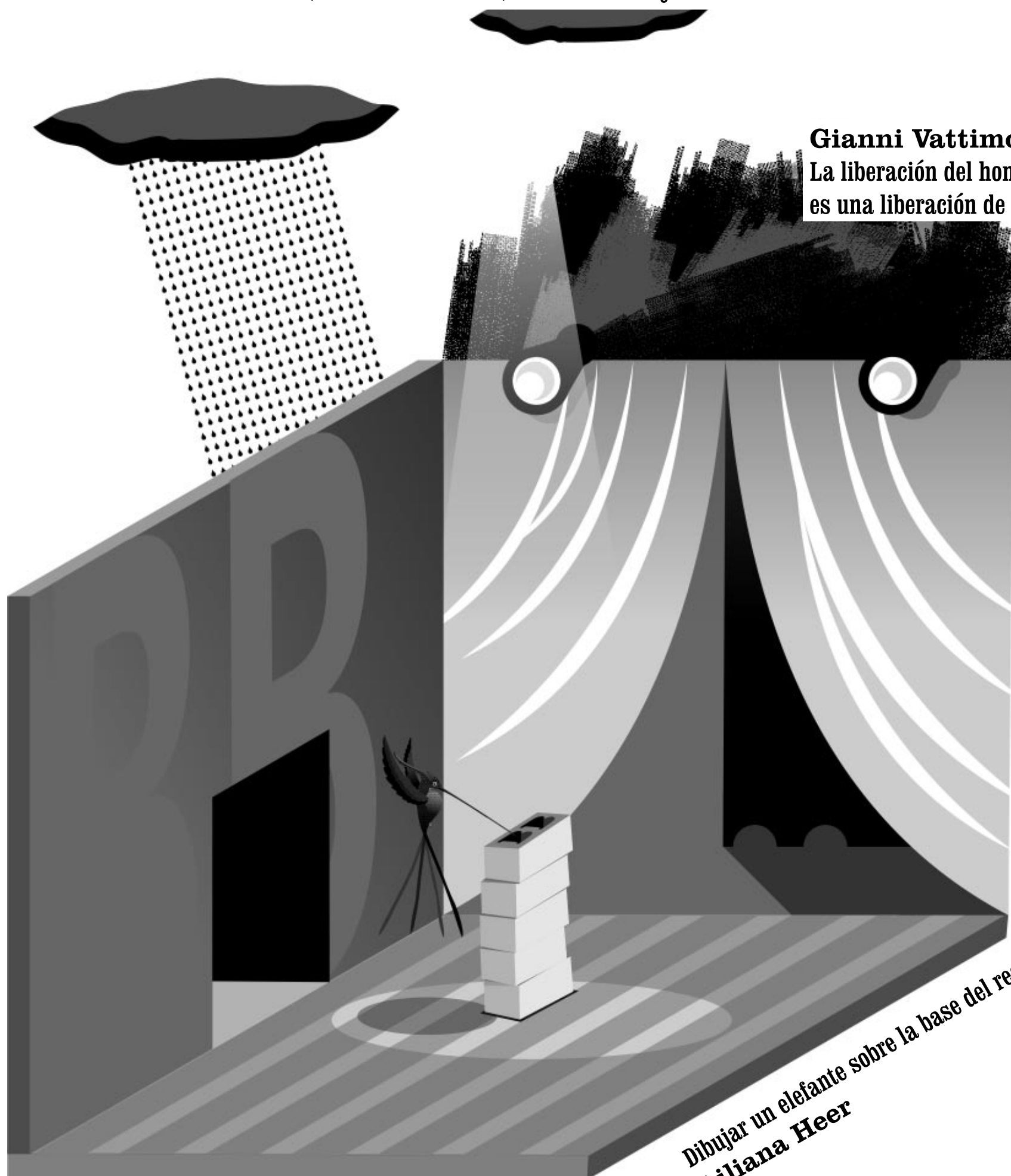
• publicación mensual •

www.lajiribilla.cu

Dossier

BERTOLT BRECHT en Cuba

Textos de Amado del Pino, Carlos Celdrán, José Milián y Humberto Arenal

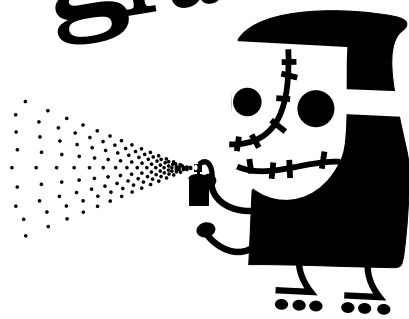


Gianni Vattimo:
La liberación del hombre
es una liberación de su creatividad

Las ceremonias de César López
Nancy Morejón

Dibujar un elefante sobre la base del recuerdo de los mirlos
Liliana Heer

grafiti



la Jiribilla de papel

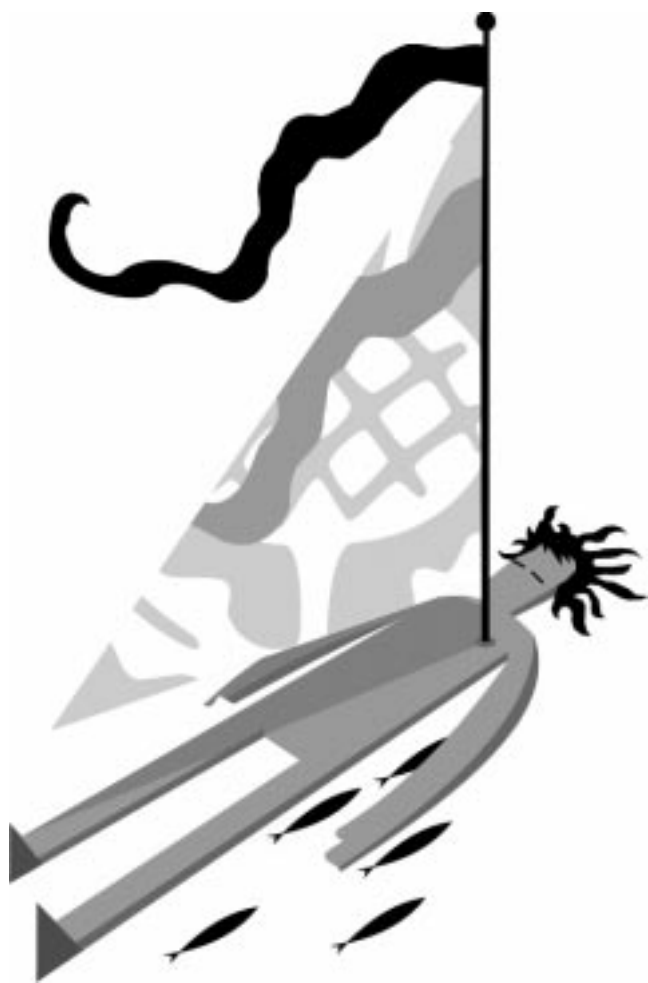
ORGANIZACIÓN

El señor K. dijo en cierta ocasión:

—El que piensa no emplea una luz de más,
un pedazo de pan de más, un pensamiento
de más.

Bertolt Brecht

Historias de Almanaque, 1987, Madrid, España.



3 Gianni Vattimo: La liberación del hombre es una liberación de su creatividad
JOHANNA PUYOL

Dossier

- 6 El alma buena de Brecht
AMADO DEL PINO
- 7 Fábulas y parábolas: lecciones del dramaturgo alemán
CARLOS CELDRÁN
- 10 El Bertolt Brecht que nunca llegaré a conocer
JOSÉ MILIÁN
- 11 Presencia de Brecht en el teatro cubano
HUMBERTO ARENAL
- 14 Historias del señor Keuner
BERTOLT BRECHT

Encuentro con...

16 Fernando Martínez Heredia: El poder debe estar siempre al servicio del proyecto
JULIO CÉSAR GUANCHE

Poesía

19 Sobre el pobre B.B./ Lista de las preferencias de Orge/ Canción de la prostituta
BERTOLT BRECHT

20 Dibujar un elefante sobre la base del recuerdo de los mirlos
LILIANA HEER

21 El teatro en la Feria del Libro
OMAR VALIÑO

Secciones

La mirada

22 Tras el Equipo Crónica, el incitante Fromanger
ANDRÉS D. ABREU

La butaca

24 Retos de Octavio Getino
JOEL DEL RÍO

25 Las ceremonias de César López
NANCY MOREJÓN

Letra y solfa

26 Miguel Collazo: por una literatura en los límites
ALBERTO GARRANDÉS

Aprende

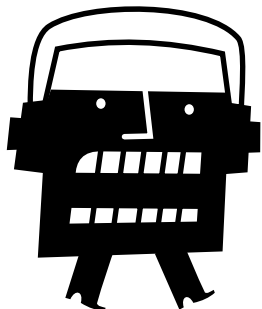
28 Quién te puede parar.
Escúchame entre el ruido: 40 años de rock argentino
BLADIMIR ZAMORA

Música

29 Algo nuevo se está gestando
GUILLE VILAR

Narrativa

30 A la una de la tarde
CARILDA OLIVER LABRA



Jefe de Redacción:
Nirma Acosta

Edición y Redacción:
Johanna Puyol
Yinett Polanco
Farah Gómez

Corrección:
Odalys Borrell
Margarita Pérez

Webmaster:
René Hernández

Diseño:
Víctor Junco
Gustavo Gavilondo

Realización:
Isel Barroso

Análisis de información:
Yunieski Betancourt
Martha Ivis Sánchez

Correspondencia:
Madalín García

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
✉ lajiribilla@enet.cu
www.lajiribilla.co.cu
www.lajiribilla.cu
Precio: \$1.00



El conocido filósofo italiano Gianni Vattimo, político y pensador de izquierda, gran estudioso de Heidegger y Nietzsche, ha visitado la Isla para presentar, en edición cubana de estreno mundial, su libro *Ecce Comu*. Su profundo conocimiento de los avatares políticos del mundo brinda a Vattimo la capacidad de analizar los puntos débiles de las resquebrajadas democracias occidentales y los modos de subvertir los controles hegemónicos para alcanzar, finalmente, la verdadera emancipación del hombre.

En este camino de la liberación, América Latina cobra un nuevo protagonismo. Gianni Vattimo observa con esperanza el proyecto social colectivo cada vez más amplio porque, aunque imperfecto, se acerca más que ningún otro a la transformación que necesita el mundo actual.

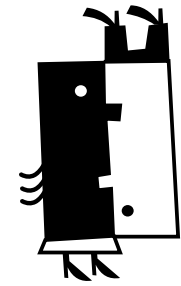
Vattimo ya había estado en Cuba a propósito de la Bienal de La Habana, pero esta visita tiene lugar en el contexto de la XVI Feria del Libro sobre la cual comenta estar muy impresionado: «Sobre todo con la multitud que ha venido. Es verdad que recientemente hemos tenido también en Italia ferias del libro bastante populares, pero aquí me impresiona la cantidad de familias, de chicos, de gente que examina los libros, que no solamente circula para ver el evento. Me parece un buen signo de lo que ya sabía de Cuba. Por ejemplo, la última vez que estuve acá fue para la Bienal de Arte. Visité algunos pueblos fuera de La Habana donde había pequeñas editoriales, pequeñas revistas, locales pero muy decentes, para nada marginales. Cuba ha sido revolucionada por una cantidad de iniciativas de tipo cultural, de alfabetización, la difusión del arte como hecho activo. Las escuelas de arte que hay en toda la Isla son lugares donde la gente practica escultura, pintura, teatro, danza... Esto me hace esperar mucho, porque lo que conozco del mundo europeo, es un desarrollo de tipo consumista, que corresponde con una disminución del interés cultural, de la autoformación».

Ha traído a la Feria del Libro de La Habana una obra suya en edición cubana de estreno mundial, Ecce Comu. ¿Por qué eligió a Cuba para esta presentación?

Estoy muy orgulloso de esta edición. Se habló de este libro cuando vine a Cuba la última vez. Al comienzo fue como un juego. Dije que iba a escribir un librito de carácter político-filosófico, y después algunos amigos me tomaron en serio, y yo mismo lo empecé a tomar más en serio. Tiene todavía un título bastante misterioso, caricaturesco: *Ecce Comu*. *Ecce Homo* era el título de una autobiografía de Nietzsche, que es un autor que conozco bastante, que tenía como subtítulo «Cómo se deviene lo que uno es». Hasta cierto punto traté de sustituir *Homo* por *Comu*, abreviación de comunista, y el subtítulo es: «Cómo se deviene comunista».

En este libro hace usted un compendio de sus experiencias y análisis políticos. ¿En qué consiste la idea central, su reflexión sobre la necesidad de la vuelta al comunismo?

Siempre he tenido la conexión con el comunismo, al comienzo bastante polémica, pero de simpatía profunda. En Italia me llamaban «cato-comunista», una categoría maldita por los burgueses, por los liberales, incluso por los comunistas, porque un católico no podía ser muy comunista. Pero ahora me doy cuenta, comenzando por razones empíricas, viendo lo que pasa en el mundo del capitalismo —donde por ejemplo se ve en las estadísticas que las diferencias entre los ricos y los pobres crecen enormemente—, de lo que significa darle la razón a Karl Marx en el sentido de que él abogaba por una difusión de la proletarización y una disminución del número de los ricos. De un lado por razones empíricas, de otro por razones religiosas. Si no fuera cristiano no sería comunista, es lo que digo siempre, que parece escandaloso, pero es que no creo más en esta idea de que el desarrollo humano se realiza a través de la competencia desenfrenada.



entrevista
con...

GIANNI VATTIMO:

La liberación del HOMBRE
es una LIBERACIÓN
de su CREATIVIDAD

Johanna Puyol

Todo esto ha tenido lugar en mis propias experiencias políticas en los últimos 10 ó 15 años. He sido diputado del Parlamento Europeo, elegido en el antiguo Partido Comunista italiano, ahora Partido de la Democracia de Izquierda, que por razones de exceso de realismo político ha devenido más y más un partido moderado, razón por la cual no soy más diputado europeo. No estuve de acuerdo con esto y el Partido me marginó progresivamente. Obviamente se podría permanecer en el interior del Partido de la Democracia de Italia siendo del margen izquierdo, pero yo no era un miembro antiguo, era un intelectual ligado al partido solo en las penúltimas elecciones y siempre manifesté mis opiniones sin mucho respeto para la jerarquía del partido.

Los comprendo bastante. Hay problemas en el seno de los partidos políticos en el mundo llamado democrático. Tienden a devenir una burocracia muy cerrada. Por otro lado, esta burocratización del partido es un poco fisiológica, porque yo mismo, cuando tenía que decidir algo en el Parlamento Europeo terminaba por pedir consejo a los más viejos, a los especialistas. Hay una cuestión bien compleja en este aspecto: por una parte existe la burocratización absoluta por un grupo de burócratas que defienden sus propios privilegios. Por otra, el hecho de que para hacer política en muchos países, incluidos el mundo occidental y el socialista, se necesita la especialización. Esto, obviamente, es una amenaza a la democracia efectiva, a la participación de la gente.

La conciencia de los límites de la democracia formal occidental creció en mí con el conocimiento de los experimentos latinoamericanos. En estos años he venido a Cuba y he conocido la Venezuela de Chávez. Sé que tienen límites, pero son lugares donde se intenta lograr una forma de participación popular sin las barreras que hoy tienen las democracias occidentales. Por ejemplo, cuando me presenté por primera vez a las elecciones europeas de 1999, un amigo que era ya senador





de la izquierda me dijo: «Tienes 500 millones de liras para gastar». Yo pensé: «¿Cómo puedo gastar todo ese dinero?». Básicamente, incluso cuando eres candidato de la izquierda, tienes que tener dinero para gastarlo en la campaña electoral. Se podría decir que gana el que tenga más dinero, se podría evitar toda la campaña decidiendo cuánto dinero tiene cada uno.

Una vez los radicales italianos, que son económicamente de derecha, habían calculado que costaba cierta cantidad una posición de diputado. Efectivamente, al final de las elecciones habían gastado 12 millones de liras y había seis diputados. Fue absolutamente matemático.

Esta es la democracia como la practicamos nosotros en occidente, la democracia del dinero. No es solo esto, necesitan también ideas para difundir a través de todos esos medios que compran. Nunca se sabe lo que es más importante, si el dinero o la propuesta política.

¿Cuáles cree que serán las consecuencias a corto plazo de la política del terror y la violencia que ha instaurado EE.UU.?

Es complicado. De un lado todos tenemos esperanzas en el hecho de que cambie la administración. Pero las razones por las cuales EE.UU. es hegemónico, imperialista, no son razones individuales o de grupos políticos, sino orgánicas, de sistema, en lo que se ha llamado «el complejo militar-industrial». Puede ser un poco menos violento, un poco más compasivo —Bush ha hablado de un capitalismo compasivo—, pero el capitalismo permanece como lo que es. Por ejemplo, aunque hablamos de la violencia, paradójicamente no es el centro de la cuestión. El problema verdadero ahora es la consunción de los recursos. La violencia en el Oriente Medio es obviamente motivada por el petróleo y al final exhibe un problema mucho más básico. Estamos

danzando en la cubierta del *Titanic*, un mundo que está disolviéndose por falta de recursos, o por exceso de polución.

Soy pesimista, nunca esperé un mundo paradisíaco, pero creo que tenemos que aprender a no estar de luto por nuestros infortunios, sino a tomar una actitud más abierta a la lucha. Porque el problema verdadero es que, sobre todo, en el mundo industrializado como Italia, la gente no desea luchar. Acepta pasivamente una reducción de la libertad a cambio de una mayor seguridad. También pasa en EE.UU., los norteamericanos aceptan la disminución de su privacidad porque tienen miedo, y el miedo es intensificado por el gobierno.

Yo soy de los que no creen mucho en el 11 de septiembre como lo relatan. No sé si puedo llegar al punto de decir que es Bush quien ha creado toda la mentira de las Torres, pero ciertamente lo ha disfrutado muy bien. Realmente hay tantas inconsistencias en la versión oficial de lo que pasó el 11 de septiembre que las más grandes sospechas son justificadas.

Intensificar el miedo es poner condiciones para que la gente acepte la disciplina. Es una disciplina cómoda, en el caso de las clases media y alta, porque se consume, se va al teatro, al cine, se tienen coches, pero no sé hasta cuándo la gente pobre —los negros, las minorías, incluso los campesinos del *midwest* que hacen una vida de pioneros— va a tolerar todo esto.

Veo el mundo capitalista condenado a una situación final de guerra. Cuando Bush habló de guerra infinita al comienzo, o justicia infinita, era realista. ¿Cuándo se terminará? Iraq, los palestinos y después Irán.

Nosotros los italianos, como somos miembros de la OTAN, que es como la gran policía internacional a las órdenes de los norteamericanos, estamos en el Líbano, en Afganistán, en Kosovo y en muchísimos lugares del mundo.

Según su experiencia como diputado europeo, ¿existe alguna posibilidad de que la Unión Europea llegue a contrarrestar esta situación? No sé si conoce que algunos

integrantes de Europa del Este apoyan la creación de una agenda común con EE.UU. contra Cuba.

Estos países, como han sufrido mucho tiempo la falta de recursos, son los más dispuestos a ayudar a EE.UU.. Polonia, cuando entró en la Unión Europea (UE), recibió ayudas monetarias que empleó inmediatamente en comprar armas para ir a combatir en Iraq junto a EE.UU.

La UE es muy ambigua, porque en un sentido la única cosa que funciona bien allí es el libre mercado. Pero si Europa no deviene algo más, ¿por qué debería ser partidario de la UE? «Algo más» puede ser convertirse en una unidad política más autónoma frente a EE.UU., pero esto no puede basarse en un mundo en el que ya la nacionalidad europea no existe más frente a la multinacionalidad de las empresas norteamericanas y mundiales. Creo que sí, la UE es un paso necesario, pero no es suficiente. De un lado la unión existe, pero solo como unidad económica que responde al consenso de Washington, al consentimiento de las multinacionales.

Yo he sido un entusiasta de Europa. Al comienzo, en 1999, cuando se hablaba de la ampliación, se pensaba que con ella sería necesario aprobar una constitución, lo que significaba que nos convertiríamos en una unidad estatal multifederal. Ahora hemos tenido la ampliación sin constitución, porque es demasiado complicada y algunos países no la aceptan, como Francia y Holanda. La situación de la UE en estos momentos es que nadie sabe exactamente qué es.

Lo que significa que para EE.UU. y para Inglaterra, su aliado más fiel, es una bonificación. No les interesa el desarrollo de la UE, para EE.UU. es suficiente con la OTAN. Cuando uno habla de una cumbre en Bruselas, nunca se sabe si es de la OTAN o de la UE. Son similares y la impopularidad de una se transfiere a la otra. Europa hubiera podido ser algo diferente, y puede todavía serlo con la llegada de Latinoamérica.

Ha dicho que Chávez lo ha convertido al chavismo. ¿Significa eso que ha puesto sus esperanzas en América Latina?

Necesitamos que América Latina nos salve de la dominación estadounidense. He cultivado este sueño en estos últimos años, porque América Latina tiene recursos, fuerza demográfica, capacidad de resistencia, no militar sino económica, frente a Norteamérica.

Una experiencia que ha sido para mí muy importante sucedió cuando estaba todavía en el Parlamento Europeo. Ganó Lula las primeras elecciones en Brasil y el Parlamento todo, incluso el centro-derecha, estaba muy excitado. Se pensaba que con este nuevo interlocutor algo podría cambiar en el balance mundial, siempre dominado por la hegemonía norteamericana. Esa ha sido para mí una experiencia arquetípica, es decir, solamente con una alianza de estos dos continentes, la vieja Europa de la tradición política liberal, democrática, socialista..., y Latinoamérica, que resiste.

Cuando voy a Colombia, si digo que soy europeo se me trata diferente que cuando piensan que soy yanqui. Los yanquis siempre son los enemigos.

Tenemos esta posibilidad de un diálogo más abierto y más productivo con Latinoamérica. Espero que algo madure. Se trata de cambiar mucho la mentalidad de los europeos, incluso quizá de los norteamericanos, que no acepten simplemente un canje entre disciplina social y libertad. Espero que tengan una mayor participación popular, no creo que se pueda hablar de Revolución, pero sí de resistencia pasiva.

Leía esta mañana en los diarios italianos que hay una iniciativa policial en contra de las nuevas Brigadas Rojas. Esto no lo había previsto, pero la izquierda italiana, incluso la extrema izquierda, se está institucionalizando más y más. El jefe del Partido de la extrema izquierda, Fausto Bertinotti, ahora se ha callado porque es presidente de la Cámara en el Parlamento, y ya no dice más nada. Cuando la extrema izquierda no tiene más voces en el Parlamento maduran las condiciones para el terrorismo, para una lucha marginal, desordenada. Es un peligro. Cuanto más la izquierda extrema deviene constitucional, respetuosa, silenciosa, tanto más crecen los peligros de la toma de armas. No creo que suceda una revolución armada en Occidente, pero sí provocaciones. Se trata de inventar una manera de oposición que no sea esperar en el Parlamento, porque allí los elegidos son los que tienen el dinero para serlo.

¿Es esta la situación general de la izquierda en Italia?
Sí, absolutamente. Creo que también en Francia y en España, con Zapatero. Obviamente Zapatero es un



Lo que conozco del mundo europeo,
es un desarrollo de tipo consumista,
que corresponde con una
disminución del interés cultural,
de la autoformación.

«buen chico», pero ¿hasta qué punto puede ir?, aunque es más independiente frente a EE.UU. que los italianos. Nosotros tenemos un doble problema: la dependencia de EE.UU. y la dependencia frente a la Iglesia, que tiene su Vaticano en Italia. Mientras que Zapatero ha podido tomar medidas, aunque sean simbólicas —porque el matrimonio entre homosexuales no cambia mucho los problemas de la sociedad—, nosotros no hemos podido hacer ni siquiera esto.

Ahora tenemos una total dependencia atlántica en muchísimos sentidos. Somos como una colonia norteamericana, sería mejor si tuviéramos el derecho a votar en las elecciones por el Presidente estadounidense. Por ahora no encuentro una gran diferencia entre la Italia de Berlusconi y la Italia de Prodi. Se dice que estamos a la izquierda, pero no sé por qué.

¿Cómo se inscribe su teoría del pensamiento débil en las actuales circunstancias del mundo?

El pensamiento débil ha tenido muy mala reputación, porque débil es el posmoderno que acepta todo. Siempre digo que el pensamiento débil es una fuerte teoría de la emancipación a través de la reducción de la violencia institucional. Para reducir esta violencia se deben tener muchísimas iniciativas fuertes. El concepto de debilidad tiene que ver sobre todo con el rechazo de una actitud metafísico-definitoria de lo que es mejor.

Pienso en los límites del socialismo real soviético, que en gran medida fueron el estar rodeado de estados capitalistas que intentaban destruirlo. Nunca he creído que Stalin era este dictador sangriento, era uno realista. Para llegar al nivel de industrialización de EE.UU. en 50 años, para competir con EE.UU. en la carrera espacial, hizo violencias enormes en su país. En el stalinismo tenía el primer lugar el impulso desarrollista a todo precio. Desarrollar una gran potencia industrial era necesario ante los poderes más grandes del capitalismo, pero por otro lado, uno de los mitos que ha condenado al comunismo hoy es exactamente el del desarrollo a todo precio. Lo que también ha condenado al comunismo soviético fue admitir que la emancipación humana es abierta, y no cerrada en una visión del humanismo «como tiene que ser».



Yo, como pensador débil, soy un antimetafísico, me opongo a que haya un ideal humano definible, una «verdad». Creo que la verdad es una gran enemiga de toda la formación humana, porque si hay alguien que conoce la verdad tendría que confiar en él. Lo que intento hacer como pensador débil es conjugar el ideal del socialismo con el de toda la metafísica obligatoria, esencialista.

El bien del hombre es no tener un bien definitivo de una vez por todas. ¿Qué me gustaría de una sociedad? Que fuera una en la que puedo vivir bien, con todos los recursos, y donde pudiera inventar estilos de vida junto a los otros.

En el mundo actual Bush dice que es el bueno y obviamente no es verdad. Si lo fuera, sería un gran peligro para todos. Si fuera el Papa, sería un peligro aún más grande. Prefiero que lo diga un bandido a uno que lo cree sinceramente.

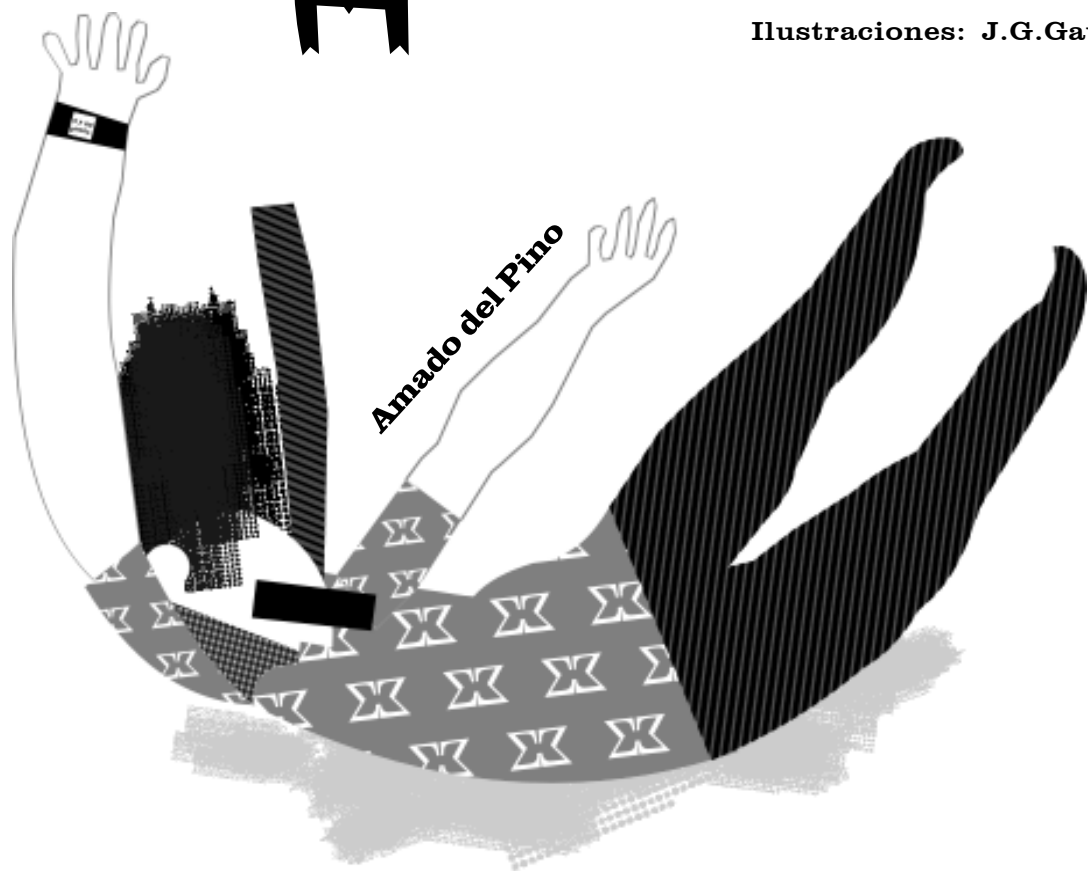
Mi idea se consolida en una posición filosófica en la cual se ve la emancipación como una disolución de los límites impasables. Incluso la realidad. ¿Qué es la realidad? En un año espero publicar un libro sobre este tema. La realidad es lo que metafísicamente los poderosos me imponen como creencia, y pienso que la emancipación humana depende de la desaparición de sus límites objetivos. Marx pensaba que esta disolución no podía darse en la idea, sino en la práctica, y yo estoy de acuerdo.

Me gustaría hacer una revolución no para realizar un ideal positivo de hombre, sino para eliminar los límites a la invención de nuevos ideales. La liberación del hombre es una liberación de su creatividad.

Es lo que yo discuto en mi libro *Ecce Comu*: ¿Qué se puede hacer en la situación actual del mundo? Se puede empezar a crear islas de comunismo, pero no imaginando tomar el poder total, porque el poder nunca cambia, sino multiplicando las iniciativas. Es menos entusiasta que la idea de la revolución mundial, pero es más realista. ▀

Necesitamos que América Latina
nos salve de la dominación
estadounidense. He cultivado este
sueño en estos últimos años.





EL ALMA buena DE BRECHT

Debo confesar que no me complacen casi nada las efemérides, que en el ámbito de la cultura suelen vincularse, muchas veces, a eventos rutinarios y jornadas formales. Así y todo, las fechas me han tejido una trampa tentadora: los 50 años de la muerte de Bertolt Brecht que el mundo recordó en el 2006 y, a propósito del aniversario 109 de su natalicio este febrero.

No me propongo un inventario detallado de los espectáculos firmados por el alemán. Seguiré, especialmente, la pista de las huellas brechtianas en figuras cimeras de la práctica teatral cubana como Vicente Revuelta, Roberto Blanco y Berta Martínez.

