

la Jiribilla de papel



www.lajiribilla.co.cu

• publicación mensual •

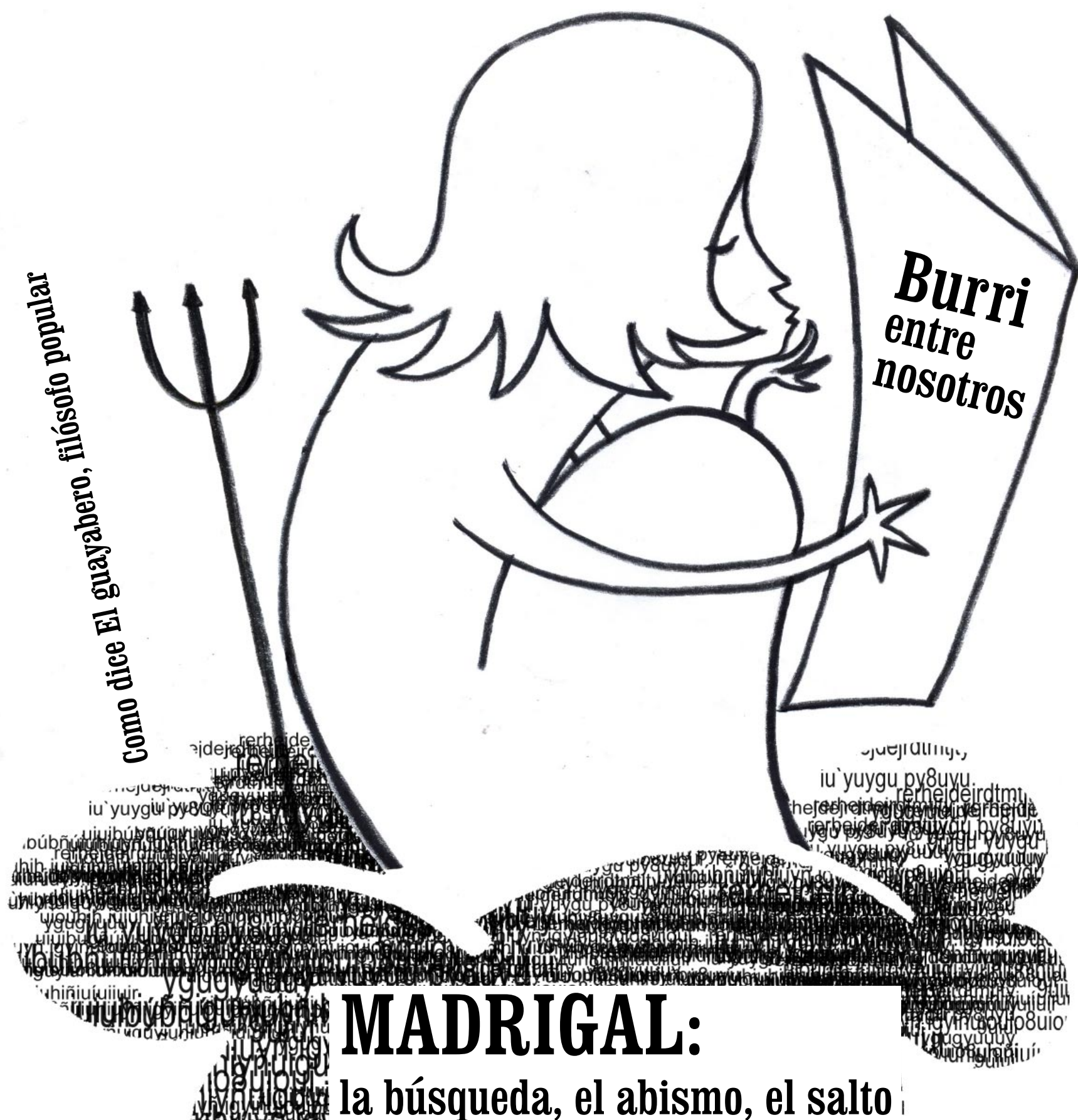
www.lajiribilla.cu

Dossier En los 80 de El Gabo

Encuentro con...

FINA GARCÍA MARRUZ

Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda



MADRIGAL:

la búsqueda, el abismo, el salto

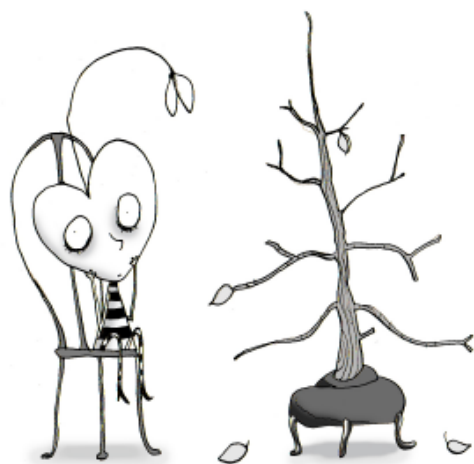


la Jiribilla de papel

Macondo. Esta palabra me había llamado la atención desde los primeros viajes con mi abuelo, pero solo de adulto descubrí que me gustaba su resonancia poética. Nunca se lo escuché a nadie ni me pregunté siquiera qué significaba. Lo había usado ya en tres libros como nombre de un pueblo imaginario, cuando me enteré en una enciclopedia casual que es un árbol del trópico parecido a la ceiba, que no produce flores ni frutos, y cuya madera esponjosa sirve para hacer canoas y esculpir trastos de cocina. Más tarde descubrí en la *Enciclopedia Británica* que en Tanganyika existe la etnia errante de los macondos y pensé que aquel podía ser el origen de la palabra. Pero nunca lo averigüé ni conocí el árbol, pues muchas veces pregunté por él en la zona bananera y nadie supo decírmelo. Tal vez no existió nunca.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Vivir para contarla. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2002.

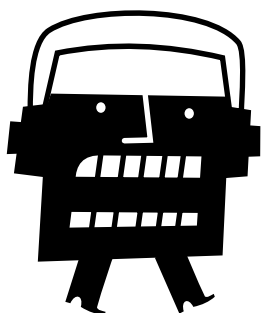


Dossier

- 3 En torno a un cuento y una novela de García Márquez
FINA GARCÍA MARRUZ
- 5 García Márquez por sorpresa
HUMBERTO ARENAL
- 6 Sobre una primera lectura de *Cien años de soledad* (y otra lectura)
ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR
- 8 Cincuenta años de cine macondiano
JOEL DEL RÍO
- 9 El Gabo: con el diablo metido en el cuerpo
MARTA ROJAS
- 10 Apuntes para una indagación sobre el narrador oral
JESÚS LOZADA
- 12 La familia de Orígenes: la solidez de una poesía
ENRIQUE SAINZ
- 13 Fina
AMADO DEL PINO
En su mar de música
BLADIMIR ZAMORA
Encuentro con...
- 14 Fina García Marruz: me comunico mejor con el silencio
Poesía
- 18 *Visitaciones*
FINA GARCÍA MARRUZ
- 20 Como dice El guayabero, filósofo popular
KALOIAN SANTOS CABRERA

Secciones

- La crónica**
- 21 Malpensado de fila
A. DEL PINO
- La mirada**
- 22 Burri entre nosotros
MORAIMA CLAVIJO COLOM
- La butaca**
- 24 ¡París!, te odio y te quiero
ANDRÉS D. ABREU
- En proscenio**
- 25 A propósito de Marx en el Soho
RUBÉN SICILIA
- Libros**
- 26 Reflexiones en torno a un libro de Ramón Chao
RENÉ VÁZQUEZ DÍAZ
- Cine**
- 27 *Madrigal*: la búsqueda, el abismo, el salto
FERNANDO PÉREZ
 - 28 Entrevista con Raúl Pérez Ureta.
Fotografía en primera persona
SANDRA DEL VALLE CASALS
- Cuento**
- 30 La siesta del martes
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ



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:
Madalén 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





Ilustraciones: Albert Zayas

Gabriel García Márquez se ganó su nombre y apellido completos al terminar *Cien años de soledad*, que lo sacó de la suya para hacerse acompañar de la admiración de dos continentes. Después de los tres grandes maestros de la novela americana —Guiraldes, Gallegos, Rivera— un desenfadado y una gracia nuevos venían a enriquecer aquella primera identificación de lo americano con una naturaleza de llano, pampa o selva devoradora, con su habitante atravesándola en una búsqueda inacabable. Desde el Güegüence el habla de América no se había atrevido a tamaña sonrisa y travesura. Consciente de su diferencia frente al empaque de lo dominador europeo, lo dominado se vengaba disfrazándose, yendo más allá, volviéndose impenetrable. Lo burlado se volvía burlador. Y un paisaje anterior a la conquista se escapaba de ella con auténticos papagayos liberales, tibores de oro y serpientes benignas, telón de fondo de coroneles retirados al margen de toda razonable historia. El exotismo de que quiso la mirada europea revestir lo autóctono americano, la mezcolanza «bárbara» de refinamiento y atraso de nuestras tierras, no probaba a negarse o sustituirse, sino a hiperbolizarse, con rejuego de doble raíz irónica. La imaginación del novelista parecía invertir la situación real histórica y lo «real americano» no era la recepción de otra cultura, sino que irrumpía dentro de ella para desconcertarla y perderse en la floresta del desconcierto, como quien gana tiempo. Como Sherezada, escapaba de la muerte contando una historia incompleta que requería ser continuada por un día más, oponiendo a la locura real que lleva a la muerte la fantástica que otorgaba vida. Se trataba de la incoherencia hilarante propuesta ante lo que llamó Ramón «la seriedad de burro de lo real». ¿Una reacción, entonces, o un acto libre? ¿Una americanidad hecha de retazos prestados, o una americanidad diferente? Sin duda, una genuina americanidad, valiéndose de la asimilación y contrastación con una cultura distinta para mejor dibujar su propio relieve. ¿Es este, sin embargo, su acierto mayor o el de una soterrada poesía, que ya ni se burla ni es burlada?

En sus relatos, siempre un extraño venido de afuera llega para trastornar la costumbre, la rutina gruesa de los días. Es el ángel viejo que cae dentro de un gallinero o es el pueblucho al que llega el ahogado más bello del mundo. Un deseo recóndito, pudorosamente escondido, alza de pronto el vuelo entre sus páginas, y Remedios la bella se alza para quedar para siempre suspendida ante los ojos descreídos. El señor muy viejo con unas alas enormes no es ya aquel joven ángel herido, que en el relato de Nervo no puede caminar por las calles sin lastimarse los pies, y es acogido por unos niños, a los que enseña a trepar en vuelo por los árboles, haciéndolos desinteresarse por sus viejos juegos, al punto de que la niña, cuando el ángel, ya sano y curado, vuela de nuevo, se entristece hasta perder la vida, y es llevada por él definitivamente a los cielos. El ángel del cuento de Nervo es el de las postaltas infantiles, el ángel de la guarda en que creyeron alguna vez los niños. El señor muy viejo de las alas enormes no es tampoco el ángel vanguardista de Joaquín Pazos, el nicaragüense, pretexto de la fabulación, pretexto de arte, como los ángeles cubistas del Alberti de «Sobre los ángeles», solo ángel ya para la crecida hombría de unos artistas imaginativos. ¿Quién puede creer seriamente en los ángeles si no los niños y los poetas? Pero el ángel de «Un señor muy viejo con unas alas enormes», no es ya ni la infancia del ángel ni el de su edad madura: ha caído en medio del ya general descreimiento, pero lo que vuelve al relato más insólito, es que se trata de un ángel real a pesar de que ni siquiera el autor en él cree. Un ángel que cobra total independencia de los propósitos burlescos del novelista o su gusto por crear situaciones insólitas. Un ángel triste, de alas enormes, que al fin remonta el corral de gallinas y vuela, verdaderamente. No tiene el novelista página de más conmovedora belleza, página más «trascendida», puesto que escapa a la voluntad misma del

En torno a un cuento y una novela de García Márquez

Fina García Marruz

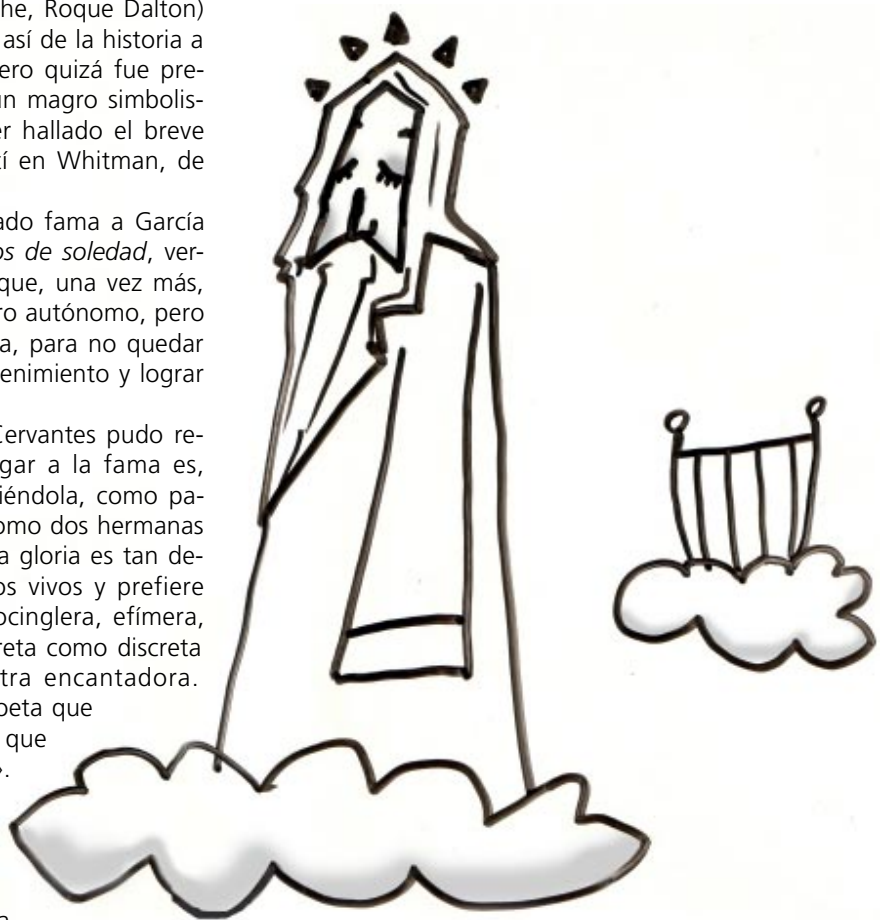
autor que, desde luego quiso crear «esa» historia, pero como otra más de ficción, sin acaso notar que, al alzar el vuelo, el ángel le dejó entre las manos y las nuestras, algunas reales plumas grises. Es el soterrado poeta que dejó atrás el singular novelista. Acaso esas páginas guarden su secreto mejor guardado, por él mismo inadvertido. Y es una lástima que al llevar el cuento al cine, el deseo de prolongar su exacta dimensión breve, haya llevado a cineasta tan inteligente como Birri —que hizo por cierto una inolvidable actuación— a prolongar innecesariamente la grotesca y nauseabunda feria, elemento de contraste al que solo excusa la prisa del ángel por abandonarla, haciendo pasar a un segundo plano el primero, el del encantado encuentro del niño con el ángel, único destinatario, o el acierto final del estupor en que las lágrimas de asombro verdaderas se confunden con el olor fuerte de las cebollas, en escena de aroma del todo quijotesco, mientras el ángel planea, y asciende, victorioso y potente, sobre los descreídos techos grises de las casas, entre música de grandes giros extasiados.

Se trata, en verdad, de un gran tema revolucionario, de un gran tema que acaso no exploró del todo el filme de Birri al darle más extensión a la repugnante y cansadora feria. El tema del gran hombre (el Che, Roque Dalton) que cae de pronto en un charco y pasa así de la historia a la leyenda, como remontando vuelo. Pero quizá fue preferible no subrayarlo para no caer en un magro simbolismo empequeñecedor después de haber hallado el breve y superior lenguaje, que señalara Martí en Whitman, de la sugerencia y la profecía.

Pero no es este relato el que ha dado fama a García Márquez, sino su gran novela *Cien años de soledad*, verdadero acontecimiento literario con el que, una vez más, le ha quitado toda pesantez a ese género autónomo, pero que ha de salvar secretamente la poesía, para no quedar en invento o crónica de pasajero entretenimiento y lograr el salto inmortal de una obra maestra.

Pero he aquí que ni el mismísimo Cervantes pudo repetir el acierto de *El Quijote*, que llegar a la fama es, paradójicamente, no poder seguir nutriéndola, como paraje alimento. La fama y la gloria son como dos hermanas gemelas de muy distinta condición. Si la gloria es tan delicada que no perturba el sueño de los vivos y prefiere llegar al de los muertos; la fama es vocinglera, efímera, perturbadora por excelencia, tan indiscreta como discreta la primera, tan fastidiosa como la otra encantadora. La gloria visita a todo artista, a todo poeta que ha logrado al fin esa «cosa de belleza» que al decir de Keats, es «alegría para siempre». Gozo de crear que sintió el primero, el Creador por excelencia, cuando, según el Génesis, vio que todo estaba «bien hecho», lo que no ha de confundirse con la vanidad, ya que es su antípoda. La fama, en cambio, es vanidosilla, engríe y levanta por encima de los otros. En tanto, toda gloria es secreta, como lo es el acto de amor, a la fama le encantan los titulares y las fotografías. Mortifica, aun cuando quiere honrar, tanto como la gloria acompaña, aun cuando no está.

A García Márquez le han llegado la fama y la gloria juntas con el Nobel dado a sus *Cien años...*, y si con la segunda ha podido hacer fiesta en su Acatacana natal, y nos ha dado alegría a todos los americanos, vueltos parientes suyos, la primera no ha dejado de perder su costumbre de mortificar y encender recelos. Cualquier otra novela que escribe después, no se salva del comentario insidioso: «Pero es inferior a sus *Cien años de soledad...*» y lo que es peor, el mismo autor tiene clavados en la nuca esos ojos de la fama, cuya mirada es más implacable que la de una conserje francesa apremiando por un pago incumplido. Los ojos de la premiada esposa reconocida lo vuelven adúltero que buscase amante nueva. Si escribe algo semejante, el insidioso insinúa: «Se repite...». Si intenta algo distinto, el novelista sin éxito acota que el tema del dictador hispanoamericano está «ya del todo gastado». «Primero *Tirano Banderas*, de Valle Inclán; luego *El señor presidente*, de Asturias; *El recurso...*, de Carpentier; *Yo, el Supremo*, de Roa Bastos... ¿Pero es que en América no hay más que dictaduras, o más dictadores que revolucionarios?». Y si incursiona en el *fiction* de misterio. «¡Ah, todo eso está mejor en el viejo Hemingway!». Claro que reconoce que «está muy bien escrita» su última



novela, *Crónica de una muerte anunciada*, pero, «¿a quién se le ocurre anunciar el final y dar el tema en el título?». Finge así no advertir lo audaz del reto mismo ni su sobria renuncia al lector que prefiere sumergirse en la penumbra clandestina del cine o leer la novela para que lo «sorprenda» una muerte de la que faltan como 100 páginas para conocer al culpable.

Sin embargo, es justo reconocer que después de *Cien años...*, la soledad precisa de nuevas compañías, el autor necesitaba recorrer nuevos caminos para no caer en el plagiarse a sí mismo, reto tanto más difícil cuanto lo suyo no fue el laborioso fruto de una experimentación literaria, sino del inesperado encuentro de la picaresca con la gracia, la menos repetitiva de las criaturas. Cervantes buscó con los trabajos de su Persiles, parejo alejamiento del solar natal de su escritura: esa alquimia interna se vuelve a veces necesaria para la secreta gestación, no de un «regreso», pero sí de una segunda «salida» de sus más inspiradas criaturas. Y por cierto que más de una vez se le ha recordado a García Márquez que los grandes novelistas lo son de una sola novela —idea que el ciclo de Balzac, de Pérez Galdós, ¿pero es Galdós un gran novelista? Sí, claro que lo es, pero sobre todo el genio de Dostoievsky parece desmentir copiosamente. De todos modos, debiera ser halagüeña para el autor compartir esa mengua con un Cervantes, pero no lo es, ya que encubre en algunos exigentes esa actitud pueril con la que el niño pregunta a su madre por qué no hay dos torres de Pisa. Creemos que la imparidad no se ha de pagar con la muerte, por lo que nos alegró saber que emprendía García Márquez una nueva aventura narrativa, salvando tan difíciles escollos. Es de esta última novela, que esperamos no será la última, de la que vamos a tratar.

Desde que vimos el título *El amor en los tiempos del cólera* en su bella portada azul claro, el laminado dibujillo del niño-amor griego, travieso y flechador, ya sabíamos que el autor había vuelto a tomar «el toro por los cuernos», como dicen en España, en esa tauromaquia que es también el arte de novelar. Y presentimos, comprobándolo luego, que iban a estar en fila de nuevo todas sus virtudes: no solo la maestría narrativa, sino el humor invulnerable. Sus variaciones violinísticas sobre el amor y la muerte irían a dar a un espacio transformante —¿no es esto ya de entrada signo de una americanidad esencial?— en que las materias, tocadas por el hombre, sujetas a la desintegración, pero también salvadas por la sal incorruptible de nuestro Caribe mediterráneo, irían a darnos algún final sorpresa, escoltadas por ese acierto con el que un adjetivo intencionado o un adverbio suspicaz salvan del cansancio de los largos períodos. Ellas retienen apenas el tiempo suficiente que requiere su disfrute, para ceder el paso a la otra gran sorpresa en la cual es maestro, la sorpresa situacional, instaurada de modo tan tranquilo que lo más sorprendente es que nos coge desprevenidos aun de su propia sorpresa, volviendo natural lo insólito, instalando lo absurdo en medio de lo cotidiano, no solo sin la angustia deliberada, existencial o letrada, sino incluso con la más hilarante confianza.

Uno de los rasgos más raros del novelista de raza —tan raro que algunos novelistas de raza no lo poseen— es la virtud de darnos, al fondo de la vida paralela de sus personajes, de la trama de sus vidas, el latido mismo del tiempo. No del tiempo de sus personajes, ni siquiera, como en Proust, el «tema» del tiempo, sino de eso no personal que fluye debajo: siempre me ha sorprendido ese momento que tienen todas las grandes novelas como *La guerra y la paz*, el *Wilhelm Meister* o *La montaña mágica*, en que no sucede nada: hay un aburrimiento que solo transmiten los que no siempre están llenando el espacio con los acontecimientos de sus héroes, sino nos dejan ante el cernido fino e indiferente de las horas, su decursar vacío e implacable, como esos personajes de Dostoievsky que, envueltos en una marejada de pasiones, de pronto se olvidan de ellas para interesarse en una sortija, sin relación con el relato, o verse sorprendidos por el cochero que pregunta: «¿Y usted cree en Dios?». Es la sorpresa que se cuela por los intersticios de la trama central, y ni siquiera se viste de sorpresa, es ese personaje secundario o esa súbita interrogación que nadie contesta, y donde se percibe el paralelo fluir independiente del tiempo.

La sorpresa de esa sustancia transformante y devoradora, y de esos sucesos menores que la tejen y destejen, entra aquí en esta novela como tema visible o como invisible presencia. La novela comienza con la muerte de

Jeremiah de Saint Amour —de bello nombre ya ligeramente irónico, promisor de algo igualmente inusitado. Exilado antillano, jugador de ajedrez y

fotógrafo de niños —ya comienza la mezcolanza intencionada— que esconde un secreto de amor y homicidio, descubierto por azar por un personaje ya central del libro, el doctor Urbino, el último día de su propia vida, llevándolo al convencimiento de que se puede convivir con alguien media vida sin saber que hemos tratado a un desconocido. Aparece ya así, a tamaño reducido, desde el inicio, algo que va a ocupar, en otra forma, todo el libro, como ese tema musical que insinúa un preludio y solo habrá de desplegarse enteramente después.

La figura de Florentino Ariza, violinista y telegrafista —como lo fuera el propio padre del novelista— y la oposición que encuentra alguien de tan humilde oficio en el padre de la novia, que sueña para ella casamiento rico, sella el destino del enamorado joven, convertido a partir de aquí en amante platónico a la fuerza de su Fermina Daza, por más de medio siglo. Parece imposible que el poeta del Parque de los Evangelios se contentara con mirar a la joven de la trenza que estudia junto a su tía Escolástica —los nombres son uno de los aciertos del libro, como ha de serlo en toda verdadera novela, sin que falle, a causa del nombre falso, la novela entera—, que ese esmirriado joven de los versos serenatas, sin ningún alarde hercúleo, sea el libertino obseso de la segunda parte, pero ya veía Marañón en todo Don Juan un elemento de frustración inicial y de secreta y profunda insatisfacción, que lo lleva a buscar sin cesar nuevos alicientes por insuficiencia de satisfacerse con los primeros. Busca amoríos, porque no encuentra amor grande y colmador. Lo peor que tienen estas aventuras galantes es su fondo de tedio, como lo único censurable de estos amores «libres» no es que sean libres, sino que no son amor. Pues todo amor que lo sea es, por esencia, no solo libre sino liberador. Así Florentino Ariza se redime de estas historietas sórdidas cuando se siente realmente amado y correspondido: ahí muere el falso sátiro y emerge el amante, el hombre real. Hay un episodio escalofriante en la vida de este personaje al parecer sin conciencia moral alguna: la final corrupción de una niña que acaba suicidándose. Ya estos amoríos tenían a su cargo alguna otra muerte adulta, pero esto parece tocar el fondo de la vileza humana. El novelista no mitifica a su galán ni moraliza a su cuenta. Más bien insinúa, en este *tour de force* de la presentación de un héroe totalmente degradado y degradante y ya desde aquel Jeremiah de Saint Amour que abre el relato, la secreta relación que con la muerte de una niña tiene toda pornografía, como si tocara a fondo el tema, y se burlase a la vez de una moralidad vuelta precepto inoperante y una inmoralidad vuelta operante y pornográfica, por no partir de la única raíz doblemente liberadora que es la del amor mismo. Es significativo que solo al haber hallado esta respuesta verdadera su personaje pueda ya sentir la «punzada» de un real remordimiento: antes hubiera sido imposible. Este despertar a la conciencia no lo anonada con la desesperanza de una falta vuelta irreparable o una acusación interior sin redención posible. No es la acusación que hace el otro o nos hacemos, no es el remordimiento, el que es capaz de revelarnos nuestro propio abismo, ya que este es cárcel circular de la que no puede salir alma alguna y a la que la propia desesperación deja expuesta a nuevo y acaso mayor crimen. Solo el sentirse amado puede revelarnos la distancia a que estamos de ese real merecimiento, solo esa mirada puede hacer brotar del ojo frío las quemantes lágrimas olvidadas. Solo la absolución amorosa puede lograr la contrición verdadera, y hacer nacer a una nueva criatura. El amor entre los dos ancianos no resulta entonces tema indecoroso, sino necesidad de la trama misma, de la imposibilidad de amar y de la culpa, que deja al hombre viejo interior la posibilidad feliz de una reconciliación con la vida, de un doble y nuevo nacimiento. Todo lo que no es amor, es inconciencia, o sea, permiso a todo pecado. Creo que ese es el tema central de un libro en que todo aparece envuelto, no en esa «niebla de humor» de la que decía Martí que no podía prescindir el inglés, sino de ese humor a todo sol, irreverente y tan nuestro, capaz de volver lo morboso ajeno a todo morbo, disuelto en pura risa. ¿Quiere decirnos el autor que estamos rodeados por el odio, y no por la muerte natural, como por el mismo cólera, y no queda otro refugio a nuestro mundo anciano que embarcarnos en el amor, disfrazados de gente caduca o enferma, para que nos dejen vivir en paz? La relación carnal que la juventud prometía era el centro del círculo, pero no el círculo todo, vuelto tan imprescindible como prescindible para esa audacia de amor que se atreve a navegar más allá del puerto de origen.

A esta navegación por el río del tiempo todavía puede hacerse el reproche de refugiarse en un evasiónismo político vuelto de espaldas al verdadero drama del hombre, que es el de «la miseria de amor» que dijera Vallejo, ya que las luchas de liberales y conservadores que atraviesan todas las épocas, apenas aquí son el fondo irónico de lo único real para esta pareja humana que es su propio destino.

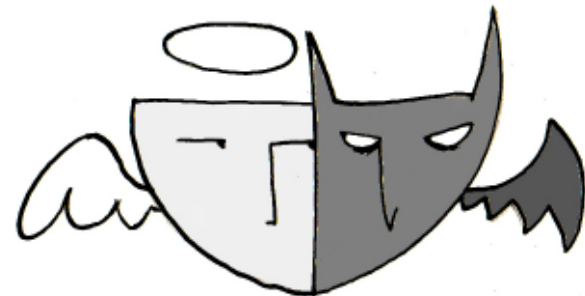
Esta novela responde a esos «cien años de soledad» de las injusticias históricas y las luchas con la historia de un simple amor humano. Nos dice que el amor es la única política verdadera, aunque navegue todavía solitaria, como arca de Noé, por el río Magdalena, capaz de lavar sus propias y viejas culpas.

Dos aciertos quisiéramos todavía señalar en una novela que tiene el principal mérito de no volver tesis su propio tema, con suficiente humor como para desmitificar su propio mensaje, traduciéndolo y disolviéndolo en un poco de risa. El paseo de Fermina por la plaza del mercado, contado con ojo de pintor —que nos recuerda el de doña Endrina del Buen Amor del Arcipreste— y el segundo, aquel en que Florentino Ariza, desde la penumbra de su rincón de mesa de café, ve el gran espejo en que se mueve, conversa, se ríe cercana e inalcanzable, su Fermina Daza, con algo que recuerda la composición de «Las meninas», ya que la historia verdadera es la que no se ve, o la que solo ve el espejo. Es uno de los pocos momentos enteramente líricos del libro de un autor que parece haber rechazado, con algún pudor, su inicial lirismo, haciéndolo devenir humor, y en que la ausencia de un eje ético —que sorprende en un novelista hispanoamericano—, se vuelve más subrayada que real. En este sentido quisiéramos ver cómo su anunciado libro sobre Bolívar trasciende su propio macondismo, única forma de llegar a lo realmente bolivariano, a la figura aparentemente tan en las antípodas de su propio mundo creador, y que no podría estarlo realmente, ya que, al decir martiano, «la América es una» y su misma desmesura cobra formas no por diferentes menos unidas por la raíz.

Otra cosa no sería compatible con la clara posición política que ha tenido García Márquez frente al enorme drama americano que no permite suponerle más ligereza que aquella que tiene la gracia frente a la estupidez que la desconoce. Defensa de la ironía, capaz de decir al fanático que lo amenaza de muerte, que sería para él una defraudación morir a manos de un fanático político y no, como era su sueño, de un marido celoso. Su misma visión, en apariencia «aumentada» de lo americano, no busca complacer la mirada europea con paraísos exóticos ya que nuestro exotismo es el todo natural, y oye cantar a las cacatúas todos los días su aria de Vivaldi. La hipérbole se vuelve doble sátira de la realidad americana, tierna en el fondo, y de la mirada europea que la vuelve extraña para poder mejor apropiarse de ella. En medio de la demencial voluntad imperial de destrucción, que hoy amenaza a la América nuestra, de la carencia de toda *ex abundantia cordis*, de la falta de corazón de quienes la devastaron y quieren devastarla todavía, un vaporcito navega solitario, alza su falsa bandera de alarma del cólera, para lograr la simple vida en paz de, al menos, una única pareja humana. A vuelta de todos los estudios que seguramente se harán a esta última novela de García Márquez, quedará por fortuna sin explicar su aire de frescura inmarchitable, en que la gravedad, disfrazada de loro de familia conservadora, da vivas a los liberales y luego se escapa de la mano que quiere sujetarla, dejando caer alguna alegre pluma rojiza en el chispazo verde-oro con que se interna en la floresta umbría. ■

Este texto fue escrito para la *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*.

Fina García Marruz: escritora, poetisa y ensayista cubana. Miembro del Grupo Orígenes. Premio Nacional de Literatura, 1990. Ha recibido, entre otras, la Distinción por la Cultura Nacional.



Humberto Arenal



No voy a intentar con torpeza y desacierto lo que otros han hecho con brillantez y buen oficio. Está claro que no pretendo convertirme de la noche a la mañana en eso que llaman un crítico literario. Y mucho menos de un galardonado Premio Nobel de Literatura. Como diría mi abuelita cuando temía cometer una pifia: «Que Dios me coja confesado». Este no es un asunto cualquiera, dicho con todo respeto a quien lo tiene más que merecido. Quiero que esto quede claro.

Vamos al tema. Como ha sido ampliamente divulgado por el mundo entero, el muy célebre escritor colombiano Gabriel García Márquez acaba de arribar a la respetable edad de 80 años, y como en Cuba él tiene muchos nobles lectores y numerosos, notables y buenos amigos, *La Jiribilla* le está dedicando este número de una manera muy especial y exclusiva y me ha pedido que colabore. Merecido lo tiene, por supuesto, así que yo me siento más que honrado de contribuir, aunque sea mínimamente, al homenaje.

¿Pero qué puedo agregar a estas alturas a todo lo que se ha dicho sobre él? La verdad, no mucho; pero por lo menos seré sincero y hasta cierto punto original, pienso yo. No puedo precisarlo, pero hace 10 ó 15 años, fui al Instituto de Gastroenterología, que como se sabe está en el habanero barrio del Vedado, a tratar de ver a un médico (creo que era mi estimado doctor Sotto o tal vez alguno de sus ayudantes, que eran los que entonces trataban de aliviar mis males) y me habían dicho que estaba en la sala atendiendo a otros pacientes, pero que lo esperara. Casi estoy seguro de que era una mañana de sábado, un día que yo sabía de antemano no sería fácil ver a alguno de esos médicos. Por eso me llevé conmigo un ejemplar de la novela *El amor en los tiempos del cólera*, como es sabido escrita precisamente por Gabriel García Márquez. Entonces y ahora es una de las novelas escritas por el maestro colombiano que prefiero. Me parece un relato muy interesante, con un humor muy especial, usando el consabido tema del amor de una manera sutil y poco convencional. Me parece que el autor está diciendo: el amor siempre puede ser trascendente, pero tiene que ser tratado a la vez con carácter, ironía y agudeza.

Yo me atrevo a decir que es más o menos una novela satírica, entroncada tal vez con la tradición española del sarcasmo y la picaresca. Lo cual no minimiza ni desvalora ni el género ni la obra. Nuestros mejores exponentes de este género siguen siendo las novelas ejemplares de Cervantes, y qué decir de *El Quijote*. Por solo citar las cumbre. Esto, sin excluir totalmente lo que el propio García Márquez dice y proclama hasta hoy, que se siente deudor, émulo y seguidor del norteamericano William Faulkner. Para mí algo dudoso, hasta cierto punto, pero no excluyente del todo. Pero no voy a entrar en ese polémico asunto, porque ahora no es esta mi intención.

En aquella lectura lenta y abstraída que disfrutaba en aquel momento, mientras esperaba a mi experimentado médico, yo no trataba de establecer nada de esto. Simplemente disfrutaba mucho la novela, y así la espera no me resultaba totalmente engorrosa. Al contrario, era placentera. Tenía toda la mañana por delante para continuar leyendo al gran escritor colombiano, y hasta me ayudaba a olvidar mis males físicos. Ya aparecería uno de los galeños y yo le contaría de mis cuitas y dolencias. Estaba en el mejor lugar y en el mejor momento. Entonces no podía presumir, ni por asomo, lo que me esperaba. ¿Cómo lo iba a sospechar si aquel saloncito era el menos indicado para recibir a un visitante inesperado? Pero ya es sabido y dicho que la vida nos reserva muchas sorpresas, por inesperadas, casuales y extrañas que sean. Yo gozaba mi lectura, que era una recompensa bastante generosa. No esperaba más.

García Márquez

por sorpresa

Pero la sorpresa se produjo mágicamente. Oí unas pisadas y una voz que saludaba ceremoniosamente. Y apareció un señor —vestido todo de blanco, creo que con una guayabera pulcra, bien planchada—, que dijo en ese buen español que hablan los colombianos:

—Buenos días, perdóneme. ¿El doctor tal (por supuesto no recuerdo el nombre, no se me pida tanto) está aquí? Necesito verlo.

No lo reconocí enseguida. Recuerdo que nos miramos y dije que ninguno de los médicos estaba allí, que yo esperaba por uno de ellos y que me habían dicho que pronto vendría a verme. Creo que mencioné el nombre del doctor Sotto.

Entonces se produjo el gran momento de magia. Comprobé que tenía delante de mí, sonriente, al mismo escritor Gabriel García Márquez que yo estaba leyendo. En ese momento se me acercó lo suficiente para que él reconociera el libro y me dijera en una franca risa:

—Qué gran casualidad, esta parece una cita concertada, si usted y yo no supiéramos bien que no es así en absoluto. Qué sorpresas tiene la vida —y estoy citando casi literalmente lo que él dijo.

Estaba en verdad sorprendido, gratamente por supuesto, y yo simplemente quedé casi mudo repitiendo:

—Así es, es verdad, increíble pero cierto —y algunas otras incoherencias nerviosas que no vienen al caso por trilladas, cosas sin importancia que ahora trato de recordar y me resulta lógicamente imposible recobrarlas.

Después se sentó cerca de mí y comenzamos a hablar. ¿De qué? De la novela, por supuesto, y de otras cosas que no tenían nada que ver ni con la propia novela ni mucho menos con aquel encuentro fortuito y mágico. Porque ni entonces ni ahora he dejado de sospechar que ese fue un breve encuentro lleno de magia y fascinación. Aunque ninguno de los dos hiciéramos esas referencias. No hacía falta. Todo lo propiciaba. Me preguntó quién era yo y le dije la verdad, tenía dos profesiones que practicaba por igual: me ganaba la vida como teatrera (director, profesor, dramaturgo) y desde hacía años escribía cuentos, novelas, obras de teatro. Ocasionalmente colaboraba en distintas publicaciones como periodista. Por supuesto, le dije mi nombre y apellido, que sonriendo dijo le sonaba familiar. Creo que lo hizo más por gentileza que por apego a la verdad. Apenas estábamos empezando una conversación que duró, más o menos, cerca de una hora.

Lo que más le interesó fue mi condición de teatrera. Le hablé de mi formación en la ciudad de Nueva York

donde le dije que estudié y comencé a trabajar profesionalmente. En ese momento se estaba presentando con mucho éxito en la sala Hubert de Blanck la obra *El día que me quieras*, original del dramaturgo venezolano José Ignacio Cabrujas, bajo mi dirección. Y lo invité a que fuera a verla en cualquier momento. Se interesó mucho y me prometió hacer todo lo posible por ir, aunque me dijo que tenía algunos problemas de salud que se estaba atendiendo precisamente allí, en el Instituto de Gastroenterología. Haría todo lo posible por ir al teatro. Le conté buena parte del argumento y le pareció muy original que el cantor de tangos Carlos Gardel fuera uno de los personajes principales. Ya el propio título de la obra lo sugería.

Le hablé también de todo el trabajo que había hecho vinculado al teatro en Cuba a partir del año 1960. Me repitió varias veces que le fascinaba el mundo del teatro, que tenía escrito un monólogo que creo se había representado en Colombia, México y Argentina. Como es evidente, pasamos enseguida de su propia literatura —y hasta cierto punto de la mía— al teatro, que parecía interesarle mucho no solo como espectador, sino también como creador. Por ejemplo, hablamos del llamado Método de Stanislavski, que yo conocía bien porque lo había estudiado y él había leído algo. También de las ideas y prácticas de Bertolt Brecht que ambos comentamos con admiración. Hablamos inevitablemente de dos grandes teatreros colombianos que yo conocía bien, pues habían estado en Cuba con sus grupos de teatro: Enrique Buenaventura, director del grupo de Teatro de Cali, y Santiago García, creador y director del grupo bogotano La Candelaria. Le dije que conocía a los dos y que en mi opinión eran figuras muy prominentes del teatro latinoamericano. Lucía muy complacido, pues yo le estaba aportando algo que le interesaba mucho, según me decía: el teatro estaba entre sus intereses vitales.

Inevitablemente hablamos del cine. Yo sabía que había escrito guiones y algunas de sus novelas y cuentos habían sido llevadas al cine. Y también creo que hablamos de la Escuela Internacional de Cine, de la que fue fundador y uno de sus principales propulsores, como es sabido. ¿Qué más podía pedir yo en aquella mañana sabatina, que por sorpresa, sin tener la menor noción, ni posibilidad, se me diera la eventualidad de conversar a solas con Gabriel García Márquez, de temas tan interesantes? Al final quedamos en que él iría, siempre que le fuera posible, a ver *El día que me quieras*. Estaba hospedándose en el hotel Riviera, y me dio el número de la habitación para que lo llamara, con el ánimo de ir juntos al teatro. Esta posibilidad no se dio, pero siempre me ha quedado un buen recuerdo de un encuentro inesperado para los dos, y tal vez para él también, agradable y quizá productivo.

Como es sabido y aceptado: es cierto que la vida tiene sorpresas, de todas clases. Esta fue una corroboración.

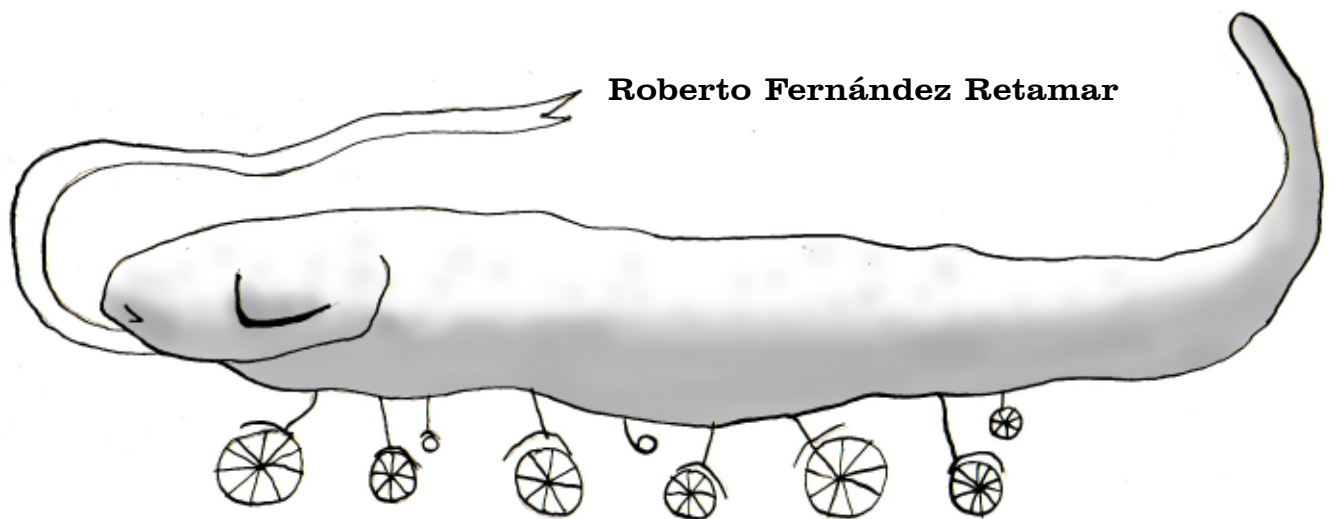
Hubo otra experiencia de la que yo tuve constancia. En la sala teatro Hubert de Blanck se presentó unos años después la actriz argentina Graciela Duffau, representando el monólogo de García Márquez, *Diatriba de amor contra un hombre sentado*; con la presencia en primera fila del Comandante en Jefe Fidel Castro. Fue algo tan especial, estaba rodeado de tantas personalidades, que no me fue posible llegar a él. Pero compartí la satisfacción de que su pasión por el teatro se estaba logrando, en esa ocasión, de alguna manera. ▀

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

Sobre una primera

lectura

de CIEN AÑOS DE SOLEDAD (y otra lectura)



Roberto Fernández Retamar

Cuando pedí a Gabo una colaboración suya para el que sería el número 100 de la revista *Casa de las Américas*, me la envió con carta desde México, que entró en la Casa el 2 de noviembre de 1976 y comenzaba así:

«Digno y paciente Roberto Fernández Retamar a quien Haydée guarde en su Santo Reino:

«Fayad Jamís me dice que todavía no es demasiado tarde, pero yo temo que sí, aunque espero que no. De todos modos ahí va: es un fragmento del libro sobre Cuba, que he separado para ti porque tal vez es el más personal. No pudo ir antes porque yo no estaba satisfecho con mi primera visión babilónica de aquella Habana de 1959, y tratando de hacer la evocación más justa y bella se me han ido los meses, agravados por la insensata idea de los comunistas colombianos de precandidatizarme para la presidencia de la República: ¡qué locura! El hecho es que teniendo ya la gloria me vine de Colombia la semana pasada huyendo del poder, y en largos galopes he tratado de arreglar lo que no me gusta del artículo, y no lo he logrado. Te lo mando, pues, mutilado, aunque convencido [yo] de que la mutilación no se notará en una *avant-première* de la Casa.

«El libro se demora aún: primero, porque los altos poderes de allá me metieron en otros oficios prioritarios, y segundo, porque mis ilusiones de que fuera un rápido trabajo periodístico han fracasado en una ciénaga de lirismo que es ya como parte de mis memorias. En todo caso, estaré allá en La Habana el 30 de noviembre, por unas dos semanas, para la instalación de la Asamblea Nacional.»

El texto me gustó mucho, pero como llegó sin bautizar le pregunté a Gabo qué nombre iba a ponerle, y me respondió: «No se me ocurre ningún título». Pareciéndome atractivo, lo publiqué con tal título.

Ahora que se nos enciman las tres primeras décadas de la aparición inicial de *Cien años de soledad*, al invitármese a este imprescindible homenaje en el que no quiero ni puedo dejar de participar, de repente, aún más lleno de dudas que Gabo

entonces, no se me ocurrió qué decir. He leído tantas cosas, incluso acertadísimas, sobre la fabulosa novela, que temí que estaría obligado a repetir lo que han dicho muchos y muchas, entristeciendo a quienes me leyeran, en el dudoso caso de que lo hicieran; y también entristeciéndome a mí, que como es natural quiero darle lo mejor que puedo a García Márquez. Después de todo, mi situación no sería mejor si me propusiera escribir algo original sobre otras obras cuyas lecturas, en su momento, también me pararon de cabeza, trátense de *Sandokan* o *El Quijote*, de *La Iliada* o de *Las mil y una noches*, de Huck Finn o de *En busca del tiempo perdido*, de *El conde de Montecristo* o de *La metamorfosis*, de *El fin de la aventura* o de *La montaña mágica*, de *Niebla* o de *Crimen y castigo*, de *La guerra y la paz* o de *Ulises*, de *Las dos mitades del vizconde* o de *Orlando*. La lista es por supuesto tan diversa como casi inagotable, y excluye obras como las de Martí, Shakespeare y otros, generalmente poetas, porque con algunas de ellas sí me atreví, perdonemelo Dios o el Diablo.

Pero hay un punto relativo a *Cien años de soledad* sobre el que puedo hablar sin ser interferido por ilustres predecesores, ya que se trató de algo que realicé tempranamente y a solas: mi primera lectura de la novela. Tendré hasta que remitirme al instante prenatal de la obra y a algunos alrededores.