Importantes críticos como Vivian Martínez Tabares, Graziella Pocolotti, Rosa Ileana Boudet y el inolvidable maestro Rine Leal se han referido a la presencia brechtiana sobre nuestras tablas, hecho que va más allá de sus obras dramáticas. El autor de *Madre Coraje y sus hijos* significó, sobre todo a partir de Teatro Estudio, una influencia poderosa en cuanto a la forma de asumir el teatro y hasta el estilo de actuación. Hace varios años, la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) organizó un coloquio sobre el legado de Brecht y de Stanislavski en nuestro teatro que valdría la pena publicar. En esas enjundiosas conversaciones Vicente Revuelta recordaba el esquematismo con que algunos asumieron el Teatro Épico y otros conceptos brechtianos en una primera etapa. La propia obra de Vicente es tal vez el mejor testimonio del acercamiento diverso a ese mundo conceptual. No debe olvidarse que Teatro Estudio se gesta y consolida, ensayando de forma casi clandestina *El alma buena de Se Chuan*, y que, además, hay mucho de la lección brechtiana en el Primer Manifiesto de Teatro Estudio y en otros documentos que subrayan la utilidad social del arte, pero defendiendo siempre su esencia artística. En varias entrevistas, Revuelta ha recordado que fue la lectura, el estudio y después la asunción de personajes de Brecht, la motivación para estudiar a los clásicos del pensamiento marxista, una influencia que sigue considerando decisiva en su formación.

Aunque ya en *El alma buena...* entran en el juego artístico términos como la «distanciación» y el tan discutido efecto de extrañamiento, no fue esta compañía el mejor ejemplo en cuanto a proponer al público un Brecht ausente de pasiones y absolutamente intelectualizado. Hay que tener en cuenta que es en este grupo donde primero se sistematiza el estudio del llamado Método de Stanislavski, y que formidables actores y actrices, como Raquel Revuelta o Sergio Corrieri, poseen un estudio de interpretación sólidamente apegado a las enseñanzas del maestro ruso. Por ello es que en esta compañía no se hizo fuerte aquella división de los teatristas bastante pueril y de moda en los 70 entre brechtianos o stanislavskianos.

En los 60, como se sabe una etapa de inusitado fervor teatral, la dramaturgia brechtiana sube a las tablas con insistencia. Directores extranjeros, como el argentino Néstor Raimondi, dirigen grandes espectáculos, casi siempre siguiendo de cerca la letra de Brecht y la práctica concreta del Berliner Ensemble. Durante esta década, Vicente asume en dos ocasiones *Madre Coraje y sus hijos*. En un debate teatral que vio la luz en *Revolución y Cultura* (3/1995), el director confesaba que primero vio *Madre Coraje...* como una tragedia, algo muy solemne, y después descubrió todo lo que tiene de cómico, toda la vivacidad de la obra. Este montaje, en sus dos versiones, dejó labores interpretativas inolvidables como las de Raquel Revuelta y la de Berta Martínez, quien se ha referido a la importancia del papel de Catalina, la hija muda de *Madre Coraje*, en su despegue artístico.

Una puesta sintomática de que lo brechtiano no se ha expresado solo en los títulos de la frondosa dramaturgia del alemán puede hallarse en el montaje de *Fuenteovejuna* (1963). Ahí Vicente asumió a Lope de Vega con una mezcla de fidelidad y desenfado, y con subrayados en las intenciones que iban del vestuario a la proyección del elenco, demostrando una estética nueva, un tono singular en el proceso del teatro cubano. Algo de lección bien asimilada y nada retórica está también en un montaje como *Don Gil de las calzas verdes*,

donde Berta Martínez asume la encantadora comedia de Tirso de Molina, y en la que la fuerza de los coros, la exaltación de lo paródico y la complicidad con el espectador, recuerdan las enseñanzas de Brecht sobre el papel del teatro como desencadenador de la reflexión, una ola inquietante que va y regresa del escenario al público.

Bodas de sangre, asumida por Martínez en 1979, es para la mayoría uno de los espectáculos fundamentales en nuestra historia teatral de las últimas décadas. Esa puesta resulta además paradigmática para estas reflexiones. En *Bodas...*, según Teatro Estudio, está todo el caudal poético, toda la tragicidad del gran autor granadino, pero en la estructura del espectáculo, en la base filosófica y ética de su complejo tejido artístico, hay mucho de Brecht.

Galileo Galilei es, tal vez, el ejemplo más elocuente de la rica relación entre el clásico y una figura tan importante para la historia de nuestro teatro como Vicente Revuelta. En 1974 se estrena la versión cubana de *Galileo...* con unánime éxito de público y de crítica. En medio de un período con costados amargos para el teatro cubano —que se evidencia a partir del 71—, este montaje venía a significar un llamado a la inteligencia, un clamor de respeto a la individualidad y al valor del talento.

Para quienes empezábamos a estudiar teatro (o debutaban como espectadores en ese momento), las funciones de la sala Hubert Blanck significaron un aliento decisivo y como la culminación de una utopía escénica. Desde el punto de vista actoral, el propio Vicente y el formidable José Antonio Rodríguez se alternaban en un Galileo estremecedor y cómplice.

Sin embargo, con la insatisfacción propia de los artistas genuinos, Vicente no se siente del todo complacido con su memorable puesta. Una década después retoma lo fundamental del texto y lo asume con estudiantes muy jóvenes del Instituto Superior de Arte (ISA). Los «marcados» por la excelencia del primer *Galileo...* estuvimos en el bando de los desconcertados por este montaje voluntariamente inacabado, con ese juego desacralizador e irreverente. Mucho se polemizó sobre el espectáculo. El crítico Eberto García Abreu —entonces uno de los estudiantes enrolados en la fecunda aventura— publicó en la revista *Tablas* unas notas muy interesantes sobre el proceso de trabajo del *Galileo...* del 84. El director de la puesta insistió siempre —y a la luz del paso del tiempo me declaro de acuerdo con él— en que la primera versión, que tan sinceramente aplaudimos, seguía, tal vez demasiado de cerca, las pautas del montaje del Berliner, y que una década después fue más fiel a Brecht en el sentido de la renovación constante del espectáculo, en el rechazo a dar una puesta como algo terminado e inamovible.

Puede parecer muy complicado, pero ante un creador como Brecht, en quien el cuestionamiento, la duda, la búsqueda de los matices contradictorios resultan motivaciones perennes, se da el caso de que alejándose de su letra exacta se adentre el otro creador en un sentido más profundo de fidelidad a su estética. A eso se ha referido Roberto Blanco en una de sus últimas entrevistas. Afirmaba que después de estudiar varios años en Berlín y estar fascinado por las teorías del fundador del Teatro Dialéctico, prefirió no montar una de sus obras y, mucho menos, hacerlo por el llamado Libro Modelo. Blanco tomó un texto cubano tan singular como *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa, y supo insuflarle el énfasis social, el sentido de la espectacularidad y la capacidad de pensar y divertir a la vez, que son consustanciales a Brecht. ■

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.

FÁBULAS

Carlos Celdrán

y parábolas:

lecciones del dramaturgo alemán

La estrategia para poder hacer algo personal con un autor tan saturado de referencias como Bertolt Brecht, fue en un inicio bastante sencilla: partir, otra vez, de su centro mismo, es decir, del trabajo con las fábulas y los eventos de sus obras. Intentar hacer el viaje inverso y remontar el río hasta su origen, hasta el ojo de buey de su imaginario sobreabundante de fábulas sabias y entretenidas, que fluían sin contaminación por dentro de su cuerpo teórico como un río transparente.

El primero de los dos montajes que hice de Brecht fue su ópera prima, *Baal*, en 1998, y más tarde, al año siguiente, en 1999, dirigí *El alma buena de Se-Chuan*.

Leí *Baal* a mis actores como un cuento de amoralidad, sexo, bisexualidad y adicción entre los jóvenes. Inmediatamente me di cuenta de que debía entregarles un guión donde esto estuviera aún más claro, así que refundí espacios, corté textos y pasajes irreferenciables, refuncionalicé algunos personajes y sobre todo reubiqué la fábula en un espacio urbano y no rural, como era originariamente en el texto. Los bosques, praderas y tabernas periféricas por las que deambulaba Baal, poeta maldito y sublime, cobraron otra intensidad dentro de la sonoridad urbana y marginal de la ciudad, operación esta cercana a Brecht, sin duda, pues la ciudad como centro de placer y destrucción fue desde el inicio una imagen obsesiva de su teatro. Casi sin dificultad la sonoridad de las canciones del poeta-músico Baal se aceleraron con el desgarramiento contemporáneo de la ciudad, lo que provocó, a su vez, que el gesto y la fisicalidad de los actores se transformaran radicalmente. Sin violaciones excesivas, la ciudad como espacio virtual de la fábula nos conectó con la realidad y el contexto que necesitábamos para verificar la carga de marginalidad y protesta real de la historia de Brecht, la ciudad entendida como telón de fondo y como textura y ritmo, una ciudad en ruinas, cerrada e implosiva, una ciudad que no estaría pintada o ilustrada en la escenografía, sino en todo lo demás.

La obra se ensayó en mi propia casa, en esos momentos aún no teníamos un espacio regular para ensayar y mi casa se convirtió, de pronto, en salón de ensayos. Recuerdo que comenzábamos muy temprano en la mañana, entrenando con la música y las fiestas posibles de Baal, fue un proceso de ensayos extrañamente feliz y rápido, escandaloso e inusual. Al ritmo de la música de Atanai, el rockero y rapero cubano, los actores bailaban en el comedor de mi casa, se tocaban, se contorsionaban, sudaban, gritaban durante las improvisaciones, Baal los invitaba a su buhardilla decadente, a su refugio clandestino y permisivo, y ellos salían entonces de mi cocina cruzando entrelazados el comedor-escenario hacia el baño, donde

ocurrían partes intensas de esa fiesta ubicua que no podía apreciar del todo encaramado en el sofá desde donde dirigía. Este espacio real y estrecho de mi casa dictó la ambigüedad posterior que tuvo el montaje final, el hacinamiento era casi el mismo que necesitaba la obra. Entre el humo, los muebles arrimados, la cantidad de actores y de curiosos que llegaban de pronto, mi propia familia, la música alta de Atanai, la confusión anárquica y el juego, nació un tono, un estilo, una sensación real de alteración y transgresión necesarias para incorporar con cierta carga de verdad y no de mera representación esta historia expresionista y radical de la juventud errática de Brecht.

Los cuerpos empezaron a construir su historia particular, a la vez que iban apareciendo objetos reciclados, nailon, pedazos de plástico, objetos de toda índole recogidos en la basura y en la calle, no había ni hubo dinero oficial para esta producción, así que la mesa de Baal fue el radiador oxidado de un carro; las botellas de alcohol, botellas plásticas donde se vendía el ron a granel; el lago donde Ekart y Baal se encuentran y se bañan juntos, un nailon gigante de color lechoso semejante al de las bolsas de compra de los supermercados en dólares. Este nailon después se metamorfoseaba en basurero y refugio de tránsfugas y putas de la calle. Eran desperdicios de nuevo tipo en una ciudad que los recibía, aturdida e impotente.

La ropa fue otro paso decisivo. En un viaje a las tiendas de La Habana, tiendas en peso cubano, por supuesto, compramos toda la ropa que pudimos encontrar disponible para la población, ropa medio polvorienta y *old fashion* que vendían o remataban en esas tiendas adormecidas, ropas que metimos en cajas y que ocuparon la mitad de mi sala. Cada mañana los actores buceaban en ellas y se vestían para la ocasión del ensayo con los pantalones de láster, las blusas de poliéster estampadas, los pulóveres estilo «era soviética», modelitos de algodón baratos y coloridos, manhattans y camisas de encaje, zapatos plásticos y botas Centauro, jeans cubanos de mezcilla mala, cosas tejidas y fosforescentes, que ellos hallaban apropiados para sus personajes y que acrecentaban el vértigo de la fiesta. Desde el comienzo, la idea de ubicar la atmósfera de *Baal* en los 70 fue clara para mí, cuando estando en Londres, descubrí con asombro que la moda de aquella temporada la llamaban Free Cuba y la ropa chic y cara era la misma de los 70 que nosotros reciclábamos a diario. Se trató entonces de hallar belleza en esas ropas, de darles carácter, un toque de contracultura típico de un extravagante antisocial como era Baal, un Baal cubano y de alto diseño que imponía su estilo único de poeta y anarquista llevando ropas imposibles para el buen gusto convencional. Nació así la banda o la tribu urbana de Baal, claonesa

y friqui, neoexpresionista y sofisticada, barata y barroca que usurpaba con su visualidad un peso considerable de la autenticidad del montaje y que delineaba con su referencialidad y extrañeza el modo concreto en que los actores asumían sus personajes.

Hallamos en el sótano de la iglesia del Buendía el espacio ideal para reproducir la claustrofobia lograda en mi casa. Este espacio, al ser un sótano, daba a la puesta otra analogía de producto *underground*, donde la buhardilla de Baal continuaba acrecentando su metáfora de resistencia elitista. Nos mudamos allí con toda nuestra parafernalia miserable y aforamos algunas de las paredes con cortinas de nailon negro; a falta de tela surgió esta idea que cerró de golpe la provisionalidad del conjunto. Luego acomodamos al poco público que cabía allí abajo con nosotros en dos gradas estrechas e incómodas que caían casi sobre los actores y todo estuvo listo para estrenar tras tres meses de trabajo.

El público que asistió a la cita a partir de su estreno, 1998, no sé si sabía algo sobre Brecht, de lo que sí estoy seguro es de que vieron de algún modo, tosco y vivo, aplicando las clasificaciones de Peter Brook, el rostro de una generación de jóvenes que salió a luchar la vida a la calle cuando el período especial tocó fondo, su adolescencia coincidió sin mediaciones con el cierre en el país de una etapa y la entrada de la crisis más radical de cuantas hemos tenido. Lo que hallaron en la calle, lo que vivieron, el modo en que se organizaron para comer, divertirse y sobrevivir, sin escrúpulos lo usé para *Baal*.

Aquel espectáculo era su biografía indirecta, también su tímido testimonio de escapados de la calle, de la prostitución blanda, de la droga alternativa, dígame las pastillas, y del éxodo ciego por el mar o por el aire. Era su modo de salir ilesos. Recuerdo que mi impacto fue visceral cuando empecé a decodificar los comportamientos de estos actores mucho más jóvenes que yo. En un instante entendí que algo cultural, antropológico, si se quiere, había ocurrido entre nosotros y que yo, obviamente, me había perdido, refugiado como estaba en el teatro.

Era otra ética y otro comportamiento difíciles de asimilar y muy cercanos a los del Baal del Brecht de los años 20. Metidos en mi casa y en mi mundo, adueñándose de mi imaginario, construyeron su Baal marginal, el propio de la urbanidad de unos 90, desencantados y feroces. Se contaminaron con él, gozaron con él, agredieron con él, a través de él. Además, empezaron muchos a entender el oficio y el duelo profesionales del teatro.

Baal se estrenó por pura coincidencia en el año del centenario de Brecht, cuando el mundo teatral le rendía homenajes y rituales de conmisericordia

al gran autor de izquierdas cuyo legado empezaba a perder para casi todos el atractivo y el reto intelectual que había tenido durante medio siglo de utopías sociales. El mundo entraba en la posthistoria y el dispositivo Brecht de explicar la realidad hacía aguas por todas partes. Lejos del centro de los festejos, en aquel sótano, todas las noches, sin embargo, vi a Brecht danzar en plena forma.

Al año siguiente, en 1999, tras una larga década de crisis económica y soledad, estaba claro que la sociedad cubana ya era otra muy distinta a la del pasado reciente, un paraíso para la duda y la especulación brechtianas. Estrené *El alma buena de Se Chuan* en el verano del 99 en el 9no. piso del Teatro Nacional tras ocho meses o más de extenuantes ensayos. Las paradojas de la lucha por hacer el bien de Shen Te, su protagonista, volvían otra vez a tener sentido en la Cuba de fin de milenio: ser bueno, ser honesto, ser o no ser un marginal: era este el problema. Cuando todo está tan caro, ¿cómo ser íntegro y cabal?, ¿cómo conciliar ser ético y humano sin morir en el intento?, ¿cómo ser vulnerable al amor desinteresado sin ser burlado? Shen Te y Shui Ta, el blanco y el negro de la sociedad cubana finisecular, el humano bicéfalo de la parábola de un Confucio marxista heterodoxo que no creía en generalidades humanas ni divinas. El auxilio final de Shen Te frente al público del 9no. piso era el final abierto brechtiano por excelencia, el mejor de todos los finales sin respuestas que haya escrito este autor.

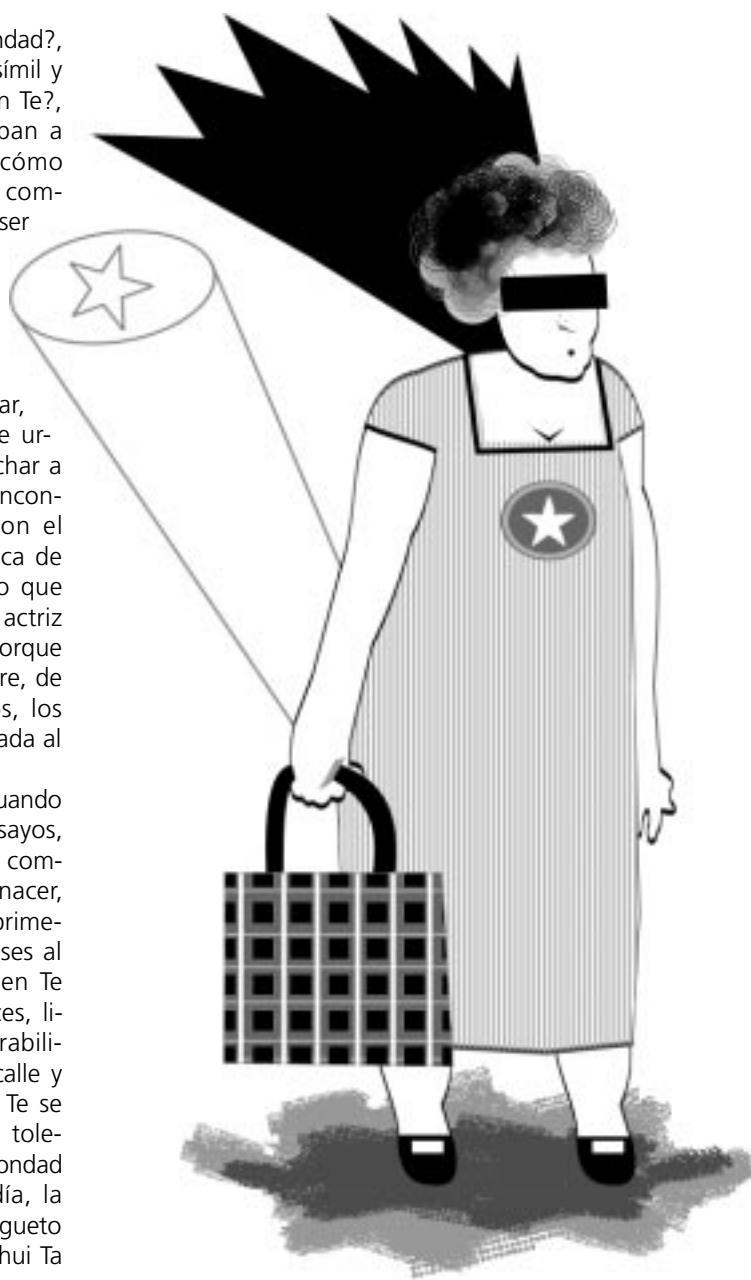
La pregunta estaba en el aire, y si Vicente Revuelta la respondió en el 58 con su montaje de la obra, nuestro auxilio se adentraba ahora en la realidad con su carga de perplejidad e incertidumbre social para seguir resonando sin rebote. Fin de milenio en La Habana, todo lo que intentáramos hacer ese año estaría marcado por el vértigo del cierre y el balance de una época. Fin de cosas, panorámica de un siglo y de una época, incertidumbres y paradojas de un alma colectiva que pretendió ser buena y que hacia sus últimos minutos en el escenario pedía auxilio en un grito silencioso que seguía persistiendo hasta la oscuridad final y —como en un sueño brechtiano— más allá de los aplausos y de la noche. Si algo quedó claro de nuestro montaje de esta parábola terminal de Brecht fue su oportuno estreno. Como amaba y exigía el autor, el teatro es perentorio y debe su sentido a su capacidad de contingencia y metaforización.

¿Cómo ser buena, entonces?, ¿cómo actuar la bondad?, ¿cómo entender el comportamiento, a veces inverosímil y extremo, de Shen Te?, ¿cómo debía ser nuestra Shen Te?, ¿cuáles eran sus argumentos de vida que la llevaban a hacer de la nobleza una marca y un destino?, ¿cómo serían, en realidad, sus procesos interiores y su real comportamiento ahora, que por supuesto, no podían ser los mismos que sirvieron para el montaje de finales de los 50? Brecht nos da indicios, e increíbles y bien diseñadas situaciones, donde esta bondad se manifiesta y languidece en su choque dramático con el medio. Él es el maestro de las situaciones, el hombre es lo que hace y lo que hace es contradictorio a su pesar, pero no bastaban las situaciones y las decisiones de urgencia que toma Shen Te en cada momento para echar a andar la lógica que necesitábamos. El proceso de encontrar estas respuestas fue arduo. Referenciarla con el marco idílico de la China de fábula y parábola clásica de Brecht era y fue un recurso distanciador y hermoso que para nada daba repuestas prácticas profundas a la actriz en cómo diseñar su Shen Te en tiempo y espacio, porque justamente de eso se trataba, y de eso se trata siempre, de hallar el tiempo y el espacio, el ritmo y los gestos, los móviles, las pausas y el guión que te justifique la entrada al escenario, otra vez, con esta máscara.

Hallamos el camino para responder a todo esto, cuando descubrimos, en algún momento del proceso de ensayos, que la bondad permanente de Shen Te, su raíz y su comportamiento posterior en toda la obra, bien podrían nacer, y esto sí que nos fue útil, de la puta que era en las primeras escenas de la obra, cuando la llegada de los dioses al pueblo. Son brevísimas escenas, pero capitales: Shen Te es la prostituta del pueblo, su bondad está, entonces, ligada entrañablemente a la tolerancia y a la vulnerabilidad marginal y popular de las putas que hacen la calle y venden su cuerpo para comer y para vestirse. Shen Te se ubicaba en la periferia, donde la sobrevivencia y la tolerancia a todo lo humano son parte del oficio, pero la bondad de una puta está también atravesada de la picardía, la sabiduría de la calle, de los gestos y códigos del gueto

y de los hombres reales. De ahí sacará su Shui Ta en el futuro. A partir de ese momento, en que entendimos esta conexión visceral, todo quedó

claro, tanto para mí como para Zulema Clares, la actriz que hacía Shen Te - Shui Ta. Su bondad ya tenía, de este modo, un cuerpo y un referente inequívoco, un modo dulce y posible de ser real, tolerante y buena, y además, actual, mortíferamente actual para La Habana de los 90. Apareció, entonces, la danza de Shen Te, su ritmo profundo, su modo particular de reaccionar, de mirar y hablar, de reír y pensar, de mentir y perdonar, de manejar los estados y las estrategias, de relacionarse con los otros y con el público desde una bondad que no perdía ni pie ni pisada y que permitía al público y a la actriz comunicarse de frente y en los mismos términos. Fue una tierra ganada que abrió el trabajo de Zulema, como actriz, hacia zonas de libertad y honestidad no alcanzadas por ella anteriormente. Esta vez encontró un guión y una pauta desde donde hablar de la realidad, de la calle, del dolor y de la vida sin discursos patéticos ni teatrales, sino tácitos y muy sencillos, cercanos, personales en el sentido de que todo lo que es contemporáneo nos es personal. Shen Te es la puta buena del pueblo, magistral paradoja de Brecht que nunca colmulgó con los cánones morales, ni en su vida de licencioso y sensualista, ni en su teatro didáctico o dialéctico, un doctrinario que escapó genialmente a sus propios dogmas. La Habana entonces podía ser Se Chuan a través de los gestos estudiados y los móviles interiores de la actriz, Shen Te podía ser nuestra, no solo por un cuadro psicológico penetrante, sino por la defensa de una dramaturgia que calificaba el texto de Brecht y que la actriz, con su intuición dirigida en ese camino, hacía transparente cada noche con fuerza y penetración. Vi con felicidad el crecimiento paulatino de esta idea inicial, cómo se hacían más claros, cada vez, los puentes entre la fábula y la realidad en el trabajo de Zulema, cómo la bondad de Shen Te era sopeada y aceptada como posible y, por tanto, como una vía expedita para la meditación sobre la realidad.



El Shui Ta sufrió similares cambios. De golpe, en un ensayo, dejó atrás toda la teatralidad y la concepción prejuiciada de estar haciendo el malo a las que la actriz apejó inicialmente para convertirse en un ser contemporáneo y real. Recuerdo que Zulema estaba cansada esa tarde y pasaba Shui Ta casi marcándolo, como decimos en teatro. De pronto me fue claro que todo lo que hacía, al ser más normal y sencillo, tomaba sentido en la situación, se hacía real y diabólicamente peligroso para los que se le oponían en ese momento en escena. Él era, súbitamente, alguien posible, práctico, negociante por naturaleza, intenso, hermoso, inteligente, ingenioso, paralizante para los otros por su lógica nueva, era otra cara de Shen Te, otra cara de sus argumentos, otra cara de la realidad, también defendible, necesaria y humana. La actriz, entonces, dejó atrás el disfraz, la máscara, y comenzó un proceso nuevo más dinámico y complejo con el papel. Un Shui Ta con el pelo al descubierto —Shen Te lo ocultaba paradójicamente en su gorrito—, unos espejuelos oscuros por máscara y ropas negras de modo que se movía con rapidez y economía, un Shui Ta inesperado tal vez. El nuestro, o el del futuro, digo yo.

Este proceso, no siempre lineal ni claro, hasta angustioso y cruel, de búsqueda y precisión dramática, ocurrió con casi todos los personajes de la obra mientras se ensayaba. Como resultado de violentos retrocesos y reescrituras de lo hecho, de decenas de borradores y dibujos de cuadros enteros, y largas conversaciones y confusiones de todo tipo, tuvimos al final un Aguador con su lenguaje de la calle y sus ritmos amalgamados de movimientos y tonos populares y urbanos; la señora Mitsu con su elegancia de oropel dolarizada; Sun como un joven inescrupuloso de hoy, dinámico y sicópata que miente y seduce con su gracia marginal; Shu Fu, el barbero decadente y amañado en su vulgaridad de nuevo rico; la señora Shin, en una danza de la vecina unida a un coro de marginales, putas e invasores de todo tipo, de proceso —repito— arduo que continuó vivo en las funciones, ajustándose y ajustando, cada noche, la metáfora a la que aspirábamos.

Si en *Baal* fue fácil saltar, gracias al componente expresionista de la obra, las teorías modélicas brechtianas sobre el trabajo del actor dentro de su teatro y de la maquinaria de representación de sus puestas, en *El alma buena...*, de algún modo tenía que lidiar con ciertas cosas ineludibles asociadas a esta técnica y a sus presupuestos. La carga, por momentos, didáctica de la pieza, ciertas zonas donde los personajes rompen y pasan de la primera a la tercera persona para explicar o meditar sobre la acción y sus circunstancias, la tipicidad de ciertos papeles que entrañaban un *gestus* clasista que los aclarase, la convivencia de individuos psicológicamente definidos con estos otros diseñados en trazos grandes, me acosaban como paradojas estéticas que debía responder y actualizar, pero que formaban ya parte, creo yo, de la maquinaria bélica con la que Brecht sitió al teatro de su época en una batalla decisiva por la conquista de un nuevo sentido a la profesión y que, no obstante, dejaban de funcionar, oxidados y obsoletos en este momento, eran la chatarra, los restos y las huellas de una batalla fundamental del teatro, los artefactos a la intemperie de una maquinaria de guerra sofisticadísima pero superada. Sin embargo, ahí estaban y tenía que vérmelas con ellos y tratar de leer sus instrucciones en un manual intraducible.

Aunque no discutimos directamente mucho sobre esto, el debate estuvo en el aire de algún modo y jugó un papel importante en las decisiones que tomábamos a diario en el proceso de montaje. Si en *Baal* Brecht era una biografía, aquí era ya Brecht técnicamente hablando.

La primera escena que quedó lista y que sirvió como modelo y como norte para el resto del montaje fue la del encuentro de Shen Te y su amado Sun bajo el árbol del parque, cuando este decide suicidarse y el amor de Shen Te y su bondad lo salvan de morir. Después de tener esta escena lista, de verla y sentirla, supimos en lo adelante cómo sería nuestra aproximación sensorial y gestual a la épica brechtiana. Fue inevitable pasar de la máscara y de los conceptos de la actuación distanciada a la primera persona para hacer esta escena creíble, para entenderla y devolverle la vida que necesitaba. Sun desea morir, es un joven sin trabajo y sin esperanzas que quiere, en todos los sentidos de la palabra, volar o morir. Es aviador y Shen Te, enamorada de su desamparo y su pobreza, decide darle todo lo que posee para ayudarlo. Los sentimientos, la claridad interior, la suave ironía con la que los actores enfrentaron, casi jugando, casi en serio, las secuencias de la escena, dinamitaron la clásica poesía didáctica del autor

y nos dieron un camino tácito y limpio de pesantez para reanimar y dar sentido y claridad, otra vez, a la historia hermosa de Brecht sobre la pobreza y el bien. Los primeros planos de los sentimientos de los actores, no ajenos, como decía, a la ironía inteligente y precisa que exige Brecht, resultaron recursos muy útiles que marcaron a la puesta completa con su balance y su afinación, fueron algo así como extrañamientos a la inversa. No hubiésemos llegado al público de hoy sin esta visión de conjunto, emocional, individualizadora, sencilla, reconocible por todos. Se trataba entonces de lograr, en lo adelante, una individualización de los personajes, unida al juego y la ironía de la máscara tradicional, el tipo brechtiano. Así convivirían dioses y villanos con héroes y heroínas, estafadores de poca monta y amigos leales y reales, sentimientos complejos y actitudes de retablo, la vida y el teatro fundidos en un discurso que priorizaba la transparencia y la veracidad, pero que no olvidaba en ningún momento el juego y la convención teatral más tierna, complejización de las emociones en un trazado naif de terracota. Es difícil definir las cosas prácticas, las líneas prácticas de una pesquisa escénica. Lo que quieres y lo que logras o malogras en el teatro es casi siempre percibido sensorialmente o malinterpretado, es todo un riesgo ser entendido en el teatro, y más en este trabajo con Brecht donde nunca quise que la operación de acercamiento fuera obvia, al punto mortal de destruir las sutilezas poéticas del texto y de la propia estrategia de fabulación de Brecht al situar su historia en una China de folletín, distante y eficaz como las parábolas.

Después de tener claro el tono y la música interior de aquello que hacíamos a ciegas, algo como un entendimiento tácito empezó a definirse en el lenguaje de la puesta y así pudimos ver la luz al final de un túnel, después de meses de trabajo donde muchos de los que estaban en *Baal* se fueron, donde otros entraron, donde los que se quedaron, sin duda, se quedaron y crecieron.

Por primera vez, con esta obra, trabajamos en el escenario gigantesco del 9no. piso del Teatro Nacional y esto nos dio una sensación nueva de apertura con relación a *Baal*. La amplitud del área de representación y la cercanía del público son una de las paradojas felices de este espacio alternativo. Hasta ese momento mis puestas anteriores, incluida *Baal*, se habían hecho en espacios pequeños o estrechos como el del Buendía y otros de la ciudad. Esta fue la primera vez que trabajé con la horizontalidad más plena que pueda tenerse y este hallazgo entró como una felicidad descubierta por primera vez en las composiciones de *El alma buena de Se Chuan*, que de buenas a primeras se expandieron hacia los lados. Sin respetar entradas ni salidas convencionales, el escenario abierto del 9no. piso me proporcionó una dimensión de composiciones de conjunto más libres y diáfanos que le dieron un despliegue visual inesperado al montaje. La tienda de tabaco de Shen Te, por ejemplo, dejó de ser una tiendecita para convertirse en un vasto almacén lleno de torres de pacas de yaguas y de grandes cajas de tabaco que se extendían por todo el ámbito del espacio vacío con sus laberintos efectivos donde se perdían los personajes en la acción.

Recuerdo que dentro de estas pacas de tabaco por casualidad descubrimos un día metros y metros de gasa blanca, usados realmente en los cultivos del tabaco, y los colgamos de aforo en lugar de la telonería. Fue un hallazgo feliz que abrió, con su transparencia y ligereza, aún más el espacio y concretó la idea, no de escenografía, sino de espacio, de lugar, de gran almacén para la acción, de teatro abierto y de metáfora de la propia obra. Aquel sitio vasto y ocre de *El alma buena...*, color tierra, color tabaco y madera, en franco contraste con el colorido chillón y empastado del vestuario, que evadía mostrar la pobreza uniforme típica en el teatro brechtiano para exponer, así, la carnavalización de nuestra pobreza real con sus telas malas y sus ropas coloridas, tuvo para mí la felicidad de ser un salto al vacío, al aire libre del escenario, el paso a otra escala y otra concepción inédita. Con este espacio empezó una aventura, para nosotros nueva, que nos alejó estéticamente de las deudas asociadas al resultado de mi trabajo anterior. Por eso, a pesar del calor y de las incomodidades de toda índole de este espacio, me he resistido a las presiones de abandonarlo; en él encontré la imagen del foro, del teatro del mundo calderoneano, tan cercana también a Brecht y su obsesión de una arena abierta al debate social. Salí, al llegar a ese escenario, de la concepción de un teatro experimental y ritualista. De golpe sentí, orgánicamente, que se abría una brecha en la costura de mis obras al coserlas a esta plaza con público

sentado, a este tablado sin esquinas ni bordes, con su techo tan alto y los espectadores abrazándose en una misma paradoja, brecha que metió al público de frente en mi debate y en mis temas para no sacarlo ya más. *Baal* tuvo la fuerza del evento clandestino que ocurre en un sótano expresionista. Con sus tintes de cabaret dadá y juvenil, fue un paso por desembarazarme del teatro teatral y metafórico que hice anteriormente. Pero con *El alma buena de Se Chuan* y con un Brecht cenital, llámesele épico o dialéctico, en la madurez de sus posibilidades de polemista e inventor, el teatro me dio una lección que no me esperaba: podía ser útil y divertido. ▀

Texto publicado en *La escena transparente*, Tablas-Alarcos, 2006.

Carlos Celdrán: dramaturgo, teatrólogo, guionista de cine y director teatral. Es el director de Argos Teatro. Posee la Distinción por la Cultura Nacional. Recibió el Premio Villanueva de la Crítica 2006 por sus espectáculos *Stockman*, *un enemigo del pueblo* y *Chamaco*.



EL Bertolt Brecht QUE NUNCA llegaré a CONOCER

José Milián

Corrían los 60 del siglo pasado y un director argentino llamado Néstor Raimondi insistía en poner en práctica todas las teorías aprendidas en su paso durante años por el famosísimo Berliner Ensembler. Claro está, que antes de establecer conmigo un vínculo de trabajo, pasaron otros creadores por sus manos y ya había tenido algunos estrenos importantes como *La madre* y *La tragedia optimista*.

Entre sus colaboradores más cercanos estaba el dramaturgo cubano Rolando Ferrer, que había tenido a su cargo la traducción al español de textos del francés y del alemán, pero sobre todo, de la letra de las canciones de la muy famosa *Ópera de los tres centavos*.

Raimondi me había confesado que su interés en mí iba un poco más allá de la Asistencia de Dirección. Para él, yo era un joven dramaturgo con nuevas ideas y pretendía, usando el libro modelo del Berliner, alejarse del mismo y acercarse a la idiosincrasia del cubano. Una increíble contradicción, que me permitió no solo acercarme a Brecht, sino bebérmelo. Comencé a trabajar con músicos, directores de orquesta, diseñadores, bailarines, coreógrafos, pero sobre todo, actores que no debían cantar, sino interpretar.

Todo el trabajo de investigación que se hizo alrededor de esta notable coproducción entre el Grupo La Rueda y el Teatro Musical me llevó al descubrimiento de uno de los más notables revolucionadores del género musical en todos los sentidos. Desgraciadamente, a nadie le importaba este aspecto del gran dramaturgo alemán, ya que le precedía la terrible fama del distanciamiento, a mi entender muy mal interpretado por críticos e investigadores, de lo político como discurso panfletario y de la ausencia total de intensidad o drama. En mis manos estaba un Brecht distinto. Un ser dotado de una exquisita sensibilidad, de un sentido del humor proverbial, de una gran fuerza dramática y de una capacidad extraordinaria para penetrar en la esencia de las contradicciones del alma. Brecht no era solo la esencia, sino la forma. Y en la forma lo había entregado todo. Y era en este punto donde todos terminaban confundidos.

Llevar a la métrica musical aquellas traducciones de Rolando y sin traicionar la esencia ideológica y al mismo tiempo dramática de

los personajes, ha sido una de las labores más terribles en toda la historia de mi ya larga carrera, y mi más insospechada afiliación a la poética del dramaturgo alemán.

El resultado de este trabajo, para no abundar en detalles, puede resumirse con una frase de Peter Weiss en su paso por La Habana: había visto un Brecht a la cubana y según él, esto hubiera hecho sentir muy orgulloso al gran B.B.

Pero, ¿cómo transitamos un camino de prostitutas, delincuentes y vagabundos de los años 20, alemanes por cierto, para llegar a un espectáculo donde las generaciones de los 60 se reconocieran sin aburrirse? He aquí que hicimos el gran descubrimiento. Los increíbles puntos de contacto entre las teorías brechtianas y nuestro teatro vernáculo.

El llamado gesto social, arreglo narrativo, distanciamiento, punto de vista, etcétera, no eran más que los postulados de un género que en nuestra realidad teatral estaba agonizando, hasta su discutible desaparición como institución, pero que Brecht ni en sus investigaciones por el teatro oriental pudo imaginar que existía. El famoso negrito del vernáculo, en sus continuos comentarios hacia y con el público, al cantar comentando un tema de actualidad y al plantearnos sus criterios sociales y políticos, estaba ejecutando en un escenario, muchas veces espontáneamente, lo que al alemán le costaba años de búsquedas y cuartillas para explicar. Por este sendero transitamos con *La ópera de los tres quilos*. La llamo así porque Raimondi intentaba interpretar nuestra expresión de lo barato con este título, como la tienda desaparecida y que hacía gala de lo mismo. Eso quería Brecht, una ópera al alcance de todos, pero para el análisis de todos, para el reconocimiento de todos.

En este punto debo aclarar algo: el Teatro de Consulado y Virtudes permanecía con un lleno total, la prensa reflejaba el indiscutible suceso, los actores tenían el raro privilegio de actuar para un teatro abarrotado; actores, por cierto, casi todos de primera línea, pero, para aquellos que pretendían entender los postulados brechtianos, el resultado era fallido. ¿Por qué? ¿Porque el dramaturgo alemán era un autor de minorías? ¿Porque este fenómeno de público no se correspondía con la reacción obtenida por



otras puestas en la misma ciudad? ¿O por el hecho de que casi siempre relacionamos el éxito de público con las mal llamadas concesiones o facilismos? Este no era el caso.

Es indiscutible que este trabajo me marcó para siempre. El seminario para directores de Teatro, organizado por la Casa del Teatro, basó toda su teoría en la experiencia de esta forma de enfrentar no solo el análisis dramático, sino la representación de lo espectacular. Está claro que yo no soy Bertolt Brecht y que para poner en práctica la investigación de sus teorías y hasta para asimilarlas, es necesario tener un grupo. Intenté hacerlo en mayor o menor medida durante mis puestas por diferentes colectivos, aun en mi larga temporada por el Teatro Musical de La Habana, donde basándome en las teorías del cabaret político, intentamos diversos espectáculos en el Salón Alhambra, donde por supuesto, sobresale *En el viejo varietés*. Pero no fue hasta 1989, con la fundación del Pequeño Teatro de La Habana, que pude hacer realidad este sueño. Hemos investigado el musical y lo dramático de otra forma. Hemos profundizado en Brecht y en sus teorías por 17 años y todavía estamos empezando. No siempre los espectadores —y hasta los investigadores— reciben con agrado los resultados y no siempre los resultados son los mejores, pero ahí estamos, investigando. Lo que sí es cierto es que durante estos años no hemos dejado de incluir en nuestro teatro un título musical, y que al abordarlo intentamos profundizar en los caminos que Brecht nos sugirió. Por esto es que en nuestro repertorio figuran obras como *Mamíferos hablando con sus muertos* y *La ópera del mendigo* o *Si vas a comer espera por Virgilio* y *La pequeña Mahagonny*.

Lo que sí me atrevo a afirmar, a pesar de los años de trabajo con sus teorías y textos, es que Brecht sigue siendo un desconocido para mí. Pero que nunca dejaré de intentar llegar a conocerlo. ■

José Milián: dramaturgo, asesor literario, productor, guionista y director teatral. Es el director de Pequeño Teatro de La Habana que estrenó, en febrero de este año, *Macbeth vino montado en burro*.

Cuando salí de Cuba para los EE.UU. en 1948 no conocía nada del teatro de Bertolt Brecht, porque no se presentaba en escena (por ignorancia nuestra o quizá porque era comunista) y sus obras no se vendían en las librerías cubanas. Como hasta entonces no había viajado al extranjero no tuve la menor posibilidad de conocerlo. En el teatro, como en otras cosas, éramos unos colonizados.

Al llegar a Nueva York y relacionarme con el medio teatral alguien me habló de Brecht, y de la puesta en escena que había hecho en California —se ganaba la vida en parte como guionista de cine en Hollywood—, de su obra *Galileo Galilei*, con el gran actor inglés del teatro y el cine, Charles Laughton, en el papel central. Me dijeron que había sido un acontecimiento teatral, pero yo seguía en mi esencial ignorancia sobre el verdadero valor de Brecht. Una amiga estadounidense posteriormente me habló de la comparecencia forzosa que tuvo que hacer ante el Comité de Actividades Antinorteamericanas que había dirigido el siniestro senador Joseph McCarthy. Creo que no es necesario abundar sobre las múltiples humillaciones a que fue sometido Brecht por el Comité. A los 35 años, en febrero de 1933, había abandonado Alemania, perseguido por los fascistas nazis al día siguiente del incendio del Reichstag. En octubre de 1948, 15 años después, abandonará EE.UU. perseguido por las mismas ideas. Confieso que muy poco supe de eso entonces. Yo era un joven que ignoraba muchas cosas, y no solamente de Brecht.

A mediados de la década de los años 50 me sucedieron dos hechos importantes. Compré mi primer libro sobre Brecht, escrito por Ben Hecht, un afamado crítico que fue el que realmente me reveló la importancia de la obra de este gran escritor alemán. Y algo quizá más importante: una periodista estadounidense, muy amiga mía, me invitó a ver *The Three Penny Opera*, es decir *La ópera de los tres centavos*, en uno de los teatros llamados *off Broadway*, el Theater de Lyss. La obra la había dirigido Lotte Lenya, la conocida cantante y actriz alemana, una de las fieles seguidoras de Brecht, y por primera vez me deleitó la excelente música de Kurt Weill, que era su marido.

Me fascina el teatro musical, y hasta entonces consideraba a los musicales de los EE.UU. como muy buenos, a pesar de su frecuente trivialidad. Brecht me mostró que había otra opción mucho mejor. En apariencia me pareció que *La ópera de los tres centavos* estaba destinada al público habitual de los teatros burgueses de Nueva York, pero percibí algo que me llevó un tiempo comprender a plenitud. Años después leí un libro del brillante crítico francés Bernard Dort que me lo reveló todo. El propio Brecht ha definido así a *La ópera de los tres centavos*: «Es una especie de resumen de lo que el espectador desea ver de la vida en el teatro». Cuando dirigí un Forum de Artes Escénicas en La Habana invité a Bernard Dort y en un delirante diálogo en mi mal francés y en su mediocre inglés me dijo que la obra era una trampa, un espectáculo disfrazado; una antiopereta. Los burgueses no se ven como sujetos, sino como objetos. Así se ven inducidos a admitir que el teatro ejerza una nueva función. Por eso la obra se mantuvo durante años en el Theater de Lyss. Después vi una mediocre versión de *Los fusiles de la madre Carrar*, pero comprobé una vez más el gran talento de Brecht. Entonces leí *Galileo Galilei*, *Madre Coraje* y *El círculo de tiza caucásico*. Yo era un joven estudiante pobre que ocasionalmente dirigía alguna que otra obra, pero imaginaba que algún día pondría en escena a Brecht.

Con el triunfo revolucionario regresé a Cuba en 1959. Y ese mismo año vi *El alma buena de Se Chuan* dirigida por Vicente Revuelta, como es sabido un excelente actor y director que pienso es el teatrero nuestro que ha estudiado y dirigido a Brecht con más inteligencia, profundidad y constancia. Aunque la puesta no era realmente buena vi un intento de darnos un Brecht asequible. Revuelta tenía, y tuvo durante mucho tiempo, una contradicción esencial: como actor tenía una formación, aunque incipiente, más cercana a Stanislavski, el gran maestro ruso, y dramáticamente se sentía seducido por las obras de Brecht. Revuelta era ya un marxista y confesaba que con frecuencia se veía en un callejón sin salida.

Esa era mi gran contradicción y la de otros también. Brecht era nuestro modelo, pero Stanislavski, que nos había llegado a través de las ediciones norteamericanas de sus obras, que fueron primeras que las soviéticas, nos daba las armas para dirigir y actuar en el teatro. En los EE.UU. había estudiado el Método de Stanislavski, que allí era y es, muy psicologista, y comenzaba a interesarme por la dialéctica de Brecht. Pero tardé en comprender algo esencial, y no era yo el único: «Una comparación entre las formas de trabajo

Presencia de BRECHT en el teatro cubano

Humberto Arenal

de Brecht y de Stanislavski —como bien afirma la teatrista alemana Kathe Rulicke-Weiler en su excelente libro *La dramaturgia de Brecht*— no debe borrar las diferencias ni sentar concordancias, como tampoco debe establecer un enfrentamiento infundado. Por supuesto que las diferencias y las similitudes no pueden reconocerse como tales a simple vista, porque Brecht y Stanislavski desarrollaron sus ideas en condiciones históricas diferentes. Las circunstancias que ambos hallaron tenían que ser combatidas, pero como eran diferentes, había que hacerlo con medios también diferentes».

Y el propio Brecht lo deja sentado muy claramente, y lo cito: «Se trata de sistemas que, en realidad, tienen puntos de partida diferentes y se preocupan también de cuestiones diferentes. Estos sistemas no pueden superponerse simplemente como polígonos, para ver dónde divergen... Al llevar una pieza a la escena, Stanislavski es, en primer lugar, actor; yo cuando llevo a la escena una pieza, soy, en primer lugar, escritor de piezas teatrales». Y excelente director de obras, agregó yo ahora, con concepciones y metas muy distintas. Cuando leí este libro muchas cosas comenzaron a aclararse. Lo que le ocurrió a muchos de los que dirigimos obras de Brecht en aquellos primeros años de las décadas de los 60 y los 70, y hasta los 80, cuando empezó a disminuir el flujo de sus obras que se presentaban en Cuba. Las razones las veremos después.

Hay que reconocer algo más. Aproximadamente a partir de los años 30 Stanislavski renunció a su concepto unilateral del arte de vivir como único medio de interpretación, o dicho más exactamente: si bien conservó el término transformó radicalmente su contenido. Su última fase de trabajo hace posible, por tanto, cierta comparación con las ideas de Brecht. A partir de la puesta en escena de *El tren blindado 14-69*, de Ivánov, el Teatro de Arte de Moscú desarrolló, bajo la influencia decisiva de Stanislavski, el llamado método de las acciones físicas. Los teatristas de experiencia seguramente reconocerán la importancia de este hecho. Las diferencias entre Stanislavski y Brecht se hicieron menos radicales. En realidad Stanislavski planteaba, sin proponérselo explícitamente, la lucha de clases: de un lado los guerrilleros, los campesinos, algo grandioso, impulsor, transformador; y del otro, los guardias blancos, que luchaban por razones egoístas de clase.

Casi ninguno de los que nos interesamos en el teatro de Brecht, aunque sintiéramos una gran admiración por Stanislavski, en la década de los años 60 y yo diría que posteriormente, teníamos claros estos conceptos. Y era lógico. Los cambios políticos de una sociedad, y mucho menos en el caso de una revolución, y la obra de los artistas e intelectuales, no siempre van parejos. Bertolt Brecht en la Cuba de entonces no era una imposición oficial, pero sí era una imagen *a priori*, más bien a imitar. Cuando en realidad era algo que teníamos que asimilar en un lento proceso social y psicológico. Pero los políticos son impacientes y buscan resultados inmediatos. El gran marxista italiano Antonio Gramsci, en mi opinión, lo ha dejado muy claro cuando afirma que hay cierta oposición, por principio, entre el político y los intelectuales y artistas. «En lo concerniente a la relación entre la literatura y la política es necesario tener presente este criterio: el literato debe tener

necesariamente perspectivas menos precisas y definidas que el político, debe ser menos sectario, si así puede decirse, pero de una manera contradictoria. Para el político toda imagen fijada *a priori* es reaccionaria; el político considera todo el movimiento en su devenir. El artista, en cambio, debe tener imágenes fijadas y solidificadas en forma definitiva por el devenir histórico. El político imagina al hombre como es, y al mismo tiempo, como debe ser para alcanzar un fin determinado; su labor consiste precisamente en impulsar a los hombres a moverse, a salir de su ser actual y conformarse a dicho fin... Desde su punto de vista, el político no estará jamás satisfecho del artista, ni llegará a estarlo nunca. Siempre lo encontrará retrasado respecto del tiempo, anacrónico y superado por el movimiento real».

Pero entonces casi todos queríamos, de buena fe, acatar los métodos y cambios que propiciaba la Revolución. Así que nos dimos a la tarea de poner todo el teatro de Brecht que fuera posible para acelerar el cambio radical que se propiciaba. Vicente Revuelta puso en escena en 1962 *Madre Coraje y sus hijos* (y la volvió a presentar en 1965 y 1968). Yo estrené en 1961 en la televisión, en un programa semanal en el que se presentaba una obra distinta cada jueves, *El que dijo sí y el que dijo no* y *Los fusiles de la madre Carrar*, que fueron vistas por millones de personas, pues el programa tenía una gran teleaudiencia. Y en el Teatro Nacional Ugo Ulive, un director uruguayo, dirigió con acierto *El círculo de tiza caucásico* en el año 1962. Y otros teatristas, mal, bien o mejor, se apresuraron a montar a Brecht en toda Cuba. Esa era nuestra obligación para ser consecuentes con la realidad política.

Recuerdo otra experiencia interesante que sucedió en 1961 ó 1962. En las montañas del Escambray, la contrarrevolución organizó con éxito un grupo numeroso —llegaron a contar con miles de combatientes— bien organizados, con sofisticadas armas, y un apoyo total del gobierno de EE.UU. a través de la Agencia Central de Inteligencia, la conocida CIA. Eran terratenientes que habían perdido parte de sus propiedades a través de la Ley de Reforma Agraria, ex miembros del ejército y la policía de la dictadura de Fulgencio Batista, y también militantes religiosos que combatían el comunismo ateo de la Revolución. El grupo era numeroso, heterogéneo y aguerrido, y costó tiempo, muchas vidas humanas y una gran organización militar para llegar a liquidarlo. Se nos pidió a los teatristas que participáramos en la lucha a través de nuestro arte. Alguien pensó que la mejor manera era presentar *Los fusiles de la madre Carrar*, no cambiar esencialmente el texto, sí las circunstancias históricas. La dirigió Jesús Hernández, un actor y director que había trabajado conmigo y el que me pidió que hiciéramos juntos el análisis dramático de la obra, utilizando, por supuesto, las nuevas ideas de Brecht que ya empezábamos a conocer. No voy a contar, ni recuerdo bien, todo el trabajo que hicimos, pero sí puedo afirmar que los milicianos y los campesinos en general a quienes les presentaban la obra entendían muy bien el mensaje y este los ayudaba a comprender la importancia ideológica de su lucha. El arte puede tener muchas funciones, como ustedes saben igual que yo.

Rememoro muy bien, además, el estreno de *La madre*, de Brecht-Gorki en 1963, dirigida por Néstor Raimondi, un director argentino que había estudiado durante años en el Berliner Ensemble, y que trajo a Cuba y tradujo del alemán los famosos libros modelos creados por Brecht. Los actores se quejaban de que eran muy ortodoxos, ya que él pedía una obediencia total al modelo. Esto es importante citarlo no como un descrédito personal, pues pienso que Raimondi era talentoso, exigente y trabajador, pero lo que alejaba a sus actores con frecuencia de la dramaturgia brechtiana era el apego excesivo a sus dictados. Todo había que hacerlo matemáticamente como lo indicaba el libro modelo. Algunos llegaron hasta a abandonar la obra. Otros reclamaban un margen de libertad y hasta de improvisación que les permitiera hacer un trabajo más vital y espontáneo, lo que en mi opinión redundó en un acercamiento entre la puesta en escena y el público. Yo la recuerdo bien y creo que los resultados fueron simplemente buenos.

Las malas traducciones, la falta del sutil y distinto sentido del humor, su aguda sorna y uso de refranes ajenos a nuestra tradición cultural, entre otras razones, a veces hacían a Brecht incomprensible al numeroso público que iba a ver sus obras. Porque hay que resaltar que público no les faltaba a estas puestas en escena de las obras de Brecht. El teatro era entonces muy barato y la gente buscaba un entretenimiento que sustituyera al cine, que ya era escaso, y la televisión no respondía totalmente a las exigencias de los espectadores. Esto es muy complejo, pero la realidad era que los teatros se llenaban. Y claro, vale la pena preguntarse, ¿cómo recibía este público numeroso y nuevo este teatro que no es precisamente fácil? Los que tenían un desarrollo intelectual más alto, salían casi siempre complacidos, una buena parte un poco perplejos, intrigados, y la mayor parte de los jóvenes estudiantes y obreros que iban casi por obligación, lo rechazaban. No estaban preparados para entenderlo, o mejor, no los habían preparado consecuentemente. Sus formas de entretenimiento anteriores apelaban más a la emoción que a la razón, a un entretenimiento sin complejidades extenuantes, al puro placer. Algo a lo que aspiraba Brecht, pero de otra manera más compleja.

En 1965 tuve una excepcional experiencia que me reveló algo esencial del teatro de Bertolt Brecht. Se me dio la oportunidad de ver en Londres *Los días de la Comuna*, representada por el propio Berliner Ensemble, y tuve el privilegio de hablar personalmente con Helen Weigel, la viuda de Brecht. Era una mujer de una inteligencia extraordinaria, cordial, lúcida, y tuvo la deferencia de aclararme algunas de mis dudas. A las puestas cubanas de Brecht, me sugirió, quizá les había faltado sencillez, eran pretenciosas, no explotaban el humor y la sátira que estaban implícitos en sus obras. Hasta llegó a decirme que le gustaría venir a Cuba a ver nuestras puestas en escena. En aquellos años se dijo varias veces que el Berliner vendría a Cuba, pero nunca fue así, por desgracia. Después vi en Berlín Oriental, en el propio local del Berliner Ensemble, *Galileo Galilei*, con un joven amigo que me traducía —igual que me había sucedido en Londres— solo lo esencial. Entonces recordé lo que Bertolt Brecht había escrito en *El pequeño organón para el teatro*:

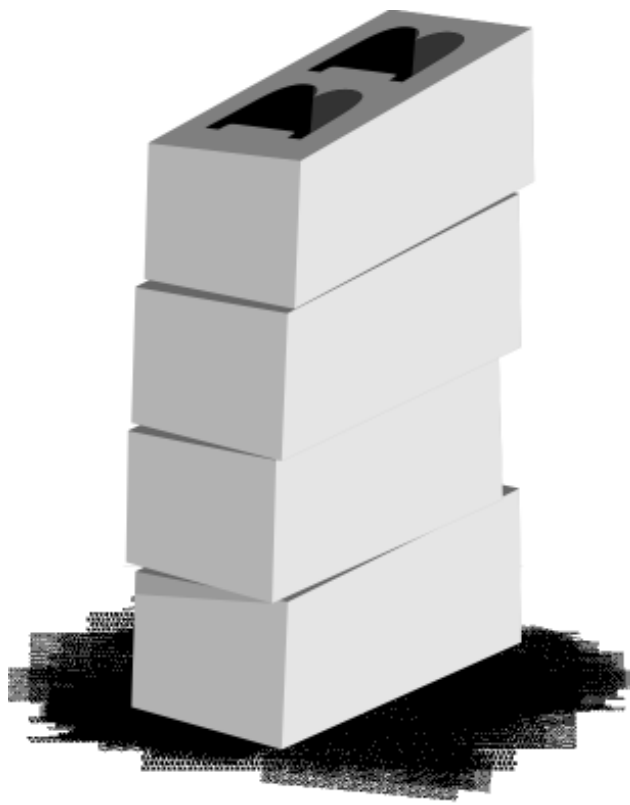
1- El teatro consiste en esto: En hacer representaciones vivas, referidas o inventadas de hechos ocurridos entre los seres humanos y hacerlo con el ánimo de entretener. Esa debe ser la premisa esencial que tengamos en consideración, ya hablemos de teatro nuevo o teatro viejo.

2- Para extender esta definición pudiéramos agregar, los hechos ocurridos entre los seres humanos y los dioses, pero como estamos tratando de establecer los requerimientos mínimos, podemos dejar esos asuntos de lado. Y aunque aceptáramos esta extensión de propósitos, tendríamos que decir que aunque el teatro se planteara tareas mayores, siempre tendría que proporcionar placer. Esta es la función más noble que le hemos podido encontrar al teatro.

3- Desde el principio la función esencial del teatro ha sido la de entretener a la gente, al igual que el resto de las artes. Esto es lo que le confiere una particular dignidad; no necesita otro pasaporte que el placer, que le es imprescindible. De ninguna manera debemos conferirle un estatus mayor si es que lo queremos convertir en un proveedor de moralidad; y si fuera así pudiera correr el riesgo de convertirse en un hecho tedioso, lo que pudiera ocurrir desde el instante en que sus lecciones morales dejaran de ser disfrutables; en el sentido que, por principio, sea la moralidad la que salga ganando. Ni siquiera se le debe pedir que contribuya a la instrucción del espectador.

Si alguna lección utilitaria tenemos que sacar es la que debe moverse placenteramente, ya sea en el sentido físico o espiritual. En realidad el teatro debe permanecer como algo superfluo, aunque esto, por supuesto, significa que está entre aquellas cosas superfluas que nos son imprescindibles para vivir. Nada necesita menos justificación que el placer.

Sabias palabras, digo yo ahora: el placer (y para millones de seres humanos en el mundo y a través de la historia el teatro ha sido, es y será una forma de placer) es una de aquellas cosas superfluas que nos son imprescindibles para vivir, para disfrutar mejor de la vida. Brecht expresó alguna vez su gran admiración por Charles Chaplin y dijo que siempre aspiraba a ser tan buen humorista como el actor inglés y tan sencillo como sus filmes, sobre todo los de la época silente. Hace poco he visto otra vez *La quimera del oro*. Qué maravilla. Más sencilla no puede ser, más divertida es casi pedirle mucho, y lo logra con una economía esencial de medios. Ahora tiene una narración que le escribió y dijo el propio Chaplin, y una música pretenciosa que le sobra. Yo prefiero aquella versión original que vi por primera vez en mi infancia.



Pero sigamos con la presencia de Bertolt Brecht en el teatro cubano. Según estadísticas confiables, en las décadas de los años 60 y 70 hubo en Cuba más de 50 representaciones de obras de Bertolt Brecht. Ya dije que no fue por imposición oficial, aunque repito que era un modelo a imitar. Es que con todas las limitaciones que pudiéramos tener los que nos interesábamos por su obra, realmente nos tentaba, nos retaba, y de alguna manera nos seducía. Con el ánimo de dirigir *La ópera de los tres centavos* en el Teatro Musical de La Habana, que fundó y dirigió durante algunos años el actor y director Alfonso Arau (actualmente un famoso director de cine), organicé en 1964 un grupo de trabajo que incluía un músico, un escenógrafo y una dramaturga. La dramaturga, que era Gloria Parrado, ya fallecida, ha sido quizá una de las personas que más profundamente haya estudiado la obra de Brecht en Cuba. Fue tan lejos que estudió alemán para leer sus textos y los de otros estudiosos de su obra en su propio idioma. Teníamos una traducción al español de *La ópera de los tres centavos* creo que hecha en Argentina, no estoy seguro. Y ella logró el texto original en alemán. Entonces hicimos un trabajo de cotejo entre el original y la traducción. Los errores eran bastante frecuentes, pero sobre todo se habían perdido sutilezas como las que ya apunté: falta de humor, del sentido satírico del texto, refranes traducidos literalmente que poco o nada significaban para nosotros. Con frecuencia yo decía con mucha cautela: ¿es que hay que «cubanizar» a Brecht para hacerlo comprensible, para que resulte ligero, atractivo y placentero? Las discusiones eran frecuentes, a veces casi violentas, pero casi siempre llegábamos a la conclusión de que, más que «cubanizarlo», había que acercarlo a nosotros, clarificarlo, hacerlo asequible. Por razones que no vienen al caso citar en detalle, nunca llegué a dirigir *La ópera de los tres centavos* que tantas veces he visto con mucho placer, pero hoy pienso que estábamos bien encaminados. Bertolt Brecht, como

William Shakespeare, Calderón de la Barca, o Molière, por citar algunos casos notables, requieren un cuidado, una madurez, y sobre todo una sensibilidad y experiencia que no todo el mundo puede asumir con responsabilidad. Señores, aunque resulte pretencioso decirlo, los clásicos son los clásicos y hay que respetarlos.