En enero de 1967 la Casa de las Américas realizó un Encuentro con Rubén Darío para conmemorar el siglo del nacimiento del gran poeta. En el editorial del número 42 de la revista, que recogió muchos de los materiales de dicho Encuentro, expliqué que ellos implicaban, por una parte, una valoración actual de la obra dariana; y por otra, «probablemente el aspecto más original del homenaje: una antología *in vivo* de la poesía latinoamericana más reciente, la cual, en alguna forma, puede considerarse una consecuencia de la tarea de desbrozamiento y fundación acometida a finales del siglo pasado por hombres como Rubén Darío». Y de inmediato: «Se ha dicho con justicia que en los últimos años la narrativa de nuestro continente

ha alcanzado jerarquía universal, gracias a obras como las de Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa. Conviene recordar que un fenómeno así había empezado a ocurrir para nuestra poesía desde finales del siglo XIX, y que a ello no es ajena la obra mayor de Rubén Darío».

No hay que ser muy zahorí para reparar en que estas palabras (esta entrega) se proponían complementar un excelente número anterior de *Casa de las Américas*: el 26 (octubre-noviembre de 1964), dedicado a *Nueva novela latinoamericana*, y hecho meses antes de que yo empezara a dirigir la revista. Tal número, cuyo principal animador fue Ángel Rama, lo encabezaba su memorable ensayo «Diez problemas para el novelista latinoamericano», y además de otros trabajos críticos incluía capítulos de novelas de Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa. Es decir, los novelistas mencionados en el editorial del número dedicado a Darío, más Onetti y Sábato.

Vistas las cosas desde hoy, en ambas enumeraciones había, entre otras, una estruendosa ausencia: la de Gabriel García Márquez. Es decir, que la promoción de la nueva novela latinoamericana, a la que mucho colaboró aquel número 26 de *Casa*... (como también lo hicieron otras publicaciones, desde luego: pienso por ejemplo en *Marcha*, de Montevideo, y en el *Suplemento de Siempre!*, de México) estaba a todo trapo cuando todavía Gabo no había publicado *Cien años de soledad*, aunque sí relatos destacados, y entre ellos al menos una obra maestra: *El coronel no tiene quien le escriba*. El 30 de mayo de 1967, según reza el colofón de la primera edición, que tengo a la vista, el libro se terminó de imprimir. Recordar que fue un terremoto no es muy original que digamos, pero así fue. Aquel volumen de la Editorial Sudamericana, de Buenos Aires, iba a convertirse en obligado tema de conversación en los medios literarios del continente, y pronto, también, más allá de unos y otro.

El 3 de julio de ese año 1967, en carta de México en que me pedía comunicar «a toda la Casa de las

Américas» sus cambios de direcciones, añadía Gabo: «De acuerdo con lo prometido, pronto recibirás 10 ejemplares de *Cien años de soledad* [...]». Cuando llegaron, después de disputarlos a dentelladas (el mío conserva una que otra mordida, pero son de bichitos papirófagos), nos dimos a devorarlos: así era de violenta la cosa. Las discusiones no se hicieron esperar, porque allí se juraba por los más variados títulos de la nueva novela latinoamericana, que en esa fecha, no se olvide, aún era nueva de verdad. Y tanto, que daba la impresión de que había vuelto a inventar el hechizo del género durante los viejos tiempos cuando ostentaba, en las letras, el atractivo del entretenimiento por excelencia: que solo libros de aventuras y sobre todo detectivescos habían seguido tomando en serio. Lo de la reinención podría ser exagerado, pero aquellas novelas eran, sin duda, fascinantes. La de Gabo no solo no negaba tal hecho, sino que, con fruición encantadora, se complacía en proclamarlo. Mi lápiz iba señalando las huellas: «Victor Hughes, página 84»; «Artemio Cruz, página 254»; «Rocamadour, página 342». Lejos de competir con sus antecesores, Gabo los metió en su fiesta, mientras a la vez redondeaba su propio mundo, tan verdadero como soñado, del que nos había estado entregando retazos en obras previas. La suya era una novela de novelas, donde, además de los nuestros cercanos (sin olvidar al mágico desnovelista Borges), se habían dado cita la picaresca y Cervantes, Faulkner, Greene, franceses, rusos, italianos, y por añadidura los poetas de nuestro suntuoso idioma que Gabo recita con una memoria que yo suponía, ingenuamente, patrimonio mío. Y de pronto (¿o fue poco a poco?) se me ocurrió pensar en Rubén Darío, a quien siempre tengo tan presente, pero quizá de modo especial en ese año de su siglo.

Desde que era muy joven, ya se sabía que Darío era un poeta de primer orden (Martí lo había llamado «hijo» en 1893, cuando el nicaragüense solo tenía 26 años y era el autor de *Azul...*); aunque todavía no ejercía ese señorío que iba a tener a partir de 1896, el año de su espléndido e influyente *Prosas profanas*. Pero en 1896, habían dejado de existir Martí, Gutiérrez Nájera, Casal, Silva. Si bien sobrevivieron coetáneos tan creadores como Herrera y Reissig, Lugones o González Martínez, Darío quedó reinando sobre ilustres desaparecidos, de no pocos de los cuales se había alimentado su obra. Más feliz que él, a García Márquez se le concedió heredar en vida a sus hermanos, y hacer en nuestro idioma, para la narrativa de estas décadas, lo que Darío había hecho para el verso del pasado siglo y principios del presente. Como consecuencia de esto último, durante un tiempo largo Darío no fue tenido como un modernista, sino como el modernismo. Ello le ocasionó alabanzas y ataques de toda naturaleza. Al cabo, se fueron apagando unas y otros, se fue esfumando el tonto capricho de encasillarlo, y se reconoció que al margen de escuelas y movimientos, siempre engorrosos, Darío es uno de los mayores poetas de nuestro idioma (y de otros), no inferior a criaturas como Garcilaso, San Juan, Quevedo, Góngora o Sor Juana. Hace mucho que los poetas de lengua castellana no escriben a favor o en contra de Darío: simplemente escriben (escribimos) a partir de él. Me parece que el destino de García Márquez,

en lo que toca a nuestra narrativa, no será, no está siendo distinto.

Ignoro lo que le habré escrito entonces (no conservo copia de mis líneas, seguramente manuscritas, como ya me había ocurrido cuando leí la impresionante *Rayuela*), pero a Gabo no debe haberle disgustado demasiado, de acuerdo con dos cartas suyas escritas desde Barcelona. Una, el 27 de febrero de 1968, a Ada Santamaría, quien le había «informado» de la edición que iba a hacer de *Cien años...* la Casa de las Américas: «cualquier participación que usted quisiera darme en dinero cubano podría servirme para invitarla a usted y al fascinoso de Fernández Retamar, a una copa de daiquirí»; y otra a mí, el 15 de septiembre de 1969, donde me comunicaba: «Estoy feliz por todo lo que me dices de mi novela. Es algo estupendo para mi moral, sobre todo viniendo de un cabrón tan anticonformista como tú».

Antes de concluir, voy a recordar que Gabo me envió su cuento, «Un hombre muy viejo con unas alas enormes», para ser publicado en *Casa de las Américas*, donde apareció en el número 48 (mayo-junio de 1968), y a explicar algo del envío y del cuento mismo, según su autor. También desde Barcelona, el 25 de enero de 1968, me escribió para excusarse, en los términos más cariñosos, de no haber podido venir en aquella ocasión a Cuba, añadiendo:

«Sin embargo, todavía sigo con retortijones de conciencia, y busco con desesperación una receta para aliviarlos. El primer paso es que, a más tardar en la última semana de febrero, te mando para la revista un cuento que espero terminar en estos días, y que publicarás en exclusividad universal, pues hace parte de un pequeño volumen de cuentos para niños que estoy adelantando, y que no serán publicados separadamente, salvo el que te he de mandar. Cuando te lo mande comprenderás muy bien qué extraño y terrorífico concepto tengo de la literatura infantil.»

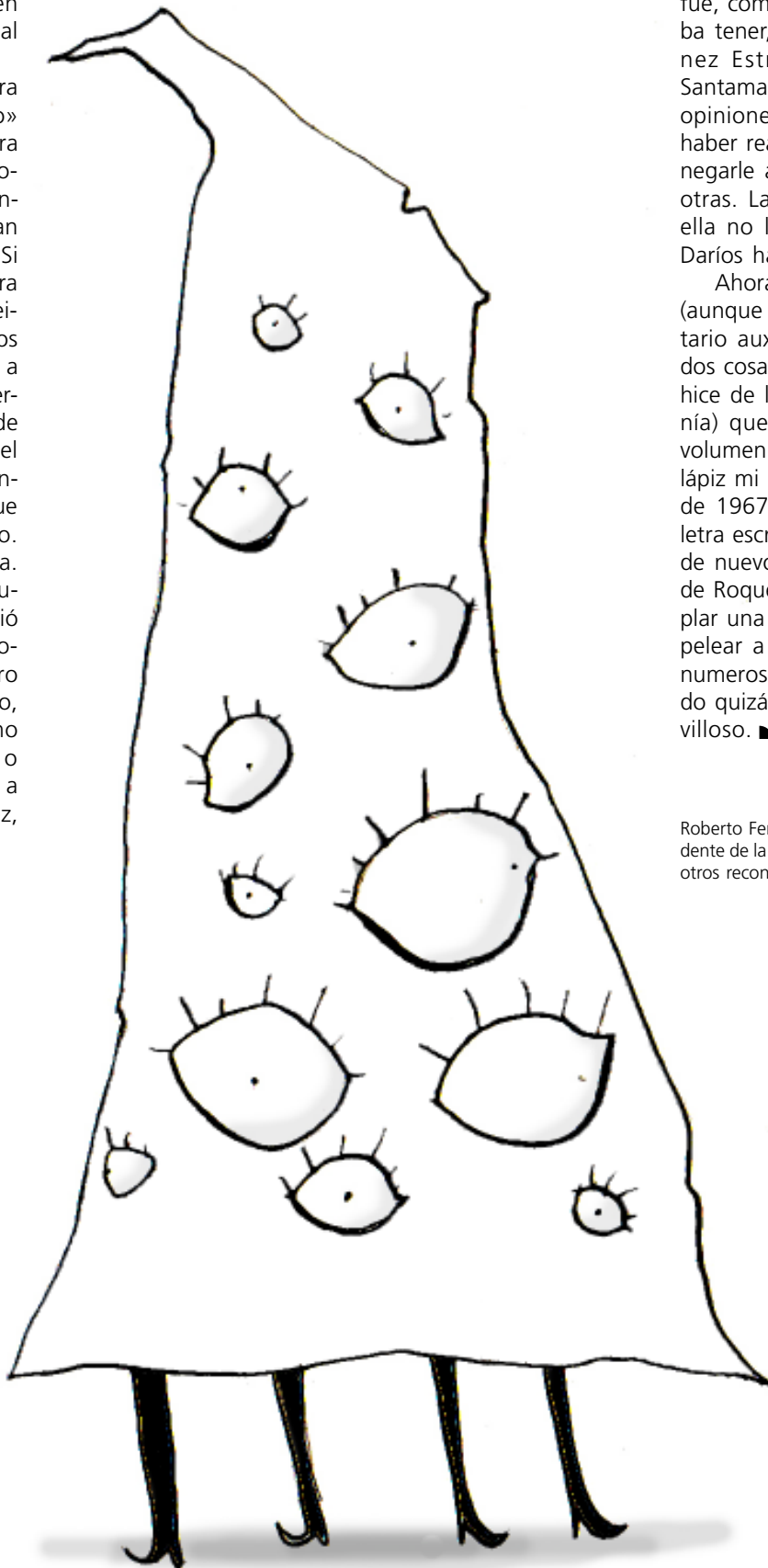
Efectivamente, en febrero llegó lo prometido, con esta carta:

«Hermano:// ahí te va el cuento, todavía caliente y remendado, pues apenas le estaba dando los últimos toques cuando llegó tu cable. El cónsul me ofrece mandarlo por vía segura. Para mayor seguridad, acúsame recibo.// Estoy en el punto más crítico a que puede llegar un escritor: ya no sé si lo que estoy haciendo es bueno o malo, entre otras cosas porque me estoy quedando sin modelos.// Estos cuentos para niños —serán unos cinco— tienen por objeto sacarme los últimos cagajones de *Cien años de soledad*, para llegar sin ese lastre a la nueva novela, que debe ser algo completamente distinto y nuevo. Pero estoy completamente en tinieblas. Si te parece una mierda, hazme el favor de no publicarlo.»

Así se veía Gabo frente al inicial texto de ficción que iba a dar a publicar después de la rutilante novela antropófaga. El primero que tuvo que bracear con el influjo avasallador de García Márquez a partir de sus *Cien años...* fue, como es natural, el propio García Márquez. Arriesgaba tener, según observó una vez de otros autores Martínez Estrada, «el estilo de su estilo». Pero Haydée Santamaría, que podía ser la justicia misma, expresó dos opiniones capitales: que ya era una hazaña portentosa haber realizado la novela de Macondo; y que era absurdo negarle al autor de tal hazaña la capacidad de acometer otras. La vida le daría la razón. Aunque probablemente ella no lo supiera, Darío había demostrado ya cuántos Daríos había en el autor de *Prosas profanas*.

Ahora veo que he escrito mucho más de lo que creía (aunque mucho menos de lo que quisiera) con el involuntario auxilio de fragmentos de cartas de Gabo. Añadiré dos cosas, sin embargo, referidas a la primera lectura que hice de la novela, y que se suponía (yo también lo suponía) que era el tema de estas líneas. Al final de aquel volumen sobre el que luego regresé tantas veces, dice a lápiz mi letra: «Lo terminé de leer el cuatro de noviembre de 1967». Luego mi inicial: «R.» Debajo, en tinta, otra letra escribió: «Y yo, el 5 de diciembre del mismo año». Y de nuevo la inicial «R.» Pero esta vez no es la mía: es la de Roque, Roque Dalton, a quien había prestado el ejemplar una de las veces que salió a entrenarse para volver a pelear a su país. No me lo devolvió vacío, sino lleno de numerosísimos mosquitos que todavía están ahí, esperando quizá la resurrección, entre las páginas del libro maravilloso. ▀

Roberto Fernández Retamar: poeta, ensayista, investigador, profesor. Presidente de la Casa de las Américas. Premio Nacional de Literatura, 1989. Entre otros reconocimientos, ha recibido la Medalla Alejo Carpentier, en 1994.



cincuenta años de cine macondiano



Joel del Río

Un poco más de medio siglo ha pasado desde la primera manifestación concreta del deslumbramiento que el cine provocara en el joven Gabriel García Márquez (fue el corto de matriz surrealista *La langosta azul*, puesto en pantalla conjuntamente con el pintor Enrique Grau, el escritor Álvaro Cepeda Samudio y el fotógrafo Nereo López. Pero antes, había trabajado como crítico de cine en *El Espectador*, de Bogotá. Entre ese momento de mediados de los años 50, y las más recientes adaptaciones para la pantalla de sus famosos escritos, han discurrido los amores difíciles entre la literatura garciamarquiana y el poder de seducción del séptimo arte. Es casi un lugar común, al igual que en el caso de los filmes inspirados en Hemingway, asegurar que estos carecían del poder de sugestión asentado por la literatura, como si fueran dos medios cuyos códigos y fascinaciones fueran siquiera comparables.

Estamos hablando de un legado que debe tenerse en cuenta y justipreciar en toda su dimensión, pues Internet Movie Database registra nada menos que 38 participaciones del colombiano como escritor, tres como actor y una como director, sin contar su papel como asistente de Alessandro Blasetti en la cinta *Peccatto che sia una canaglia* (1955), con Sofía Loren, Vittorio de Sica y Marcello Mastroianni. El encanto del joven escritor con las imágenes en movimiento lo llevó a estudiar, todavía en los años 50, la carrera de cine en el Centro Experimentale Di Cinematografia de Cinecittà, en Roma, y allí tuvo como condiscípulos al argentino Fernando Birri y al cubano Julio García Espinosa, más tarde fundadores del llamado Nuevo Cine Latinoamericano, mediante obras como *Tire Dié* y *Los inundados*, del primero, o *El Mégano* y *Las aventuras de Juan Quinquín*, del segundo. El contacto de los tres intelectuales con el neorealismo italiano les permitió concebir la posibilidad de hacer un cine comprometido con las realidades sociales contemporáneas.

Los años 60, cuando escribió *Cien años de soledad*, lo encuentran en México, entregado a un febril trabajo como guionista para los más importantes realizadores de aquel momento, consagrados y jóvenes, progresivos y anclados en el cine del pasado. Como escribe Eduardo García Aguilar, la obra maestra

de Gabo «sería la gran película que soñó desde que tenía 19 años y era un costeño tímido. Una cinta que no necesita filmarse», y cuya puesta en pantalla parece ser imposible, como lo han señalado, entre otros, Glauber Rocha, Lisandro Duque y Jorge Ali Triana.

Mientras soñaba Macondo, hacía de guionista o le ofrecía sus cuentos a otros adaptadores. *El gallo de oro* (1964), de Roberto Gavaldón —basada en el cuento homónimo de Juan Rulfo, coescrita con Carlos Fuentes, y fotografiada por Gabriel Figueroa—, y *Tiempo de morir* (1966), el debut de Arturo Ripstein, también con diálogos de Carlos Fuentes, se cuentan entre las mejores de aquellos años. Ripstein era un joven de 21 años, y al finalizar el rodaje de *Tiempo de morir* le pidió los derechos para filmar *El coronel no tiene quien le escriba*. La respuesta de García Márquez fue contundente: «Cuando aprendas». Pasaron tres décadas y media, Ripstein «aprendió» y adaptó la célebre noveleta sobre la frustración y la espera.

Tal vez sea injusto no recordar entre las óptimas versiones de esta época un tercer título, *En este pueblo no hay ladrones* (1965), de Alberto Isaac, basada en un cuento homónimo del escritor colombiano, adaptado para la pantalla junto con Emilio Riera y protagonizado por Julián Pastor, luego reconocido como realizador. Hay que tener solo ligeras nociones de la historia del cine latinoamericano para percibir que García Márquez estaba conectado, y creando en conjunto, con los más altos y prometedores creadores de aquel momento. Y todo ello no debe echarse a un lado con el simplificador prejuicio de que «Gabo no ha tenido suerte con el cine».

Curiosamente *El gallo de oro* y *Tiempo de morir* conocieron *remakes* posteriores que las superaron ampliamente en cuanto a la capacidad de acceder al universo iconográfico del más universal de los colombianos. *El gallo de oro* se transformó, a partir de otra versión y otro enfoque, en *El imperio de la fortuna* (1985), del propio Ripstein, cuyo fervor por la narrativa de este autor se transparentó luego en *El coronel no tiene quien le escriba* (1999), considerada una de las mejores versiones. *Tiempo de morir* tuvo un *remake* homónimo realizado en Colombia por Jorge Alí Triana, otro fanático de estos universos, pues se acercó nuevamente a ellos en 1996, cuando presentó *Edipo Alcalde*, adaptación de Sófocles realizada por García Márquez junto con Estela Malagón, protagonizada por Jorge Perugorria, Ángela Molina y Paco Rabal. Se cuenta que Rodrigo García, cineasta muy reconocido internacionalmente por *Cosas que sé de ella con solo mirarla* y *Nueve vidas*, e hijo del escritor, piensa realizar una tercera versión de *Tiempo de morir* en el período 2007-2008.

Durante la década de los años 70, García Márquez obtuvo el Premio Rómulo Gallegos, en Venezuela, y se comprometió más profundamente con las causas sociales en América Latina. Esta fue la década en que el cine mexicano ensayó la estrategia de un cine de autor de gran presupuesto, apoyado y financiado por el estado, continuaron los estrechos vínculos del escritor con el llamado arte séptimo. Son los años en que se suceden *Presagio* (1974), de Luis Alcoriza, historia de ensalmos populares en la cual tienen papeles destacados Carmen Montejo, Gabriel Retes y Lucha Villa; *La viuda de Montiel* (1979), de Miguel Littín, que cuenta los avatares de una mujer (Geraldine Chaplin) tras la muerte de su esposo, el cacique del pueblo; *María de mi corazón* (1979), de Jaime Humberto Hermosillo (quien se convertiría en otro fiel reincidente con *El verano feliz de la señora Forbes*, dentro de la serie *Amores difíciles*) y *El año de la peste* (1979), de Felipe Cazals (adaptación del libro de Daniel Defoe *El diario de la peste*), que cuenta la devastación en una ciudad mexicana por el azote de una terrible epidemia.

Instaurar desde Cuba dos proyectos de alcance continental, como la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (1985) y al año siguiente la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños, sustentaron de manera práctica, a partir de los años 80, el proyecto de tratar de conseguir, paso a paso, la integración de las dispersas e intermitentes cinematografías locales, además de intentar garantizar el relevo a la generación de los fundadores. En 1986, conjuntamente con sus dos condiscípulos del Centro Experimentale di Cinematografía, y apoyados por el Comité de Cineastas de América Latina, fundó la EICTV, una institución a la cual le ha dedicado las mayores atenciones, incluido el taller anual *Cómo se cuenta un cuento*, del cual han salido libros, proyectos materializados en filme, y muchas ideas para concretar nuevas obras.

Paralelamente, algunos de los mejores largometrajes de ficción generados en Latinoamérica tomaban como

punto de partida los motivos de una narrativa mundialmente famosa. Merecen mencionarse en este período, la venezolana *El mar del tiempo perdido* (1980), de Solveig Hoogesteijn; la mexicana *Eréndira* (1983), de Ruy Guerra; y *Crónica de una muerte anunciada*, dirigida en 1987 por el italiano Francesco Rosi, quien condujo la primera, o por lo menos la más conocida y glamorosa de una serie de coproducciones internacionales motivadas por la total universalización de la obra literaria del escritor colombiano que se registró luego de la entrega del Premio Nobel. Protagonizada por un impresionante reparto de estrellas europeas como Rupert Everett, Ornella Mutti, Gian María Volonté, Irene Papas, Lucía Bosé y Anthony Delon, con presupuesto mucho menor, *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, de Fernando Birri, cuenta la caída a un patio familiar de un ángel de avanzada edad que es confinado a un gallinero.

La serie *Amores difíciles* (1988), producida por Televisión Española, no tiene antecedentes en la historia del cine mundial, pues la integran una serie de largometrajes, producidos y estrenados más o menos al unísono, dirigidos por los más destacados cineastas de Iberoamérica y unidos solamente por la común fascinación que en ellos despertaban el realismo mágico y otros motivos literarios garciamarquianos. Formaron parte de la serie, la colombiana *Milagro en Roma*, uno de los mejores ejemplos de realismo mágico, cuando un padre conoce que el cuerpo de su niña muerta, 12 años antes, está perfectamente conservado; la brasileña *Fábula de la bella palomera*, de Ruy Guerra, con Claudia Ohana y Ney Latorraca; la cubana *Cartas del parque*, de Tomás Gutiérrez Alea, con Víctor Laplace y Mirta Ibarra; la venezolana *Un domingo feliz*, de Olegario Barrera; la mexicana *El verano feliz de la señora Forbes*, ya mencionada, y la española *Yo soy el que tú buscas*, de Jaime Chavarri.

En 1990 García Márquez, camino a Japón, hace una escala en Nueva York para conocer al director contemporáneo cuyos guiones más admira: Woody Allen. En Japón se encontró con Akira Kurosawa, quien en ese momento rodaba *Dreams*, y se interesaba por llevar a la gran pantalla la historia de *El otoño del patriarca*, ambientada en el Japón medieval. La idea de Kurosawa era poner en imágenes el cuerpo total de la novela, sin importar el metraje. Desafortunadamente el proyecto no consiguió presupuesto y luego falleció el gran director japonés.

En los últimos tres lustros, no ha descendido ni mucho menos la gabomanía. En 1999 Arturo Ripstein filma la ya mencionada *El coronel no tiene quien le escriba*, protagonizada por Fernando Luján, Marisa Paredes y Salma Hayek; en 2001 aparece *Los niños invisibles*, de Lisandro Duque; y Ruy Guerra se confirma como un verdadero especialista en la traslación al cine de la imaginería macondiana, pues a su elogiada *Eréndira* (1983), con Claudia Ohana e Irene Papas, añade *Me alquilo para soñar*, con participación de Eliseo Alberto Diego y Doc Comparato, además de *Veneno de la madrugada* (2005), basada en *La mala hora*. En 2006 se rueda, principalmente en Cartagena, *El amor en los tiempos del cólera*, primera adaptación hollywoodense de su literatura, y también la primera que cuenta con un presupuesto enorme, habida cuenta de las cifras que se manejaron en todas las producciones aquí mencionadas. Con guión del sudafricano Ron Harwood y dirigida por el británico Mike Newell (*Cuatro bodas y un funeral*), *El amor en los tiempos del cólera* cuenta con la participación de grandes estrellas latinas como Javier Bardem, Giovanna Messogiorno, John Leguizamo, Catalina Sandino y Benjamin Bratt.

Desde el año pasado crecen los rumores sobre la inminente producción de *Del amor y otros demonios*, con la dirección de la costarricense Hilda Hildalgo; *Memoria de mis putas tristes*, dirigida por el danés Henning Carlsen y adaptada por el célebre guionista francés Jean-Claude Carrière; una posible adaptación de *El otoño del patriarca* que acometerá el bosnio Emir Kusturica (*Tiempo de gitanos*, *La vida es un milagro*), quien tal vez consiga culminar un proyecto que Kurosawa no pudo acometer. Quizá la aparición de todas ellas nos convenzan de una vez de que Gabriel García Márquez ha sido al cine latinoamericano lo que Shakespeare y Dickens, al anglosajón; o Dostoievsky, al ruso: espíritu imprescindible, motivación inspiradora, modelo, canon, infinita iconografía, reflejo de quiénes somos y de dónde venimos. Aunque el propio Gabo afirme que su relación con el cine es un «matrimonio mal avenido», pues «no puedo vivir sin el cine ni con el cine». ■

Joel del Río: periodista y crítico de cine.

Marta Rojas

El Gabo • con el diablo metido en el cuerpo

Gabriel García Márquez escribe con el diablo metido en el cuerpo. Ese debe ser el estado perfecto del novelista, lo que todos los escritores de ficción quisiéramos ser. Cuenta historias de verdad o de mentira, pero cuenta historias y construye personajes inolvidables; siempre tiene qué decir y sabe cómo decirlo para meter en su trampa al lector sin concederle ni una partícula de su obra a otro interés que no sea el suyo. Tiene lo que tiene que tener: una capacidad de asociación que nos deja pasmados: eso es *Cien años de soledad*, pero no solo eso. Tanto en el periodismo como en la literatura, implanta su sistema. No digo nada nuevo afirmando que con *Cien años de soledad* se instaló en el Olimpo literario iberoamericano, de la lengua española y universal. Pero así y todo no es escritor que se contente con haber llegado...

No me he preocupado en fijar el momento y lugar, cuándo y dónde conocí a Gabriel García Márquez. En los primeros años de la Revolución, cuando ejercía el periodismo, lo vi, coincidimos en algún lugar, pero la referencia de él como periodista y como persona de quien primero la tuve fue de su tocayo periodista, muy amigo mío, como un hermano, Gabriel Molina Franchossi, colega de *Granma*, actualmente editor de *Granma Internacional*. Ellos trabajaron juntos en Prensa Latina y nunca han dejado de ser amigos. Ya novelista consagrado lo he visto muchas veces, e incluso hubo una época en que cuando venía a La Habana, Gabriel Molina y yo almorzábamos con el Gabo. Luego sus compromisos fueron y son muchos, y esa especie de hábito se interrumpió. También lo vi y hablamos de cualquier cosa, alguna vez, en casa de Antonio Núñez Jiménez, junto a Lupe y Mercedes.

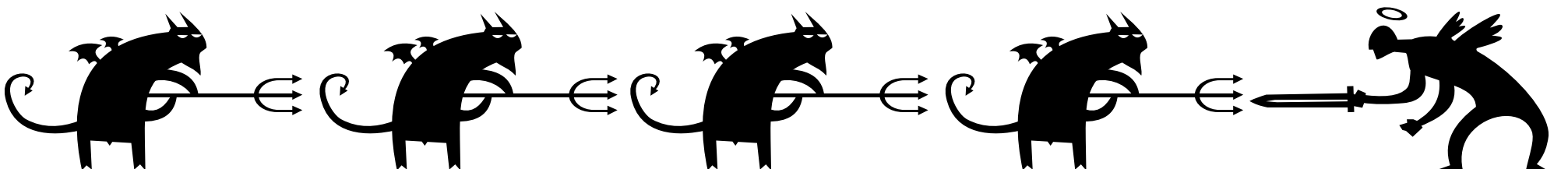
Me gusta su forma de escribir, sus estilos; la sustancia de su obra literaria porque, reitero, dice cosas, se desentrañan mensajes hasta filosóficos. No he leído de él nada banal, jamás, ni propio de «modas», ni de «fijaciones». Cada libro de García Márquez es una individualidad y un mar de información, aun pareciendo, como ocurre en *Cien años de soledad*, una alucinación.

Dentro de sus obras prefiero, descontando *Cien años de soledad*, una de periodismo que debía estudiarse en todas las escuelas del género al igual que las crónicas de *España bajo las bombas*, de Carpentier: me refiero a *El naufrago*. Pocos libros escritos expresamente como

aventura son mejores que ese reportaje, obra de un narrador estupendo. Lo he leído muchas veces y siempre me parece nuevo. Otro de mis predilectos de García Márquez es *El amor en los tiempos del cólera*, una de las novelas de amor más originales y bellamente escritas que recuerdo con pasión.

No haré un inventario, pero hay que volver una y otra vez, en periodismo, a *Operación Carlota*. Si algo me gusta muchísimo de su obra es que no le teme a ningún personaje, los crea como quien modela como orfebre o el mejor escultor de volúmenes y almas, y no falta ni excluye el humor ni la tragedia. Con Nobel o sin Nobel —y mejor que lo tenga— es imprescindible. ▀

Marta Rojas: escritora y periodista. Autora del excepcional testimonio *El juicio del Moncada*. Entre sus novelas se cuentan la trilogía: *El columpio del Rey Spencer*, *Santa Lujuria* y *El harén de Oviedo*.





Jesús Lozada

Cuentan los Hassidim: «En Cracovia vivía hace mucho un judío pobre llamado Eisik. Una noche, en sueños, recibió la orden de ir a Praga. Allí había un tesoro escondido bajo el puente del rey, que él debería desenterrar y llevarse a casa... Marchó a Praga... Comenzó la búsqueda... Cuando el jefe de la guardia, que lo había visto enseguida, le preguntó qué hacía, él le contó su sueño. Lo primero que hizo el jefe de la guardia fue reírse de él. Pero luego se puso serio y contó al judío que él había tenido un sueño parecido. Se le había dicho que en Cracovia, en la casa de un piadoso rabino llamado Eisik, detrás del horno, había un tesoro escondido. No bien oyó este su nombre, se despidió del jefe de la guardia y se marchó apresuradamente a Cracovia. Llegando a casa encontró enseguida el tesoro en su propio cuarto detrás del horno»¹.

He querido comenzar contando un cuento que, entre otras cosas, nos dice de lo inútil que es buscar lejos, buscar afuera, buscar del otro lado, cuando el tesoro está tan cerca. Trataré de indagar sobre el narrador oral y su arte partiendo desde el centro del problema que es, a nuestro modo de ver, la oralidad y sus variantes en la sociedad posmoderna.

Hasta este momento, la principal paradoja encontrada por los teóricos a la hora de estudiar la oralidad, la narración oral y el narrador oral es que, en su inmensa mayoría, los trabajos dedicados al tema aplican categorías lingüísticas y antropológicas provenientes de la escritura, o sea, aplican una lógica gráfica a un fenómeno ágrafo, ponen el ojo a escuchar. Cuando se debió partir de una lógica oral, se aplicó la de la escritura, seguramente más «prestigiada y prestigiosa», más «segura», más «estable», menos dada al balanceo del tiempo, más «perdurable». Algunos estudiosos, incluso, han llegado a plantear la imposibilidad de la descripción del lenguaje oral «sin lo escrito, ya que mal podemos recordar grandes fragmentos de oralidad sin recurrir al otro sistema»², cuando el asunto no está por el lado de la memoria o la posible reproducción o conservación, sino por el de las categorías, que comienzan a ser enunciadas en la oralidad, en contraposición con las ya existentes, y ampliamente legitimadas de la escritura, pero que no deberían rechazar los aportes de una y de otra, sino adecuarse a la evolución y formas adquiridas hoy por la sociedad humana. La estructura sociopolítica del mundo, como comunidad, está más cercana a la idea de McLuhan de «aldea global» que a la de polis que diera origen a la retórica griega del siglo V a.C., y que, aunque lo nieguen algunos, sostiene a

cierto «purismo» contemporáneo a la hora de estudiar los fenómenos orales.

Partamos del hecho, señalado ya por Walter Ong³, de que en la escritura quirográfica se encuentran huellas de la oralidad y que en la oralidad secundaria actual se encuentran las de la cultura de la imprenta. Si la cosa es así deberíamos ir renunciando al antes mencionado purismo para aceptar la idea, más cercana a la verdad de hoy, de una fusión entre oralidad y escritura, o al menos la superposición de ambas, un intercambio, una interrelación, que haría nacer las nuevas categorías y la nueva forma que requerimos.

Nosotros, herederos de los «dueños de la palabra», pero también «seres letrados», debemos asumir el reto y la paradoja que se nos presentan hoy. Hijos de la contradicción entre oralidad y escritura, contradicción únicamente teórica y por demás impuesta —contradicción que habría que vencer—, debemos estudiar la oralidad con aquellos instrumentos que le son propios, pero también como quien lo hace en una «zona contaminada».

En las fronteras entre la oralidad y la escritura está tomando forma definitiva otro sistema simbólico de expresión, un nuevo modo de producción del lenguaje, la *escritoralidad*, que habría que estudiar en relación directa con la historia de las tecnologías del lenguaje que van desde la aparición del alfabeto, pasando por la revolución de Gutenberg, hasta llegar a la actual globalización digital, y que se da hoy de manera más evidente en el campo de la narración oral, en el de la literatura y en el audiovisual, pero que, seguramente antes, y sin darnos suficiente cuenta, ya se había manifestado en el habla cotidiana, generado por la alfabetización cada vez más extendida y el enfrentamiento diario de la mayoría de las gentes con los medios de comunicación masiva en los que se da una suerte de «ficción oral» u «oralidad secundaria», que es un juego de apariencias donde un discurso escrito es emitido a viva voz, conjugando lenguajes verbales y extraverbales, además de ritmo y cadencia, típicos de lo oral. Pero en este caso la relación emisor-texto-receptor y la no presencia física de las partes no se corresponden con las características de la oralidad, sino con las de la escritura. También interviene el contacto con la cultura audiovisual que soporta a la música, la publicidad, la gráfica y las nuevas tecnologías digitales de la información que las conjugan.

«El discurso retórico ideal de nuestra época posee ingredientes que proceden de la oralidad secundaria (es comunitario, participativo, orientado a lo psicológico-social, sencillo en su sintaxis) y rasgos que dependen

de la naturaleza misma de los medios electrónicos de difusión (es breve, sincrético y multimediático).»⁵

Ese discurso es la *escritoralidad*, sistema sincrético, mestizo, hipertextual, generado por la profunda contaminación urbana a la que han ido a parar también, como en un enorme y poderoso mercado, los productos de la oralidad primaria, o lo que queda del mundo ágrafo, además de la escritura, los nuevos sistemas audiovisuales y las tecnologías de la información, mixturados en la polis moderna.

Dice López Eire: «Ni la tribu ni la nación son ya conceptos lo suficientemente amplios para encajar en este nuevo tipo de comunicación. Ni la distinción entre mensaje oral, mensaje escrito, ni entre mensajes verbales y no verbales sirven ya para la nueva Retórica del discurso sobre soporte electrónico, un discurso que admite lo verbal y lo no verbal, lo oral y lo escrito y se difunde a través de varios y diferentes medios de comunicación, o sea, es multimediático. Estamos ante un nuevo tipo de discurso que aparece como mensaje comunicativo transmitido por poderosas máquinas de comunicación impensables hace un siglo»⁶. Este teórico no tiene en cuenta, o más bien no es su motivo de estudio, que esas máquinas son manejadas por seres humanos y que al final los mensajes van a parar a otro ser humano que termina siendo transformado por ellos, pero que también los reelabora y los emite, ahora desde un sistema en el que el mito de Theuth y Thamus, contado por Platón en su *Fedro*⁷, no tiene demasiado sentido. Theuth (dios egipcio) inventa, entre otras cosas, las letras y se las presenta a Thamus, rey de la Tebas egipcia; pero a este último no le gustan, pues siente que no sirven para que se acreciente la memoria de los hombres del porvenir, porque estos se verían imposibilitados de tener un instrumento interno y se harían dependientes de uno foráneo que los convertiría en «sabios aparenciales e insoportables pedantes»⁹. López le da la razón a Thamus porque con la escritura el autor desaparece físicamente y nos encontramos entonces ante una «partitura desautorizada, fría, carente de la pasión y el nervio con que la ejecuta su compositor»¹⁰, pero para el Narrador Oral Contemporáneo, (NOC) que se mueve básicamente entre la escritura, lo oral, lo escénico y la sociedad global y mediática, las letras son el instrumento utilizado, en primera instancia, para beber de las fuentes literarias que después de un largo proceso convertirá en un producto *oral-escénico* donde el narrador oral le devolverá a la historia la «pasión y nervio» perdidos. En él se hace más evidente la nueva noción de *escritoralidad* que proponemos, que es un tipo de comunicación otro y, como dijimos antes, es también un sistema simbólico de expresión, que no tiene, digámoslo de una vez, creador personalizado, no tiene noción de autor, porque es un producto de la sociedad contemporánea que ha encontrado, a partir del siglo XIX y más aún durante el pasado y el naciente siglo, eco en grupos humanos que entendieron y generaron experiencias narrativas orales y teóricas como serían «La hora del cuento» y la tendencia escandinava o las prácticas emprendidas en todos los continentes en los años 60 y 70, que llevaron la narración oral a espacios de mayor legitimación social —teatros, bibliotecas, universidades u otros centros de la llamada «alta cultura»— por un lado y, por otro, comprendieron las exigencias comunicativas y estéticas que se avecinaban.

Es en esa época cuando —basado en la experiencia genitora de la cuentería popular y las formas clásicas de narrar como las dadas todavía en países como Japón, India, Marruecos, el mundo árabe en general, en África subsahariana, donde aún perviven todas las formas de la griótica tradicional, o en la cultura originaria y campesina latinoamericana— surgen distintas experiencias narrativas orales contemporáneas que amplían las fuentes de la historia —hasta ese momento el material solo provenía de la memoria popular, de la cultura popular tradicional—, e incorporan a la literatura, hasta llegar al día de hoy en el que la mayoría de los narradores orales la usan como fuente primaria para la conformación de su repertorio. Digo primaria y no única.

El Narrador Oral Contemporáneo, ser eminentemente urbano, sigue un plan estético, busca un resultado estético, entra en las categorías de arte y artista, mientras que el cuentero no reconoce sus propias técnicas, o mejor, no las convierte en conocimiento explícito, no las expresa en forma de concepto, aunque sea un experto en su uso. El cuentero se mueve sobre estrategias mnemotécnicas y representacionales que le permiten conservar, mantener, el orden social y la comunidad. Cuando el Narrador Oral Contemporáneo se apropia del ritmo, la aliteración,

la asonancia, la repetición y otras funciones mnemotécnicas, lo hace para lograr un efecto estético. El NOC potencia la capacidad representacional y narrativa de la oralidad y la transforma hasta convertirla en *oralidad ritualizada*¹¹, por eso algunos confunden la nueva estética oral con el teatro y al narrador con el actor, cuando la narración oral solo irrumpió en el espacio escénico y, más que apropiarse de sus leyes, que de hecho lo hace especialmente en sus elementos compositivos, lo que ha hecho es adaptar su discurso a las necesidades y las jerarquías del hombre de la cultura posmoderna. El narrador oral está más cerca de la noción de autor de la literatura, que no tiene el cuentero popular, que de la noción de actor, que tampoco tiene el portador de la memoria oral.

El NOC decodifica una historia escrita o una historia recogida en trabajo de campo por antropólogos, etnólogos o por otro agente cultural y la introduce en el código de la nueva oralidad, que tiene a la vez los elementos estructurales del relato escrito y los dramaturgicos y de puesta en escena venidos de las artes escénicas. En ese sentido es el «autor» del nuevo discurso, aunque en el momento de su presentación más que encarnar la posición del autor lo sucedido es que le da voz y pasión al narrador, cualquiera que sea el punto de vista escogido, porque es falso que lo consustancial con él es el «narrador omnisciente», en tercera persona, aun cuando este sea el más cómodo y socorrido de los puntos de vista; pero no significa que la oralidad excluya al narrador testigo e incluso al narrador personaje, aunque en este último las barreras entre el acto de contar y el monólogo teatral parezcan confundirse o borrarse.

Dos párrafos más arriba usé el término *oralidad ritualizada*, creado por el doctor Jesús Galindo¹² y me gustaría detenerme en él. No lo uso en el sentido original dado por este teórico, sino como enunciado propiamente representacional, es decir, creo uno propio a partir de su enunciado. En 1990, de viva voz, en el Teatro Legaria de la Ciudad de México, ante un grupo reconocido de narradores orales, y después, en otros trabajos escritos, he afirmado el origen mítico de la narración oral, el ritual del teatro y el sentido mítico-ritual de la narración oral contemporánea. Este último sentido alcanza plenitud en el término que propongo arriba y que hace énfasis en lo representacional sin descuidar los aspectos de comunicación y retóricos dados en la oralidad. No me detendré a explicar demasiado este asunto, ya lo he hecho antes, solo lo refiero porque es un problema teórico que se debe tener en cuenta a la hora de definir la especificidad y hasta el origen de la narración oral y para hacerlo hay que establecer las categorías adecuadas. Cuando Garzón Céspedes¹³, en obra reciente, habla de *oralidad artística* y nombra sus dos modalidades: la narración oral artística y la poesía oral, introduce, a nuestro modo de ver, un grave error metodológico. Él dice: «dentro de la (narración) oral artística hay que diferenciar sus tres grandes presencias: la oral artística comunitaria o tribal, que surgió en las sociedades de oralidad primaria (cuentero); la oral artística para / con los niños... (contador de cuentos o 'cuentacuentos' de la corriente escandinava) y la oral artístico escénica, creada en nuestras sociedades de escritura y oralidad audiovisual...»¹⁴ cuando en realidad la categoría de arte solo les corresponde a las dos últimas «presencias». Ya explicamos por qué el cuentero no es un artista a pesar de que sus resultados correspondan con lo que hoy consideramos como «resultados estéticos». Él no los persigue conscientemente, sino que los produce como resultado de una práctica comunicacional y representacional que intuitivamente crea sus propios mecanismos y que por mimesis se reproducen. El cuentero no prioriza lo bello sino lo útil, que es para él necesidad, la que sin embargo no llega a convertir en concepto, en sistema, porque no tiene sentido para su fin último: la transmisión de valores tradicionales y la conservación de la estructura de la comunidad. Lo más peligroso es que Garzón relaciona de manera exclusiva, y por lo tanto excluyente, la oralidad artística escénica con su propia creación, la narración oral escénica, obra colosal en sí misma; pero que no es la única.

En Cuba, el primero que intentó una suerte de ensayo de oralidad ritualizada fue Luis Carbonell, quien en 1956 y sobre el escenario del Conservatorio Hubert de Blanck «narró» cuentos y, aun cuando lo hizo de memoria, no improvisó sobre el texto, no recreó la historia; estábamos ante un suceso oral escénico, artístico, pariente de la experiencia de los bardos de Mozambique que improvisan *in mente* hasta llevar la historia a una forma que les parezca óptima, para fijarla y luego presentarla al auditorio. Carbonell ni siquiera usa este recurso, él toma el texto literario, acepta

que es la versión ideal y lo enuncia cual una partitura musical. Contrariamente a lo que muchos pretenden mostrar como esencialmente oral, es decir, aquellos que dan a la improvisación, la memorización y la recreación carácter definitivo y definidor en materia de oralidad, existen experiencias milenarias, provenientes de la cultura ágrafa, para las que la memoria es el centro: para los neozelandeses, los hawaianos, los ashanti de Ghana, los incas, los aztecas, los mayas, los aymaras, los kuna de Panamá y otros, es imposible alterar los textos sagrados, que por supuesto no están escritos y son eminentemente narrativos y/o poéticos. Por la infracción se podía pagar con la pena de muerte o con la descalificación como especialista de la palabra, o con la deshonra, esa otra forma de ser anulados. También hay que señalar que en contraposición a la práctica memorística y tendente a fijar los discursos existe otra en la que la relación con el auditorio está basada en la intervención espontánea de este y su utilización ingeniosa por parte del narrador, de modo que al abrir el proceso, el acto improvisatorio se convierte en posibilidad de cocreación y se borran las fronteras entre el emisor y el receptor. Las dos realidades forman parte de un único proceso que es la oralidad, y que ciertamente no se reduce, como bien enseña Garzón Céspedes¹⁵, al uso de la voz, el gesto y la presencia física, sino que es un proceso, a nuestro modo de ver, en el que además se dan al unísono la comunicación, la representación y la narratividad.

Dentro de la oralidad artística narrativa mencionada el citado autor —también debemos incluir la experiencia escandinava, que a través de los EE.UU. llega a América y produce textos teóricos importantes en los que aparece por primera vez el reconocimiento explícito de la narración oral como arte—, comienza a armar el primer cuerpo teórico conocido, la primera reflexión y conciencia de sí del narrador oral. El propio Garzón Céspedes es heredero directo de esa tendencia. El clásico libro de Catherine Dunlap Cather, *El cuento en la educación*¹⁶, joya bibliográfica editada por primera vez en 1908 y que en Cuba conocieramos por la traducción de María Teresa Freyre de Andrade y Eliseo Diego, publicada por la Biblioteca Nacional José Martí en 1963, durante años fue el más socorrido de los instrumentos para teorizar y enseñar sobre la narración oral en nuestro país. En ese texto podemos encontrar el origen de muchos planteamientos garzonianos, así como de algunos de sus errores: la Dunlap llega a afirmar: «el contador de cuentos en el pasado pudo influir en las masas porque era *artista* y porque creía en su mensaje, trabajaba de corazón...»¹⁷, cuando la fe en el mensaje y la necesidad, como ya hemos visto, no bastan para calificarlo de artista, además de que esa categoría a la cultura popular le es extraña e inoperante. Otros elementos de esa influencia se notan, sobre todo, en aspectos referidos a la postura ética del narrador, y pueden encontrarse en una lectura rápida del libro de la norteamericana.

Toda la historia parece destinada a desembocar en la narración oral escénica y en su creador —parece anunciarnos el cubano-español—, pero cuando se dice esto, se ignora que, si bien sus textos son ya clásicos, encontramos otros que distan de ellos o que también están respaldados por una práctica, una experiencia y en muchos casos, además, por un sistema de eventos, presentaciones y talleres mantenidos por años. Léanse a Sara Con Bryant, Dora Pastoriza, Ruth Sawyer, Mayra Navarro, Ángela María Pérez, Ana Padovani, Rodolfo Castro, entre otros.