En 1968 el ya mencionado director Néstor Raimondi montó por fin *La ópera de los tres centavos* con actores, cantantes y bailarines extraídos del Teatro Musical de La Habana, del Conjunto Dramático Nacional y de otros grupos. Los resultados fueron buenos. Recuerdo que fui a verla con Peter Weiss, el famoso escritor alemán que estaba entonces de visita en La Habana. Él se sorprendió gratamente de que en Cuba se representara bien a Brecht. Pero me dijo al final algo que recuerdo muy bien: A la puesta en escena le faltaba unidad, integrabilidad, se perdían ciertas sutilezas importantes. Quizá eso era lo máximo a que entonces podíamos aspirar, porque me constaba que el elenco era bueno, profesional, pero conformado por artistas de distinta formación profesional, de distintos niveles intelectuales, de sensibilidades diferentes y hasta contrarias. Mario Balmaseda, uno de nuestros mejores actores y directores, que estudió a finales de la década de los años 60 actuación y dirección en el Berliner Ensemble y tuvo la posibilidad de asistir a ensayos y puestas en escena de casi todas las obras de Brecht presentadas allí, codirigió en 1971 *La panadería* con el director argentino Julio Brabuskina, que vivió un tiempo en Cuba y que también había estudiado en el Berliner Ensemble. Balmaseda, años después, dirigió de nuevo *La panadería* e inevitablemente estableció una comparación. «Entonces Brabuskina y yo éramos dos jóvenes estudiantes que habíamos estudiado con seriedad en el Berliner y creíamos saberlo todo sobre Brecht. No me corresponde a mí juzgar los resultados de entonces. Pero sí puedo afirmar que esta puesta en escena mía, en 1998 de *La panadería*, era más madura, más asequible y más cercana a las intenciones de la obra de Brecht. El tiempo no pasa en balde. No le he cambiado nada esencial al texto que se presentó casi íntegro, pero lo he asumido de otra manera. Ahora conozco bien a nuestro público y algo mejor a Brecht. El público respondió mejor que antes».

E inevitablemente yo, que vi las dos puestas en escena, llego a la conclusión de que esta puesta era superior, y algo más importante, que el público la recibió mejor, con más placer, como pedía Brecht. Las risas eran frecuentes, hubo una activa relación entre la representación y el público, y los aplausos —esa vieja forma de aceptación o rechazo— resonaron con fuerza el día que la vi.

Cuando se habla del teatro en Cuba hay que decir que se está hablando de La Habana, porque es la capital y porque es el centro cultural del país. Es la ciudad más poblada —más de dos millones de habitantes— y la que siempre cuenta con más recursos y desarrollo. Y no es un hecho injusto, es una realidad histórica de la que no se puede salvar el teatro. Aunque Bertolt Brecht no es un desconocido en el resto del país, francamente no me acuerdo de todas las puestas en escena suyas en el resto de las provincias. Pero recuerdo bien la puesta en escena de Adolfo Gutkin, otro director argentino, de *Herr Puntilla y su criado Matti* en el Conjunto Dramático de Oriente, en Santiago de Cuba, a finales de los años 60 o principios de los 70. Mi lejana apreciación es de una puesta en escena desigual, a veces fría, otras cubanizada, y como conclusión fallida. Y no lo digo para condenarla, pues estuve durante años muy cerca de ese Conjunto —fui su profesor y consejero teatral en varias ocasiones— y puedo asegurar que Gutkin era un director preocupado y trabajador, y que el elenco alcanzó un alto nivel profesional. Pero de nuevo creo que estamos ante la imposibilidad de hacer bien lo que no se conoce a fondo. Eso lo he hablado posteriormente con algunos de los integrantes más inteligentes y maduros del Conjunto Dramático de Oriente, y han estado de acuerdo conmigo en términos generales.

En cambio vi en Santiago de Cuba, años después, dirigida por el actor y director Miguel Lucero en ese mismo Conjunto Dramático de Oriente, una excelente puesta de *Los cuernos de don Friolera*, de Valle-Inclán, que era muy brechtiana. No era un accidente, el director había asimilado muy bien las nuevas técnicas de Brecht y funcionaban perfectamente con este esperpento de Valle-Inclán. Y quizá esto les parezca a ustedes imposible o hasta una falsa apreciación mía, pero les aseguro que allí estaban perfectamente asimilados: el *verfremdung*, la dialéctica de representar y vivir, las causalidades sociales y todos esos recursos brechtianos que se conocen bien. Y además era una puesta en escena delirantemente divertida.

Como resultado de las estrechas relaciones culturales que existían entre Cuba y la República Democrática Alemana, en 1972 vino a Cuba el director alemán Hanz Fisher a montar *Los días de la Comuna*, con un elenco muy numeroso y muy heterogéneo, que contó además con todos los recursos materiales, y que yo calificaría de formalmente bien hecha. La obra recorrió las principales ciudades cubanas y la vieron muchos miles de personas. Todavía hay gente que habla de esa puesta en escena, que para algunos fue memorable, para otros fue larga y aburrida, pero creo que en general beneficiosa, porque Fisher era un teatrista de experiencia, conocedor del teatro de Brecht y trató de adecuar sus criterios, muy acostumbrados a otro público, al del público cubano. Por lo menos se asesoró, escuchó a sus colaboradores cubanos y asistía a las funciones para observar las reacciones del público, que después lo inducían a hacer cambios. También nos visitó el teatrista de la República Democrática Alemana, Ulf Keyn, de menos experiencia. Hizo un montaje de *La madre*, de Gorki-Brecht, que contó con un buen reparto de actores y actrices del grupo Teatro Estudio, que fue el que auspició la puesta en escena. Creo que casi fue una codirección, porque la presencia en el reparto del experimentado Vicente Revuelta ayudó a lograr un trabajo más coherente, aunque yo no la incluiría entre las más destacadas puestas en escena de Brecht en Cuba. Asistí durante unos días a un seminario previo que brindó este director al que trajo una traducción al alemán de la *Poética*, de Aristóteles. Su intérprete, de la que no podía prescindir, nos la traducía al español. Le dije, con todo respeto, que era absurdo porque tenía una traducción excelente del griego al español y que no se tomaran el trabajo de traducir la versión alemana de una manera precipitada. Tuvimos una breve discusión y simplemente decidí no asistir más al seminario. Creo que este incidente explica muchas cosas. Estábamos en los años 70 durante los cuales el Consejo Nacional de Cultura propició muchos desatinos en la cultura cubana. Hoy, puedo asegurar, las cosas han cambiado radicalmente y esos personajes no representan nada en la vida nacional.

En febrero de 1973, a partir del montaje ya mencionado de *Los días de la Comuna*, fue creado el Grupo Teatro Político Bertolt Brecht, que era esencialmente la fusión de los conjuntos Taller Dramático y Teatro del Tercer Mundo. Este nuevo grupo realizó una buena labor porque se planteó, de una manera continuada y orgánica durante sus casi siete años de existencia, aplicar las enseñanzas de Brecht a un repertorio variado y atractivo, buscando un nuevo público a través de 25 puestas en escena, entre ellas 16 obras cubanas, dos latinoamericanas, una de la República Democrática Alemana, una de Bulgaria y cinco de la Unión Soviética. Había, por lo menos, el propósito de acercar al gran público a un repertorio nada banal, y a la vez lograr eso que pedía Brecht: un teatro placentero. No siempre lo lograron, pero hay que darle el crédito de usar a Brecht no solo en el montaje de sus obras.

Pero al hablar del teatro de Bertolt Brecht y su presencia en el teatro cubano durante casi 40 años —1959-1998— es inevitable hablar de otras cosas importantes de este último: La presencia de otros maestros: el francés Antonin Artaud, el polaco Jerzy Grotowski, el inglés Peter Brook, el Living Theater norteamericano, el teatro del absurdo de Ionesco y Beckett y otras modas más o menos influyentes que hemos padecido y asimilado mal o bien. Y no estoy precisamente criticando. Desde el siglo XIX Cuba ha contado con una tradición cultural más o menos genuina, aunque no hay que descontar la influencia lógica del teatro español, la menos notable del teatro francés o italiano, la presencia del noruego Ibsen y a partir de los años 30, 40 y 50 del teatro norteamericano. Ya lo dije antes: Cuba ha sido un país colonizado por varias culturas y a la vez siempre ha habido un esfuerzo ingente por buscar una identidad propia. Pienso que ahora eso está más logrado, es más visible y coherente que nunca. Brecht, ya lo dije, no era una imposición, pero sí un modelo no solo teatral, sino también político, algo que el pobre B.B., como él mismo gustaba llamarse, hubiera rechazado violentamente. Y hubo inevitablemente varios hechos para que el público empezara a rechazar su teatro. Un exceso de sus puestas en escena, una evidente saturación y también la falta de talento de algunos de los directores. Y algo más importante, la presencia de buenas obras cubanas en la escena. Nuestro gran dramaturgo Virgilio Piñera, casi desconocido para el gran público, comenzó a ser apreciado al igual que otros autores cubanos. En 1962 yo dirigí su gran obra, *Aire frío*, con gran aceptación por parte del público. Piñera nunca se interesó especialmente por las teorías de Brecht y por lo tanto esta obra, que es casi por entero

la vida de su familia, la concibió de una manera muy tradicional, cumpliendo muy sabiamente con todos los preceptos de la *Poética* aristotélica. Entonces me hubiera parecido un sacrilegio un acercamiento al antiaristotelismo de Brecht. En 1967 volví a dirigir *Aire frío* con un elenco nuevo y concepciones nuevas. Casi de una manera inconsciente se me fueron imponiendo los conocimientos que había acumulado durante años de las prédicas de Brecht. Cuando hice el primer ensayo general invité a Piñera, que era especialmente cuidadoso del tratamiento que les daban a sus obras. Por supuesto, no le advertí nada, pero esperaba con ansias sus opiniones. Durante todo el ensayo se mantuvo muy atento, silencioso, serio. Yo esperaba lo peor. No le gustaba el cambio, pensaba yo preocupado. Mi sorpresa fue enorme cuando al final del ensayo se puso de pie, aplaudió entusiasmado, me puso una mano en los hombros y dijo muy sonriente, satisfecho: «Has hecho un excelente trabajo, esta puesta es mejor que la otra. Es muy brechtiana, y sin embargo funciona. Nunca lo hubiera creído». ¿Qué significaba aquello de que las teorías de Brecht se podían aplicar a cualquier obra? No lo creo en absoluto, pero en este caso había funcionado, como había sucedido en Santiago de Cuba con *Los cuernos de don Friolera*. Todavía no tengo muy claro por qué, o quizá sí. Hay que hacer un trabajo serio de dramaturgia y aceptar lo que se puede hacer y desechar lo que resulte imposible.

He mencionado esto, que pudiera parecer un acto desmesurado de vanidad personal, porque creo que las buenas ideas siempre dejan un sedimento que uno puede aprovechar. De 1959 a la fecha el teatro cubano ha tenido un gran desarrollo. Antes de 1959 descollaron maestros de calidad probada como Carlos Felipe, Rolando Ferrer y sobre todo Virgilio Piñera, que después se establecieron para siempre.

Desde los primeros años de la década de los 60 surgieron nuevos y jóvenes escritores deseosos de aprender, escribir y estrenar sus obras teatrales, estimulados por las posibilidades que desde el principio se le brindaban. El Teatro Nacional propició la creación en 1962 del Seminario de Dramaturgia, que dirigió con gran amplitud de criterios el dramaturgo argentino Osvaldo Dragún. De ahí surgió una promoción de nuevos autores.

Algunos han alcanzado un estimable prestigio a través de una obra continuada y en ascenso. Se destacan los nombres de Abelardo Estorino, José Triana, Antón Arrufat, Nicolás Dorr, Eugenio Hernández Espinosa, José R. Brene, José Milián, Héctor Quintero, Gerardo Fullea León, Ignacio Gutiérrez, Rómulo Loredo, Tomás González, Gloria Parrado, y otros que irían surgiendo en años posteriores. Dragún vino a Cuba formado como dramaturgo. Ya había estrenado en Buenos Aires algunas obras y tenía ganado un lugar en la dramaturgia latinoamericana. Me consta que conocía bien a Bertolt Brecht, pero conocía mejor su propia dramaturgia, la argentina. Quiero decir con esto que sabía el valor que tenía el reconocer su propia imagen, la de su literatura, la de su realidad. Y al llegar a Cuba, se preocupó mucho de ayudar a sus alumnos, que venían con experiencias muy variadas, y todos con una incipiente formación, y los ayudó siempre a encontrarse a sí mismos, a valorar su realidad nacional. Estoy convencido de que fue una sabia decisión de su parte porque ayudó mucho a solidificar la imagen de nuestro teatro, que se había formado casi por inercia, sin la menor ayuda oficial jamás. Nuestros gobernantes republicanos vivían totalmente al margen de la cultura, salvo muy contadas y nada decisivas excepciones que no vale la pena mencionar.

No quiero dejar la impresión de que este gran esfuerzo que propició el Teatro Nacional era una respuesta antagonista a las enseñanzas que brindaban las numerosas puestas en escena de Brecht que se presentaban en Cuba y que he venido enumerando solo en parte y fragmentariamente. No creo que se podría hablar de un antagonismo, porque los alumnos del Seminario de Dramaturgia y los que no fuimos al mismo, nos nutríamos de todo lo que estaba a nuestro alcance. Al contrario, yo hablaría más bien de una colaboración no planificada, de un cruce de influencias beneficiosas. Pensándolo bien, con la perspectiva que dan los años, con la experiencia acumulada, me atrevo a afirmar que Bertolt Brecht está presente de alguna manera, en algunos más y en otros menos, en todos los que hemos escrito teatro desde 1959 hasta la fecha. Algo, casi está de más decirlo, que ha sido una gran ganancia para nuestro teatro.

Me atrevo a tomar un nombre como ejemplo de lo anterior: Abelardo Estorino. Este autor, que sigue escribiendo y dirigiendo con gran fluidez, vitalidad y talento, es hoy el autor dramático cubano vivo con una obra más

diversa y profunda. He encontrado un número de *La Gaceta de Cuba* fechado en 1963, donde aparece un artículo titulado «Nuevo Teatro Cubano», donde Estorino declara: «Mi mayor defecto: el provincianismo. Trato de liberarme de las formas convencionales, del lenguaje convencional, de los lemas convencionales y las ideas clichés. Mi mejor virtud: el provincianismo. El ambiente que conozco perfectamente y puedo hablar de él como de mí mismo. Trato de encontrar allí problemas comunes a todos los hombres y convertir el pueblo chiquito en un universo». Y al final dice: «Me doy estos consejos: experimentar, no dar nada por hecho, probar con todo». Estorino ha sido muy consistente con estos principios. Hoy su obra es de una diversidad enorme, y muestra una permanente inconformidad con sus propios logros. Ha creado las obras de mayor coherencia del período revolucionario. ¿No es esto lo que hizo Bertolt Brecht con su propia obra, lo que les pedía siempre a los jóvenes talentos? Hay algo más en el teatro de Estorino: me atrevo a afirmar que toda su obra está permeada, de alguna manera, sin renunciar a su propia identidad, por la dramaturgia de Brecht. Hay una sólida evolución que le permite asumir el pasado histórico en *La dolorosa historia del amor secreto de José Jacinto Milanés*. O la vida de una pareja cubana en plenos carnavales del 70 en *Ni un sí ni un no* o una evocación crítica de la familia en *Morir del cuento*, con una dramaturgia de gran consistencia interna, que muestra una permanente inconformidad con sus propios logros.

He tomado este ejemplo de un gran autor cubano porque en un recuento como el que estoy haciendo de la presencia de Bertolt Brecht en el teatro cubano y su vigencia actual, no hay que hablar de similitudes, ni siquiera de cercanías, sino de resonancias, de asimilación, de aprovechamiento de un rico experimentador que siempre declaró con una gran modestia que estaba en la búsqueda de algo nuevo. Y si partimos de ese principio vamos a encontrar que Brecht, el pobre y rico B.B., dejó un legado universal inagotable porque nunca aspiró a dejar dogmáticamente inalterables principios.

Hay otra generación de autores teatrales jóvenes que han logrado en los últimos años hacer un teatro de innegable importancia literaria, y el público demuestra un interés por sus obras. Voy a citar a los que considero de mayor importancia y sus obras más relevantes, aunque esto resulte quizá un poco monótono a estas alturas, pero lo que quiero demostrar es que nuestra dramaturgia ha crecido en número y calidad, hasta alcanzar hoy una importancia notable. Reinaldo Montero en *Los equívocos morales*; Alberto Pedro Torriente en *Manteca*; Carmen Duarte en *¿Cuánto me das marinero?*; Carlos Celdrán y Antonia Fernández en *Safo*; Joel Cano en *Timeball o El juego de perder el tiempo* y un autor como Abilio Estévez en *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*.

En 1998, año de su centenario, Bertolt Brecht tuvo algunos enconados opositores —¿quién que es algo importante no los tiene?— como el escritor peruano-español Mario Vargas-Llosa, que declara enfáticamente: «Aunque siento una profunda antipatía moral por el personaje —por supuesto Brecht— y discrepo frontalmente con sus tesis sobre el teatro y la literatura, sigo bajo el hechizo de su genio creador, que descubrí de adolescente, y que me ha llevado desde entonces a leerlo, verlo y oírlo en todas las lenguas a mi alcance. Contribuyo ahora a los homenajes que se le rinden, intentando, en mi insuficiente alemán, hacer lo mismo en el idioma al que —lo reconocen tirios y troyanos— enriqueció con su poesía y sus dramas como pocos escritores en este siglo».

Sigo bajo el hechizo del genio creador de Bertolt Brecht, y quiero rendirle mi modesto homenaje en nombre de los dramaturgos, mejor, los escritores cubanos que tanto le debemos y vamos a seguir admirándole y aprendiendo de su obra. Las faltas morales o éticas o políticas, o como quieran calificarlas otros, se las dejo a sus detractores. Hace tiempo me he rendido devotamente ante su genio creador. ■

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

LA ANTIGÜEDAD

Ante un cuadro del pintor Lundström, que representaba unos jarros de agua, comentó el señor K.:

—¡Un cuadro de la antigüedad, de una época bárbara! En aquella época los hombres no sabían distinguir ya nada: el círculo no parecía ya redondo; ni la punta, puntiaguda. Los pintores se veían obligados a recomponerlo todo para mostrarles a los clientes algo definido, unívoco y preciso; veían a su alrededor tantas cosas vagas, fugitivas, dudosas; tenían tanta hambre de integridad que estaban dispuestos a celebrar a un hombre por el solo hecho de que no comerciase con su propia locura. El trabajo se repartía entre muchos; esto se ve perfectamente en este cuadro. Quienes determinaban la forma de los objetos no se preocupaban por su función; con este cántaro no se puede servir agua. En aquella época hubo seguramente muchos hombres a quienes se consideraba solo como objetos útiles. También de eso tenían que defenderse los artistas. ¡Una época bárbara, la antigüedad!

Alguien hizo observar al señor K. que el cuadro era de la época actual.

—Sí —dijo con tristeza el señor K.—, de la antigüedad.

EL INSTINTO NATURAL DE PROPIEDAD

Tras oír a alguien, en una reunión, calificar de natural el instinto de propiedad, el señor K. contó la siguiente historia de un pueblo que siempre se ha dedicado a la pesca: «En la parte sur de Islandia vive un pueblo de pescadores que han dividido el mar que baña su costa mediante boyas firmemente ancladas y se han repartido las parcelas resultantes. Esos hombres están tremendamente apegados a sus campos marinos, que consideran de su exclusiva propiedad. Se sienten vinculados por lazos profundos a esos campos, a los que no renunciarían aunque en ellos no quedase un solo pez. Desprecian a los habitantes de los puertos próximos, a quienes venden su pesca, pues los consideran una raza superficial y totalmente alejada de la naturaleza. Se autocalifican de 'fieles al agua'. Cuando capturan peces de gran tamaño, los conservan en tinajas, les dan nombres y los convierten en objetos de su propiedad. Parece ser que desde hace algún tiempo les va mal económicamente, pero rechazan con resolución cualquier intento de reforma, hasta el punto de que han derribado ya varios gobiernos que intentaron violar sus costumbres. Estos pescadores constituyen una prueba irrefutable del poder del instinto de propiedad, al que el hombre está sometido por naturaleza».

CONVERSACIONES

—No podemos seguir conversando—dijo el señor K. a cierto individuo.

—¿Por qué razón? —preguntó este sorprendido.

—No consigo decir nada razonable cuando usted está delante —se lamentó el señor K.

—Pero si eso a mí no me molesta —dijo el otro, tratando de consolarle.

—Le creo —replicó el señor K. irritado—, pero a mí sí.

SOBRE SI EXISTE UN DIOS

Alguien preguntó al señor K. si existía un dios. El señor K. respondió:

—Te aconsejo que medites si tu comportamiento variaría según la respuesta que se diese a esa pregunta. Si permaneciese inalterable, la pregunta sería ociosa. Si, por el contrario, tu conducta variase, en tal caso puedo ayudarte diciendo que tú mismo habrías zanjado la cuestión: Efectivamente, necesitarías ese dios.

Historias del SEÑOR

K Bertolt Brecht eunmer

HAMBRE

A una pregunta acerca de la patria, el señor K. había dado la siguiente respuesta:

—En cualquier parte puedo morir de hambre.

Alguien que le escuchaba atento le preguntó entonces por qué decía que se moría de hambre cuando en realidad tenía qué comer. El señor K. se justificó diciendo:

—Seguramente quise decir que puedo vivir en cualquier parte si es que acepto vivir donde reina el hambre. Admito que hay una gran diferencia entre pasar uno mismo hambre y vivir donde reina el hambre. Permítaseme, no obstante, aclarar en mi descargo que, para mí, vivir donde reina el hambre, si bien no es tan grave como pasar hambre, no deja por ello de ser grave. El hecho de que yo pasara hambre no tendría demasiada importancia para otros; es, sin embargo, importante el que me oponga a que reine el hambre.

EL EMBAJADOR

Hace poco hablaba yo con el señor K. sobre el caso del embajador de una potencia extranjera, el señor X., que había cumplido en nuestro país ciertos cargos de su gobierno y que —según pudimos averiguar con consternación— fue objeto de graves medidas disciplinarias al regresar a su patria.

—Le reprocharon el que, para mejor cumplir su misión, se hubiera comprometido demasiado con nosotros, el enemigo —dije—. ¿Cree usted que de no haberse comportado como lo hizo hubiera tenido el mismo éxito?

—Seguro que no —respondió el señor K.—. Tenía que comer bien para poder negociar con sus enemigos, tenía que adular a criminales y reírse de su propio país para lograr su objetivo.

—Así, pues, ¿actuó como debía? —pregunté.

—Sí, naturalmente —respondió distraído—, actuó como debía.

El señor K. hizo ademán de despedirse, pero le retuve por la manga.

—¿Por qué fue entonces tan vituperado a su regreso? —exclamé con indignación.

—Tal vez se haya acostumbrado a la buena mesa, haya continuado el trato con delincuentes; tal vez sus juicios no sean ya tan certeros —dijo el señor K. con indiferencia—; por eso tuvieron que imponerle un castigo disciplinario.

—¿Y eso, según usted, es justo? —pregunté horrorizado.

—Evidentemente, ¿qué otra cosa podían hacer? —dijo el señor K.—. Tuvo el valor y el mérito de aceptar una misión suicida. Murió en el empeño. ¿Le parece que en lugar de enterrarlo debían haber dejado que se pudriera al aire libre, para luego soportar su hedor?

PROPUESTA PARA EL CASO DE QUE LA PROPUESTA NO SEA ACEPTADA

El señor K. recomendaba acompañar, siempre y cuando fuera posible, toda propuesta conciliadora de una segunda propuesta para el caso de que aquella no fuera aceptada. En cierta ocasión, por ejemplo, tras haber aconsejado a alguien que se encontraba en un aprieto que procediera de determinada manera, pues así perjudicaría al menor número posible, el señor K. le señaló un segundo modo de proceder que, aunque menos inofensivo que el primero, no llegaba, sin embargo, a ser brutal.

—A quien no puede hacerlo todo —dijo— no se le debe dispensar de hacer al menos parte.

SÓCRATES

Tras leer un libro de historia de la filosofía, el señor K. se expresó desfavorablemente sobre los intentos de los filósofos de presentar las cosas como incognoscibles por principio.

—Cuando los sofistas aseguraban saber mucho sin haber empero estudiado nada —comentó— salió el sofista Sócrates con la arrogante afirmación de que él solo sabía que no sabía nada. Lógicamente debió haber añadido: pues yo tampoco he estudiado nada. (Para saber algo es preciso estudiar.) Pero parece ser que no dijo más. Por otro lado, el enorme aplauso con que fue recibida su primera frase (aplauzo que duró dos mil años) probablemente hubiera ahogado cualquier otra afirmación ulterior.

EL ARTE DE NO SOBORNAR

El señor K. recomendó a un comerciante a alguien a quien consideraba insobornable. Al cabo de dos semanas, el comerciante fue a ver al señor K. y le preguntó:

—¿Qué quisiste decir con insobornable?

El señor K. respondió:

—Cuando te digo que el hombre al que das empleo es insobornable, quiero decir que no le puedes sobornar.

—¡Ajá! —exclamó, afligido, el comerciante—. Lo malo es que tengo mis motivos para pensar que el hombre que me recomendaste se deja sobornar por mis enemigos.

—Ignoro todo eso —dijo el señor K. con indiferencia.

—Lo peor de todo —explicó en tono amargo el comerciante— es que siempre abunda en lo que yo digo, es decir, que también se deja sobornar por mí. El señor K. sonrió vanidoso.

—De mí no se deja sobornar —dijo.

PREGUNTAS CONVINCENTES

—He observado —dijo el señor K.— que mucha gente se aleja, intimidada, de nuestra doctrina por la sencilla razón de que tenemos respuesta para todo. ¿No sería conveniente que, en interés de la propaganda, elaborásemos una lista de los problemas para los que aún no hemos encontrado solución?

ORIGINALIDAD

—Son hoy incontables —se lamentaba el señor K.— los que se jactan en público de poder escribir sin ayuda de nadie grandes libros, y esto es algo por lo demás generalmente aceptado. El filósofo chino Chuang-Tseu escribió en su madurez un libro de 100 mil palabras integrado por citas en sus nueve décimas partes. Hoy ya no es posible escribir libros como ese: falta el espíritu. Por eso se fabrican las ideas en el taller personal y a quien no produce en cantidad suficiente se le tacha de holgazán. Claro que tampoco hay pensamientos que uno pueda hacer suyos, ni fórmulas que uno pueda citar. ¡Qué poco necesitan todos esos para desarrollar su actividad! ¡Una pluma y unas cuartillas es cuanto pueden mostrar! Y sin ayuda de nadie, con el escaso material que un solo hombre puede llevar en sus brazos, ellos levantan sus chozas. ¡No conocen edificios más grandes que aquellos que es capaz de construir una sola persona!

LAS FATIGAS DE LOS MEJORES

—¿En qué trabaja usted? —preguntaron al señor K. El señor K. respondió:

—Me está costando una fatiga enorme preparar mi próximo error.

EL ANIMAL FAVORITO DEL SEÑOR K.

Preguntado por su animal preferido, el señor K. respondió que el elefante, y dio las siguientes razones: En el elefante se combinan la astucia y la fuerza física. La suya no es la escasa astucia necesaria para eludir una persecución o atrapar una presa, sino la astucia que tiene a su disposición la fuerza para realizar grandes empresas. Por donde quiera que pasa, este animal deja una huella bien visible. Tiene además buen carácter y sabe aceptar una broma. Es tan buen amigo como buen enemigo. Es muy grande y pesado y, sin embargo, es también muy rápido. Su trompa proporciona a un cuerpo enorme hasta los alimentos más pequeños: por ejemplo, nueces. Tiene orejas móviles: no oye más que lo que le conviene. Vive muchos años. Es muy sociable, y no solo en su trato con otros elefantes. En todas partes se le ama y se le teme a un tiempo. Una cierta comicidad es la causa de que a veces incluso se le adore. Tiene una piel muy espesa: contra ella se quiebra cualquier cuchillo, pero su natural es tierno. Puede ponerse triste. Puede también enfadarse. Le gusta bailar. Se interna siempre en la espesura para morir. Le encantan los niños y otros animales de pequeño tamaño. Es gris y solo llama la atención por su masa. No es comestible. Es buen trabajador. Le gusta beber y se pone alegre. Hace algo en pro del arte: proporciona marfil.

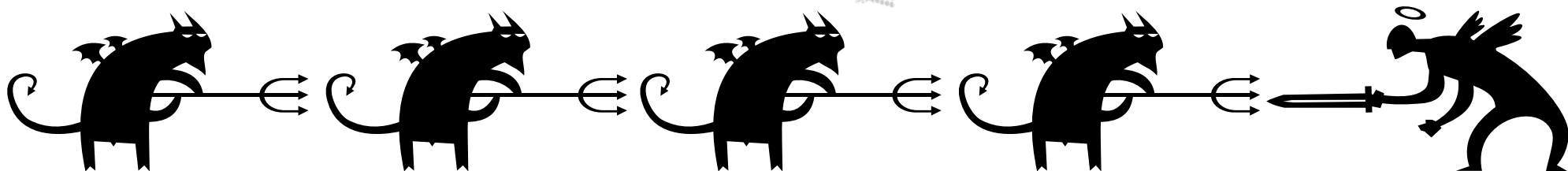


¿Quién es el señor Keuner?

El señor Keuner es un personaje que apareció por primera vez en el cuaderno número uno de los *Versuche* (Pruebas) de 1930; reapareció con nuevas historias dos años más tarde, en el quinto cuaderno de la misma serie. En 1949 formó parte de las *Historias de Calendario*, y ha seguido publicándose a intervalos más o menos regulares en distintas publicaciones, incluso después de la muerte de su autor. De este personaje se conocen 121 historias, en la forma de epigramas, anécdotas y relatos que aparecen con su nombre (o simplemente con la inicial K. o bajo el apodo «el pensante»).

Tomado de *Historias de Almanaque*, Alianza Editorial S.A., 1987, Madrid, España.

Bertolt Brecht (1898 - 1956): poeta, director teatral y dramaturgo alemán. Fundó y dirigió su propia compañía teatral, el Berliner Ensemble. Desarrolló una teoría de técnica dramática conocida como Teatro Épico. Es autor de una vasta obra en la que sobresalen *La vida de Galileo Galilei* (1938-1939), *Madre Coraje y sus hijos* (1941), y *El círculo de tiza caucásico* (1944-1945).



El poder debe estar siempre al servicio del proyecto

Una entrevista con Fernando Martínez Heredia, a propósito de haberle sido otorgado el PREMIO NACIONAL DE CIENCIAS SOCIALES

Julio César Guanche

Sin salir aún de su primera juventud, Fernando Martínez Heredia estuvo en el centro de dos de los empeños más importantes en el ámbito del pensamiento social de la década del 60 en Cuba: fue director, entre 1966 y 1969 del Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana y fundó y dirigió, a lo largo de sus 53 números, la revista *Pensamiento Crítico*, desde su creación en 1967 hasta 1971.

Esa juventud ha sido de una terquedad ejemplar: las ideas que estaban en la base de aquellos empeños han sido la inspiración de Martínez Heredia hasta hoy, momento en que se le ha conferido el Premio Nacional de Ciencias Sociales, por sus aportes a la historia, a la política y al pensamiento revolucionario en Cuba.

La existencia de tales empeños demuestra cómo es posible conseguir aún que la tenacidad y la lucidez devengan sinónimos. Leída 30 años después, la obra contenida en aquellos proyectos continúa expresando lo que entonces: un cuerpo de pensamiento revolucionario que, colocado en la sede de la beligerancia crítica con las ideas y las prácticas propias de la reflexión marxista, dista de la anacronía y se proyecta como un legado hacia el presente.