Lo más interesante es conocer que en Hispanoamérica y el resto del mundo existen varias experiencias de narración oral contemporánea, escénicas por demás, no relacionadas, ni siquiera derivadas o influenciadas por la narración oral escénica: los movimientos argentino y brasilero, las tendencias colombianas nacidas a partir de la práctica de Misael Torres con la fiesta popular, la experimentación de Gonzalo Valderrama con la *stand up comedi*, la creación de los espectáculos multimediales de Nicolás Buenaventura o la «teatralidad» de los cuentacuentos Jota Villaza y Carlos Pachón y su narrador personaje. A estas, seguramente, se sumarán otras no conocidas por mí, así como las del ámbito de la francofonía en Europa, con festivales multilingües en varios sitios, la fusión de la griótica africana, la tradición árabe y la cultura citadina en las grandes ciudades francesas, las experiencias nórdicas, la renovación del romance y la poesía popular hecha por el gallego Matías Tárrega y las de la América anglosajona en Canadá y los EE.UU.. En este último país se edita, quizá, la revista de narración oral más antigua del mundo, *Storythiller*, y en muchas librerías

y bibliotecas públicas aún se pueden encontrar espacios y personas dedicadas al cuento oral, donde hay narradores orales de varias tradiciones y otras formas narrativas y/o poéticas tan diversas como las que se mueven alrededor del *hit job* y la *stand up comedi*, ya mencionadas.

Julio de la Torre¹² adelantaba en trabajo reciente la posibilidad de que apareciera en la oralidad un nuevo sentido que superaría «los informes sobre los giros fundacionales y la estructura del grupo y se empeñara en abrirse a otro entendimiento» y enumera las características de este que yo creo reconocer en la narración oral contemporánea toda. Él contraponen disidencia, intuición y experiencia frente a encasillamiento, formalismo y necesidad. Los primeros tres enunciados corresponden al plan estético del NOC que se separa, rompe con la práctica de la tradición para crear una nueva sobre sus basamentos, potencia lo intuitivo frente al formalismo que entrafía conservar, mantener y transmitir las matrices de la identidad y se separa del grupo reformulando la relación entre individuo creador y comunidad genitora. Él es entonces un ser que no estará más obligado a repetir las formas o las fórmulas por la necesidad que tiene el grupo de conservarse a sí mismo, sino que manifestará su propia experiencia, su propio modo de ser y estar. La nueva tradición será la suma de esas miradas y de esas experiencias estéticas que terminarán armando una visión global compuesta por muchos enfoques individuales, pero para que esto ocurra tendremos que esperar. Apenas estamos en la raíz. ▀

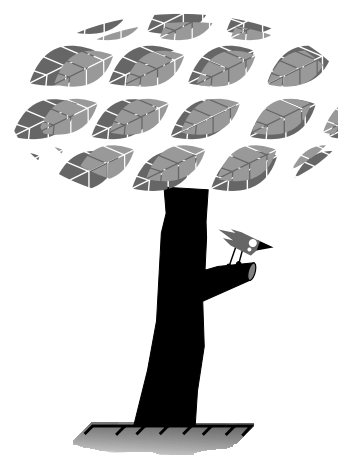
Notas

- 1 Shlüter, Ana María, 1981.
- 2 Álvarez Muro, Alexandra, 2001
- 3 Ong, Walter, 1987
- 4 Lienhard, Martin, 1989.
- 5 Idem.
- 6 López Eire, Antonio, 2001
- 7 Idem.
- 8 Platón, 1970.
- 9 López Eire, Antonio, 2001
- 10 Idem.
- 11 Galindo, Jesús, 2001
- 12 Idem.
- 13 Garzón Céspedes, 2006
- 14 Idem.
- 15 Idem.
- 16 Dunlap Cather, Catherine, 1963.
- 17 Idem.
- 18 Torre Fernández Trujillo, Julio de la, 2006.

Bibliografía

- Álvarez Muro, Alexandra, *Análisis de la oralidad: una poética del habla cotidiana*, 2001, disponible en www.elies.rediris.es
- Colombres, Adolfo, *Celebración del lenguaje*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1997.
- Dunlap Cather, Catherine, *El cuento en la educación*, Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, 1963.
- Galindo Cáceres, Doctor. Julio, *La comunicación y la historia como cosmovisiones y prácticas divergentes en Revista Latina de Comunicación Social, número 43*, de julio-septiembre de 2001, La Laguna (Tenerife) en la siguiente dirección telemática (URL): <http://www.ull.es/publicaciones/latina/2001/latina42jun/45galindo.htm>
- Garzón Céspedes, Francisco, *Oralidad escénica*, Editorial Ciudad Gótica, 2006.
- López Eire, Antonio, *Retórica y oralidad*, *Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, Año 1, Enero 2001, encontrado en www.asociacion-logo.org/revista-logo.htm
- Lienhard, Martin, *La voz y su huella*, Casa de las Américas, 1989.
- Mcluhan, M *Understanding Media*, McGraw, N.Y. 1965
- ONG, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, FCE, 1987
- Platon, *Fedro*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1970.
- Shlüter, Ana María, Presentación a la edición castellana de *La nube del no saber y el Libro de la orientación particular*, San Pablo Editores, Madrid 1981.
- Torre Fernández Trujillo, Julio de la, *Sobre la oralidad*, encontrado en <http://club.telepolis.com/torrefdz/antropusi54.hym>

Jesús Lozada: poeta, narrador oral e investigador. Dirige la Biental Internacional de Oralidad de Santiago de Cuba. Tiene publicado el libro *Archipiélago*, Editorial Letras Cubanas, 1993.



La familia de ORÍGENES: la solidez de una poesía

Enrique Saíinz

Dos rasgos esenciales distinguen la obra del Grupo Orígenes en la cultura cubana: la extraordinaria riqueza de su aporte y la diversidad de estilos dentro del formidable conjunto de ideas y búsquedas que le dan unidad. Ciertamente, disímiles entre sí son los textos de cada uno de sus miembros, como diferentes fueron sus lecturas y acercamientos a autores y temas. La obra de Lezama y la obra de Diego, por ejemplo, evidencian diferencias enormes. Cada uno de sus integrantes puede ser reconocido después de un rápido acercamiento del lector a sus textos, pues cada uno fue integrando su manera muy propia desde temprano, con esa precocidad que caracterizó las primeras entregas de estos creadores. Dentro de la monumental herencia que el grupo ha dejado a la cultura cubana, los libros de Fina García Marruz poseen una luminosidad única en su aprehensión de lo que podríamos llamar el adentro último de lo real, la figura desconocida de lo que vemos o deseamos. Ya desde sus primeros libros (*Poemas*, 1942; *Transfiguración de Jesús en el Monte*, 1947) se observa ese diálogo con el ser en una dimensión absolutamente espiritual, en busca de un centro que nos revele lo que vemos y lo que somos, dialéctica de un anhelo de conocimiento que se hace nuestro desde el instante en que nos adentramos en sus páginas. Por entonces, junto a textos en los que la autora medita en torno a temas para ella esenciales, tocados por los misterios de la fe y de la criatura humana, escribe «Carta a César Vallejo», un poema memorable en homenaje a ese grande de la poesía de todos los tiempos, y lo hace en ese mismo tono con el que se preguntaba tantas cosas por aquellos días en que comenzaba a escribir. De esos años lejanos son también algunas de sus prosas reflexivas, dos muy importantes por lo que nos dicen de la poética de la propia García Marruz: «Lo exterior en la poesía» y su comentario a *Del furtivo destierro* (1946), de Octavio Smith, aparecidos ambos en la revista *Orígenes* en 1947. Confieso que la lectura de esos dos trabajos, hace ya un apreciable número de años, me dejó literalmente perplejo por una sencilla razón: la incommensurable riqueza de lo que se me estaba diciendo. Hoy, pasados decenios de esa experiencia, vuelvo a esos ensayos y tengo la misma impresión, a pesar de las innumerables aproximaciones críticas en las que me he detenido por razones profesionales o puramente hedonistas. Ahí supe qué era la poesía o, para ser exactos, qué preguntas nos permitía hacernos la poesía, y más: ahí aprendí de nuevo —ya lo había aprendido en mis lecturas de los ensayos de Cintio Vitier— qué necesitaba yo buscar y encontrar en un poeta, ganancia fundamental para mí.

Más tarde, su obra fue creciendo en volumen con varios poemarios (*Las miradas perdidas. 1944-1950*, 1951; *Visitaciones*, 1970; *Créditos de Charlot*, 1990; *Los Rembrandt del Hermitage*, 1992; *Viejas melodías*, 1993; *Habana del Centro*, 1997) y libros de ensayos (*Temas martianos*, 1969, en colaboración con Cintio Vitier; *Hablar de la poesía*, 1986; *Temas martianos* —tercera serie—, 1993; *La familia de Orígenes*, 1997; *Dario, Martí y lo germinal americano*, 2001; *Ensayos*, 2003; *El amor como fuerza revolucionaria en la obra de José Martí*, 2006). La cultura cubana se enriquecía con cada uno de esos títulos absolutamente entrañables, en los que cada lector puede ir rehaciendo su propio paisaje, su memoria, su sentido de la vida, logro mayor de esos poemas y prosas de los que nunca nos sentiremos insatisfechos ni frustrados. No puede afirmarse que con los años, Fina García Marruz haya ganado en hondura y en penetración crítica, cualidades que estaban ya en su obra desde los inicios, como quien desde muy temprano ya era capaz de ver y saber las que serían sus visiones y su sabiduría, virtud que hallamos igualmente en Lezama y en Vitier, como testifican las más lejanas obras de ambos. Ello no significa, desde luego, que no haya en los libros más recientes de Fina nuevas matizaciones o un mayor número de hallazgos que en los textos de decenios anteriores, pero siempre su estilo permanece igual, invariable en esa manera tan suya de iluminarnos un pasaje de una obra,

un fragmento de la realidad sentida o contemplada en un poema, esa manera propia de decirnos lo que no vimos en nuestra lectura o en nuestras reflexiones sobre el mismo autor o tema.

Hay siempre algo, mucho, en sus ensayos, que nos conmueve profundamente y nos trae la alegría de mirar los hechos (un libro, un recuerdo familiar, una personalidad) con una luz distinta, pero no diferente en tanto difiere de la luz que nos irradian otros autores, sino en la súbita revelación de lo que podríamos llamar el espíritu de su verdad, el espíritu de lo cognoscible, aquello que hace que percibamos ese fragmento, desde ese instante, en su posibilidad trascendente, desde donde podemos entonces apropiarnos de un modo más perdurable que en su carácter fugaz. Leída por Fina, la poesía de Juan Ramón Jiménez, de Samuel Feijóo, de Gustavo Adolfo Bécquer o de José Lezama Lima, por ejemplo, se nos revela con una grandeza que no pudimos verle en nuestro diálogo personal y solitario. La lectura de sus ensayos nos hace pensar que cuando se sienta a leer a un poeta, pongamos por caso, se le abren continuamente diversos rasgos esenciales, definitorios, únicos, muchos de ellos vistos solo por ella, pues en los acercamientos de otros ensayistas no se nos entregan, ni aun cuando se trata de prolijas reflexiones. Sus trabajos sobre Martí abundan en ese rasgo que convierte sus textos de prosa valorativa en verdaderos paradigmas del género.

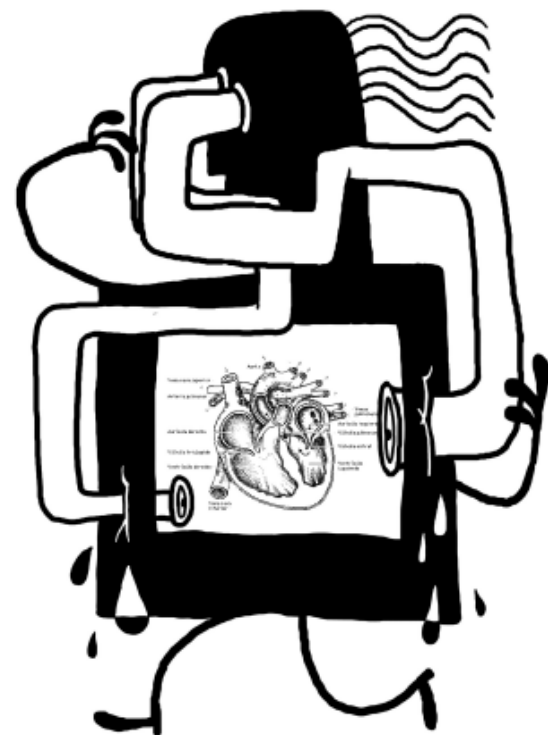
Creo que lo que ha logrado decirnos Fina en esas páginas suyas de tan ricas matizaciones, la sitúan a una altura que no ha alcanzado ningún crítico cubano, con la excepción de Martí. Algunos quizá se asombren de que en esa afirmación incluya a Lezama y a Vitier, acaso los más grandes y sólidos maestros de prosa ensayística de nuestra literatura después del autor de *Versos sencillos*, conclusión de la que no nos dejarán dudar los libros respectivos de estos dos creadores. No los olvidé cuando aseveré que Fina es capaz de ver zonas y momentos de un poeta con una mayor penetración que aquellos.

En las mejores páginas de esta escritora impar hay algo que no acierto a definir con claridad, pero que actúa con similar fuerza que la de un hallazgo que nos llena de una inesperada alegría al oír un cuarteto o un concierto para piano y orquesta de Beethoven, o al mirar un paisaje que de pronto nos hace cobrar conciencia de una belleza entrevista fugazmente en un instante inolvidable. Leyendo su poesía y su ensayística tenemos siempre una experiencia del más alto linaje, una experiencia que no hemos tenido con ningún otro autor, cualquiera que sea la literatura a la que pertenezca.

No quisiera que lo que acabo de decir parezca provincianismo. De tal podría calificarse, más que mi aserto, el decir o suponer que nada nuestro puede estar por encima de la ensayística o de la poesía francesa, pongamos por ejemplo, la tradición de esa literatura y los grandes nombres que ha dado, están muy por encima de una cultura tan breve y subdesarrollada como la cubana, la peruana o la mexicana.

No creo que tenga tanta importancia, para la propia edificación de los lectores, el *corpus* literario de una u otra nación, sino qué nos está diciendo el poeta, el narrador, el dramaturgo o el ensayista que estamos leyendo en determinado momento de nuestra vida. A veces un padre de continentes nos deja indiferentes y en cambio un autor menor nos conmueve en lo más íntimo. Mis diálogos con la poesía y el ensayo de Fina me han hecho crecer en la única dimensión que ya me interesa: la del conocimiento espiritual. ¿Y qué significa eso? Por lo pronto, para mí, un conocimiento que me permita ver más allá de lo inmediato y perecedero, más allá de las miserias y mezquindades de una existencia carente de valores trascendentales, una existencia cada día más desentendida de los valores que considero imperecederos.

Recuerdo los lejanos días en que la veía en la Biblioteca Nacional, donde trabajaba con su esposo, Cintio Vitier, en investigaciones en torno a la literatura cubana, un aspecto de su obra poco mencionado y que se caracteriza



por el rigor en las búsquedas y en las conclusiones, línea muy diferente del ensayismo libre, en el que la autora despliega su creatividad, su capacidad de observación y sus más fecundas miradas. En aquellos años de la segunda mitad de la década del 60 encontraba al matrimonio en su cubículo de trabajo, sentado frente a publicaciones periódicas cubanas del siglo XIX. Cuando comenzábamos a hablar, se adentraban en temas cubanos o en autores de otras latitudes con similar gusto y devoción, con juicios de una riqueza inolvidable y apreciaciones que constituían lecciones espléndidas de una sabiduría del más alto linaje. Juan Ramón Jiménez, los libros de la Biblia, Manuel de Zequeira, María Zambrano, la poesía de Keats, los hallazgos que luego se integraron en el libro *Flor oculta de poesía cubana* (investigación conjunta de ambos en la prensa cubana del siglo XIX), Domingo del Monte (autor sobre el que Fina ha realizado una profusa indagación cuyos resultados fueron plasmados en un libro sobre el importante intelectual, de próxima publicación por Ediciones Unión), entre otros temas, como la vida familiar, la poesía, la historia contemporánea de Cuba, la fe, la justicia, el sabor de la vida, en fin, literalmente lo humano y lo divino, fluían de su diálogo con una naturalidad ejemplar. La música ha estado ligada a su vida de manera indisoluble, desde la infancia, y en especial en aquellas reuniones familiares en la calle Neptuno, en las que la madre tocaba el piano mientras la noche transcurría y el grupo de amigos conversaba o cantaba, anticipación de las reuniones de los miembros del grupo Orígenes, en las que la música y la amistad prevalecían sobre reflexiones o lecturas de poemas. Lezama sabía de los encuentros de amigos en Neptuno y anhelaba estar entre ellos, hasta que pudo dialogar con aquellos jóvenes en los almuerzos dominicales en Bauta o en la casa de Julián Orbón, el gran músico del grupo, sitio en el que confluían de nuevo la música, la poesía y las inolvidables conversaciones. La familia de Orígenes ha dado a la cultura cubana y latinoamericana la solidez de una poesía de primer orden y un cuerpo de prosas reflexivas que están a la altura de la más rica tradición occidental, una obra heredera de la hispanidad y que ha sabido integrar, en una sola visión totalizadora, lo cubano y lo universal, lo trascendente y lo immanente, lo real y lo simbólico, todo ello en el ejercicio de una labor intelectual altamente creadora en la que se fusionan la familia y la Historia, la Nación y la poesía, la amistad y el trabajo, la memoria y el porvenir, la belleza y la piedad, lo cotidiano y lo abstracto.

Los libros y la vida de Fina García Marruz, como un todo indisoluble, están en el centro de nuestra vida espiritual de los últimos 60 años. La mayor lección de su poesía y de sus ensayos, acaso sea el habernos enseñado a mirar la realidad desde una dimensión genuinamente espiritual, rasgo que en ella alcanza una hondura infrecuente. El misterio de la piedad y esa rápida revelación de la naturaleza de un poeta, frutos mayores del aporte de Fina al Grupo Orígenes, nos acompañarán siempre. ■

Enrique Saíinz: ensayista, crítico, investigador literario. Ha recibido el Premio de la Crítica Mirta Aguirre (1988) y el Premio de Ensayo Alejo Carpentier (2001).

Pocas noticias me han alegrado tanto en los últimos meses. En Chile, Fina García Marruz ha sido distinguida con el Premio Pablo Neruda. Muchos sabemos que premiar a Fina es reconocer el talento, la perseverancia, la apuesta sistemática por la poesía. Es también para muchos conocido que, además de su resplandeciente obra lírica, se ha movido con hondura y pulcritud por el ensayo.

Ahora prefiero recordar a Fina en los escasos momentos en que la vida me ha puesto cerca de ella. La sequía de encuentros tiene que ver con su timidez y con mi falta de vocación por codearme con las celebridades. En algunos períodos de mi vida «se me ha ido la mano» en ese retraimiento, sobre todo cuando se trata —como en este caso— de alguien muy destacado, pero cuya presencia resulta siempre inmediata y accesible.

Alguna otra vez he recordado el encuentro con Fina y con Cintio en la Biblioteca Nacional. Correría el año 1975 ó 76 y todavía el ejemplar matrimonio trabajaba en un pequeño espacio de la Biblioteca y abordaban con entereza y humildad la 174, convulsa ruta de guagua que los acercaba al verdecito barrio de La Víbora. Yo —recién llegado de mi Tamarindo— cursaba el preuniversitario. Les llevé unos poemas (seguramente entre candorosos y horribles) y se tomaron el trabajo de leerlos, la serenidad

fina

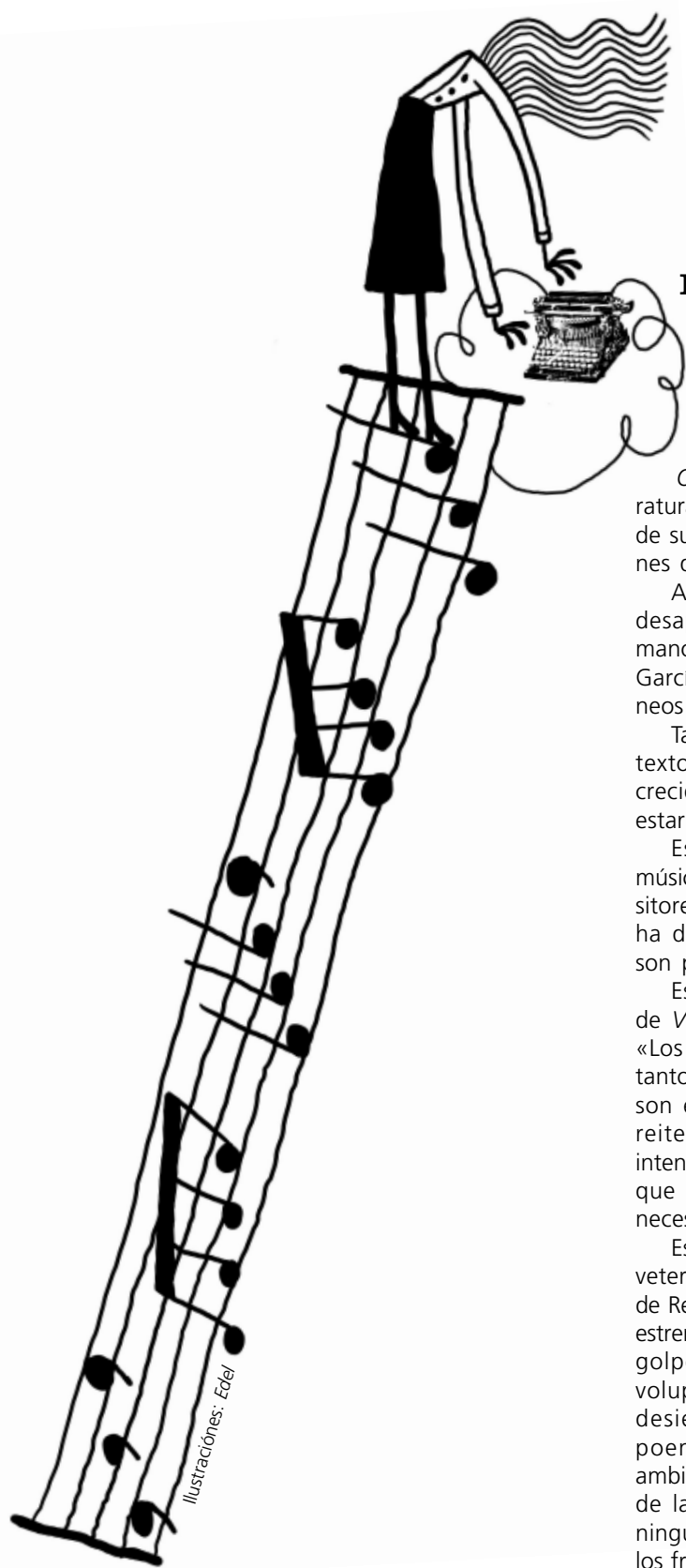
Amado del Pino

de dedicarme una buena media hora. Ese día el único piropo duradero que me dijeron procedía de Cintio: «Tienes un nombre muy sonoro. Se puede decir de él lo que Martí dijo de Casal: Es un nombre que parece un seudónimo». Otras veces me han dicho algo similar, pero lo que no ha abundado en estos —ya muchos— años, es asistir a un acto de tanta solidaridad con una adolescente, uniformado de escolar.

Me convertí en un lector furibundo de su poesía. Tal vez nunca se lo haya contado, pero su rotundo libro *Visitaciones* es el título que más veces he comprado en esta vida.

Lo localizaba en una librería de textos de uso y lo ponía con alegría en mi caótico librero. A los pocos días el entusiasmo que padezco me llevaba a la lectura, comentario y de ahí a la ingenuidad del préstamo. Ahora ese «cuerpo de librillos», esa recia antología personal de toda una etapa de esta gran figura de nuestra lírica resulta casi imposible de conseguir. Me consuelo pensando que los cinco o seis depositarios de mi euforia lo habrán leído o tal vez lo dejaron por encima de un sofá o hasta sobre el buró de una oficina. Cualquier lugar es bueno para que un joven le coja el peso, lo abra y —uno de cien, es cierto, pero ¡cuánto ilumina!— se adentre en ese mundo en el que se combinan la dulzura, el ingenio, la serena sabiduría del alma.