De hecho, la perspectiva descolonizadora y latinoamericana, que se hizo entonces abiertamente hostil hacia el «doctrinalismo marxista» proveniente de la URSS, enfoque que recorre por completo esa obra, conserva mucho de su pertinencia en varios planos del presente y del futuro cubano y latinoamericano.

La entrevista que sigue es un agitado recorrido por la biografía personal e intelectual, si acaso no es lo mismo, del autor de *El corrimiento hacia el rojo*.

Fernando, como siempre, se alejó de los ditirambos y se ocupó en plantear problemas. Asegura que es la única forma en que puede recibirse un premio que celebra el pensamiento revolucionario.

¿Cómo definiría usted el estado del pensamiento social en Cuba al momento de la creación del Departamento de Filosofía, y luego, de la revista Pensamiento Crítico?

En esos años se estaba produciendo una nueva profundización de la Revolución en Cuba. Desde 1953, como escribió el Che en 1967, ella había nacido como «un asalto contra las oligarquías y contra los dogmas revolucionarios». El pensamiento cubano en los primeros 50 no ponía en riesgo al sistema de dominación. En la izquierda predominaba una mezcla de dogmatismo y reformismo que se creía, sin embargo, vocera de un futuro hipotético. En términos generales el pensamiento cubano era hegemónico por el orden posrevolucionario que siguió a las jornadas de los años 30, con sus avances, sus miserias y su sujeción esencial al capitalismo neocolonial.

Aquel pensamiento, sin embargo, tuvo una gran importancia, por sus contenidos y por sus formas de expresarse. Relacionaba nociones avanzadas de democracia con la justicia social, su nacionalismo estaba marcado por una fuerte frustración respecto a los proyectos revolucionarios de 1895 y de 1930, utilizaba espacios nada desdeñables de libertad de expresión y de cátedra, manejaba las corrientes internacionales contemporáneas y, en su conjunto, proveía

de gran riqueza al mundo espiritual de buena parte de los cubanos.

La Revolución lo conmovió todo. El pensamiento social también experimentó los efectos de aquel huracán y trató de estar a su altura, o al menos de servir al proceso. En esa compleja situación, muchas personas pertenecientes a sus corrientes se hicieron militantes de la Revolución, pero ninguna de esas corrientes podía proveer el nuevo pensamiento que necesitaba la Revolución. El marxismo se convirtió en la ideología teorizada principal de la Revolución desde 1961, pero no había unidad de criterios respecto a qué era el marxismo, cómo se relacionaba con las realidades y los proyectos, qué funciones tendría. Lo más grave era que el marxismo predominante en la posguerra mundial había sido un cuerpo de dogmas en nombre del marxismo, una ideología de obedecer, legitimar y clasificar, hija de la destrucción de la Revolución bolchevique en la URSS. Era incapaz de servir a las necesidades de Cuba en Revolución, pero poseía una influencia notable, que se multiplicó con las relaciones establecidas con la URSS, vitales para nuestro país. Las polémicas y las pugnas dentro del campo revolucionario entre 1959 y 1965 dan cuenta de la inmensa vitalidad y las necesidades del proceso, y también de la existencia de más de una posición respecto a características fundamentales de la sociedad a crear.

Los jóvenes marxistas de aquellos años leíamos sin parar, pero no solo a Marx, Engels, Lenin y otros líderes y autores marxistas. Leíamos también a Enrique José Varona, Fernando Ortiz, Jorge Mañach, Carlos Loveira, al pensamiento y la cultura cubanos, porque si bien nos identificábamos como marxistas, teníamos una fuerte conciencia de ser marxistas cubanos. Y lo central: nos era imprescindible encontrar tanto una formulación teórica que respaldara nuestra ideología, como una ideología estructurada capaz de participar en la creación de una nueva cultura, no solo opuesta sino también diferente a la del capitalismo.

En 1966, afirmé que el «marxismo-leninismo» debía colocarse a la altura de la Revolución Cubana. Con ello no recurría a una boutade, solamente expresaba una angustia. Debíamos lograr que el pensamiento valioso acumulado nos sirviera para una Revolución que era internacionalista, comunista, igualitarista, antimperialista, y por todo ello extremadamente ambiciosa. Debíamos desarrollar el pensamiento revolucionario, sin olvidar que la actividad intelectual tiene sus reglas y sus problemas y acumulaciones propias, que no es una «forma» de un «contenido» que sería la «esencia» de lo social. En pocos pero muy intensos años habíamos arribado a una convicción: la Revolución enseña que es preciso actuar sin esperar a tener condiciones «objetivas», pero esa actuación no puede enamorarse de sí misma hasta el punto de convertirse en antintelectual. Y durante la transición socialista, los comunistas están obligados a pensar, y pensar muy bien y con una profunda libertad de pensamiento, precisamente para ser útiles en tareas regidas por la intencionalidad y por la necesidad de ser muy creativos, y de que cada vez más gente consciente sea la protagonista.

Esas ideas predominaron pronto en el Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana, que ocupó la casa de la calle K número 507, en El Vedado, y le dieron especificidad a nuestra actuación y nuestro

camino. El italiano Saverio Tuttino escribió acerca del Departamento, en el semanario cultural comunista *Rinascita*: «muy cerca de los viejos muros de la Universidad, pero convenientemente fuera de ellos...».

Para profundizar el pensamiento revolucionario era necesario abandonar el marxismo soviético, que no solo no se correspondía con las necesidades cubanas, sino que resultaba muy perjudicial. Al mismo tiempo, afirmábamos que la tarea del intelectual no era repetir, escandalizar ni adornar, sino cumplir con los deberes específicos de la actividad intelectual, siempre atravesada por la política. Nuestros empeños de aquella época deben comprenderse como parte de esa profundización revolucionaria, y no como el resultado de una genialidad personal o de grupo.

Entonces, ¿cómo pensaron a Cuba desde esa posición intelectual y desde tales espacios políticos?

Como investigadores, profesores y editores, estábamos abocados al estudio de toda la complejidad que pudiésemos alcanzar, tanto en relación con Cuba como respecto a los problemas internacionales. Por cierto, esa era la actitud corriente en la época. Por ello, investigábamos los problemas concretos más disímiles de la realidad cubana, pero a la vez discutíamos y pensábamos qué era la Revolución misma, cuáles sus valores y su proyecto, sus fuerzas y sus insuficiencias, las relaciones entre la historia y el destino de Cuba. También vivíamos intensamente los sucesos y las luchas de América Latina, e intentábamos reflexionar sobre todo acerca de la revolución en nuestro continente y en el mundo. Nos era imprescindible comprender al capitalismo de los años 60, sus rasgos nuevos y su continuidad, y las formas de protesta que surgían en países desarrollados. Nos era preciso conocer la verdad acerca de los procesos soviéticos, desde la Revolución Bolchevique hasta nuestros días —incluidos los países de su campo europeo que en variada medida se relacionaban con Cuba—, de la Revolución China y de China Popular, de Vietnam y Corea. Conocer el pensamiento marxista y el revolucionario en general, y el pensamiento opuesto.

Como ves, en esos años no era posible pensar a Cuba sin pensar al mundo, sin pensar sus conflictos fundamentales.

Así fue en el Departamento de Filosofía, que tenía una gama enorme de actividades, no solo de docencia, y esto se expresó también en sus publicaciones. *Pensamiento Crítico* multiplicó bruscamente nuestras capacidades de comunicación y por eso tuvo una importancia estratégica para nosotros. Todos los temas que traté de relacionar en el párrafo anterior fueron atendidos en la revista. Si bien el peso del análisis de los problemas revolucionarios internacionales fue enorme, Cuba está siempre en *Pensamiento Crítico*, en su propio proceso y en sus implicaciones con el mundo de entonces.

Creo que la apertura a los problemas y las ideas del mundo desde una pequeña isla en medio de una Revolución constituyó un logro real para el pensamiento marxista cubano. El marxismo regido por la ideología soviética o por su influencia estaba, en realidad, lejos de un enfoque mundial internacionalista, preso en las redes de la razón de Estado y en las contingencias de la geopolítica.

¿Qué posición representaban el Departamento y la revista al interior de la ideología revolucionaria?

Formábamos parte de la gran herejía que fue la Revolución Cubana de los años 60, desde las tareas del Departamento de Filosofía y en iniciativas como *El Caimán Barbudo* (primera época). Naturalmente, también desde *Pensamiento Crítico*.

En los 60, las relaciones de las revistas de pensamiento con las estructuras políticas eran muy diferentes a los controles que se establecieron al inicio de los años 70, y a la evolución y permanencia registradas hasta hoy. *Pensamiento Crítico* no pretendía ser vocero oficial del Estado o de la Revolución, sino una revista, y una revista revolucionaria; por tanto, no existía el problema de si era o no oficial. Tuvimos que aclarar a más de un visitante que ella no había sustituido a la revista *Cuba Socialista* (1962-1966), pero no había que aclararlo a los cubanos.

La cuestión es de importancia crucial para entender el orden de relaciones que se establece entre el poder político y los intelectuales que son militantes de ese propio poder político. Una de las ventajas de la revista fue la de deberse a la Revolución, pero sin convertirse en una oficina determinada de una instancia específica. Eso le daba la posibilidad de expresarse como revolucionaria, pero sin otra sujeción que la del compromiso libre y abiertamente asumido con la Revolución. Opino, hasta hoy, que sin esa condición el pensamiento revolucionario no logra aportar, y no puede satisfacer, por tanto, la necesidad inexorable de pensamiento que tiene la política revolucionaria.

En América Latina los compañeros que luchaban y los partidarios de cambios revolucionarios veían a la revista como expresión militante de la Revolución Cubana y del internacionalismo. Esa percepción era compartida por los que conocían nuestra publicación en las demás regiones del mundo, con las consecuencias de cada caso.

La revista era polémica, y más de una vez sumamente polémica. De no ser así, no hubiera valido la pena.

¿Cuál considera que sea el legado de la revista?

Después de tantos años he entendido mejor el significado de *Pensamiento Crítico*. Fue un hecho intelectual protagonizado por jóvenes de la nueva Revolución, que tenía como contenido los problemas principales de su tiempo, desde una militancia revolucionaria del trabajo intelectual. Combatí con ideas, con la elección de sus temas y con la presentación de hechos, problemas e interrogantes que las estructuras de dominación suelen ocultar o deformar, sin temor a la crítica de las ideas y del propio movimiento al que entregábamos nuestras vidas, en busca de la creación de un futuro de liberaciones y bienandanzas. Pensó por ser militante, no a pesar de serlo, y fue una de las escuelas de ese ejercicio indeclinable. Contribuyó a la formación de numerosos revolucionarios y su práctica significó un pequeño paso hacia adelante en la difícil construcción de una nueva cultura.

Creo que *Pensamiento Crítico* hizo reales contribuciones al pensamiento y las ciencias sociales cubanos, en varias direcciones y sentidos, pero me parece mejor que sean otros los que entren a valorarlas.

La revista fue hija de su tiempo, como todo hecho o proceso social. «Los 60» fueron —aunque no solamente eso— la segunda ola de revoluciones en el mundo del siglo XX. A diferencia de la primera ola, que sucedió sobre todo en Europa a partir de la Revolución Bolchevique, el protagonista de la segunda fue el llamado Tercer Mundo; sus revoluciones de liberación nacional, sus socialismos y sus exigencias de desarrollo combatieron o chocaron con el sistema del Primer Mundo —el imperialismo—, o trataron de apartarse de él. También tocaron muy duro a las puertas del «Segundo Mundo», de las sociedades que se consideraban socialistas. En los propios países desarrollados hubo numerosos movimientos de protesta y propuestas alternativas de vida, que tuvieron trascendencia.

El pensamiento revolucionario carecía de desarrollo suficiente para enfrentar estas novedades, porque el marxismo había sufrido demasiado en la etapa transcurrida entre una y otra ola, y otras ideas que también eran revolucionarias resultaban insuficientes ante los retos de unir nacionalismos y luchas socialistas, civilización moderna con negación liberadora de la modernidad, diversidades culturales con unidad de proyectos. Sin embargo, entre todos los involucrados conseguimos hacer retroceder la colonización mental. *Pensamiento Crítico* fue uno más entre los escenarios de aquel combate de ideas.

El pensamiento de los 60 logró hacer aportes extraordinarios. Urgido por las prácticas y por la potencia desatada de los ideales, abrió nuevos campos, propuso cambiar



Fotos: La Jiribilla

el mundo y la vida, recuperó las mejores ideas revolucionarias anteriores y se dedicó a los temas fundamentales de su tiempo. Desgraciadamente, las tres décadas de ofensiva del sistema —conservadora en los países desarrollados y represiva primero y «democrática» después en América Latina— han logrado hacer retroceder las ideas y silenciar u ocultar los hechos y el pensamiento de la segunda ola revolucionaria. Hay que recuperar otra vez la memoria de experiencias y de ideas, hay que ejercer la crítica revolucionaria y, sobre todo, hay que crear. Tendrá que ser de otro modo, no solo ante otros problemas, pero habrá también una continuidad.

Cuando le fue conferido el Premio Nacional de Ciencias Sociales se subrayó su labor de investigación en el campo del pensamiento marxista. Sin embargo, usted no es un intelectual de los que ha coordinado una cátedra de investigación durante toda su existencia. ¿Qué es para usted ser marxista hoy?

Para mí, ser marxista ha sido una aventura intelectual que comencé en los albores de mi vida adulta. En el orden personal, primero fui revolucionario y luego me hice marxista. Ese orden no me parece indispensable, pero a mí me ayudó mucho. Después he estado en muy diferentes relaciones formales con el marxismo, pero siempre lo he utilizado y mantengo relaciones muy estrechas con él.

Ser marxista hoy exige algunas cualidades personales. El final indecente de los regímenes europeos, que se llamaban socialistas, perjudicó en extremo el prestigio del socialismo, y por tanto al marxismo como ideología y como concepción teórica. Pero ya había sufrido falseamientos y deformaciones terribles, y estaba siendo sometido al abandono. La victoria ideológica del capitalismo incluyó vulgarizaciones acerca de los paradigmas, que pretendían expulsar al marxismo del campo intelectual. Los «cambios» de que tanto se alardeaba hace 15 años exigían no mencionar al marxismo —ni al socialismo o el imperialismo— ni a las condiciones estructurales del desarrollo de los países o la justicia social. En consecuencia, recuperar es un acto central para el marxista de hoy. Lo decisivo en este momento son los ideales opuestos al capitalismo, a todas las dominaciones y a la depredación del medio, y a partir de ellos reapoderarse de la obra colosal de Marx y de la historia del marxismo, de los aportes maravillosos que ella contiene y de sus errores e insuficiencias. Y con esa formidable acumulación cultural trabajar intelectualmente y hacer política, que es para lo que sirven las buenas teorías sociales, y tratar de que el marxismo

participe en la formación ética y en la inspiración de las conductas.

Existen hoy variables favorables para este difícil trabajo. Ante todo, la naturaleza actual del capitalismo, parasitaria y excluyente, está liquidando sus propias instituciones de la competencia: el neocolonialismo, su democracia, ha dejado en la miseria a gran parte de la población del mundo y arremete contra el medio diariamente. La debilidad de su pensamiento social, que abandonó la idea de progreso y la gran promesa que contenía, rechaza los «grandes relatos» y apela al más grosero determinismo económico. Como un potencial inmenso de rebeldía, cientos de millones de personas poseen una conciencia social opuesta a aspectos de las dominaciones, creada a lo largo del siglo XX, y una parte de ellos identifica al sistema vigente como culpable de los males del mundo. Las olas revolucionarias anteriores no contaron con esa acumulación cultural. En América Latina, el continente que alberga más contradicciones, se está levantando una conjunción de fuerzas a favor del bienestar de sus pueblos y del rescate de los recursos y la soberanía de los países, que es contraria al imperialismo norteamericano. La idea del socialismo ha regresado, y se plantea y debate cómo debe ser en este siglo XXI.

El marxismo necesita una recuperación profundamente crítica, que cierre el paso a la vuelta del dogmatismo y a la del reformismo, y más que dar buenas respuestas ante los nuevos problemas, necesidades y actores, debe hacer buenos análisis y formular preguntas nuevas. Como siempre, debe montar en la caballería, como reclamaba Martí a los intelectuales, sin perder nunca su esencia intelectual. Cuenta con una enorme acumulación que le permitiría avanzar con mucha fuerza, pero hoy es todavía bastante débil.

Fernando, usted es uno de los especialistas más importantes a nivel internacional en la obra de Ernesto Che Guevara. A 40 años de la muerte del intelectual guerrillero, ¿qué hay y qué debería haber en nuestros días de su imagen y de su pensamiento?

Ciertamente, hay mucho más que hace 20 años. El Che estuvo siempre en los ideales comunistas y en el trabajo abnegado de muchos cubanos, en el guevarismo de tantos combatientes revolucionarios latinoamericanos, en el internacionalismo de los cubanos que lucharon, trabajaron o dieron la vida en numerosos países. Pero en los años 70 y gran parte de los 80 el Che sufrió relegación y olvido. Fidel reclamó su vuelta en el vigésimo aniversario como parte del proceso de rectificación de errores, y el deslinde tremendo que fue necesario frente al final de los regímenes llamados socialistas necesitó mucho al Che. Para el trigésimo aniversario, su imagen estaba en todas partes, y se multiplicó la aceptación del valor de su ejemplo y el significado de su posición. Ese fue otro gran aporte del Che, dar valores y esperanza en una etapa en que había tanto derrotismo y desilusión. Pero su pensamiento, que había sido abandonado, está distante todavía de ser de manejo general. Hoy es imprescindible que tengamos al Che completo y —sobre todo su pensamiento—, que sea moneda común, que forme parte de la cultura, porque hace mucha falta.

La obra del Che es una herencia yacente. El Che significa la rebeldía frente al mundo del capitalismo. No es la suya una rebeldía apenas hermosa, incluso brillante, pero sin mayor objeto. Es una rebeldía consciente, organizada, dirigida a destruir la sociedad de dominación y encaminada a construir la liberación, a que la gente se vuelva capaz de cambiarse a sí misma y al mundo, y llegue a dirigir el proceso, y que el proyecto sea tan ambicioso que resulte viable.

La rebeldía consciente del Che es comunista. Por tanto, resulta opuesta a las experiencias que en nombre del socialismo liquidaron las revoluciones y fueron formas de dominación de grupos. Nadie asocia al Che al pasado del socialismo, sino a su futuro.

El pensamiento del Che constituye un enorme desarrollo de la reflexión revolucionaria en el siglo XX, tanto en sus análisis sobre las necesidades y problemas de la lucha mundial contra el capitalismo, como en el estudio de los problemas relativos a la transición y la creación del socialismo. Ahora que América Latina comienza a levantarse, necesita la obra del Che. Y la Revolución Cubana, que continúa siendo el único proyecto socialista vigente en Occidente durante medio siglo, y quiere recorrer los caminos hacia el futuro, necesita la obra del Che.

Usted se ha referido en varias ocasiones a la relación que debe existir entre el poder y el proyecto, para la consecución de un rumbo revolucionario que se reedite a sí mismo. Usted, que ha estudiado en profundidad los procesos revolucionarios, ¿cómo entiende esa relación y cuál es la jerarquía que existe entre uno y otro en una política revolucionaria?

El poder debe estar siempre al servicio del proyecto. Lejos de ser una frase, lo anterior encierra todo el programa de un poder revolucionario en una transición de tipo socialista. La cuestión trae consigo, a la vez, un formidable problema práctico: solo un inmenso poder es capaz de sobrevivir y de avanzar frente al capitalismo en las condiciones actuales.

Ahora bien, ¿cómo mantener un inmenso poder al servicio del proyecto que lo ha fundado? Sin duda, se trata de un problema de muy difícil solución, pero contamos con una certeza: si el proyecto de liberación no llega a constituir un fuerte poder político anticapitalista no tiene la menor posibilidad de sobrevivir, aunque registre algunos triunfos. El poder revolucionario debe ejercerse sobre un conjunto amplísimo de campos de la vida social y de su reproducción ideal y material. Entonces, ¿cuál debe ser la constitución íntima del poder, para que pueda cumplir sus objetivos? ¿En qué residiría su legitimidad, y cómo ella se mantendría o no? ¿Qué reglas pueden elaborarse para ayudarlo a estar al servicio del proyecto sin dejar de cumplir sus demás funciones, y cómo controlarlo para asegurar que lo haga?

Marx escribió en 1846: «Las ideas dominantes en una sociedad son las ideas de la clase dominante». ¿Cómo se aplica eso a una sociedad en transición socialista? El dominio sobre la reproducción de las ideas, ¿no puede convertirse en un instrumento eficaz de desposeimiento y desarme de las mayorías? Por otra parte, la correspondencia de las ideas rectoras con el nivel que alcanza la reproducción de la vida social es totalmente insuficiente en la transición socialista, porque ella es un proceso intencional que está obligado a irse por encima de sus condiciones materiales de existencia. ¿Cómo lograr y garantizar que el proyecto sea realmente liberador, y que vaya modificándose para ser capaz como instrumento que guía la liberación? No son demasiadas preguntas, faltan más.

Las ideas deben realizar varias tareas a la vez. Deben ser capaces de reproducir el orden vigente, de cuestionarlo y de ayudar a revolucionarlo, porque este no puede existir sin revolucionarse a sí mismo una y otra vez. Deben ser capaces de ayudar a crear firmeza de convicciones, capacidad de sacrificio, de disciplina, entre otras virtudes y, al mismo tiempo, deben ser capaces de crear rebeldía, criterio propio, pensamiento realmente independiente en la ciudadanía.

Solo del desarrollo humano multifacético puede surgir la posibilidad de que una sociedad lleve adelante un proyecto revolucionario en sus fines y en sus medios.

¿Y qué entiende usted por «el proyecto»?

El proyecto original de la Revolución Cubana se propuso objetivos extraordinariamente ambiciosos. Después hubo quienes consideraron errónea tanta ambición; yo opino, al contrario, que eso fue lo que le dio más fuerza y lo que lo hizo factible. La capacidad de romper los límites de lo posible, y convertir esa audacia en confianza y en costumbre, fue una de las características básicas de la Revolución. A mi juicio, ella está en la base de la resistencia victoriosa de la década de los 90.

A fines de los años 60 y principios de los 70 aquel proyecto confrontó límites férreos, al no poder el país salir rápidamente del subdesarrollo y no avanzar la liberación en América Latina. Cuba tuvo que adecuarse a una nueva situación. Aunque en la práctica el proyecto no desapareció, se proclamó que habíamos sido idealistas, que quisimos ser demasiado originales en vez de aprender modestamente de las experiencias de los países hermanos que habían construido el socialismo con anterioridad. La economía y la ideología se sujetaron a la URSS y se abrieron camino procesos de burocratización. Se consideró antisovietismo y diversionismo ideológico todo lo que se diferenciara de esa sujeción. El pensamiento social recibió un golpe abrumador. Las corrientes no marxistas fueron declaradas malditas y se trató de erradicarlas, se consideró incorrecto tratar de utilizarlas e incluso conocerlas. Una parte de las ideas marxistas también fue proscrita. Se implementó la censura y nació su hermana peor, la autocensura.

Comenzó así lo que he llamado la segunda etapa de la Revolución en el poder, caracterizada

por extraordinarias combinaciones de avances muy notables que cambiaron decisivamente al país y desviaciones y retrocesos también notables, que hicieron mucho daño y han dejado hondas huellas. Es preciso decir que el proyecto se recortó más en su formulación que en su implementación real, y convivieron su continuidad y la amputación de parte de sus contenidos. Por ejemplo, el XIII Congreso de la CTC lanzó la consigna «a cada cual según su trabajo», lo cual parecía muy marxista, pero poco tenía que ver con la realidad cubana, donde no se retribuía a cada cual según su trabajo. El salario real era muy superior al nominal, se dio el salto a la escolarización completa de la enseñanza secundaria, con su maravilloso sistema de becas y escuelas en el campo, y al sistema de áreas de salud y no solo de asistencia hospitalaria, sobre la base de absoluta gratuidad y cobertura universal. La seguridad social se consolidó y creció firmemente. La Revolución socialista no les dio a los cubanos según su trabajo, sino por ser cubanos. Otro buen ejemplo es la contradicción insondable entre la orientación general de la economía y la ideología por un lado, y el internacionalismo cubano por el otro, con su epopeya de la Guerra de Angola y su enorme esfuerzo con la Revolución Sandinista.

A partir de 1986 el Proceso de Rectificación de Errores y Tendencias Negativas revaloró el proyecto, mientras emergían dos realidades nuevas: el fin de las relaciones con la URSS, que acarreó una crisis económica profundísima, y una nueva generación de cubanos, que no tenía las vivencias de la primera etapa revolucionaria pero poseía una preparación personal altísima, sobre todo educacional, y en alguna medida también política.

En los primeros años 90, defender «las conquistas de la Revolución» y exaltar sobre todo la dimensión nacional implicó poner serios límites al proyecto. En ese momento tres cuestiones eran clave: la sobrevivencia del país, la viabilidad de la economía y de la reproducción de la vida social y cuál sería la naturaleza de la sociedad emergente al final del proceso. Las dos primeras cuestiones, a pesar de sus problemas vigentes, puede decirse que se han resuelto. En la tercera continúan la coexistencia o las pugnas entre actividades, relaciones y modos de vida que tienden hacia el capitalismo contra el tipo de sociedad basado en la solidaridad, la justicia y la inclusión social, la redistribución socialista de la riqueza por el poder revolucionario, el internacionalismo, es decir, basada en el proyecto de la Revolución. Lo que conocemos como «Batalla de Ideas» es el gigantesco esfuerzo por reformular y llevar adelante el proyecto socialista, que si bien procede de la primera etapa de la Revolución, ya no es aquel; tampoco puede basarse en la gente de entonces, que ya somos muy minoritarios, ni en la mayoría de las variables de los años 60, porque ahora son otras las vigentes.

Para salir adelante y proveer salidas socialistas al presente, será vital que cada vez más cubanos conozcan a fondo nuestras realidades y opciones, y participen en el planteo de los problemas principales y en las decisiones para enfrentarlos. Será vital también una unión intergeneracional, que la sociedad logre que los jóvenes asuman a fondo el proyecto socialista, que su participación sea enriquecida por la profundidad con que lo vivan y no con que lo sigan, y por lo que puedan aportarle y recibir de él.

Usualmente, ante el tema llevado y traído de la función del intelectual, se asiste a tesis que afirman que la libertad es autarquía, que la disciplina es obsecuencia y que la consecuencia no resulta más que uno de los múltiples sinónimos de la intransigencia. ¿Cómo entiende usted aquello que en los 60 llamaban «el compromiso del intelectual»?

Siempre resuena en mi país esa pregunta. Le he dedicado un buen número de páginas que no puedo sintetizar aquí, y unas cuantas polémicas; pero lo esencial para mí ha sido vivir ese compromiso. Prefiero ser honesto, antes que intentar ser original. Titón (Tomás Gutiérrez Alea) escribió: «Las relaciones entre política y cultura son superficialmente amables, pero profundamente contradictorias».

Toda sociedad está organizada sobre un orden de dominación. En cuanto a sus funciones sociales, la labor intelectual suele estar inscrita en el servicio a la hegemonía de los que dominan, aunque también puede ser de resistencia a ella. En un régimen socialista la dominación tiene que ser cualitativamente diferente a la ejercida por el capitalismo, porque ella debe ser un camino de liberación. Por ello, la función social de los intelectuales debe sufrir profundísimas transformaciones. En este campo, aun cuando se han alcanzado logros prácticos, apenas existen debates serios sobre los problemas, y sin ellos no es posible avanzar mucho.

Los debates de los años 70 fueron eliminados y sometidos al olvido. Los de la rectificación fueron postpuestos en el curso de la gran crisis. Los debates de hoy podrían llegar a ser muy superiores a los anteriores. Pero entre el ser y el deber ser hay ciertamente una distancia muy amplia. A mí no me gusta el reclamo abstracto de libertades, y tampoco me gusta que los políticos reclamen obediencia. Aunque ambos reclamos tengan razón aparente, con ninguno de los dos se llega a ninguna parte. Solo revolucionando la comprensión de ambos campos podremos avanzar.

Este enero de 2007 me recuerda a Jano, el rey que tenía dos cabezas, para mirar hacia el pasado y hacia el futuro. Pero prefiero a Elegua, el que muestra los caminos. Está más cerca del largo camino de rebeldías de mi pueblo, que es la razón por la que podemos hoy sostener esta entrevista.

Después de estas cuatro décadas de intenso trabajo intelectual y político, de haber sido profesor y cuadro político, trabajador de la industria azucarera, diplomático y subversivo, investigador y varias cosas más, ¿qué significa para usted que le hayan entregado el Premio Nacional de Ciencias Sociales?

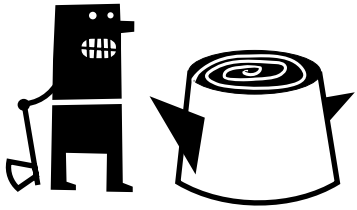
Primero me produjo una alegría personal. No hay que subestimar la capacidad de cualquier individuo de alegrarse con algo bueno que le pase. Pero enseguida me sobrepuse, porque desde muy joven me acostumbré a medir por mí mismo mi actuación, según el papel social que pueda jugar.

Un premio siempre tiene mucho de apreciación de los que juzgan —que agradezco— y de circunstancia. Este me parece muy positivo, porque reconoce no solo lo que pueda haber realizado una persona, sino una posición determinada. Lo considero compartido con todos los que han tratado en el último medio siglo de investigar y trabajar intelectualmente para servir en el campo del pensamiento y el conocimiento social a los cubanos y al resto de los seres humanos, desde el ejercicio indeclinable de la militancia revolucionaria y el pensar con la propia cabeza, de servir al cambio de las personas y las relaciones sociales en un sentido liberador y no meramente civilizador o modernizador, de servir en algo a la creación de una nueva cultura, sin rendirse ni cansarse.

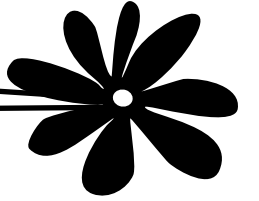
Como tantos otros aspectos de la sociedad cubana, fue y es la Revolución la que creó el campo que ha permitido la multiplicación y el desarrollo del pensamiento y las ciencias sociales cubanos. Pero ellos han sufrido también vicisitudes muy graves, por más de una razón. A nivel general, en su desarrollo especializado y profesional han debido enfrentar la poderosa y sutil influencia del capitalismo mundial y la agresividad contra Cuba del imperialismo norteamericano, sortear el trágico error de cerrarse en una concha absurda e imposible, superar el empobrecimiento que conllevó la sujeción a la ideología del «campo socialista», las graves insuficiencias propias y los errores de la política revolucionaria que las han perjudicado.

Las tareas del pensamiento y las ciencias sociales cubanas son muy difíciles y se han cumplido muy parcialmente. Se han obtenido avances profesionales notables, sobre la base de una población muy calificada y una cantidad enorme de graduados universitarios. Es muy necesario continuar y profundizar más los análisis que se han hecho sobre la situación y los problemas de este campo.

He sido, muy modestamente, un abanderado de todo esto, por lo que creo que el Premio debe leerse también como un reconocimiento a la urgencia de desarrollos de las ciencias sociales en Cuba. ■



poesía



SOBRE EL POBRE B. B.

1
Yo, Bertolt Brecht, soy de los bosques negros.
Mi madre me llevó a las ciudades
estando todavía en su seno. Y el frío de los bosques
me acompañará hasta la muerte.

2
En la ciudad de asfalto estoy como en mi casa. Desde
el principio
he sido provisto de todos los viáticos:
De periódicos. Y tabaco. Y aguardiente.
Desconfiado y haragán, me siento, al final, contento.

3
Soy amistoso con la gente. Me pongo
un sombrero según su costumbre.
Digo: son bestias de olor muy especial.
Y digo: no importa, también yo lo soy.

4
Por las mañanas en los sillones vacíos
siento un par de mujeres,
despreocupado las contemplo y les digo:
aquí tienen a uno en el que no pueden confiar.

5
Al anochecer me reúno con los hombres,
Todos nos tratamos de *gentleman*.
Ellos ponen sus pies sobre las mesas.
Y dicen: Nos irá mejor. Y yo no pregunto: «¿Cuándo?»

6
Temprano, en el gris amanecer, los abetos mean
y sus sabandijas, los pájaros, comienzan a chillar.
A esa hora bebo mi copa en la ciudad y tiro
el cabo del tabaco y me duermo intranquilo.

7
Nosotros, generación ligera, hemos vivido
en casas que se tenían por indestructibles.
(Así hemos construido los largos edificios de la isla
de Manhattan
y las delgadas antenas que atraviesan el Atlántico.)

8
De estas ciudades quedará: ¡solo el viento que ha
cruzado por ellas!
Haga la casa feliz al que come: él la vacía.
Sabemos que estamos de paso solamente
y después de nosotros: nada importante vendrá.

9
En los terremotos que se producirán espero no dejar
que la amargura apague mi tabaco Virginia.
Yo, Bertolt Brecht, arrojado a las ciudades de asfalto desde los bosques negros,
dentro de mi madre hace tiempo.



Ilustración: El Nene

LISTA DE LAS PREFERENCIAS DE ORGE

- De las alegrías, las inesperadas.
- De las pieles, las no arrancadas.
- De los cuentos, los incomprensibles.
- De los consejos, los inaplicables.
- De las muchachas, las nuevas.
- De las mujeres, las infieles.
- De los orgasmos, los no simultáneos.
- De las enemistades, las mutuas.
- De las estancias, las transitorias.
- De las despedidas, las desapasionadas.
- De las artes, las invaluables.
- De los maestros, los innumables.
- De los placeres, los declarables.
- De los objetivos, los secundarios.
- De los enemigos, los sensibles.
- De los amigos, los infantiles.
- De los colores, el rojo.
- De los mensajes, el mensajero.
- De los elementos, el fuego.
- De los dioses, el monstruo.
- De los que caen, los adulones.
- De las estaciones, octubre.
- De las vidas, las límpidas.
- De las muertes, las rápidas.

CANCION DE LA PROSTITUTA

1
Señores niños, con diecisiete años
llegué al mercado del amor
y mucho he aprendido.
Malo hubo mucho,
pero ese era el juego.
Aunque hubo cosas que yo soy personal,
Aunque hubo también yo soy deprimida,
al fin y al cabo todo pasa deprimida,
Gracias a Dios también el amor.
la pena incluso, también de anoche?
¿Dónde están las lágrimas de anoche?
¿Dónde la nieve del año pasado?

2
Claro que con los años una va
mas ligera al mercado del amor
y los abraza por rebajados.
Pero los sentimientos
se vuelven sorprendentemente frios
si se escatiman tanto
al fin y al cabo no hay provisión
Gracias a Dios todo pasa deprimida,
la pena incluso, también de anoche?
¿Dónde están las lágrimas de anoche?
¿Dónde la nieve del año pasado?

3
Y aunque aprendes bien el trato
en la feria del placer en calleperilla
transformar el placer en calleperilla
nunca resulta fácil.
Pero, bien, se consiguen mientras
Aunque también envejeces
al fin y al cabo no siempre se
Gracias a Dios todo pasa deprimida,
la pena incluso, también de anoche?
¿Dónde están las lágrimas de anoche?
¿Dónde la nieve del año pasado?

Dibujar

Liliana Heer

un elefante sobre la base del recuerdo de los mirlos

El peletero ingresa como personaje privilegiado. No estuvo antes y es posible que su destino se juegue solo en este acto. Dispongo de un breve inventario acerca del oficio. Los maestros en pieles, luego de sinuosos litigios con la curandería, fueron desplazados a funciones menores; se les prohibió manejar instrumentos quirúrgicos y su dedicación estuvo limitada al reino animal. Artesanía de la añoranza. Afortunadamente, algunos monarcas conocidos por la adhesión a esas texturas hicieron construir depósitos y talleres donde los alojaban.

Los maestros en pieles tenían hábitos contrahechos. Mutilados por exclusión adoptaron los signos del resentimiento. Una enfermedad de alcance imprevisible.

Sin tierra o casi, hasta una maceta llegó a convertirse en el hogar de estos artifices.

Nuestro peletero había heredado el oficio del padre del padre de su padre, y al igual que cada uno de esos hombres rezaba para volver a sentarse en la vereda de la infancia, aun sabiendo que la infancia volvería a ser tan dura como había sido y que envejecer no contrarrestaba en un ápice aquella aspereza.

Yo estaba peinada como una niña pobre: una trenza sujeta detrás de cada oreja. Algo dijo el peletero al verme.

—¿Te gustaría ser mi muñeca?

Sin respuesta.

Con pesar comprobó que la prenda no requería ningún ajuste.

—Adiós, adiós.

No pudo retenerme.

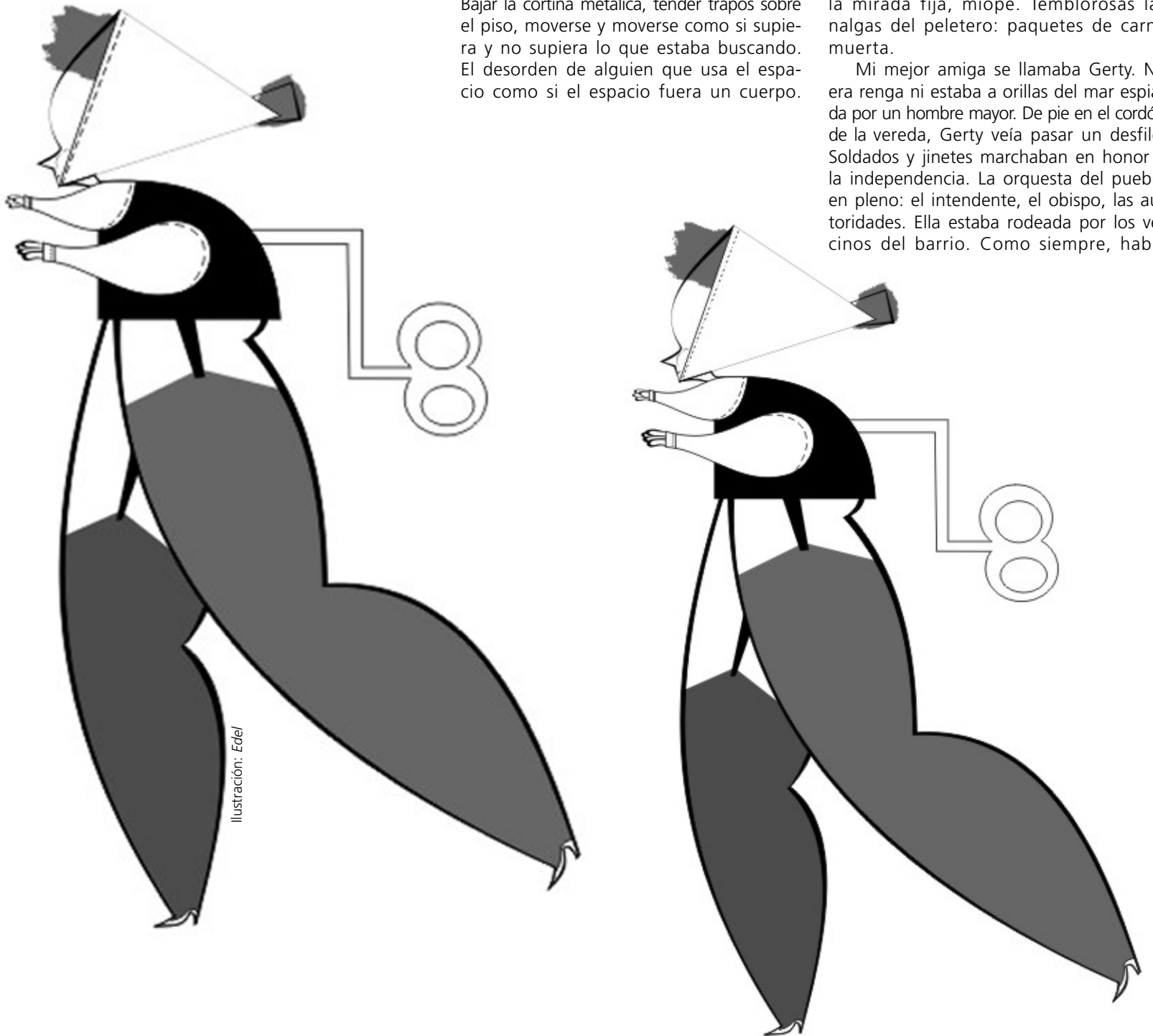
Eso me hubiera gustado que ocurriese. Hasta ahí, hasta donde creía manejar la situación. Pero no. Él caminó hacia la puerta y la cerró con llave. Todo fue muy ligero. Bajar la cortina metálica, tender trapos sobre el piso, moverse y moverse como si supiera y no supiera lo que estaba buscando. El desorden de alguien que usa el espacio como si el espacio fuera un cuerpo.

Abultado el pantalón, duros los gestos, las piernas, los brazos. Decía que iba a pegarme mientras sacaba de la caja el chaleco, mientras subía mi vestido, mientras soltaba mis trenzas. Sin parar repetía que iba a pegarme. Por el piso el maniquí, al frente el torso de tetas cónicas. La cabeza pelada. El ombligo. Seguro tenés la bombacha sucia. La alemanita es demasiado grande para jugar a la muñeca. Yo te voy a enseñar a ser obediente.

Dilatado el entorno. Agitación. ¿Lo seguía desafiando? Más palabras, algunos insultos, descripciones de lo que haría, de lo que me esperaba, no tenía que gritar, no se me fuera a ocurrir contarle a alguien, a nadie, ni al cura, soberanos bastardos, era mi culpa, nunca antes había golpeado, ni a sus hermanos que eran peor que demonios, lo tenía merecido, no me había dejado manosear. Consentida, malcriada.

Eso decía, acorralado en su germen, la mirada fija, miope. Temblorosas las nalgas del peletero: paquetes de carne muerta.

Mi mejor amiga se llamaba Gerty. No era renga ni estaba a orillas del mar espia-da por un hombre mayor. De pie en el cordón de la vereda, Gerty veía pasar un desfile. Soldados y jinetes marchaban en honor a la independencia. La orquesta del pueblo en pleno: el intendente, el obispo, las autoridades. Ella estaba rodeada por los vecinos del barrio. Como siempre, había



quien a último momento presionaba por llegar a la primera fila. Cuando Gerty escuchó los ¡Ah!, el torrente blanquecino ya había estallado. Le era difícil reconstruir. Entendía poco. Me contó que los padres no le permitieron volver a usar el traje que tenía durante el desfile. Ninguna prohibición habría podido generar mayores interrogantes. Aún puedo imaginar muy bien su figura. Píldoras de hierro robustecían el futuro de mi amiga, estimulado a partir del desfile por una sustancia desconocida.

Con escasa noción temporal deambulé por la ciudad. Llevaba el chaleco en una caja y el medio cuerpo desenvuelto, de manera que cuando entré al cine ocupé dos lugares.

Hacia la mitad del filme, las nalgas del peletero encendieron mis pupilas. Carbón al fuego. Ojos de piedra imantada. Un punto vale más que la figura humana, confesó Kandinsky. ¿Hechizo de iluministas? ¿Quién se atreve a desmentir la leyenda de los delfines rosa? Amable soledad, no driza de *fantômes*. Ríe, vuela sin prisa.

Dibujar un elefante en base al recuerdo de los mirlos

La otra Gerty, ¿habrá sido igualmente inocente? Podría leer la secuencia de aquella tarde, pero prefiero resumirla. Se trata de un capítulo escrito *in extremis*. Impecable caricatura sentimental.

La otra Gerty estaba sentada sobre una roca contemplando la hora vespertina. A lo lejos se oía el canto de una novena a María. Por encima de los árboles estallaban fuegos artificiales. Mientras sus amigos corrían, ella, virgen prudentísima, permaneció en el mismo sitio, inclinada hacia atrás para observar el chispeante resplandor. La gloria de Gerty era su cabello castaño de ondeado natural. El rubor le subía fácilmente a las mejillas haciendo más deliciosa su infantil timidez. Como no le gustaba andar siempre rengueando, tuvo que inventar pretextos, alegó cansancio, tedio, debilidad. Quiso darle a lo congénito un tono accidental. Pero he ahí que su presencia generó una incipiente metamorfosis. ¿En quién? En un caballero vestido de oscuro que había ido a descansar a esa misma playa. Por el cielo brillaban artificios. Una larga candela romana subió entre los árboles. Gerty tuvo que echarse más y más hacia atrás para mirar arriba. Con el movimiento, su pollera se fue levantando. *Ora pro nobis*. Refugio de pecadores. Ella se vio mirada. ¿Habría intuido que el caballero no podía resistir el espectáculo?

Consoladora de afligidos. Más y más alto el blanquecino torrente de lluvia, suave despertar de fuego, gotas de rocío cayendo de las estrellas.

Un día empecé a contarle a mi amiga: sin pausa entre el diseño del chaleco y su confección. Comí las semanas de espera, los ojos, la superficie conquistada por las yemas de peletero. Había recibido un regalo sin digerir, grumos de antojo. Ahí estaba la prenda, cosida sobre mi piel, podía sentir cada puntada: la presión de la aguja, el hilván, las marcas de tiza, los cortes. Agujereado el sobaco, la cavadura del cuello, lo que no tocaría y lo que tocó. Dedicado a las trenzas, al pubis, a quitarme la ropa y prohibir que temblara. Furioso entre mis piernas, a horcadas para impedir que se escurriera la alemanita.

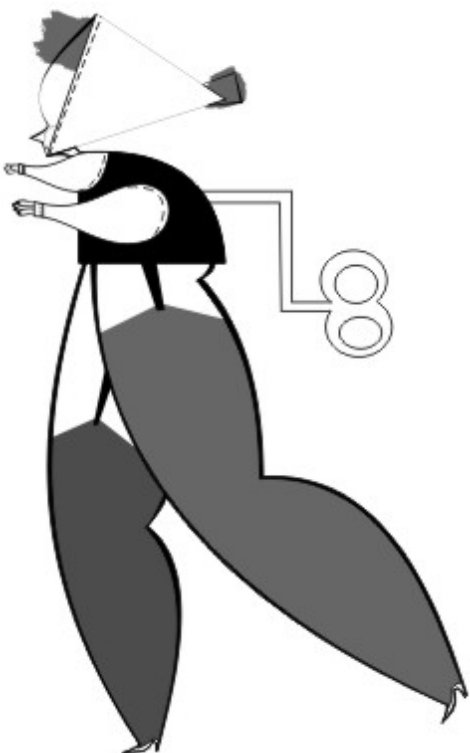
¿Y el pegar?

Gerty quería volver al peletero como habíamos vuelto al desfile todas las tardes, reconstruyendo el grupo de vecinos. La sospecha recaía hasta en sus esposas. Seguro estaban al tanto de las chanchadas. Absueltos el intendente, los músicos, algunos maestros. Recelo del dentista, el escribano, el relojero y un chofer; habían sido los últimos en llegar, se apretujaban. Con los intrusos era más complejo, recorrimos los barrios desde la curtiembre hasta el molino de granos y desde la cervecería hasta la ruta. Buscábamos, olvidadas también de lo que buscábamos. Si hubiésemos tenido alguna pista... aunque solo fuera el vestido para oler la mancha.

Quizá no Gerty, pero sí el *voyeur* de traje oscuro que se masturba en la playa a las ocho de la noche de un único día de un único año de un único mes hubiera sido un buen interlocutor. ¿De quién? No del peletero, por supuesto, sino de dos semivirgenes curiosas y distantes infectadas de falso pudor.

Un toque, una breve risa es suficiente. No importa cuán calmos o fríos sean, los dedos también son movedizos. Suaves como telarañas buscan el espesor de la bruma. La falda apenas subida, marcada a la altura de las rodillas por el ligero gesto de coquetear con recato. Humedad vaporosa. Tierna criatura de venas azules, inmaculada de sangre y violación, ¡ven, ven a mí! ▀

Liliana Heer: escritora y psicoanalista argentina. Estudió Teoría del Cine Clásico, Moderno y Neobarroco. Entre sus novelas se cuentan *Repetir la cacena* (2003) y *Pretexto Mozart* (2004).



El teatro en la

FERIA del LIBRO

Omar Valiño

Como inmejorable barómetro de toda la producción editorial cubana, la Feria del Libro ha servido, en los últimos años, para pulsar también la relación entre el conjunto de aquella y el universo del teatro. Habitualmente marginado tanto en la publicación de dramaturgia, como en la reflexión ensayística sobre la misma o sobre lo escénico —ni mencionemos lo referente a tratativas artesanales o técnicas—, dentro del concierto nacional y mundial del libro, en el espacio vernáculo el teatro viene recuperando terreno. Esta decimosexta edición de la Feria lo demuestra al circular unos 20 títulos, aunque tal vez lo más importante será la diversidad de puntos que entre todos abarcan.

Se reverencia a clásicos nuestros como Virgilio Piñera y Abelardo Estorino con la publicación de sus respectivas obras completas. *Teatro completo de Virgilio Piñera*, muy notable reedición de Letras Cubanas, va necesitando otra aventura editorial que rompa con los criterios expresados por el gran autor sobre su *corpus* dramático, igualmente respetados por el maestro Rine Leal para este volumen. Se impone, pensando en el horizonte de su centenario en 2012, un gran libro con toda su producción dramática, aun la que él quiso en algún momento dejar fuera, alguna de ella publicada o hasta estrenada, incluyendo también su teatro inconcluso. El *Teatro completo*, de Estorino —preparado en dos volúmenes por Ediciones Alarcos, con el autor de esta nota al frente de un equipo de editores y colaboradores— tiene el enorme privilegio de salir en vida del autor y revisado por él.

Se valoriza la publicación de reconocidos autores como Eugenio Hernández Espinosa y Héctor Quintero, por parte de Letras Cubanas. *Teatro I y II* se nombran en ambos casos y dan amplia cuenta de sus piezas. Otra selección es *Resistencia y cimarronaje*, de Gerardo Fullea León, entregada por Ediciones Unión.

Se circula a autores más jóvenes como Elvira van Brakle con *Farsantes*, también de Unión; obra que resultara vencedora en el Premio José Antonio Ramos, de la UNEAC, en 2005. Como Roberto D. M. Yeras con *Noria*, de Alarcos, Premio Virgilio Piñera 2006. Y como Abel González Melo, quien da a conocer tres títulos: *El hábito y la virtud*, de la Casa Editora Abril; *Chamaco*, de Alarcos; y *Ubú sin cuernos*, de Ediciones Matanzas.

Se reconoce a la dramaturgia de corte humorístico con *Comedias sin lente*, de Carlos Fundora y *Monólogos (personales e intransferibles)*, de varios autores, en selección del propio Fundora, ambos de Ediciones Alarcos.

Se actualiza el conocimiento en el país de la dramaturgia contemporánea con *Nuevo teatro argentino: dramaturgia(s)*, selección de Jorge Dubatti y Vivian Martínez Tabares, por Casa de las Américas, y con *Teatro alemán actual*, escogido por Maité Hernández-Lorenzo y el abajo firmante, primer aporte de la colección *Escenarios del mundo*, de Alarcos.

Se otorga espacio al análisis y la reflexión con *Calzar el coturno americano* de Elina Miranda, Premio de Teatología Rine Leal 2005, de Alarcos; con *Como un batir de alas*, recopilación de ensayos de Esther Suárez Durán, de Letras Cubanas. También con *Acotaciones*, memoria crítica de Amado del Pino, a cargo de Ediciones Unión.

Se corporiza el pensamiento de creadores mediante títulos como *La escena transparente*, del director escénico Carlos Celdrán y Teatro, del gran actor, bufón y autor Dario Fo, Premio Nobel de Literatura 1997, ambos de Alarcos; mientras que la Editorial Arte y Literatura pone en manos del lector *Tres obras*, de Henrik Ibsen, selección de Osvaldo Cano de una terna de piezas menos publicadas aquí del clásico noruego.

Veinte títulos demostrativos dejan ver que el teatro recupera la atención del espacio editorial cubano. Veintitrés libros comprueban, en sus abarcadoras y diversas proposiciones, la vida teatral y escénica de la Isla así como el diálogo insular con el mundo. ▀

Museo Nacional
de Bellas Artes

Tras EL EQUIPO CRÓNICA

Andrés D. Abreu



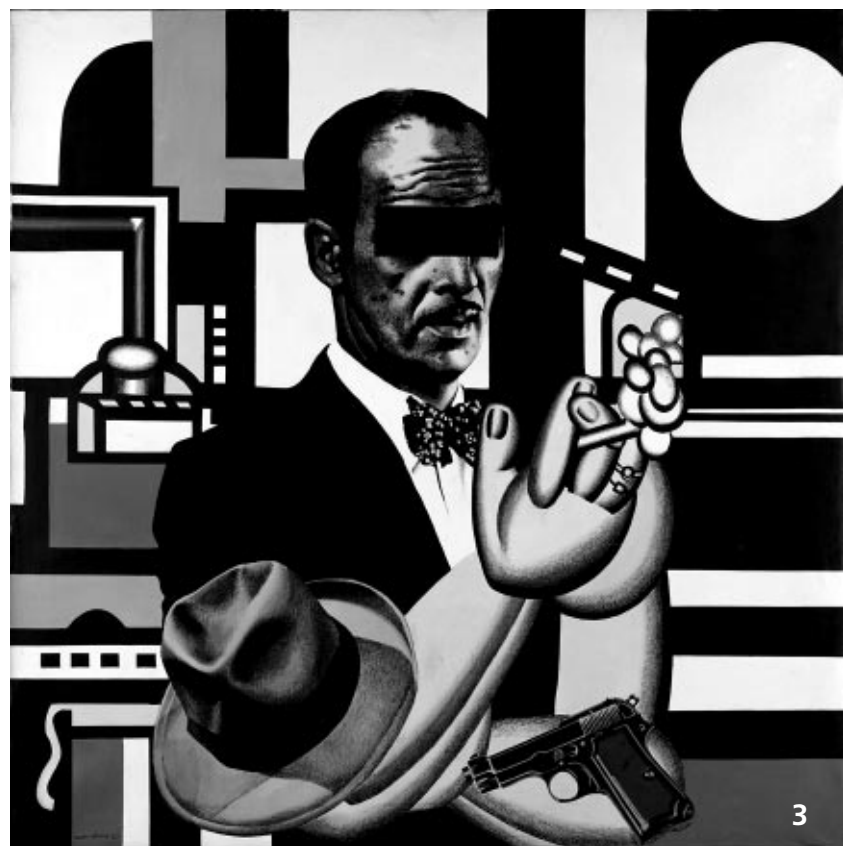
Como una oportuna coincidencia puede considerarse el hecho de que el Museo Nacional de Bellas Artes ha exhibido de manera continua en su Edificio de Arte Universal las muestras *Equipo Crónica en la colección del IVAM* y *Gérard Fromanger. Retrospectiva 1962-2006*, dos importantes exposiciones internacionales relacionadas por aproximaciones históricas, modos de abordar el formato pintura, comunes intertextualidades, similares referencias de corrientes o movimientos artísticos y posiciones filosóficas de compromiso social del arte.

Esta fortuita concatenación se debe a que apenas la colección del Equipo Crónica abandonó una de las salas de la principal institución museográfica cubana —para continuar su recorrido por América Latina—, el francés Fromanger entró en otro de los grandes espacios del Museo, y con ello se estableció un puente viable para analizar, de forma relativa, determinados comportamientos de la pintura europea a finales de la década del 60 y durante los años

70, época trascendental para la aparición y consolidación de las obras que proponen ambas megaexposiciones.

Este marco histórico-temporal es sobre todo definitorio para Equipo Crónica porque su existencia como acción conjunta de los artistas españoles Rafael Solbes y Manuel Valdés (más la breve participación de Antonio Toledo) perduró justo desde su formación en 1964 hasta 1981, constituyendo su primera aparición consagratoria la participación en el Salón de la Joven Pintura en 1965, evento donde también obtuvo relevancia la emergente pintura del talentoso Gérard Fromanger, hoy un consagrado a quien en 1980 el Centro Georges Pompidou dio a conocer con una exposición personal.

Los de Crónica han sido reconocidos generalmente por su particular forma de reelaborar una corriente de expansión universal como el pop americano dentro de la muy contextual y cerrada España franquista. Pero igualmente resalta en Equipo... una inteligente táctica de combinar vanguardia, neorrealismo e historicismo como otras fuentes estéticas que permitieron velar, bajo el goce visual de la pintura hecha a buena mano y la ironía gráfica, una denuncia cabal a la dictadura



de Franco y un llamado al retorno a la democracia perdida.

Estas variaciones de ética y estética realizadas alrededor del imaginario y los conceptos pop acercó a Equipo Crónica a otra proposición paralela al pop americano, la llamada Figuración Narrativa, considerada por sus esencias como una observación más socialmente crítica hacia los fenómenos de la *masscultura* y realidad, tendencia acuñada desde el centro de pensamiento francés como comprometida variante europea alternativa al movimiento *newyorkino* y que también se cuestionó apropiativamente al hiperrealismo. Los nuevos narradores y figuristas europeos insuflaron de mucha más poética expresionista y filosofía de lucha a la pintura de esta época sosteniendo banderas ideológicas que se enardecieron con el mayo parisino del 1968.

A esta posición artístico-intelectual europea, que incluye entre sus paradigmáticos a Eduardo Arroyo y Erró, pertenece Gérard Fromanger, quien no solo estuvo en las barricadas de la Bastilla haciendo la Revolución, sino que con ella comprendió que, aunque la batalla se libraba en las calles y la vida, al artista se le hacía más necesario revolucionar en la pintura que hacer una pintura sobre los hechos revolucionarios, como postulaba el realismo socialista.

Es en medio de estas revelaciones y contingencias que concibió *Álbum El rojo*, una serie de mucha fuerza visual y política, conjunto que incluye un trabajo pictórico sobre un grupo de imágenes tomadas por el fotógrafo Elie Kagan, mientras recorría junto a Fromanger las ardientes calles de París en mayo del 68.

Ese intenso rojo utilizado por el artista para remarcar la existencia de un pensamiento de lucha izquierdista y una conciencia social de grandes masas se va a extender durante un período posterior sobre la constante presencia del hombre transeúnte en los ambientes urbanos que Fromanger pinta en series como *Boulevard de los italianos*, aguzando un sentido de crónica opositora a la deshumanización de la existencia ante el engrandecimiento del emporio mercantil. Esta confrontación agresiva y atrayente del color altamente insinuante frente a un dominio sugestivo de los grises como atmósfera se va a ir arraigando dentro de su figuración y dominando una buena parte de su obra. Incluso, en un período posterior donde el rojo deja de ser el gran protagonista de la contrapartida y una gama espectral mayor inunda al ser humano que continúa su recorrido por la ciudad. Una pieza muy significativa de esta transformación puede considerarse «En primavera o la vida en el entorno», de la serie *El pintor y la modelo*.

Fromanger propone en esta tela realizada en 1972 una subversión del pensamiento consumista que se expande por el mundo al retirar todo el color de las banderas y las vidrieras que engalanan a un gran supermercado ciudadano y depositándolo sobre quienes caminan por las aceras de la ciudad. El artista sugiere transformar el sentido de los dominios del modo de vida obviando el ilusionismo propagandístico de los objetos y el comercio para dar mejores y reales tonos al angustiado ser vivo. En este cuadro aparece también un modelo arropado militarmente insertando otro de los temas recurrentes en el autor, la guerra, preocupación retomada en la finisecularidad mediante la serie *Cuadricomías*, entre sus trabajos más gráficos y conceptualistas.

Esta sostenida utilización señalética del color se convirtió en uno de los rasgos distintivos de su presencia dentro de otros importantes hacedores de la figuración narrativa. Un atributo que ha encontrado un momento hiperbólico en la serie *Al revés*, entre lo más actual de su pintura. Una sintética elaboración que ha trasladado la figura al icono mientras los significados del color se hacen más protagónicos en la sugerencia de lo diverso y lo cosmopolita sobre un fondo negro que como mismo abstrajo la ciudad, la sugiere como un espacio cada vez más oscuro para la vida.

Ver estas recientes series de Fromanger sorprende por la frescura y vitalidad que mantiene su pintura y por la proyección dialéctica de su pensamiento que le permite coexistir en el hoy con una coherencia innegable a su ayer.

No obstante constituir esta la parte de su obra más orgánica y trascendente, en este singular e incansable neofigurista no puede desconocerse una formación abstracto-concreta de gran significado, un sentir expresionista bien practicado y unos desvelos informalistas que asoman constantemente en su proceder y que han encontrado en la serie *Esplendor* una loable conjugación. Significativos son esos retratos a Jacques Prévert,

Jean-Paul Sartre y Michael Foucault, algunos de los genios del pensar con quienes mantuvo amistad y que se pronunciaron reflexivamente sobre su bien ponderada e incitante obra. ▀

Obras:

- 1- «Edición de noche» (Hopper), Equipo Crónica. Serie *La subversión de los signos*, 1974. Acrílico sobre lienzo.
- 2- «El día que aprendí a escribir con tinta», Equipo Crónica. Serie *negra*, 1972. Acrílico sobre lienzo.
- 3- «El cigarrillo», 1972. Equipo Crónica.
- 4- De la serie *Al revés*, Gérard Fromanger.
- 5- «Álbum El rojo», Gérard Fromanger.
- 6- «En primavera o la vida en el entorno», de la serie *El pintor y la modelo*, Gérard Fromanger.



FRoMANGER



el incitante

RETOOS

Joel del Río

de Octavio Getino

No debe negarse una cierta incipiente reanimación editorial en cuanto a la salida en librerías de textos sobre cine, pero mayormente se trata de libros contruidos exclusivamente alrededor de la opinión de sus respectivos autores, es decir, suelen ser mayormente de compilaciones de textos críticos o ensayísticos, que no consiguen, ni intentan siquiera, atrapar de manera horizontal, ni mucho menos en su abisal complejidad, el fenómeno audiovisual ya sea en una determinada zona geográfica o espacio temático caracterizado. Por ende, la publicación en Cuba de *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*, que vio la luz entre nosotros en la coyuntura favorable de la reciente Feria del Libro, viene a suplir una necesidad: poner al día la bibliografía cubana y latinoamericana, en torno a este tema, visto por Octavio Getino —una de las voces más autorizadas en la crítica y la teoría en esta parte del mundo— desde la perspectiva del «exhaustivo y actualizado diagnóstico del mercado del cine, video y televisión en la región».