Hace poco les regalé a Cintio y a Fina un ejemplar de mi antología de Teatro. En el hermoso patio de la Unión de Escritores —y mientras a Cintio lo entrevistaban para la tele— puse en manos de esta maravillosa mujer el resultado de mis obsesiones y búsquedas. Sentí que no debía faltar un título mío en esa biblioteca de tantas certezas. Fue como decirles: «seguramente pensaron que aquel muchachito de la Biblioteca les haría compañía en el equipo de los que escriben libros. Tal vez me demoré un poco, pero he intentado cumplir con el pronóstico, la complicidad, el encargo». Gracias otra vez, Cintio. Un beso y felicidades, Fina. ▀



Ensumar de música

Bladimir Zamora Céspedes

En la misma puerta de los años 70 la mayoría de los integrantes de mi generación poética había advertido, al menos de manera elemental, que la lírica de los autores reconocidos bajo el signo de *Orígenes*, eran parte de lo más importante de la literatura cubana, aunque no pocos, con bastante ignorancia de su obra, les reprochaban el desapego por las expresiones de la cultura popular nuestra.

Aquellas opiniones sembraron en mí la duda, que desapareció cuando por primera vez pude tener en mis manos *Visitaciones*, un grueso volumen de poemas de Fina García Marruz, publicado por la Colección Contemporáneos de las Ediciones Unión, en octubre de 1970.

Tan solo con entrar en el disfrute de los numerosos textos consagrados a la música y los músicos que han crecido a través de los tiempos en el país, ya se puede estar seguro de que es una franca equivocación.

Esta mujer, que disfrutó desde niña de la llamada música de concierto y es madre de dos magníficos compositores e instrumentistas (Sergio y José María); no por ello ha dejado de cautivarse por los géneros musicales que son parte importante de nuestra identidad nacional.

Esto es particularmente visible en el cuaderno inicial de *Visitaciones*, que se llama «Azules». Puede leerse en «Los parientes de Remedios»: «¿De qué te reías, Diana, tanto siempre? Por ella comprendí por qué el estribillo del son era a la vez malicioso e ingenuo, el misterio de la reiteración que va engendrando segundas y terceras intenciones sin proponérselo (...); con lo cual se advierte que a ella no le basta con disfrutar el ritmo, sino que necesita explicarse las razones de su lírica.

Está también «El danzón de Carlos». Se trataba de un veterinario y médico, que de cuando en cuando llegaba de Remedios a su casa capitalina. «Con un acompañamiento estremecedor de la mano izquierda y con un floreo serio y golpeado, tocaba un danzón tremendo, funéreo, sin voluptuosidad o quizá, con una voluptuosidad distinta, desierta». La «Casa de la Trova» es un espléndido poema-crónica que registra con onda sabia poética el ambiente y las criaturas de la inicial y más auténtica Casa de la Trova de Santiago de Cuba. Y reconoce que, en ningún otro sitio, podían escucharse de aquella manera los frutos de la creación juglaresca: «La casa se va llenando de gente atraída por la música. Los ojos aquellos tenían tristezas y enojos, el cautiverio de mujer sagrada.

Raros ojos, raro canto. La trova empieza a despegar como el motor cuando se calienta. Las mismas canciones, bastardeadas por los tríos comerciales, las repeticiones insulsas, y aun alteradas por las tiernas canturías familiares de que gustamos todos, descubren aquí su rostro original, sus acompañamientos sutiles y ricos; son en realidad otras canciones que no pueden imitarse ni repetirse».

El poema «Los soneros», dedicado a Nicolás Guillén, es una de las definiciones más certeras del talante de los viejos «sexteteros»: «Al final, después de todas las palabras/ después del acto, / el discurso, la flor/ ajada de la trova, / llegaron los seis soneros negros/ de completo negro flus, llegaron/ como seis sepultureros, en fila, / hasta ocupar sus puestos, / como si fueran a buscar / en el último cuarto del fondo/ al muerto». Y con la misma redondez describe la aparición de la música: «Y, resucitador, / apareció el son: el espacio/ latió de nuevo en plena gloria, / (...).».

En «Azules» aparece una especie de *suite* consagrada a importantes figuras artísticas tituladas «Voces cubanas»: Barbarito Diez, Los tres Matamoros, La Orellana, Ester Borja, el Dúo de las hermanas Martí y muy especialmente Benny Moré, a quien consagraba tres textos. Al final del que titula «Benny, otra vez», a propósito de su muerte, escribe: «Por raro azar, su última canción, de tan abierta luz matinal de playa, destinada al amor, fue al mismo tiempo profecía del varadero de la muerte. Allí cesó la distorsión, la máscara, la madrugada del alcohol continuo, y recibió, al beso de sus labios, la antigua y dulce calma: todo fue verdad. Siempre nos descubriremos conmovidos, ante esa clarinada última, y esas primeras notas de tan alta transparencia, chillada ave de intemperie (...).» Ella encarna en su discurso poético la voluntad sentimental del resto de las criaturas de la Isla.

He vuelto sobre estos poemas de Fina García Marruz después de 30 años, porque desde que me enteré del merecido premio que le entregarán los chilenos en junio próximo, pensé que era particularmente importante traer a cuento, sobre todo para los más recientes lectores, el desvivido gozo de ella, en quien reconozco la mejor poeta cubana después de La Avellaneda, por la abundante y sabrosa música que ha nacido aquí, muchas veces merced al talento natural de criaturas de quienes se nos ha olvidado el nombre. ▀

Es tan proverbial su timidez que rara vez ha dado una entrevista. Cuando aparece en un diálogo para la prensa es porque ha sido testigo de alguno en el que el protagonista ha sido su esposo, Cintio Vitier, «el Presidente de la República de las Letras Cubanas», como lo ha llamado Roberto Fernández Retamar.

Su sigilosa presencia pública no la hace menos conocida. Fina García Marruz es autora de una obra en la que se reconocen algunos «de los poemas de más apasionada belleza que se hayan compuesto en lengua española desde que se asomó el 1900», diría Eliseo Diego, otro grande de su espléndida generación vinculada a la revista *Orígenes*.

Madre de dos músicos geniales, Sergio y José María Vitier, a la poesía y a la ensayística de Fina no les han faltado el reconocimiento internacional ni la lectura apasionada de sus contemporáneos. Difícilmente quien ame nuestra literatura desconozca, por ejemplo, los versos de *Visitaciones* y los de *Créditos de Charlot*, o sus juicios martianos, publicados en coautoría o no con Cintio, que los convierte a los dos en genuinos descubridores de nuestro Héroe Nacional. «Apóstoles del Apóstol», diría, otra vez, Retamar. A sus premios ahora se suma el Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda, que recibirá en junio, en Chile, de manos de la presidenta Michelle Bachelet.

Blindada con este pretexto para intentar la entrevista tantas veces deseada, llegué la misma tarde del anuncio del Premio al apartamentito del Vedado que comparten los esposos Vitier-García Marruz. No hay paz en los teléfonos y todavía Fina no sale de la sorpresa, mientras Cintio se balancea en su sillón, feliz como un niño.

El diálogo se prolongó por dos horas y aunque muchas preguntas quedaron en mi agenda, dejé que la entrevista siguiera su propio rumbo, bordeando a veces ámbitos de intimidad, fascinada no solo por lo que decía, sino por cómo lo decía. Fina recuerda de memoria, sin esfuerzo, versos de Neruda, de Gabriela Mistral, de Vallejo, de Lezama, e imita las voces conocidas. Cuando habla de música, tararea las notas. Es imposible apresar tanto talento solo con palabras. Podrían, si acaso, asomarnos a la otra orilla de la timidez de esta mujer que en abril cumplió 84 años y que sigue entrando con el alma tremolante, como una lengua de fuego, en toda empresa: un libro, una carta, una conversación, un verso.

Neruda

Fina, se impone hablar de Neruda...

Fina García Marruz: Es un gran poeta, eso no cabe la menor duda. Como todos los jóvenes de mi época, me sabía de memoria los *20 poemas de amor y una canción desesperada*. Es un clásico del romanticismo americano, que no era de escuela, sino de esencias. Venía del romanticismo libertario. También leí con gusto *Crepusculario* y *La tentativa de un hombre infinito*, pero sobre todo *Residencia en la tierra*.

Tanto *Tala*, de Gabriela Mistral, como *Residencia...* son libros focales de la poesía americana. Cuando a Cintio le dieron la Medalla de Honor por el Centenario de Pablo Neruda, terminó su discurso con los versos de *Residencia...*

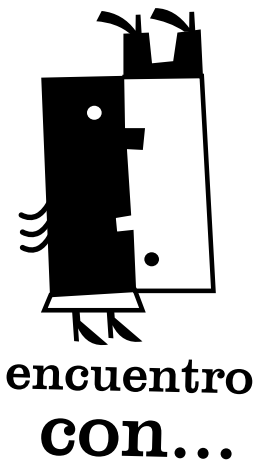
Cintio Vitier: Del poema «Entrada en la madera», que cierra con ese verso relampagueante: «y ardamos, y callemos, y campanas».

¿Han visitado Chile?

F.G.M.: Estuvimos en Santiago y en Valparaíso.

C.V.: Visitamos la casa de Neruda en Isla Negra, que más que una casa es un castillo.

F.G.M.: Isla Negra es impresionante, con ese mar dando sobre aquellas soledades. No sé cómo se puede vivir contemporáneo con ese mar. La casa está llena de objetos marinos de toda especie y mascarones de proa bellísimos. Aquella casa parecía en sí misma los restos de algún naufragio.



Rosa Miriam Elizalde

Fina García Marruz:

Hablando alguna vez por usted y por él, Cintio dijo que «desde La Araucana, de Alonso de Ercilla, profunda es nuestra deuda con la cultura chilena». ¿Ratifica esas palabras?

F.G.M.: Absolutamente. Leí esa obra en el bachillerato y allí descubrí el valor arauco que admiró a Ercilla, como también sorprendió al cubano Manuel de Zequeira, que hablaba de «esos indios que llevan penachos de plumas», enfrentados a un ejército mucho mejor armado. Ese valor ha persistido en el pueblo chileno, que dio a un líder tan entrañable como Salvador Allende.

¿Usted conoció a Neruda personalmente?

F.G.M.: Solo lo vi una vez, y fue aquí, en La Habana, en marzo de 1942. Hizo una lectura preciosa de los *Sonetos de amor y muerte*, de (Francisco de) Quevedo.

C.V.: En la Academia de Artes y Letras de Cuba, al amparo del Arco de Belén, centro mágico de La Habana Vieja. Dijo algunas palabras de presentación, pero su homenaje fundamental fue recitar, inolvidablemente, los poemas de Quevedo.

F.G.M.: ¿Te acuerdas, Cintio? Recorría la sala de un extremo a otro, recitando de memoria. Recuerdo, como si lo estuviera oyendo: *Cerrar podrá mis ojos la postrera sombra que me llevaré el blanco día...* Aspiraba la última sílaba, pero mucho más débilmente que Gabriela Mistral, sin esa voz declamatoria que adquirió después y hemos escuchado por la televisión, recitando el *Canto General*.

Perdóneme la pregunta obvia: ¿qué se siente con un premio que lleva el nombre de Pablo Neruda?

F.G.M.: Un honor, una sorpresa. Estoy muy agradecida, pero ante un premio, cualquiera que sea, uno piensa siempre en tantos escritores que lo merecían, y no lo recibieron. Martí, «el hombre más puro de nuestra raza» —como lo llamó Gabriela—, no tuvo sobre su pecho más que una medallita escolar que recibió a sus nueve años. Eso obliga a una gran humildad.

Profecías martianas

En el argumento del jurado se reconoce su «espiritualidad cristiana, abierta a las preocupaciones sociales del mundo». ¿Qué es para usted lo más urgente hoy?

F.G.M.: Permíteme responder con dos profecías que hizo Martí para Nuestra América. La primera está en la frase, «Ya se probó el odio, ahora se prueba el amor».

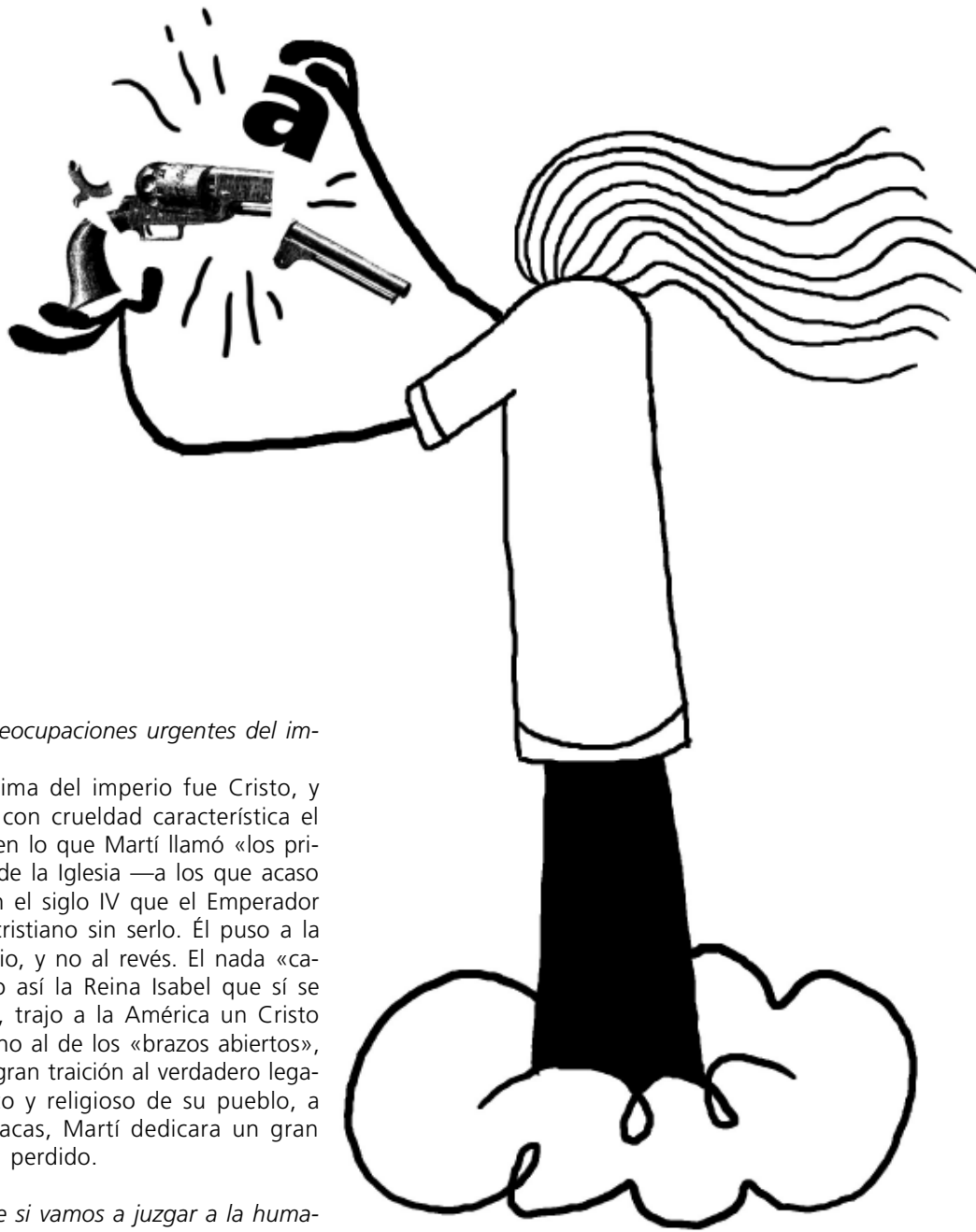
Me extrañó siempre esa frase, porque da por sentado que el amor ya está instalado en el presente. Pero es que el tiempo de su prosa —como en los profetas— es el del presente que *será*, porque, como tú sabes, el odio se probó y se sigue probando. No ha quedado atrás. Tengo la impresión de que él alude aquí a su discurso fundacional, que conocemos como «Con todos y para el bien de todos», donde dice que habrá que poner alrededor de la estrella, la fórmula del amor triunfante —con todos y para el bien de todos. Ese amor triunfante no excluirá absolutamente a ningún país. Él habla de un presente un poco más lejano al tiempo que vivimos hoy en Nuestra América, donde vemos un indudable alborar. Él habla para ese momento en que todos puedan vivir pacíficamente. Tiempo que llega.

Sobre este sentido del presente en Martí, Cintio ha recordado esta anécdota, que me parece hermosísima: El padre de Martí, que era un militar escaso de luces, aunque con la «honradez en la médula» —decía Martí—, temía por su hijo desde niño, como Doña Leonor que le dijo: «acuérdate de lo que desde niño te estoy diciendo», que quien se mete a redentor sale crucificado». Cuando Martí publica *La Patria Libre* —como sabes, él tenía 16 años—, Mariano también trata de advertirle a su hijo los enormes riesgos que se corría en una cárcel a la que podían llevar hasta niños pequeños. Los dos temían por su vida. Años después, Mariano le increpa: «Pero tú eres solo de presente». Sin quererlo, fíjate qué clase de elogio.

¿Cuál es la segunda profecía?

F.G.M.: Tiene que ver con la gran esperanza en el progreso de la Ciencia que caracterizó al siglo XIX, que la ve solo como fuente de progreso y de libertad absoluta. Pero Martí escribe: «Riesgo de la ciencia sin el espíritu», que vio simbolizado en el personaje Wagner, del *Fausto* de Goethe, lo que estaba ya en el Génesis, en lo del árbol de la Ciencia del Bien y del Mal, situado en el Paraíso frente al Árbol de la Vida. Libertad no absoluta, sino con ese límite —señalado en el *Libro de la sabiduría salomónica*—, que lo había puesto en los cuatro elementos para que no inundaran, arrasaran o hicieran arder la Tierra. La idea no era nueva, y estaba ya en el libro de Job y en los griegos. Pero cuando Martí señala esto, el tema estaba muy lejos de ser preocupación para los ecólogos de su tiempo. Hoy es el tema central del nuestro.

ME COMUNICO mejor con el silencio



Estas no parecen ser preocupaciones urgentes del imperio que domina hoy.

F.G.M.: La primera víctima del imperio fue Cristo, y sus seguidores, a los que con crueldad característica el imperio echó a los leones en lo que Martí llamó «los primeros cinco siglos puros» de la Iglesia —a los que acaso añadió uno, ya que fue en el siglo IV que el Emperador Constantino se proclamó cristiano sin serlo. Él puso a la Iglesia al servicio del imperio, y no al revés. El nada «católico» Rey Fernando —no así la Reina Isabel que sí se preocupó por los indios—, trajo a la América un Cristo «impío», «inquisitorial», y no al de los «brazos abiertos», como diría Martí. Fue una gran traición al verdadero legado de Moisés, guía político y religioso de su pueblo, a quien, a su llegada a Caracas, Martí dedicara un gran discurso, desdichadamente perdido.

Dice Ernesto Sábato que si vamos a juzgar a la humanidad por lo que ha hecho hasta hoy, tendríamos que admitir que ella ha dado más pruebas de locura que de cordura. ¿Lo cree usted?

F.G.M.: No hay nada más parecido al *Apocalipsis* que los titulares de la prensa de hoy: inundaciones nunca vistas, terremotos, guerras, la miseria apoderada de medio planeta; los Cuatro Jinetes, en fin... Pero no te olvides de que el *Apocalipsis* termina bien. Cristo dijo: «cuando vean que suceden estas cosas, sepan que el reino de Dios está cerca». Reino que habría de empezar en la Tierra, no extraño a ella, ya que enseñó el «Venga a nosotros tu Reino». Ya en nuestra América empiezan a surgir fuerzas que están tratando de encontrar una solución a la ambición imperial, y aun en los propios EE.UU. —antes que se acabe el mundo. La catástrofe ecológica alcanzaría por igual a todos.

Gabriela

Hablemos de Gabriela Mistral. ¿Cuándo la conoció?

F.G.M.: Ella vino en 1934, cuando yo solo tenía once años, pero cuando regresó a Cuba, en 1938, le llevé al entonces Hotel Vedado —donde residieron Juan Ramón Jiménez y su esposa Zenobia por tres años— mi ejemplar de *Tala*, como le llevaban otros. La Editorial Sur acababa de publicar su libro *Tala*. Ella me lo dedicó bondadosamente.

Usted tenía entonces solo 15 años...

F.G.M.: Era una adolescente que hacía mis primeros versos y ella se comportaba como la generosa maestra que era para todos. Con sus letras anchas, abiertas, fluidas, que se tomaban casi entera la página, me escribió: «Para Fina García Marruz, compañera en el amor de nuestra madre la poesía. Gabriela Mistral».

C.V.: ¡Qué linda dedicatoria!

F.G.M.: Esa tarde también estaban allí el poeta Emilio Ballagas, un grupo de damas del Lyceum de La Habana y otros poetas mayores, que ya conocía. Tú no estabas, Cintio. Aunque Cintio y yo nos habíamos visto en la Hispano-Cubana de Cultura, en el 36, cuando Fernando Ortiz invitó a Juan Ramón y otros exiliados de la Guerra Civil Española, mi hermana y yo los tratamos realmente —también a Eliseo— en nuestra entrada en la Universidad, en 1940.

En aquella ocasión en que conocí a Gabriela, desde donde yo estaba sentada, en una sillita un poco retirada, no podía oírle del todo bien, pero sí lo suficiente para que me sorprendiera su voz lenta, aindiada...

Que algunos dijeron que era monótona...

F.G.M.: Yo no lo creo. Tenía, si acaso, la monotonía del paisaje andino. Yo tengo muy mala memoria visual, pero muy buena memoria auditiva. Y recuerdo cómo ella leía su propia poesía. Me parece que tengo todavía en el oído su peculiar cadencia, silabeada, con aquella ligera entonación hacia arriba: *Tengo -la -di-cha fi-ell y la di-cha per-dí-da*. Son muy frecuentes esos cambios acentuales en la poesía popular anónima española y en la latinoamericana, como cuando dice (Rubén) Darío: *Francisca Sánchez, acompaña-mé*, volviendo aguda la entonación llana. O (César) Vallejo: *cuando habrase quebrado el propio hogar...*

¿Qué fue lo que más le impresionó del primer encuentro con Gabriela?

F.G.M.: Su físico. Era una mujer que parecía una montaña, no solo por lo grande y recia, sino por esa sensación que daba de pureza elemental. Tenía la risa niña, una risa que me recordaba lo blanco de la sal, o cuando rompe el agua entre peñascos oscuros.

Gabriela regresó en 1953 a La Habana, para asistir a la conmemoración del Centenario de Martí. ¿La vio entonces?

F.G.M.: Yo no asistí, desgraciadamente, a la conferencia que ella dio. Aunque mi nombre aparece en una larga lista de personas que colaboraron en esa celebración, no recibí invitación alguna, ni tuve nada que ver con esas fiestas que se celebraron. La fecha, por supuesto, no podía dejarse pasar, en una República que estuvo lejos de la que quiso Martí. En el primer ensayo que escribí, dedicado a él y publicado en 1952, me referí precisamente a la «tristeza del homenaje oficial». Fue Fidel quien dio a la Generación del Centenario su verdadero sentido.

C.V.: Aunque estaba Batista en el poder, el Centenario había que celebrarlo y hubo aportes importantes, como el

estudio de Fernando Ortiz y el de Anderson Imbert, quien prácticamente descubrió la novela de Martí, *Amistad funesta*. Aun en medio de la política andando y ardiendo.

F.G.M.: Desde luego que los que fueron invitados a hablar hicieron bien en saltar por encima de la situación política del país y rendirle —a él solo— una recordación y homenaje tan necesarios en aquel momento.

En esa época Gabriela colaboró con Orígenes.

F.G.M.: Cintio y yo la vimos en casa de Dulce María Loynaz, donde ella residía. Le pedimos una colaboración para la revista y ella, con una gran sencillez, nos dijo: «espreñense», y fue un momento a su cuarto y regresó con varios manuscritos. Elegimos el poema que figura, en lugar principal, en el número que *Orígenes* dedicó al Centenario de Martí. Número, por cierto, en el que (José) Lezama publica sus comentadísimas palabras que avizoraban las «cúpulas de los nuevos actos naciendo», que como ha dicho Cintio, en esa época nadie podía imaginar cuáles eran esos nuevos actos naciendo que se gestaban. Fue profético.

C.V.: Ella vino con una bandeja cubierta con un montón de poemas y dijo: «escojan el que quieran».

F.G.M.: Otra vez más la vimos, creo que en el Ateneo, donde Dulce María leyó los versos de Gabriela. No recuerdo si fue en esa ocasión, o en otra posterior, que pude oírle a ella misma leer fragmentos de su bellissimo poema inédito dedicado a la geografía de Chile. ¿Qué pasó con este poema que nunca se ha publicado completo? ¿Qué pasó con las notas que dejó para una biografía de Martí, que ni siquiera la entrega del Nobel hizo posible que se rescatara? Son preguntas que nos hemos estado haciendo todos estos años.

¿Por qué este homenaje tan sentido a Gabriela en el momento en que usted recibe el Premio Pablo Neruda?

F.G.M.: Por causas obvias, estuvimos muy cerca de la poesía de Gabriela. Y de algún modo ella es Chile para nosotros.

C.V.: Es que a ella también le debemos el mejor ensayo que se ha hecho a los *Versos sencillos*, de Martí.

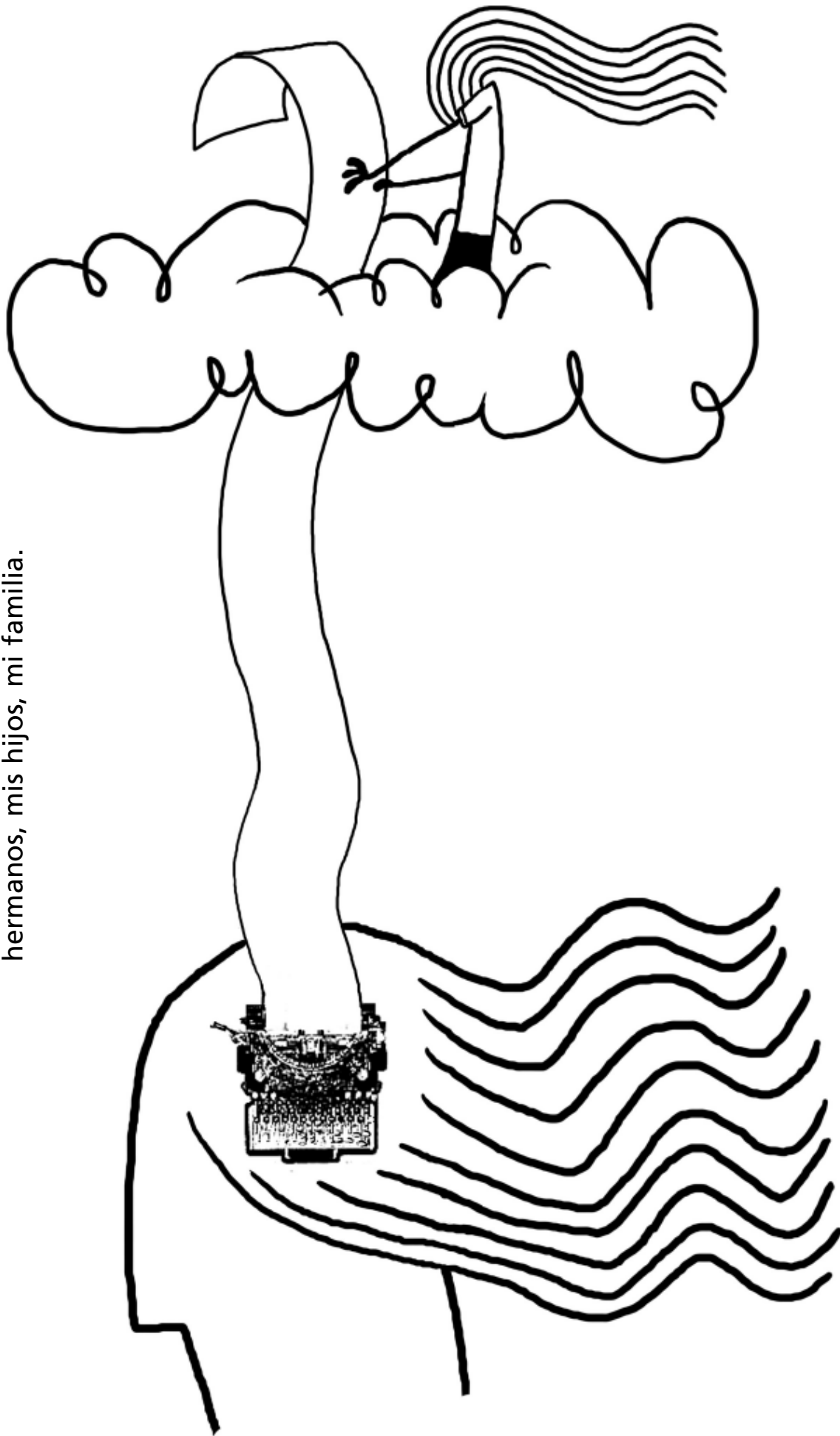
F.G.M.: Y también, Cintio, su texto «La lengua de Martí». Son dos clásicos de la estimativa martiana. En el ensayo que hace tiempo estoy preparando sobre Gabriela, me detengo bastante en su lenguaje. No se trata de lo que Juan Ramón llamaba «acento», que tiene que ver más con la escritura. En ella se aprecia más el «tono», que en el lenguaje americano se expresa como «deje», que es lo que quedó de la Conquista en la lengua indígena. Es decir, el traspaso al habla del signo escrito. Está en el «parla y parla» de la «tarde cocinera», de Vallejo, y en la Gabriela de «El ruego» por su novio suicida, por el que reza a Dios familiarmente «*parlándote un crepúsculo entero*». Gabriela tomó muchas de sus palabras del vocabulario hogareño. Ella dice, cuando llevan a la tierra «humilde y soleada» al que perdió para siempre, «luego iré espolvoreando tierra y polvo de rosas», con el gesto del que esparce canela sobre una masa de sabor insípido. Ella es, a mi juicio, nuestra Teresa americana, recia como la de Ávila. Es extraordinaria como poeta.

Ser poetisa no es una debilidad

¿Poeta o poetisa?

F.G.M.: Hay algunas escritoras a las que no les gusta la palabra «poetisa», porque piensan que es más débil que poeta, que afortunadamente termina en «a». Yo creo que son dos cosas completamente distintas. La poetisa deja el idioma tal como estaba. A la que se pudiera llamar «poeta» es a alguien que crea un idioma y Gabriela creó uno. No porque «invente» vocablos, sino porque toma mayor conciencia del instrumento de su trabajo, que es el lenguaje, que ¿quién no sabe —como decía Martí— que «es el jinete y no el caballo del pensamiento?». Es esta la diferencia entre *Desolación* y *Tala*. Sor Juana Inés de la Cruz, por la que siento una admiración enorme, con toda la riqueza personal de su sensibilidad y estilo, es una poetisa porque su lenguaje no se parece al del uso diario, es más confesional que consciente de su capacidad creadora. Es una poetisa, lo cual no es una debilidad. Sor Juana no es débil en lo absoluto. Un poema es un poema, no tiene adjetivos: tan grande es un poema suyo, como de Gabriela. Lo que quiero distinguir es que, como indica la palabra *poesis*, la poesía como *creación*, es algo muy diferente. James Joyce es un creador del idioma, lo que no son otros excelentes novelistas. Eliseo Diego decía, con toda razón, que había que poner a Gabriela más que en la Historia de la Literatura, en la Historia de la Lengua.

Lo que más amo sobre la Tierra, después de la luz,
es la música, igual que Cintio. Para mí es más fuerte,
casi, que la poesía. La música es mi madre, mis
hermanos, mis hijos, mi familia.



¿Usted se siente poeta o poetisa?

F.G.M.: Soy más bien una poetisa, si nos atenemos a este análisis.

La música

Una vez le pregunté a Cintio cuál era su mayor orgullo, y me dijo, sin pensarlo: «mis hijos músicos».

Doy por descontado que la madre de las criaturas va a decir lo mismo, pero me gustaría que explicara por qué.

F.G.M.: Tengo que decir lo mismo.

C.V.: Me estás plagiando... (ríe)

F.G.M.: Sí, tengo que plagiarte. Tú sabes que nosotros somos de un pájaro las dos alas. Lo que él siente, es exactamente lo que siento yo.

C.V.: En mi caso hay una razón: yo quise ser músico y no lo fui, y mis hijos lo han cumplido.

F.G.M.: La música quizá fue en nosotros la primera poesía. Mi madre y mis hermanos, mi casa toda —como ha contado Cintio— era «musical». Estaban todos los géneros representados: Cintio,

violinista; mamá (Josefina Badía) lo acompañaba al piano con un amplio repertorio clásico; mi hermano, Felipe Dulzaides, fue uno de los que introdujeron en Cuba el jazz latino; mi otro hermano Sergio, que era médico, tenía una voz preciosa.

Con 15 años, mi madre fue Premio del Conservatorio Orbón, de La Habana, en un certamen al que llegaban muchachas de toda la Isla que habían estudiado con maestros particulares. Era tan niña cuando empezó que el maestro tenía que cargarla, pues no llegaba a los pedales. Decía que en Cárdenas no había otra cosa que hacer que tocar el piano, año tras año, y se los enseñaba sin llamarlos primero ni octavo. Así cuando llegó al último año, y fue a examinarse la guajirita de Cárdenas con trencitas y vestidita de blanco, al Conservatorio de Benjamín Orbón —el padre de Julián, que como se sabe perteneció a *Orígenes*—, las habaneras le preguntaban: «¿Y tú no estás nerviosa? ¿Tú sabes qué va de Chopin?». Y ella: «¿Yo? No. Mi maestro me lo hizo aprender todo.» Y ganó el Premio, que era ofrecer un concierto por la noche con

Don Benjamín, en la fiesta de graduación. Mi hermana Bella conserva el suelto del periódico con el comentario que él hizo de nuestra madre: «Puede llegar a ser una concertista».

Esa fue su formación, al igual que Cintio, que estudió por años y años el violín. De hecho, me ha dicho que él tenía más ambiciones como músico, que como escritor.

C.V.: Pero ahí está, difunto, mi violín (se ríe).

F.G.M.: Un violín, que creo que es alemán, con una sonoridad muy buena. A mamá le gustaba tocar con «su yerno violinista». ¿Te acuerdas?

C.V.: Ella tocaba perfectamente a primera vista.

¿Estudió usted algún instrumento?

F.G.M.: No, por razones largas de explicar. Pero lo que más amo sobre la Tierra, después de la luz, es la música, igual que Cintio. Para mí es más fuerte, casi, que la poesía. La música es mi madre, mis hermanos, mis hijos, mi familia.

¿Y su padre?

F.G.M.: Era médico y mi hermano no se dedicó a la música porque mi padre le inculcó su pasión por la Medicina y por los libros. Y como a él no lo conocían como el doctor García, sino como el doctor Marruz, y dijo siempre: «Yo quiero que mi hijo sea partero como yo», y fue al juzgado a cambiarle su apellido por «García-Marruz», cuando el niño llevaba poco de nacido. Pero mamá le dio el amor por la música. Y él no solo se sabía las óperas que todos se saben, sino otras, raras. A casa iba el barítono Hugo Marcos, a quien le gustaba conversar y hasta algo cantar con mi hermano, que tenía una voz linda... No tenía tanta extensión, como un timbre muy bonito. De modo que mi hermano Sergio aportó el gusto por la música italiana; Felipe, la música norteamericana con sus «blues», la comedia musical de los años 30; y mamá, el repertorio clásico, las danzas cubanas, la zarzuela española y Manuel de Falla, de quien nos enseñó las «Siete canciones...». Hasta Cintio cantaba en el coro de la casa...

C.V.: Sí, y hasta Eliseo, que en el coro de las sombrillas baritoneaba: «¡Yo soy un caballero español!».

F.G.M.: Y a eso se sumaría que Alfredo Hernández, el esposo de mamá —ella se casó tres veces— era uno de los mejores trompetistas de Cuba, al extremo de que cuando fueron a filmar *El manicero*, en Hollywood, lo mandaron a buscar a él, aunque su preferencia era la música de Cámara y un cuarteto de Mozart, cuyo nombre, *Divertimentos*, inspiró a Eliseo el título de su libro. Alfredo nació en Remedios. Sus hermanos eran todos músicos y tocaban de oído los instrumentos. Mamá tocaba de Cuba más bien las danzas de Saumell y Cervantes, y la canción romántica o trovadoresca. Cuando ellos venían a La Habana conocimos entonces lo que nos faltaba en casa: el danzón y el son.

C.V.: Ellos eran de Remedios, como Alejandro García Caturla...

F.G.M.: ...donde casi todos fueron discípulos de un cura que enseñaba el solfeo que llaman rezado, que es el más difícil. Podían cantar una partitura viendo solo las notas. Esta es una de las razones que me alejó algo del aprendizaje de la música. Tenía buen oído y en el primer año completo de solfeo podía repetir de memoria las distancias entre las notas, pero no cantar sin ellas el solfeo mudo.

Además, mi hermana y yo tuvimos un maestro que no nos gustaba nada como tocaba.

¿Se distanció de la música?

F.G.M.: Por esa dificultad y porque yo me abstraigo. A mí me cuesta mucho trabajo atender dos cosas a la vez y para tocar ese instrumento se requiere independencia de las manos, leer a la vez la clave de *sol* y la de *fa*.

Eso no lo hace ni el violinista ni el saxofonista. Solo el pianista. Y mamá nos enseñaba mucha música, pero a ella no le gustaba dar clases, sino repertorio. Además de todo eso, tuve desde niña gran afición a la lectura. Me era más apasionante que jugar, y eso también me alejó del aprendizaje de la música.

C.V.: Fina, el orgullo por nuestra familia «musical» se extiende también al amigo genial que los dos tuvimos.

F.G.M.: Sí, nuestro entrañable Julián Orbón, que como dice Cintio, «es el único genio que había conocido».

C.V.: No solo como músico, sino como persona.

F.G.M.: Lezama mortificaba a veces a Julián y decía: «Cintio siempre dice que es músico, pero nadie le ha oído tocar nunca el violín».

C.V.: Es verdad que no toqué nunca delante de él ni tampoco delante de Julián, por lo que este me dijo: «Cintio, trae el violín un día...».

F.G.M.: Una noche fuimos al «Palacio Orbón», como llamaba Lezama, con sus hipérboles, a la casa de Julián medio deshabitada. Cintio tenía una característica: nunca tocaba el violín, pero cuando lo sacaba no lo soltaba. Recuerdo que repasaron sus dos sonatas preferidas: «Primavera» y «Kreutzer», de Beethoven, y con mamá, además, la de César Franck, que nos entusiasmaba.

C.V.: Julián me hizo el honor de darme, para que yo lo tocara, el único cuarteto que él escribió, cubanísimo...

F.G.M.: Después de aquella experiencia, Julián le dijo a Lezama: «Cintio domina el violín... Puede tocar como primer violín en la Sinfónica...».

C.V.: La música para nosotros es un alimento.

F.G.M.: A veces siento una pequeña depresión y cuando busco el porqué me doy cuenta de que hace algún tiempo que no escucho música. Siento entonces cuánto la necesitaba.

El silencio

Hablemos de su poesía, que ha recibido las mejores críticas que podría esperar un autor.

F.G.M.: He tenido suerte, porque nunca necesité llevarle a nadie mis poemas. Tenía en la casa a Cintio y a Eliseo, y como amigo a José Lezama Lima.

Si me deja elegir una frase de los críticos que han escrito sobre su poesía, quisiera recordarle las palabras de Cintio, en la antología Diez poetas cubanos (1948): «Fina hace de sus poemas verdaderos movimientos del alma».

F.G.M.: El elogio viene de muy cerca.

A la opinión de Cintio podríamos añadir la de María Zambrano: «Ella escribe sin romper el silencio...».

C.V.: Eso aparece en un artículo de María, bellísimo: «La Cuba secreta».

F.G.M.: Sin embargo, críticos muy apreciados en su país no entendieron el lenguaje nuevo de los extraordinarios *Sonetos de la muerte*, de Gabriela, que la darían a conocer en el mundo de las letras.

Sé que Gabriela le escribió una dedicatoria muy especial, que usted comenta en un poema.

F.G.M.: A las jóvenes que iban a verla, ella les dedicaba siempre estímulos, en tarjetones, en los que su amplia letra ocupaba casi toda la página. En el que me dedicó, lo que me impresionó fue solo esto: «Escriba solo por urgencia del alma». Es lo que recuerdo en el poema que le habría de dedicar, tanto tiempo después.

A Juan Ramón Jiménez —que había pedido que los jóvenes le llevaran sus versos— sí le mostré algunos poemas, cosa que me avergüenza. Cuando se los entregué, yo no había leído nada de él todavía. Cintio sí lo había leído un año entero antes de que llegase y, por tanto, tuvo la posibilidad de un aprendizaje directo de su obra. Pero yo solo había leído poesía en los libros del colegio y en textos de poca calidad. Aunque conocía a Bécquer —tengo todas sus *Rimas* copiadas por mamá—, según costumbre de los jóvenes de la época, yo no sabía qué era realmente la poesía. Y se puede leer la poesía buena como si fuera mala y no descubrir qué es lo esencial en un poema. Lo «herédico» —como decía Martí. Yo no sabía qué era *lo becqueriano*. No hay que aprender *el griego*, decía él, sino saber qué es *lo griego*.

En «Hablar de la poesía» usted niega que exista una «poética».

F.G.M.: Digo que no se debiera tener «una» poética. En la poética personal debieran entrar todas las otras poéticas posibles. Juan Ramón nos enseñó a buscar: no una poética en general, sino la característica principal de cada poética.

C.V.: Lezama decía: «Juan Ramón no nos enseñó su poesía, sino *la* poesía».

F.G.M.: Exactamente eso fue lo que nos enseñó.

Fina, ¿qué le falta por escribir?

F.G.M.: Desearía terminar algunos trabajos que tengo inconclusos, por ejemplo, uno acerca de José Asunción Silva, poeta que me interesa mucho. También, el de Gabriela... Cintio y yo tenemos dos tomos aún inéditos de *Temas martianos* y yo otro sobre las ideas educacionales de Martí.

Cintio llama la «Cueva de Montesinos» al lugar en que guardo mis trabajos.

Nunca me apuré por publicar. En el tiempito que nos queda, me gustaría tener alguna paz para terminar al menos algo que no he dicho ni en la poesía, ni en el ensayo, que tienen que ver con las relaciones de Religión y Revolución, pero que forma parte de la contribución que me pidiera el Padre Jesús Espeja para su coloquio sobre ateos y creyentes, que se dio en el aula Bartolomé de las Casas, de San Juan de Letrán, bajo el título «El rumor del alma cubana», y que no pude terminar de leer por el apagón más grande que ha conocido El Vedado.

¿Sigue escribiendo poesía?

F.G.M.: Muy poca, aunque no he dejado de escribirla del todo, pero no la busco: la espero cuando viene, aunque es bien huidiza.

¿A qué se debe esa resistencia suya, desde muy jovencita, a publicar sus obras?

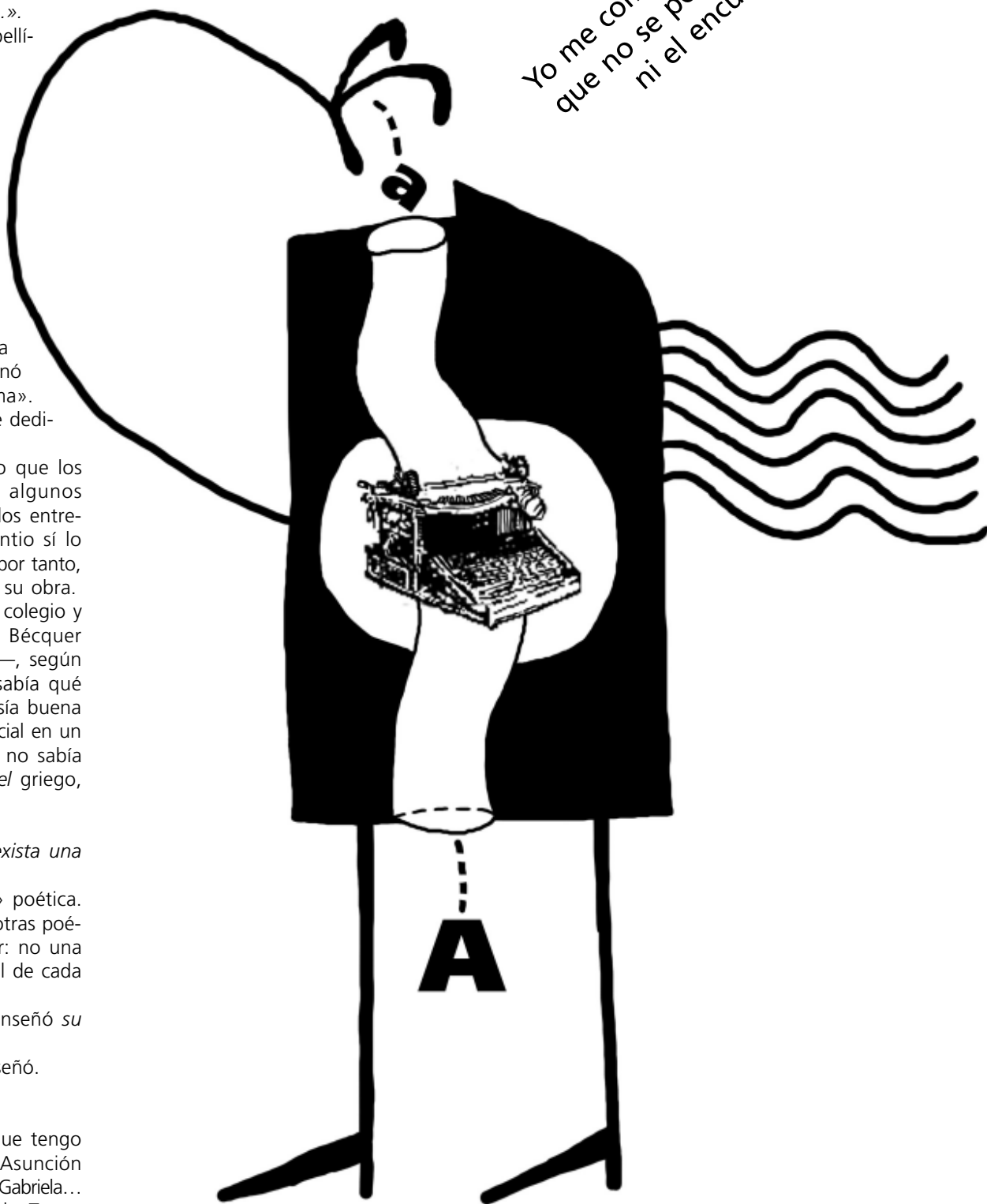
F.G.M.: Siempre me costó mucho trabajo decidirme. Si te fijas, suelen pasar años desde que he terminado un libro a la fecha en que se publica. Pero ahora «antes de morirme quiero» decir algunas cosas. Solo algunas. Veremos si el tiempo me lo permite.