No se trata entonces, como pudieran pensar algunos lectores no avisados, de encontrar en estos desafíos la opinión del coautor de *La hora de los hornos* respecto al modo en que han resuelto un puñado de títulos latinoamericanos (tal vez *Amores perros* y *Ciudad de Dios* se encuentran entre ellos) la aparente contradicción entre arte e industria, ética personal y responsabilidad social, interés nacional y atractivo global, sino que este libro supera con amabilidad y buena prosa el reto de caracterizar y analizar las principales tendencias dominantes en las esferas de la oferta y demanda dentro del sector audiovisual en Iberoamérica. Getino detalla cada intersticio resistencial, cada denodada y reciente tentativa entre las dirigidas a que cada nación provea un producto audiovisual único y propio, de modo que alguna vez consiga dominar el mercado interno y resistir el avance desmesurado y aplastante de la mercadería hollywoodense.

Cientos de autorizadas estadísticas, anuarios de producción, investigaciones y estudios nunca antes reunidos con semejante intencionalidad caracterizadora, le sirven al racionalista y paciente teórico para describir «las brechas y asimetrías entre las cinematografías locales, la estratificación social y preferencias de los públicos, los cambios de las políticas públicas de apoyo y las posibilidades de darle sostenibilidad al mercado». Todo ello se hace patente sobre todo en el tercer capítulo, titulado «Situación de las cinematografías nacionales en Iberoamérica», que agrupa los países geográfica y culturalmente (Mercosur: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay; países andinos: Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela; Centroamérica y el Caribe: Costa Rica, Cuba, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Panamá, Puerto Rico y República Dominicana; México y mercado hispanohablante en EE.UU. y países ibéricos:

España y Portugal) para poner en evidencia sus elementos comunes e insinuar posibilidades de integración, lamentables realidades y vías para la superación.

El amplio y a veces sobrecogedor panorama que ofrece Getino en este tercer capítulo —flanqueado por otros no menos útiles como «Producción y mercados en Iberoamérica», o «Consumos y nuevas tecnologías»— no fue concebido para llorar nuestras supuestas miserias e incapacidades tercermundistas. Este libro de Getino no es de los que vierten lágrimas sobre los tristes naufragios de las cinematografías iberoamericanas, y culpan de tales hundimientos al monstruo imperialista vía Hollywood. Aunque jamás renuncia al posicionamiento ideológico y al análisis político, aquí Getino nos invita a conocer, a respaldar con acciones, la teoría; a sostener plataformas creativas de imaginación y sentido de pertenencia, que nos permitan continuar hablando, cada vez con mayor rigor y elocuencia, del cine latinoamericano, esa utopía que atravesó las etapas de espejismo industrial, populismo, realismo comprometido y vinculación con el Estado-Mecenas, hasta arribar a la época de la globalización y el pensamiento único.

Getino no ofrece dictámenes superficiales ni recetas de fácil instrumentación. Se dedica más bien a estudiar pormenorizadamente el terreno infraestructural y cultural sobre el cual se realiza nuestro audiovisual, y ello se hace evidente sobre todo en el segmento final, cuando dedica diversos apartes (cuya brevedad puede dejar a ciertos lectores ávidos con la miel en los labios) a los hábitos de consumo, y diserta sobre la escala social, las encuestas de medición, géneros y *star system*, educación crítica y nuevos públicos, cine, televisión y nuevos medios, telecomunicaciones e informática. A todo ello se añaden jugosos anexos donde se relacionan los organismos nacionales de cine, los regionales de integración cinematográfica, las leyes del cine

iberoamericano y sus principales asociaciones regionales.

Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo se las ingenia para mirar el futuro sin complejos ni deslumbramientos inútiles. Le planta cara al presente, lo asume en toda su extensión y coloca muy alto el listón de los estudios culturales sobre cine en Iberoamérica, más allá de los enfoques personalistas, lamentosos o autodenigradores. No se esperaba menos de Octavio Getino, uno de los principales especialistas en industrias culturales de Iberoamérica, pionero de este tipo de investigaciones en el área, autor de *Cine latinoamericano: economía y nuevas tecnologías* (1989), *Las industrias culturales en Argentina* (1995), *La tercera mirada: panorama del audiovisual latinoamericano* (1996) y *Cine y televisión iberoamericana: producción y mercados* (1999), todos ellos, al igual que *...los desafíos...*, imprescindibles para comprender a plenitud los retos y el estado actual de una manifestación cultural insuficientemente estudiada y penosamente subvalorada por la mayoría de los pensadores, estudiosos y teóricos latinoamericanos. Getino abre el camino y vence el reto de documentar y profundizar con sutileza y deleite en el conocimiento. ▀



César López viene a ser el poseedor de un nombre y un oficio entrelazados para siempre, como esos ríos que dan a la mar.

Esos ríos que menciono atraviesan constantemente su ciudad natal, que es Santiago de Cuba, y allí se arrumbaron para cantarle hasta convertirse en el poeta de la ciudad. Nadie cantó en Santiago como César. Nadie escribió en la piel de sus cuarteles un canto más límpido, más transparente que aquel que lleva en su tonada el noble acento de los héroes, en especial el del joven Frank País, figura principal de todas las leyendas heroicas de una ciudad que había inundado el imaginario universal de la lengua castellana.

Al Santiago de carnaval y antiguos sones, César López trajo un nuevo aliento; estremecedor en su deseo de fijar el gesto emancipado de un sencillo joven capaz de la inmola-ción más insospechada y que supo establecerse en la mejor tradición de nuestra poesía a través del más puro tono elegiaco de la literatura contemporánea cubana presente en *Silencio en voz de muerte* (1963), su primer poemario.

Ese nombre y ese oficio de César López —diplomático, narrador y ensayista además— irrumpieron en mi adolescencia como esos temblores de tierra típicos de su comarca natal. Fue, sin duda, César quien abrió espacios —duraderos y firmes— para la expresión de los más jóvenes talentos. Aquel escritor de figura escueta y nerviosa, alumno de infinitas de disciplinas académicas, había abandonado su carrera de médico para integrarse a una aventura intelectual que hasta hoy le estamos agradeciendo.

En César había triunfado la palabra primero como acto de fe; luego como arma de identidad; después como instrumento de una rebeldía evidentemente ancestral y, en cualquier circunstancia, como un vehículo de conocimiento, de mejoramiento humano. Su expresión inicial respetaba las tradiciones formales de los clásicos; luego, no obstante, se afilió a otras búsquedas donde logró perfilar un verso no por más libre y prosaico menos asonantado.

No voy a hacer la historia detallada de la evolución literaria de un autor que ha cultivado varios géneros, en apariencia opuestos. Lo que importa es atraer la atención sobre una obra que se gestó con fervor, en las verdes y en las maduras, venciendo al tiempo y a los obstáculos que todo artista enfrenta en el desarrollo de sus ideales. Esa obra, consecuente con el espíritu más cosmopolita de los autores más significativos del siglo pasado, está cargada de modernidad, de amor a la escritura; una escritura, sin embargo, con un sentido de pertenencia, que se coloca «de este lado», a pesar de todos los avatares, a pesar de muchos pronósticos ahora fallidos. En su más atrayente cenit, esa obra bebió en las fuentes de Guillén y Lezama, de la Loynaz y Ballagas «de cuya memoria surgen las islas de esperanza».

Pablo Armando Fernández lo ha comparado con William Carlos Williams, con Ezra Pound, con Edgar Lee Masters, por su afán de universalidad y por su voluntad de encontrar un gran estilo. No se equivoca el poeta de la calle 20. En esa usura de César, en «ese gorjeo de flauta con sordina»¹ se alza el anhelo logrado de tener una expresión colmada de valores insulares, rodeados por un tremendo sentimiento patriótico.

Editar el poemario *Quiebra de la perfección* (1983) fue una experiencia inenarrable donde aprendí los principales valores de su estética: intentar lo imposible, alcanzar un lirismo que no se divorcie del habla coloquial y de la función comunicativa esencial a todo lenguaje literario,

...para decir todas las cosas
y para convocar, a veces,
los más hermosos lugares comunes
«Canto LXVII».²

No por azar, el exigente Virgilio Piñera elogió en César «esa aleación del lenguaje coloquial y el lenguaje metafórico»³.

Frente al riesgo de la página en blanco, este poeta libró desgarradoras batallas, siempre a favor de la condición de los humanos, de cara a un narrador como, por ejemplo, André Malraux. Y cuando quiso recorrer los laberintos de la experimentación se instaló como un príncipe solitario en una suerte de absurdo tropical, tan candoroso como esplendente. César es original y refractario; ecléctico y tradicional. Todo su ser brillando en el vórtice de un ciclón que se agitara en una copa de fino cognac. Mucho aprendí de sus lecciones, de su vocación de hombre de letras, en busca de una verdad compartida por todos, al servicio de su país en Revolución.

Para decirle a César todo lo que significa para nosotros, para susurrarle al oído esta suerte de viejo cariño finisecular, prefiero la palabra de un gran amigo común,

Las CEREMONIAS de César López

Nancy Morejón

de un argentino cosmopolita y universal como es Julio Cortázar. Comparto con fervor bonaerense lo que auguraba el autor de *Rayuela* en una hermosa crónica dedicada a César:

*Probablemente serás feliz
como todo hombre con mujer como todo hombre
con ciudad
probablemente serás hermoso
como todo ídolo con piedra en la frente
como todo león con su aro de fuego corriendo
por la arena
y levantarás una torre
y protegerás un circo
y darás nombre al séptimo hijo de las familias
trabajadoras
No importa que en la sombra crezcan los hongos
rosados
si el humo de las fábricas escribe tus iniciales en
lo alto⁴*

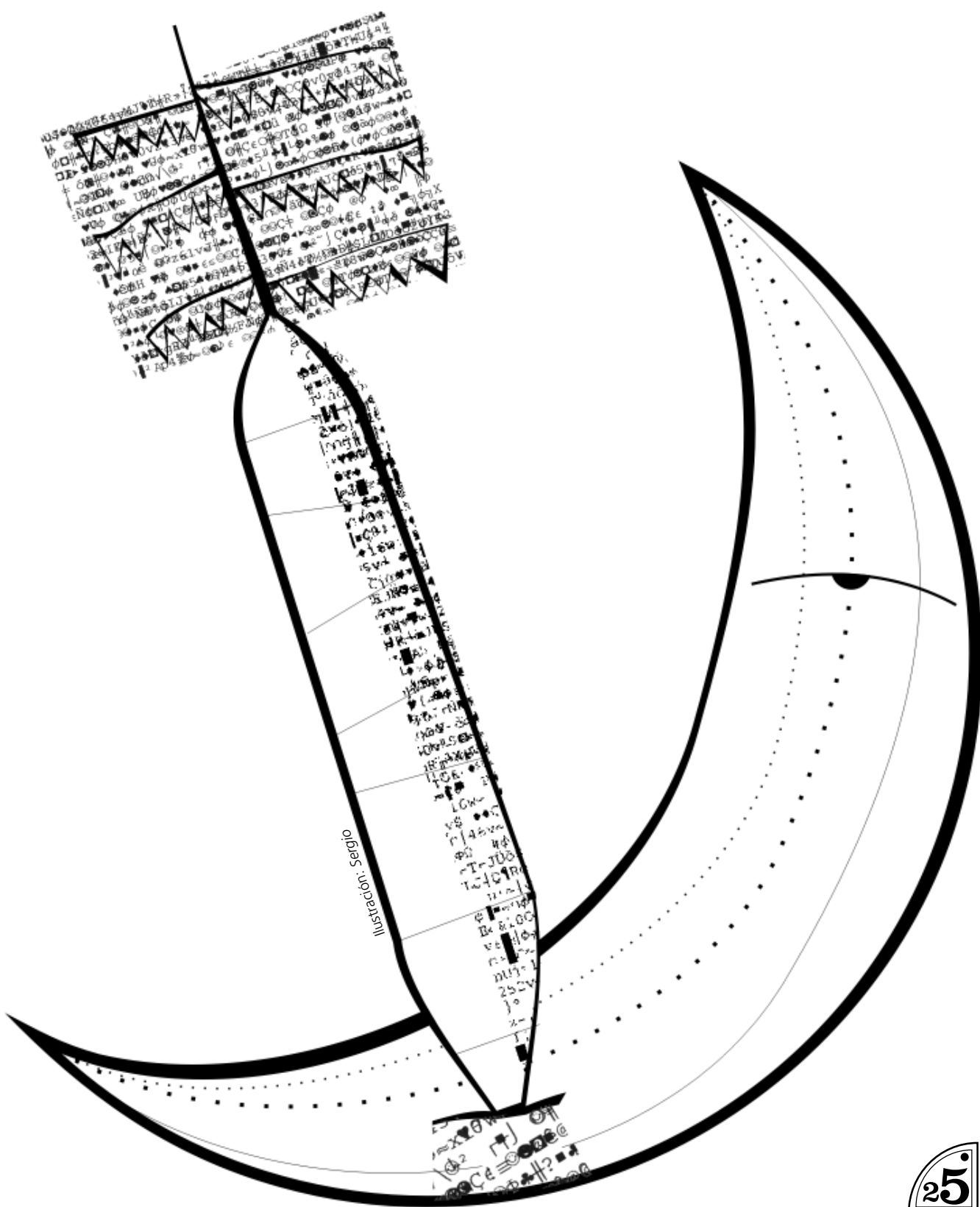
1 Ver folleto César López: Premio Nacional de Literatura, La Habana, 1999, p. 11

2 César López: Ceremonias y ceremoniales; con acompañamiento y circunstancias (1968-1974). Prólogo de Manuel García Verdecia. Holguín, ed. Holguín, col. Ático, 2002, p. 77

3 Ver folleto César López: Premio Nacional de Literatura, La Habana, 1999.

4 Ver folleto César López: Premio Nacional de Literatura, La Habana, 1999, p. 19

Nancy Morejón: poetisa, crítica y ensayista cubana. Premio Nacional de Literatura. Ha obtenido cuatro veces el Premio de la Crítica. En 2006 recibió la Corona de Oro Struga, que concede el Festival Internacional Veladas Poéticas de Struga, Macedonia.





Miguel Collazo: por una literatura en los límites

Alberto Garrandés

Cualquier intento académico de definir la galaxia Miguel Collazo, que sin duda es uno de los fenómenos más raros de la narrativa cubana contemporánea, tendrá siempre el insalvable y obvio defecto de no alcanzar la multiplicidad simultánea de perspectivas. Realismo simbólico, lírica filosófica, fantasía humorística, imaginación distópica, realismo «sucio», ficción súbita y fabulación gótica son algunas de ellas. Y, al final, un solo Collazo. O, para decirlo con cierta precisión, una sola actitud ante la literatura.

Hace algún tiempo, mientras veía una película de carácter documental sobre el imaginario de lo bizarro y de la muerte en varias culturas —incluido el espacio urbano-centralizador de lo que se denomina Occidente—, vi algo que me dejó sin habla: la autoinmolación real de un monje budista, por medio del fuego, seguida de la imagen sobrecogedora y casi fantástica de un flamenco blanco en pleno vuelo.¹ Las dos imágenes son muy fuertes y apelan a zonas distintas de nuestra sensibilidad y nuestra experiencia, pero más intenso aún, por misterioso y revelador, es el lazo que las une, la contigüidad metafórica con que se manifiestan.

Algo así ocurre con las mutaciones de Collazo, en quien el paso del monje en llamas al flamenco blanco que vuela es de una violenta sencillez. El autor de *El hilo del ovillo*, una novela hiperrealista y de sesgo alegórico, parcialmente anclada en la ensoñación del suicidio y dada a conocer en 1998, comenzó su trayectoria como narrador con un texto experimental de ciencia ficción —*El libro fantástico de Oaj*, de 1966—, al que le siguió *El viaje* (1968), que es, bien leída, una novela psicofilosófica. Una aventura ambientada en un planeta lejano y donde, en última instancia, lo que percibimos es una grave meditación sobre la verdad en un espacio mental y de búsqueda extremada.

Entre ese planeta iniciático y la bruma sombría (y, al mismo tiempo, vitalista) que rodea al protagonista del libro de 1998, Collazo desarrolló una obra autorregulada, restrictiva y en cuyas páginas la mutación lingüoestilística es la piedra de toque de una poética absolutamente extraña, sin parangón de ninguna clase en el concierto de las fábulas de la isla.² Particular relieve detentan, en ese lapso que abarca 30 años de escritura recoleta, los tres libros incluidos en esta edición: *Onoloria* (1971), *El arco de Belén* (1975) y *Estancias* (1985). El primero es un relato de cierta extensión, cuya corpulencia simbólica ha contribuido a que se lo juzgue una novela corta. El segundo es un singular conjunto de piezas narrativas muy breves que dibujan, por medio de personajes-íconos —un retablo animado—, una especie de ucronía de aspecto medievallizante. En el tercero hay un grupo de visiones de índole metafísica, pero que tienen su origen en el fluir confesional de reflexiones cuya finalidad es la de recolocar la pequeñez del sujeto en la inmensidad relativa del cosmos.

Onoloria es una historia acerca de la psicología del *pathos* sentimental, y en ella nos cuenta Collazo cómo la imposibilidad de transferir la vivencia del amor (no así de expresarla o experimentarla por medio de los sentidos) podría convertirse en una red de suposiciones donde el otro se metamorfosea

en espejo y misterio. Como en el planeta de *El viaje*, en la mansión de Lisuarte y Onoloria todo lo que se mueve está bañado por la lluvia de símbolos, por los emblemas del intelecto, por ciertas paradojas del goce y por imágenes de pequeñas revelaciones que son un retrato complejo, mas no complicado, del mundo. Porque en *Onoloria* eso que denominamos mundo no es sino la progresión del conocimiento, de forma que mundo y sujeto, realidad exterior e individuo, intercambian sus atributos para que todo sea leve y aprehensible.

Este Collazo gótico urde una historia sobre el deseo —de conocimiento, de articulación erótica— signada por el tumulto de las alegorías. Una historia de fenómenos esenciales, de cosas y personas que acontecen en lo legendario y se entregan a la prescindencia del habla, del lenguaje. Una historia, en fin, acerca de la densidad de los pequeños gestos y que nos enseña cómo el arte, magnificado por eso que se llama la «aristocracia del espíritu», no es más que un instrumento para explicar y enriquecer la vida.

Muy fácil (y también engorroso) sería emprender la detección de alusiones a un contexto, a una sensibilidad, dentro de una secuencia de episodios en los cuales tiene lugar cierta experiencia visual del oído. Collazo nos advierte, por medio de *Onoloria*, que el lenguaje es la gran barrera y la gran herramienta. Una historia semejante tiende a enunciarse en la graficación visual y en la auditiva. Por eso el relato sobre Lisuarte y Onoloria, un matrimonio tan alquímico como cotidiano, se configura y discurre en una peculiar forma de lo musical resuelta en la ausencia de palabras, o en la tendencia a la oscura abolición del lenguaje. La Esposa y el Esposo dramatizan sus vidas a tal punto que la escritura no puede menos que ser sinestésica.³ Así, pues, más provechoso será que intentemos imaginar el frágil equilibrio de ese discurrir, o, acaso, establecer un modelo de correlaciones para después ir en busca de lo que Collazo tramó en su narración: el diagrama de una utopía en torno a la felicidad.

Un hombre escoge a una mujer sin saber que ha elegido a su doble por exclusión, a su sombra inquisitiva y rebelde, a sus instintos en el sexo y en el reino del espíritu. Ama a esa mujer tan llena de evasiones y máscaras, y ella le devuelve un amor de voluta barroca, que es un arma de la levedad (y también del ejercicio seminal y primario de ese amor) contra fórmulas hartas cerebrales. He aquí al *magister* Collazo, empeñado en entender el temperamento de la gracia mediante un conflicto universal.

Prometido a la belleza, Lisuarte, adorador y coleccionista de lo bello, incluye entre sus objetos a Onoloria. Pero la casa donde viven deviene La Casa, lugar por excelencia para que en él demos con una ontología del conocimiento a través del amor. Esta frase, que en vano aspira a ser una definición irreducible, involucra al juego de los discernimientos y celos alrededor de la psique. El relato ansía convertirse en metarrelato al transformarse aquel en la testificación de un vínculo complejo entre dos criaturas que, como ya dije, procuran aniquilar el lenguaje. El lenguaje, sin embargo, está siempre ahí. Me refiero al

lenguaje como posibilidad de escritura. Lo demás es rito y enigma.

Ya en *El viaje* Collazo había insinuado que la soledad real, uno de sus grandes temas, constituye a veces una manifestación de lo sagrado. Habría que agregar, por otra parte, que la conciencia de la soledad determina la aparición, en los personajes, de una idea capaz de presidir sus actos: la experiencia del ser es intransferible. La identificación suprema de los amantes siempre se encontrará mediatizada por el lenguaje. El símbolo de las palabras es quizá, en *Onoloria*, ese hilo de plata incrustado por la mujer en el tapiz que ella teje en el curso del relato. El tapiz al que ella se entrega representa pues, de algún modo, la voluntad de renunciar al lenguaje, la posibilidad de decir sin decir. Toda articulación deviene aquí silencio, y Lisuarte y Onoloria se involucran en artificios comunicativos que se excluyen e imantan. Durante algún tiempo ambos moran en el laberinto de cierta continencia, atentos a amenazas y peligros que puedan derogar (por medio del conocimiento, que es una especie de término, o de muerte) lo misterioso. La temura de la mujer es impugnación del orden, mientras que la del hombre posee una raíz teorémica, patriarcal. Para ser quienes son, y para encarnar lo que encarnan, los dos personajes necesitan el misterio, los dos dependen del laberinto.

La creación artística, nos induce a pensar Collazo, es un acto de amor constructivo. Pero en presencia de su mujer la vida de Lisuarte se escinde en dos opciones: o contiene su febrilidad creativa y posee de verdad —somáticamente— a Onoloria, o echa paredes en torno suyo y se aísla de la tentación que ella personifica en tanto objeto bello, tantalizador e intocable. Hay una tercera alternativa que se esboza en el desenlace del relato y que, sin duda, se constituye en la base misma del relato: trenzar carne e intelecto, soma y espíritu, sensorialidad y logos en una fluencia única. Si lograra hacerlo, el artista entraría en el coto de la divinidad. No creará, entonces, hacia afuera, con palabras. Diríase que va a crearse otra vez a sí mismo, pero en los sucedáneos del silencio y sobre un cuerpo asumido.⁴

Me he detenido con largueza en *Onoloria* porque Collazo descubre en esa narración, creo, un ejercicio de lenguaje a cuyo alrededor girará una zona de su obra posterior. Esta idea —una presunción, naturalmente— equivale a sostener que *Onoloria* es una suerte de semilla con respecto a una totalidad.

En *El arco de Belén* hay una contextualización que en modo alguno contradice lo ucrónico. Se trata de prosas habaneras, de la vieja Habana, de los ámbitos y las calles que tienen, en el famoso arco, un centro de bruma y claridad. Episodios semejantes a leyendas encapsuladas, muy parecidos a los cuadros de un pintor fabuloso que, por reconocer en los objetos y los hombres la repetición sutil de lo ya transcurrido, o el aire de lo viejo que se renueva, tuviera la pretensión de hallar la impronta de la ecumenidad. Collazo, de quien es útil saber que había hecho estudios de pintura en la Academia San Alejandro, también lo consigue al elegir, con sumo cuidado, la forma de sus diez historias.

El asunto de la forma elegida posee aquí una importancia de primer orden, ya que es en su búsqueda y fijación donde reside la posibilidad de sustraer, del aliento habitualmente visible de la crónica —verdad, veracidad, certidumbre de lo real—, un «estado de lírica» cuya concreción narrativa no entra en querrela alguna con los hechos probables de un imaginario, ni se opone a esas tareas de salvamento que la fantasía ejecuta sin alterar el crédito merecido por un universo cuyos sustentos son la realidad y el recuerdo que desea sublimarse. Resulta significativo, así, que cada historia exhiba un título denotativo y un subtítulo connotativo. Pero estas denominaciones son al cabo inexactas y, además, esquemáticas. Para decirlo con relativa ponderación: cada historia tiene dos insignias que aluden respectivamente, desde dos niveles, a arquetipos humanos y a conflictos de fuerte trascendencia ecuménica. Es como si Collazo hubiera deseado revelar las virtudes generalizadoras de lo simple —«Historia del rabino y Elisena», «Historia del viejito Belianís», «Historia de Oriana y Eloísa», por ejemplo— y, al mismo tiempo, ambicionara declarar la proyección sentenciosa de estas narraciones en sus análogos posibles: «Entre cardos y begonias», «Una ligera vibración del éter» y «Del espíritu y la carne», respectivamente. Estos paradigmas del texto que incorpora funcionalmente una parte ínfima de su axiología, y en general todas las piezas que componen el volumen, trazan rostros diversos del alma (rostros móviles dentro del espacio y la atmósfera habaneros, pero

también del hombre en todas las épocas, desde el Medioevo hasta el presente) y configuran un paisaje gozosamente abrumado por su carga de tangibilidad e inexistencia.

Collazo es uno de los primeros narradores cubanos que descubren, con el don de una lengua estereoscópica, la magia de cierto entorno. Y logra evadir algo que debió de representar, con toda seguridad, un peligro para sus intenciones: el espectro casi inamovible del costumbrismo literario. Sin embargo, en *El arco de Belén* hay costumbres, hay una luz habanera, una especie de judería de la ciudad colonial, unos muros y unas casas que están como bordados. Un fragmento de historia tejida en el palimpsesto de las fábulas. Solo que ellas se asimilan unas a otras por medio del color, el gesto, la textura, la forma y la simétrica tipicidad/atipicidad de la persona. Costumbres y actos humanos de la más lejana estirpe, donde un rabino podría conversar, en íntimo y permisivo barajamiento, con los pájaros de Gavarte, y este con las abstracciones de Oriana, cuya espiritualidad promueve un diálogo de signos con el mendigo Elías, en quien perviven, revueltas, las contradicciones de la caridad.

Todos estos nexos se dejan presumir en virtud de un hecho que transforma a ciertos libros en materializaciones de nuestro asombro y nuestra esperanzada inquietud acerca del mundo. Ese hecho es de naturaleza estructural y provoca la aparición de algunos arcanos, de preguntas inevitables cuyas formas se resumen en lo parabólico. ¡*El arco de Belén* es una especie de tarot! Me refiero a composiciones compactadas en imágenes. La naturaleza, la sensualidad del movimiento, el carácter perfecto de ciertas acciones humanas, y los objetos que edifican el tono de un ámbito, se articulan en una especie de crónica cantabile, ajena —y he aquí la paradoja— a la necesidad de escritura. Sus personajes hablan de un pasado verificable, de una gran recámara en la que ellos se arremolinan y donde los objetos nos miran con desafío y perplejidad. Y también «dialogan» sobre un futuro en lontananza cuya garantía de existencia se funda en la condición adherente del idioma de los cantares, más allá del estupor con que a veces miramos al porvenir.

En las *Estancias* se halla el Miguel Collazo definitivo: el que desarrolla —sin miedo a beber en fuentes que podrían, siguiendo a José Lezama Lima, conformar toda una era imaginaria— el estilo de la indeterminación y del fragmento. Estoy aludiendo a algo semejante a las *Iluminaciones*, pero sin la inflamada zozobra de Rimbaud. O las «intempestivas» de Nietzsche —juicios y confidencias de raíz filosófica que cifran todo su alcance en la intuición y la revelación súbita— sin la brusca pugnacidad que ellas detentan en el autor de *El origen de la tragedia*. Según Gastón Bachelard, la poesía equivale a una «metafísica instantánea», y es ese fogonazo, luego escriturado, por el que creemos entender algo del mundo. Pues bien: *Estancias* encierra una «metafísica instantánea» y se arma, ante los lectores, del modo en que podría armarse un manojo de textos cristalinios, severos y simples que vienen a subrayar las certezas del inicio y el final de la vida, en conexión directa con las fuerzas elementales y mágicas que rigen el cosmos.

Dos órdenes filosóficos hay, me parece, en la literatura. Uno es, en rigor, parafilosófico, colindante. El otro es posfilosófico, sucesor, limítrofe, a juzgar por la forma que adoptan ciertas indagaciones antiguas y recientes, en las cuales los géneros literarios se confunden hasta espesarse en una sola masa coloidal. Hablo de un orden prístino, de los inicios, cuyos ejemplos clásicos se encuentran en los libros y escritos de Leonardo da Vinci, John Bunyan, Dante Alighieri, Robert Burton, Emanuel Swedenborg, Nietzsche y otros. *Estancias* pertenece a los dos órdenes, me atrevería a decir. Para imaginar esa doble pertenencia no estaría de más recordar cómo se leen o deberían leerse

hoy *El sepulcro sin sosiego* (1945), de Cyril Connolly, y *Claros del bosque* (1977), de María Zambrano.

Miguel Collazo esgrime una lengua que carece de formulaciones categoriales y confía, por otra parte, en los encantamientos de la naturaleza, el arte y la poesía. El punto de unión, la zona neutral (y no por ello menos ígnea) se encuentra en el sujeto, las palabras del hombre que se desnuda con el fin de reverenciar no solo las concatenaciones explicables e inexplicables del mundo, sino también la belleza de su caos. Las *Estancias* son una suerte de testamento literario anticipado, al par que regalan al lector atento una hondísima (y lúdica) meditación sobre la armonía del hombre con respecto a su fragilidad y su conocimiento de la muerte. El compromiso con la belleza es el único capaz de redimir, nos induce a creer Collazo. Es preciso recobrar la sabiduría interior, que nos avisa acerca de un hecho: toda sensación de verdad es siempre primordial, así como toda fugacidad es un extraño signo de perduración.

¿Por qué la vida es un milagro?, se pregunta este hombre extraordinario en el inicio mismo de *Estancias*. Está refiriéndose a su propia vida, la de quien escribe. El asunto es, así, él mismo. Esa interrogación surge velada. Dice exactamente: Tengo algunas razones para considerar que mi vida es un milagro: pero, ya comienzo a entrar en un tiempo en que esto no me asombra. Y, a manera de conclusión, escribe: Doy (...) estas meditaciones extravagantes en torno al milagro de mi vida, semejante a la materia orgánica que muere y renace de sí misma.

Hay que saborear por mucho tiempo la soberbia, o conocerse muy bien uno mismo (aludo a un conocimiento que estaría al amparo de los grandes hallazgos y dudas que nos suministran el Caos y el Orden del mundo), para que el yo de un escritor coincida, por decisión propia, con el sujeto de su escritura⁵. Las *Estancias* magnifican, como desde un estilo infinito y suprarromántico, la integración del autor-persona en lo literario cuando el yo se libera de sus antifaces y resuelve autoexplorar su sustancia. El fenómeno en que va a constituirse da fin a un ciclo cuyo

inicio está vinculado a las interrogaciones sobre aquello que se encuentra «fuera» del yo. El ciclo acaba en el retorno de la mirada al cuerpo que la «emite». Por ese motivo yo diría que *Estancias*, un libro austero hasta el ascetismo, llega a ser metaficcional, virtud que se justifica en sus maneras de inspeccionar y vigilar una trayectoria literaria. Se trata, pues, de una colección de textos recapituladores, compendiadores de momentos sagrados. Sin embargo, como hombre sabio que fue, Miguel Collazo soslaya la *summa* y accede a la transfiguración.

Porque la lengua de estos brevarios del yo, hija también de las nupcias del Hölderlin de *Hiperión*... con el Rilke de los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*, aprehende lo vital desde todas las perspectivas posibles. Ejecuta la *aletheia*, la develación de la verdad, y, de igual modo, sirve de máscara porque contribuye a la invención. La voluntad que desea ser austera en lo confesional, rebasa y perturba ese anhelo porque es tan solo el lenguaje el instrumento que le sirve. Para un escritor de autenticidad inexorable, el «milagro de la vida» radica, por consiguiente, en esa perturbación, esa maravillosa imposibilidad de que el pensar y las palabras edifiquen un nexo unívoco. En este sentido, y nada más que en este, los dones y prodigios de la existencia son sempiternos a causa de una lengua que los incorpora y acerca a nosotros aplazándolos en tanto vivencias. Ellas perviven en la morada donde alma y espíritu se confunden (si es cierto que, al referirnos a tan ilustres figuras del pensamiento, distinguimos dos regiones y no una).

Al final, todos estos comentarios se concentran en la pregunta sobre la dimensión literaria de un hombre. Él, individualidad de tantos rostros, discreto hacedor de mundos, arqueólogo de su cotidianidad urbana, es como un escoliasta del naufragio (y la salvación) a que se exponen lo incierto, lo dudoso y lo vacilante. Y sobrevivió a esos asedios y venció, por desgracia, la tentación de vivir. Leyendo las *Estancias*, tenemos la impresión de que para Collazo apenas existe un Creador metafísico y que la resurrección del cuerpo es un mero deseo del ensueño y la piedad.

Ahora, con la reaparición de *Onoloria*, *El arco de Belén* y *Estancias*, piezas definitivas e imprescindibles para calibrar su huella en la literatura cubana contemporánea, comprenderemos mejor por qué Miguel Collazo se ha transustanciado en un mentor cuyas lecciones esenciales son el acendramiento de las formas, la mirada plural del hombre despierto ante sus dioses y sus sueños, y la ética insobornable del escritor que abre sus ojos, sin miedo, ante la descomposición y la impiedad de nuestra época. ▀

1 Me refiero a *Mondo Cane II* (1964), de Jacopetti y Prospero. Vemos el suicidio público del monje Ching Thien Dien en Saigón, y después el vuelo del flamenco blanco sobre el lago africano Magadi.

2 Tampoco hay que olvidar el peso específico de una colección de cuentos como *Dulces delirios* (1996), donde la periferia del habla marginal se establece como plataforma o sostén de personajes asediados por el alcohol, el desvalimiento material y el exceso de estímulos de la parte oscura de la existencia. Con este libro Collazo se coloca casi en las antipodas de *El viaje* y de su peculiar ejercicio de la lírica filosófica, para no apartarme de la terminología que acabo de utilizar.

3 Porque también podríamos entender la cuestión como una experiencia auditiva procedente de la fuerte visualidad del texto.

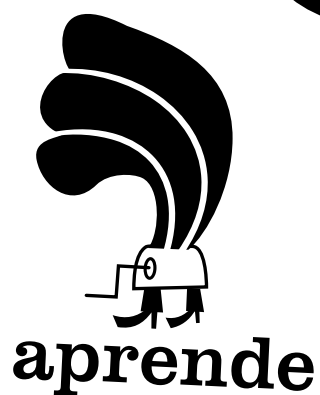
4 De cierta manera, Collazo nos dice que los últimos territorios vindicativos de la literatura son el lenguaje (no así las meras palabras) y el cuerpo. Y esa es, en mi opinión, una enorme verdad.

5 En torno a ese asunto de la inclusión del yo del escritor en sus textos, no creo que existan tan solo esos dos motivos. Hay algunos más.

Alberto Garrandés: narrador y ensayista cubano. Ha obtenido en cuatro oportunidades el Premio Nacional de la Crítica. Recibió el Premio Alejo Carpentier de Novela 2006, por *Las potestades incorpóreas*.



Ilustración: Edel



Quién te puede parar

Bladimir Zamora Céspedes

A principios de los años 80 del siglo pasado, se escucharon aquí las primeras evidencias de los primeros discos grabados por los rockeros argentinos. Era casi posesión exclusiva de algunos cantores muy jóvenes, pertenecientes a lo que mucho después se llamaría «Segunda Generación de la Nueva Trova». Ya en la medianía de esa década, por lo menos en la capital cubana, esa música se fue abriendo al consumo de muchas más gentes, sobre todo a partir de la difusión que se le daba en Radio Ciudad de La Habana, verdadero templo de los jóvenes creadores por entonces.

Como es natural, los primeros fermentos argentinos del rock tenían que haberse producido mucho antes, en medio de la mayor clandestinidad, con los medios de difusión de allí de espaldas al fenómeno. Como en otros países de nuestra América, las primeras bandas, incluso contando con instrumentistas virtuosos, no pasaban de hacer versiones miméticas de los más populares temas de las bandas anglosajonas emblemáticas, cantadas por supuesto en inglés.

En 1966, todavía por una banda llamada Los Beatniks, es grabada la primera pieza rockera argentina, con letra en español, que se hace sonar en las emisoras de radio de esa nación. Se llama «Rebelde» y fue compuesta por Pajarito Zagurí y Moris Birabent. Con todo y las solas 600 copias que le sacara la desconfiada disquera, fue una pequeña e inapagable llamita, que tuvo la fuerza suficiente, como para convocar a muchos más músicos ya

jurados en el culto al rock y que de momento entendieron, entre otras cosas merced a la realidad social imperante, que era justo y posible montarse en esas sonoridades hablando en lengua propia.

Muy poco después de hablar rockera en español, las más diversas preocupaciones, los rockeros argentinos, mayoritariamente jóvenes, como un acto vital tan natural como respirar, o beber agua, empezaron a fusionar referentes esenciales de la música nacional en sus composiciones. Redondeaban así llegando a los 80 —cuando nosotros los empezamos a conocer y a necesitar— la conciencia de un rock nacional. Entre los protagonistas de ese proceso de creación están Charly García, Luis Alberto Spinetta, Juan Carlos Baglietto, Litto Nebbia, León Gieco y Fito Páez.

Algunos lectores atentos ya sospecharán que acabo de escribir lo anterior porque tengo en las manos *Escúchame entre el ruido. 40 años de rock argentino*, y es verdad. Es un álbum doble aparecido en ese país rioplatense en 2006 y que ha tenido una reacción cubana con motivo de la XVI Feria Internacional del Libro, La Habana 2007. Es una idea y producción general de Claudio Pustelnik, Willy Moranchel y Lito Vitale. Quien se ocupa de la producción artística y la dirección musical. Este proyecto llegó a su concreción gracias al apoyo de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la República Argentina.

Entre los dos CD hay 27 temas mediante los que Vitale se empeña en describir la órbita definitoria de cuatro décadas

de rock argentino. Considerando que estas composiciones ya son patrimonio común de la espiritualidad de esa nación, ningún autor canta obra propia y ningún intérprete se ocupa de canción alguna, que en algún momento se popularizara en su voz. Se ha tenido el cuidado en no traicionar la factura de la arboladura original de esta canción, sin renunciar a los recursos materiales y estéticos, que se han ganado en 40 años y hasta estos días.

Escúchame entre el ruido permite el privilegio de volver a encontrarse con los timbres de Luis Alberto Spinetta, David Lebón, Pedro Aznar, Juan Carlos Baglietto, León Gieco y el propio Vitale (la verdad, siento aquí la falta de la entrañable voz de Fito Páez). Brinda también la posibilidad de entrar en contacto con solistas y agrupaciones de aparición más reciente como Árbol, Juanse, Isa, Catu y Los Tipitos, lo cual permite reafirmar, por suerte, que lo que en sus inicios alguien pudo considerar una moda de poca duración, se ha convertido en uno de los auténticos modos de ser de la música argentina, que ya nadie puede parar. ▀



Ilustración: Edel

Escúchame entre el ruido:

40

**años de rock
ARGENTINO**



Guille Vilar

No por anunciado el espectáculo Escúchame entre el ruido: 40 años del rock argentino, que dentro del marco de las actividades de la XVI Feria Internacional del Libro tuvo lugar en la Tribuna Antimperialista José Martí el pasado 10 de febrero, dejó de impresionarnos profundamente. Cual cascada de excelente música, cada nueva canción tocada por las personalidades del rock procedentes de la hermana nación, nos parecía mejor. Obviamente, no se asimila del mismo modo el impacto de una sola de esas leyendas, como cuando nos visitara por primera vez Fito Páez a mediados de los 80, que de repente, sin pausas, nos entreguen una apretada síntesis de memorables temas del género, interpretados por no menos memorables músicos.

Nombres como Palo Pandolfo, Lito Vitale, Pedro Aznar, Hilda Lizarazu, Claudia Puyó, David Lebón, Liliana Vitale o el de Juan Carlos Baglietto, simbolizan la crema y nata de un género que hace cuatro décadas presentó credenciales para aspirar las esencias del rock anglosajón y devolverlo en una inspirada manifestación musical que, sin dejar de ser rock, es absolutamente un producto argentino. Si una figura del prestigio de Baglietto abre el concierto con una muestra de lo mejor de su repertorio, entre la cual se encuentra «No olvides que una vez tú fuiste sol», del cubano Augusto Blanca, tampoco se quedaron atrás quienes le precedieron. Tal es el caso del enervante rock «Pronta entrega», por Pandolfo; la emotiva versión por Aznar de «Pensar en nada»; la expresiva honestidad que desde las cuerdas desborda en «El viejo» un guitarrista como Lebón, o la apoteosis de «Noche de perros», con la cantante Claudia Puyó y el electrizante guitarrista Héctor Sparc.

Como afirma el tema «Sudamérica, o el regreso a la aurora»: «Algo nuevo se está gestando/ lo siento al respirar», mítica pieza del grupo Árbol, esta punta del *iceberg* que en el universo de la música contemporánea latinoamericana representa el rock argentino, nos da fe de conceptos imprescindibles que no se deben de extraviar jamás. La clave que explica la vigencia del rock argentino radica en que su savia nutriente se encuentra en las motivaciones del ciudadano común en los más diversos escenarios a lo largo de estas décadas. Temas como «Avellaneda Blues», por Manal en 1970; «Noche de perros», por Serú Girán en 1979, o «En la ciudad de la furia», por Soda Stereo en 1988, aluden a situaciones muy concretas en la realidad cotidiana de aquellos años, actitud que en buena medida es asumida en nuestro contexto por los cultores de la Nueva Trova.

Por otra parte, el rock es una manifestación musical que se apoya en la cambiante tecnología de los instrumentos electrónicos y en la espectacularidad de los conciertos con sus luces inteligentes. Sin embargo, la permanente competencia que se percibe en el entorno rockero anglosajón por lograr el concierto más grandioso, no puede engañarnos acerca del valor relativo del aspecto epidérmico de este hecho. Aquella noche en la Tribuna Antimperialista —en la que por cierto nos acompañó una ligera, pero pertinaz llovizna—, el verdadero aguacero fue de puro talento, al comprobar una vez más que para tocar rock no se necesitan ropas extravagantes, ni millonarias promociones, ni luces inteligentes y mucho menos la bendición de MTV. En esa noche, hombres y mujeres normales adquirieron dimensiones extraordinarias al asumir la riqueza de un género con tal nivel de autenticidad que nos erizó el alma en múltiples ocasiones. A la vez, si privilegiados ante semejante espectáculo nos sentíamos los allí presentes, los visitantes expresaban una y otra vez su emoción de estar en una tierra de tantos buenos músicos y específicamente de tocar en un lugar de tanta significación histórica como la Tribuna. En tal sentido, correspondió a Horacio Fontova, con su canción «Jorge W.», aguda sátira dedicada al actual Presidente norteamericano, que nos sintiéramos profundamente hermanados los argentinos y cubanos que compartimos esa inolvidable noche. ▀

Guille Vilar: crítico de música. Director de programas especializados en música, en la radio y la televisión cubanas. Es uno de los más entusiastas promotores del rock en Cuba.



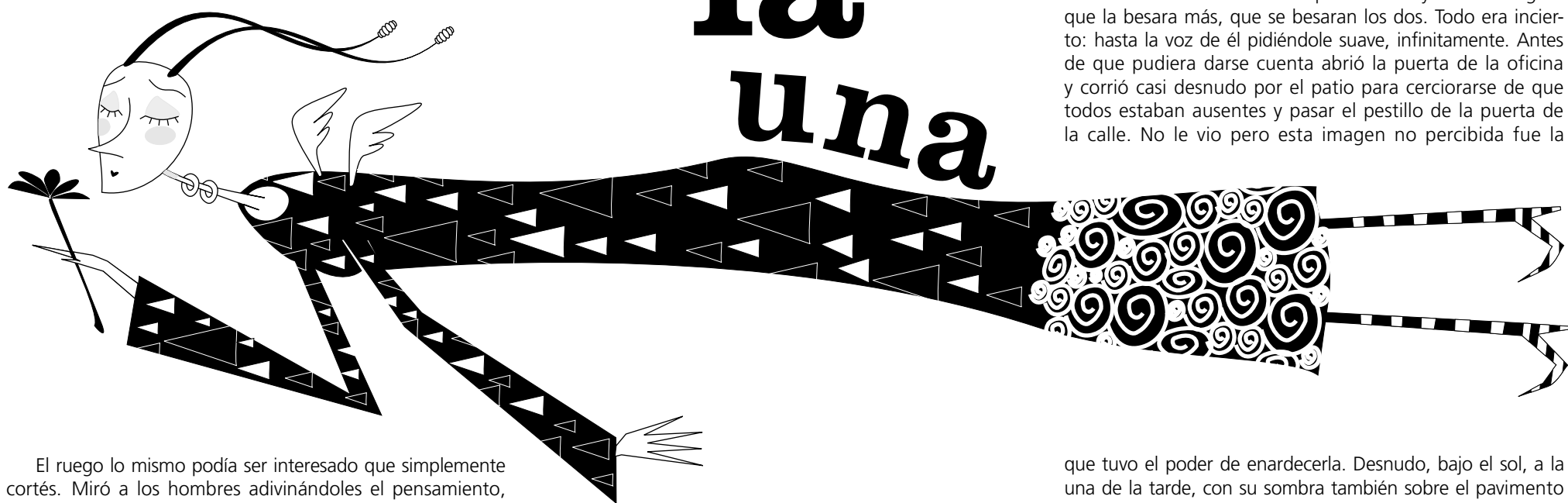
Esa vez se dio cuenta de que siempre había odiado esa hora. Recordó que dos años atrás, cuando precisamente viajaban en el automóvil, ella dijo que aquella hora era impropia para el amor. Y hoy, de modo imprevisto, todo sucedió a la una de la tarde, cuando el sol condenaba a la tierra y la luz era una marca agobiadora en los cuerpos.

Simplemente hacía calor en la calle y su oficina estaba a un paso con su aire acondicionado, y era verde, y sus ojos también eran verdes como un paisaje donde no llega el otoño.

Encontró unos clientes y quiso marcharse. Primero él la estuvo mirando con sorpresa, después con alguna indiferencia y cierta caricia. Esa era una proporción básica en su mirada generalmente, y era, desde luego, un modo de atraparla.

Al ver aquella gente se excusó por la interrupción y pretendió irse, pero él la detuvo:

—Espérate, en un momento termino...



El ruego lo mismo podía ser interesado que simplemente cortés. Miró a los hombres adivinándoles el pensamiento, así que solo repuso:

—Vuelvo dentro de diez minutos; también tengo algo pendiente.

Tan pronto caminó hacia la calle se percató de que no debía volver, la razón no estaba bien clara: era un presentimiento. Bueno, le dijo que iba a volver. Odiaba las indecisiones y los términos medios.

Entre ellos no había otro vínculo que el de una amistad que retoñaba de vez en cuando. No eran íntimos que se necesitaban constantemente o que intercambiasen secretos, penas, goces aunque un nudo impalpable los unía misteriosamente; quizá por un sinnúmero de afinidades no manifiestas. Era una relación sin consecuencias, como la que tienen los niños y no lo saben; una alianza, un lazo fuerte por lo débil que aparentaba ser. Ni el amor propio de él levantado como urticaria, cuando se le había negado dos años antes, pudo deshacer la suerte de inteligencia atractiva que los unía.

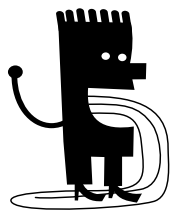
En fin, volvió, y los clientes se retiraron con presteza. Al principio por no mirarlo, se enfrentó a un cuadro que ennoblecía la pared. Con buen dibujo, era lo más amable en la habitación, aunque quizá algún color pecaba de ligeramente impuro.

Cambió la mirada y la puso en sus ojos verdes. Pensó que a él sí no había quien le ensuciara los ojos, y sonrió. Él revoloteaba por la oficina en busca de un libro prometido. La situación era inocente aunque en un caso así la soledad entre hombre y mujer raras veces parece serlo.

Se sentaron uno junto al otro y comenzaron a hablar improvisando temas distintos. A ella le parecía que estaba diciendo más simplezas que él. Todo era falso: las palabras, la hora, el sitio. Estaba bastante molesta consigo misma. No sabía la causa de la visita y la sabía. Cuando le dijo:

—Eres la única amiga que he podido conservar —quiso decir que con todas las demás hacía siempre lo mismo. Ella esbozó:

—Usas la vida como quieres. Me gusta tu sinceridad. Eres un hombre. Cuesta mucho



Narrativa

A la una de la tarde

Carilda Oliver Labra

trabajo encontrar un hombre —aunque no lo miró al decirlo. Siguió hablando sin saber de qué...Hizo mención a cómo había sido posible guardar la amistad y huir de... ¿Qué estaba diciendo? ¿Qué máscara se había puesto? Una fuerza cómplice la estremeció. Se volvió hacia él con la gracia de la verdad y el temblor del descubrimiento. Se quedó estática, como a flote, en la onda sin sosiego que venía de las pupilas imantadas. Con gran asombro, con casi perplejidad se escuchó a sí misma diciendo unas palabras que por el mensaje que traían pudieron haber sido bíblicas. Él la tomó por los brazos y ambos sonrieron: por un momento se habían encontrado.

Pronto sería la una. Estaban solos en la oficina desierta. Él la besaba. Ella quería pensar mientras la boca se le llenaba de verde.

—Tengo que irme— resolvió a mitad del beso, y enseguida pensó otra cosa:

—Tengo que irme, estoy diluyéndome, estoy borrándome, todo esto no es cierto, lo he inventado, él no está ni yo tampoco —pero el beso arreciaba—; tengo que irme, debo regresar al trabajo a las dos y ya es más de la una.

El beso se había bifurcado y empezaba otra vez:

—Me falta la respiración, vivo en su boca, tengo que irme, va a suceder algo, yo no he venido para esto —pero el beso trabajador la conducía.

Hizo un último esfuerzo por zafarse y solo consiguió que la besara más, que se besaran los dos. Todo era incierto: hasta la voz de él pidiéndole suave, infinitamente. Antes de que pudiera darse cuenta abrió la puerta de la oficina y corrió casi desnudo por el patio para cerciorarse de que todos estaban ausentes y pasar el pestillo de la puerta de la calle. No le vio pero esta imagen no percibida fue la

que tuvo el poder de enardecerla. Desnudo, bajo el sol, a la una de la tarde, con su sombra también sobre el pavimento debía ser olímpico, natural. Tuvo un impulso voluptuoso a causa de la imaginación. Por varios minutos sintió miedo a no ser decente. La hoja de parra estaba cayéndosele, pero la mantuvo en su puesto.

Realmente todo era ridículo. Lo pensarían mañana... Él apagó la luz artificial y el sol se encendió más atravesando los cristales opacos. Era la una de la tarde en todos los relojes. A esta hora la piel en un país del trópico suda inexorablemente y no se es joven ni frutal. A esta hora una mujer envejece sin misericordia si ya está pasada de los cuarenta. Echó una última súplica a la puerta de la pequeña habitación: estaba cerrada. Ella también estaba cerrada: así, sin bañarse, sin haberse prevenido de pequeñas argucias femeninas, con el sol del mediodía delatando imperfecciones y sin el amor acompañándola iba a ser muy difícil.

Entonces él, con una intuición prodigiosa, empezó a desbaratar tabúes, dijo un solo verbo, el milenario, el mismo ancestral, el de Adán, el de Abelardo, el de Picasso, el de Romeo. Todos los ángeles de la sensualidad fueron convocados.

La carne, casi en calma, asumía una actividad secreta. Quizá ambos no querían amarse. ¿O era el maleficio de la una de la tarde? El sol negaba la intimidad que de noche suele acercarse con alas tan mágicas, y el tiempo era escaso. Su endiablada mente de intelectual empobrecía el estado propicio de los momentos iniciales. Se estaba enfriando sin besos. A cada instante que él dejaba de besarla más se parecía a una muerta. El momento de posesión había pasado. Lo sintió llegar al principio cuando él la apretó contra sí, inevitablemente sin intentar el contacto, solo la proximidad. Ese fue el momento. Su corazón había sonado con ferocidad y los senos se le endurecieron. Ahora, sin embargo, y sin poder explicárselo, aunque las caricias subieron de tono, no se incorporaba a la situación. ¿Por qué? Tenía que gustarle mucho, exactamente mucho, porque nunca había provocado un asunto tan vulgar como este, nunca antes hubo de arriesgarse a parecer...

Bueno, no podía seguir pensando porque ahora, otra vez, de nuevo, una salud repentina, estaba trasladándola

a otro universo. Se mecía entre suspiros y palpitaciones. Hubiera preferido una palabra, una sola de amor pero él la cubrió con dichos obscenos. Entreabría los labios para respirar porque se ahogaba de placer. Confiarse a la naturaleza parecía el único modo. Cedió, temblando como la tierra cuando se ha desatado la tempestad. Eran una mujer y un hombre. Desde millones de años se hacían la guerra. Y en aquel momento, por una historia de siglos, era más su enemigo. Solo quería poseerla y robarle su libertad. Y aunque fuera por una partícula de tiempo iba a ser suya y no quería. No quería. Trató de protestar, solo que no pudo y dijo no sabía qué o nada dijo, y él entendió el mandato secular. Con un gesto apasionado, viril, casi de náufrago, entró en ella.

Cuando recuperó el habla y el barniz de dama intachable, él se estaba vistiendo. Después de abrir la puerta de la calle, parecía más joven, le palmeó los hombros, quiso levantarle la falda que ella alisaba continuamente y la pellizcó en lo alto de la cadera. Jugaba a caricias y mimos. Solo esta actitud lúdica, este intrascendente modo de coronar el suceso podía ayudarla a vencer un sentimentalismo tonto.

Ya en la acera parecían colegiales que habían alcanzado frutas de un árbol alto. Estaban un poco sofocados, pero nadie sabía que hurtaron cerezas verdes. Esa noche pensarían bastante, aun más en las maduras que en las devoradas frugalmente.

La llevó en el automóvil y al despedirse pronunció una frase de esas que pulía a propósito para arrojarla de su pedestal. Era un «hasta luego» matemático.

Ella entró en su casa sin hacer ruido, cuidando de meterse en el baño antes de que la vieran. Le parecía que conservaba algunas de las huellas perceptibles que deja la batalla del amor. Efectivamente tenía un beso morado. Lo rodeó con jabón sin tocarlo, como si fuera un sello que de preservarlo, ahora seco, pudiera sobrevivir. Su seno al

fin había sido ultrajado. Sin querer, vino la representación mental de otra boca. Antes, el esposo los había velado con su amor de cripta y lejanía, con su amor casi reverente. Los envolvió con seda china y, pleno de ternura mística, quiso eternizarlos con un lápiz Conté en papel azul celeste.

Era una lástima no elegir la tarde para reflexionar sobre esto y sobre la boca nueva caminándole por el cuello como una arañita perdida. Era una lástima tener que vestirse pronto, almorzar harina de maíz y habichuelas y correr hacia el trabajo. Precisamente después, durante todo el tiempo, estuvo recordando dos gotas claras que sonreían o llameaban y eran aquellos ojos.

Mientras el organizador de la asamblea de emulación hablaba, ella seguía en el lance sobre los cojines en el piso que temblaban en una órbita menos vertiginosa, pero más dulce que la del Sputnik trepador del cosmos.

Sintió vergüenza durante un breve rato mientras se efectuaba la última votación pero, a la suma del resultado, ya estaba acordándose de la línea firme que descubrió en ese tramo que va de la pantorrilla al muslo cuando él se desnudaba. Con disimulo bocetó la rodilla en el cuaderno que tenía sobre la tabla del pupitre en que estaba sentada. Luego quedó pensativa, un poco incómoda al reconocer tales resabios de adolescencia... ¿Y por qué seguía memorizando lo que la lógica aconsejaba olvidar? Él era solo un relámpago que a veces se sentaba en la oficina y había que tomarlo como: una luz que zigzaguea y se va pronto aunque nos deslumbre. Por otra parte, ¿qué más iba a pedir?

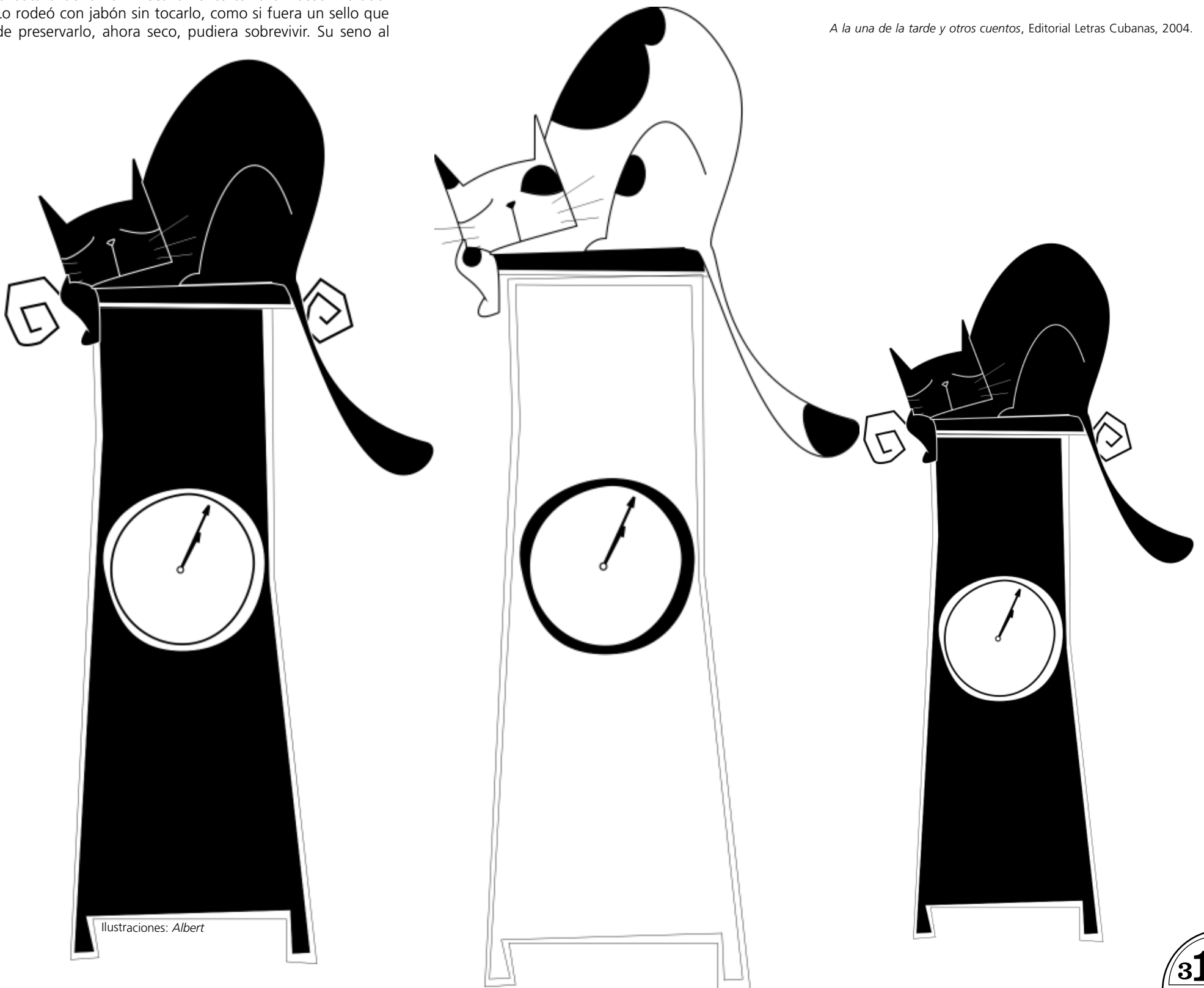
No creía en el amor ni en su permanencia, sino en el deslumbramiento, la consumación y el tedio posterior. Era triste a los 40 años saberlo todo sin casi haber vivido.

Él, pues, jugaba con ella como ahora ella con este sueño. Era solamente una respuesta al instinto, el retozo radiante que nos ofrece la sangre. Ni amor ni nada semejante; era un asunto de causalidad. Alguna vez tenía que sucederles porque estaba harta de tenorios municipales, de casados adúlteros, de pederastas que fingían, de otros que armaban versos cursilones para proponerle la cama y, en general, de todos aquellos siervos que la amenazaban con la tradición. Y posiblemente él también se cansaba de las muchachas sentimentales acosándole por el teléfono; con sus remilgos y llantos, de sus candideces falsas, del compromiso que representaba una novia acuciosa o una amante contumaz. Se dijo que lo grato que no esperamos y salta a nuestro encuentro de modo imprevisto es el único placer que la vida reserva a los escépticos; y con ese razonamiento, que no era muy lúcido, regresó a la casa y después de comer algo se acomodó en su mecedora preferida. Hoy no estaba para Chopin ni Mozart. Escucharía mejor a Stronberg.

A la una de la mañana se dispuso a dormir. Le llegó entonces un regalo maravilloso. Al desvestirse ante el espejo, descubrió en la oscuridad del cuarto su imagen iluminada por un rayo de luz. Allí rutilaba una mujer, a lo sumo de 20 años. Los besos habían estirado con suavidad la piel, una llamarada emergía de la cabellera y los senos palpitaban como flores del paraíso. ■

Carilda Oliver Labra. poetisa, abogada, profesora de Dibujo, Pintura y Escultura. Obtuvo el Premio Nacional de Poesía por su libro *Al sur de mi garganta* en 1950. En 1987 le fue otorgada la Distinción por la Cultura Nacional. Recibió el Premio Nacional de Literatura en 1997. Es autora de una vastísima obra poética, entre cuyos títulos cuentan *Al sur de mi garganta* (1949), *Canto a Martí* (1953), *Las sílabas y el tiempo* (1983), *Calzada de Tirry 81* (1987 y 1994), *Se me ha perdido un hombre* (1992 y 1998), *Biografía lírica de Sor Juana Inés de la Cruz* (1998) y *Error de magia* (2000).

A la una de la tarde y otros cuentos, Editorial Letras Cubanas, 2004.



Ilustraciones: Albert



**6^{TA} MUESTRA
NACIONAL
DE NUEVOS
REALIZADORES
ICAIC 2007**



Raúl Valdes (RAUJA)

Del 20 al 25 de Febrero

Sala Chaplin

Cine 23 y 12

**Centro Cultural
Cinematográfico**

Sala Titón