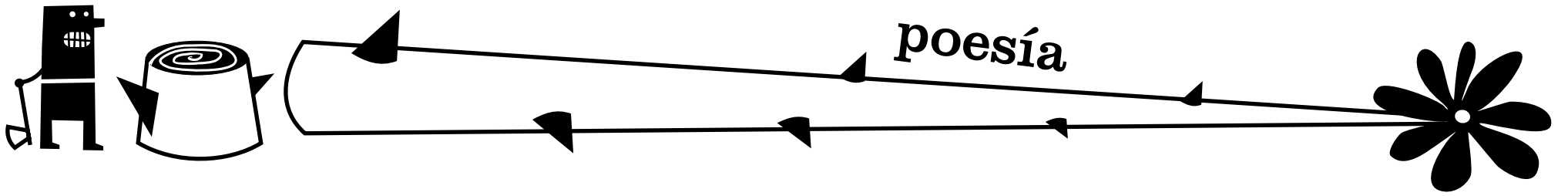
¿Por qué le cuesta tanto trabajo dar entrevistas y hablar de sí misma?

F.G.M.: Me siento en esos casos como una violinista a la que le piden un concierto de flauta. Yo me comunico mejor con el silencio, sin el que no se podrían dar la poesía, la música ni el encuentro con uno mismo. ▀

Rosa Miriam Elizalde: periodista. Colaboradora del diario *Juventud Rebelde*. Entre sus libros publicados: *Flores desechables*, Editorial Abril, 1997; *Los disidentes*, Editora Política, 2003 y *El encuentro*, Editora del Consejo de Estado, 2005.

Yo me comunico mejor con el silencio, sin el que no se podrían dar la poesía, la música, ni el encuentro con uno mismo.





1

Cuando el tiempo ya es ido, uno retorna como a la casa de la infancia, a algunos días, rostros, sucesos que supieron recorrer el camino de nuestro corazón.

Vuelven de nuevo los cansados pasos cada vez más sencillos y más lentos, al mismo día, el mismo amigo, el mismo viejo sol. Y queremos contar la maravilla ciega para los otros, a nuestros ojos clara, en donde la memoria ha detenido como un pintor, un gesto de la mano, una sonrisa, un modo breve de saludar.

Pues poco a poco el mundo se vuelve impenetrable, los ojos no comprenden, la mano ya no toca el alimento innombrable, lo real.

4

¿Qué caprichosa y exquisita mano trazó, eligió ese gesto perdurable, lo sacó de su nada, como un dios, para alumbrar por siempre otra alegría?

¿Participabas tú del dar eterno que dejaste la mano humilde llena del tesoro? En su feliz descuido adolescente ¿derramaste el óleo?

¿Qué misterio fue el tuyo, instante puro, silencioso elegido de los días?

Pues ellos van tornándose borrosos y tú te quedas como estrella fija con potencia mayor de eternidad.

5

Y cuando el tiempo torna impuro un rostro, una vida que amamos en su hora cierta de dar, por siempre más reales que su verdad presente, lo veremos cuando lo rodeaba aquella lumbre, cuando el tiempo era apenas un fragmento de un cuerpo más espléndido, invisible.

Todo hombre es el guardián de algo perdido.

Algo que solo él sabe, solo ha visto.

Y ese enterrado mundo, ese misterio de nuestra juventud, lo defendemos como una fantástica esperanza.

2

Uno vuelve a subir las escaleras de su casa perdida (ya no llevan a ningún sitio), alguien nos llama con una voz querida, familiar.

Pero ya no hace falta contestarle.

La voz sola nos llama, suficiente, cual si nada pudiera hacerle daño, en el pasillo inmenso. Una lluvia que no puede mojarnos, no se cansa de rodear un día preferido.

Uno toca la puerta de la casa que le fue deparada a nuestras manos mortales, como un tímido consuelo.



VISITACIONES
Fina García Marruz
(La Habana, 1923)

7

A aquel vago delirio de la sala trañas el portal azul del pueblo de tu niñez, en tu silencio abríase una lejana cena misteriosa.

Cayó el espeso velo de los ojos y al que aguardó toda la noche abrimos.

Partía el pan con un manto de nieve.

Con las espaldas del pastor huíste, cuando volviste el rostro era la noche, todo había cambiado y sin embargo en la granja dormían tranquilas las ovejas.

3

El que solía visitarnos, el que era de todos más amado, suave vuelve a la sala sencilla, cada día más real y más leve, ya de humo.

¿Cuándo tocó la puerta? No podemos recordarlo. Estaba allí, estaba! Y no se irá jamás ni puede irse.

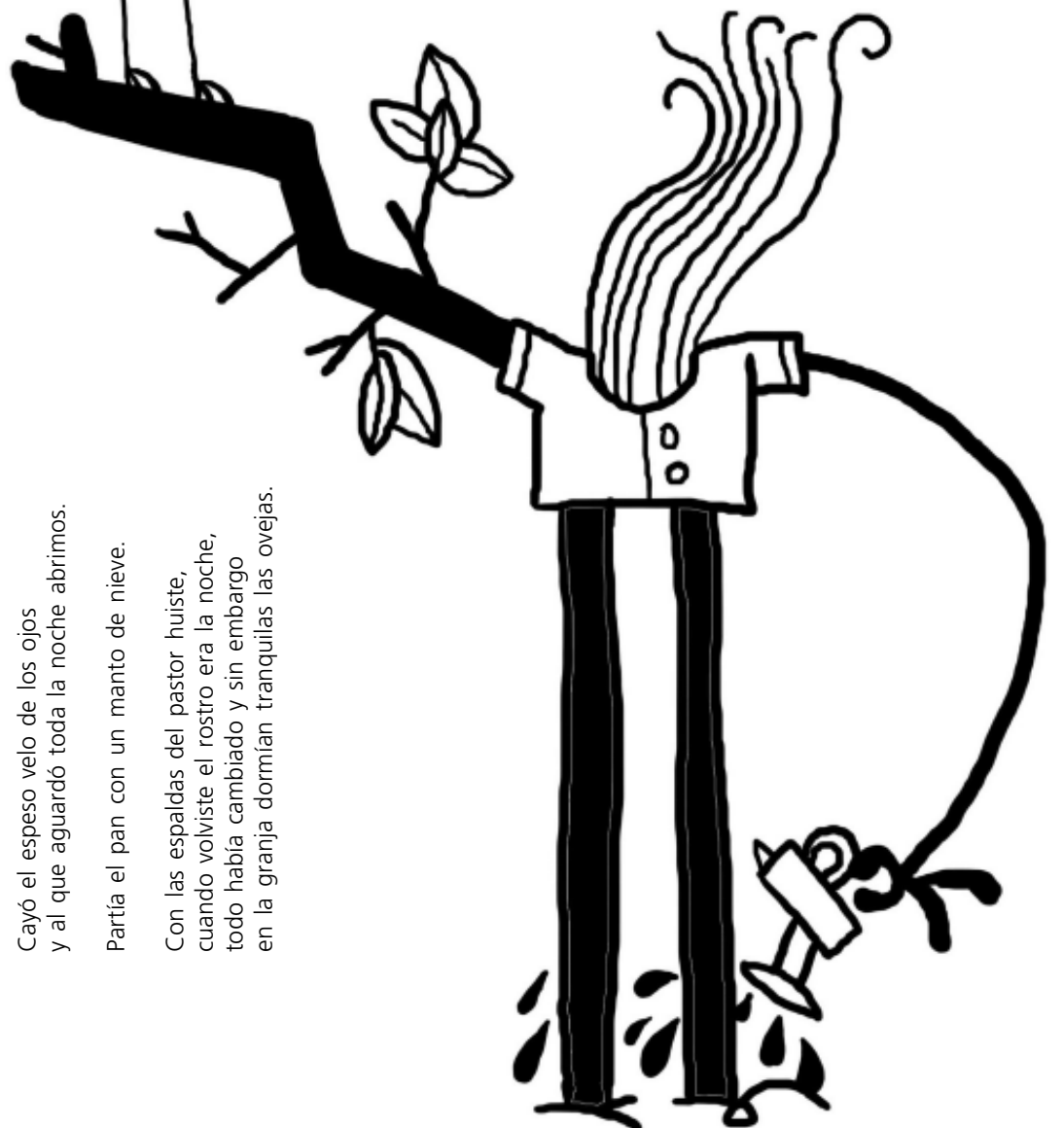
No nos trae la memoria las palabras del adiós. Solo podrá volverse por la puerta de un ruido, de un llamado de ese mundo que borra, ignora y vence.

6

Y lo real es lo que aún no ha sido!

Toda apariencia es una misteriosa aparición. En la rama de otoño no acaba el fruto sino en la velada promesa de ser siempre que su intacta forma ofreció un momento a nuestra dicha.

Pues toda plenitud es la promesa espléndida de la muerte, y la visitación del ángel en el rostro del más joven que todos sabíamos que se iría antes pues escogía el Deseo su sonrisa nocturna.



Como dice **EL** guayabero,

Kaloian Santos Cabrera



Foto: Kaloian

Ahora mismo, en algún lugar, don Faustino debe estar dándole dolores de cabeza a «la pelona». Seguro que la muerte, muy señorona ella, debió venerarse ante él cuando vino a buscarlo. Créame usted, que Faustino Oramas era de esos que propinaban a cada rato a la «parca» un... ¡knock-out directo al mentón! Una vez dijo: «Es la filosofía de la vida. Nadie se escapa. Cuando el tren para en tu puerta, no vale que llévate a mi hermano que está más viejo», «déjame vestirme» o «a ver si me pelo»... Ahí no hay escapatoria. Viene de golpe y porrazo». Así de versado era el hombre.

Claro, si sigo enunciando a Faustino Oramas de seguro es conocido por pocos; pero si digo «El guayabero, rey del doble sentido», es aclamado por muchos. Debido a sus textos muchas veces fue tildado de grosero, pero a decir verdad, así lo catalogaban pocos. La mayoría lo reconocía como el artista auténtico que fue: «Yo solo canto, los mal pensados son ustedes. Santa palabra». Decía al público luego del tarareo. ¿Y por qué el rey del doble sentido? Así cantaba:

*Marieta a mí me pidió.
(coros)
Ay Dios.
Tres pesos con disimulo.
Ay Dios.
Y me dijo que me pagaba.
Ay Dios.
Con el tiempo y... sin apuros.*

O esta que no es tan famosa:

*Dos mujeres el otro día, formaron una gran disputa.
Dos mujeres el otro día, formaron una gran disputa.
Y una le dijo a la otra, te van a matar por... bruta.*

Como parece ser tradición en la mayoría de nuestros trovadores, las canciones salidas de sus liras son poco grabadas. A pesar de contar con cierta fama añeja, Faustino no fue la excepción. Grabó muy pocos discos, dentro de los que resaltan una recopilación de su obra titulada *El guayabero y El tren de la vida*, su última producción. Picando sus 80 es que algunos sellos, sobre todo EGREM, se empeñan en registrarlo en sus catálogos. Así quedó fonográficamente en más de una docena de discos de diferentes artistas. Es, quizá, el legendario *Buena Vista Social Club* la producción más importante donde se encuentra un tema suyo, «Ay, candela», interpretado por Ibrahim Ferrer: «*Faustino Oramas y sus compañeros, ¡necesito que me apaguen el fuego!*». También quedó su obra en antologías, entre las que se destacan *El gran tesoro de la música cubana. Vol. IV y V; Grandes voces del son cubano Vol. II; Pacho Alonso y El guayabero, Cuida'lo con el perro* y un homenaje de artistas orientales pertenecientes al sello Areíto.

Vivito y todavía algo coleando

En nuestro Holguín estaba, vivito y todavía algo coleando, la última vez que lo vi. Fue hace unos meses, acababa de cumplir los 96 años con que se marchó. Se notaba la carga de casi un siglo, pero mantenía su estampa elegante, presidida siempre por su sombrero de pajilla. Para ser sincero más que verlo y visitarlo fue una intrusión de mi parte en una de sus últimas tardes. Luego supe que su estado de salud declinaba y vinieron los ingresos intermitentes hasta que escuché en Radio Reloj: «... *clok, clok, clok... el emblemático trovador cubano... clok... Faustino Oramas... clok... falleció a las 06:30 horas... clok... de hoy martes*

27 de marzo... clok... luego de más de 30 días ingresado... clok... en la Sala de Cuidados Intermedios... clok... del Hospital Vladimir Ilich Lenin... clok... de su natal Holguín... clok, clok, clok... Radio Reloj... tin... tinititiii... siete y veintidós minutos...»

Otro intruso fue el que me llevó ante el autor de «Cómo baila Marieta». Era su vecino, el periodista Leandro Estupiñán, posiblemente uno de los últimos que lo entrevistó. Curiosa entrevista esa. El periodista llevó bien estudiado su cuestionario y el entrevistado respondió apenas algunos puntos con oraciones cortas y en las demás cuestiones del interrogatorio lanzó a la desbandada frases incoherentes, pero llenas de humor. Hay un pasaje ya casi famoso referido a las nuevas tecnologías:

—Óigame Faustino, sabe que usted está en internet —preguntó en un volumen alto de voz el periodista. Y el trovador no lo escuchó, si acaso alcanzó solo a ver el movimiento de los labios del joven. Entonces Faustino rezongó: «¿eh, eh, eh...?».

—En internet, internet... —casi gritó Leandro.

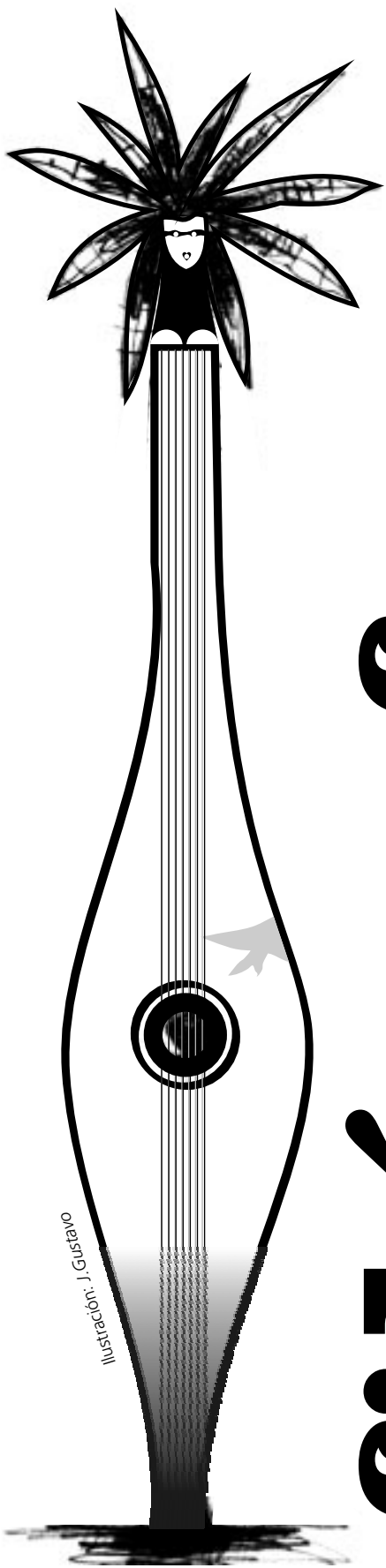
—Ah... ¿Y esa vieja no se ha muerto? —soltó Faustino.

Mi motivo primero era poder hacerle fotos sin molestarlo mucho. Si se podía, tratar de hablar con él. Porque, vamos, que El guayabero era de esos bardos que de a poco van quedando. La sesión de fotos pasó sin problemas, y las palabras se tradujeron en sus sonrisas. Nos mostró su guitarra nueva, pero rayó su vieja caja con cuerdas, esa llena de pegatinas, que debe tener tantos años como él. Y ya no quiso cantar. Solo lograba unos pocos acordes. Esos inspirados en aquella escapada de un batey del oriente cubano llamado Guayabero (hoy con el nombre de Mella).

Y todo debido a sus ínfulas de don Juan. Solo que en esa ocasión se atrevió a conquistar a la mujer del cabo de la guardia rural: *Trigueñita del alma no me niegues tu amor, / trigueñita del alma dame tu corazón, / nunca pienses que un día / pueda yo olvidarte. / ¡En Guayabero, mamá, me quieren dar! / ¡En Guayabero, mamá, me quieren dar!*

Se dice que no fue su única conquista, tampoco fue su única canción ni el único romance con una comprometida. Se dice más, tanto que hasta se han llegado a fabricar leyendas en su nombre. Ahora, con su deceso, especulan que eso de los 96 años es solo en carné de identidad, que en la vida real, el viejo trovador pasó de largo por el siglo y ya le había robado tres años al nuevo.

Una muerte nunca es bienvenida, pero óigame, El guayabero las tenía reclaras con ese refrán popular de «vive la vida que es una sola». Ya lo avizora otro bardo, lo que más joven: «Como dice *El guayabero, filósofo popular / Oiga, la vida es un pasaje de ida / al tren de la eternidad*». ▀



filósofo popular



A. del Pino

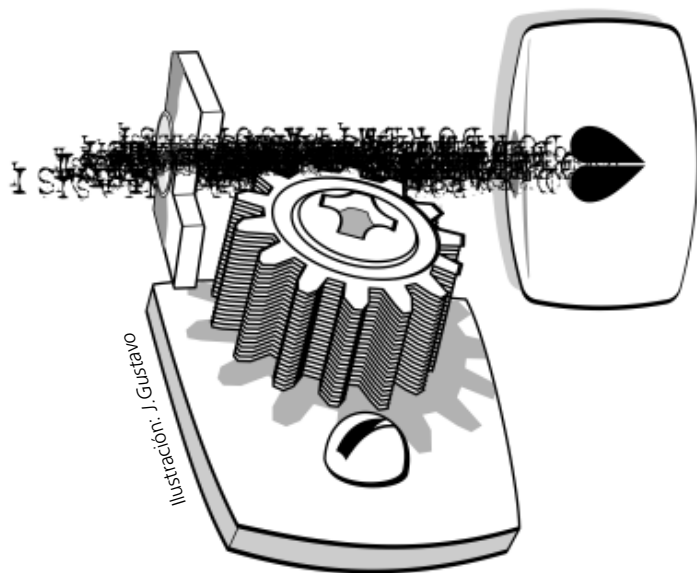
Malpensado de fila

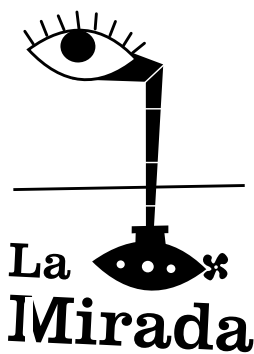
Esta no será una crónica con abundancia de recuerdos personales. Nunca entrevisté al genial Faustino Oramas ni creo recordar ninguna conversación con el genial trovador. Si me han llegado algunas anécdotas de primera mano es porque uno de los hijos de mi amigo —dramaturgo y holguinero— Carlos Jesús García (Carlín), formó parte de la agrupación musical de El guayabero. Supe por esa sana vía que aunque su edad fuese tan avanzada y el oído pareciera no responderle en la vida cotidiana, había que estar muy atento para seguir el ritmo de sus improvisaciones.

Ahora que ha muerto, que nos quedamos sin el buen chiste que hubiese sido verlo llegar al centenario, despedir al cantor oriental me desata varias certezas y preocupaciones. El guayabero representa la quintaesencia de una tradición riquísima de cultura popular, del ingenio criollo que se opone —sobria pero tenazmente— a la retórica o a las fronteras mentales que, de vez en cuando, asoman la cabeza. El mismo nombre que lo inmortalizó ya se sabe que viene de los celos de un guardia rural, un hombre torpe que amenazaba con usar el poder para reprimir al artista. Sí, porque allá en el batey nombrado Guayabero, la ira tenía que ver con unos celos corrientes, pero sospecho que también con la ceguera del torpe, la saña del pretencioso ante los encantos del arte.

Allí le querían «dar», cantó para siempre Faustino, pero salió ileso de esa y de otras trampas y lo que le «dio» su público durante décadas fue amor, aplausos, complicidad.

Ahora recuerdo que una amiga —que estará cerrando con donaire su cincuenta— me contaba que en su adolescencia los muy «finos» (la gente «fista», dirían en mi Tamarindo, «pija», en España) le aconsejaban que se alejara de aquel hombre vulgar que recorría Cuba con su guitarra. El creador genuino siempre insistió en que sus coplas eran ingenuas, que éramos los oyentes o bailadores los malpensados que las teñíamos de erotismo o picardía. En mi infancia —arrancando los 60— la aclaración nos parecía válida, pero totalmente de broma. Es decir, parecía claro que el llamado «doble sentido» funcionaba como una forma de hacer sutil la presencia sexual o transgresora, dada con una gracia que la ponía a salvo de los censores a la vez que abría la verja al regocijo de los cómplices admiradores de la danza de Marieta o de cualquiera de esas deliciosas criaturas y situaciones. El guayabero nos representaba a nosotros los cubanos de a pie: alegres, desenfadados, ardorosos y sí, malpensados. En este joven siglo —cuando la grosería tiende a convertir en explícito lo que siempre fue dulcemente picaresco— vuelvo a las coplas del inmortal trovador y vengo a entender mejor sus razones. En la obra de El guayabero hay, en efecto, ingenuidad, dulzura, candor. Como mismo agredió a santurrones muchas veces, tal vez hoy funcione como un llamado a la lírica popular, una forma de contrarrestar lo obvio a la hora de comentar un hecho o elevar un elogio cantable al cuerpo de una preciosa negra, que nunca dejará de bailar en nuestros corazones. ▀





Moraima Clavijo Colom

BURRI

La fotografía artística y la testimonial han sido a veces excluyentes, porque captar el suceso no admite la búsqueda del ángulo más preciso o del claroscuro perfecto. Se supone que dejar plasmado un hecho irreplicable impone la necesidad de su inmediatez por sobre la belleza de una foto artística, que al menos necesita de una reflexión a partir de la selección preestablecida del objeto retratado.

Los personajes, desde luego, en la medida en que sus rasgos se identifican y su imagen nos resulta familiar, tienen ganada ya una gran parte de ese impacto imprescindible, que al identificarlos en su propia fuerza nos coloca ante un juicio seguro de la certeza con la que el lente los ha captado.

Todos estos elementos son válidos en la obra de René Burri, que salió de su Suiza natal, plétórica de bellezas naturales y a la vez lejana de las contradicciones que el artista fue a buscar fuera de su país, como si de encontrar la verdadera realidad contemporánea se tratara. Los testimonios en imágenes de la segunda mitad del siglo XX han tenido en Burri, sin duda, a uno de sus más avezados cronistas.

Años apasionantes y difíciles los de la posguerra, la dictadura franquista, el exilio de los artistas y el desarraigo. Contradictorios e inolvidables los de la década siguiente, los famosos «dorados», donde la Revolución Cubana abre un camino fascinante y desconocido, por lo que muchas veces se ha dicho que el verdadero inicio de la década está en 1959. En los años posteriores a la guerra de Vietnam en el decenio siguiente está también la presencia allí del artista.

En todos estos lugares estuvo Burri, como invirtiendo la conocida frase del lugar y momento equivocados, solo que el instante y el sitio correctos los buscó él mismo para dejar un testimonio —hermoso además— de lo que estaba ocurriendo y requería ser captado, para la inmediatez y para la posteridad.

Su enorme sensibilidad, sus estudios de bellas artes, su inquietud permanente y su carácter de comunicador

nato le ayudaron, junto a su talento, a ir construyendo una obra que es ya monumental. Contemplarla nos llama al recuento de tantas cosas ocurridas, de las contradicciones de nuestro tiempo, de las fuertes e irrepetibles personalidades que lo habitaron.

En un país llamado a ser protagonista, a veces sin proponérselo, de muchas de las historias de las décadas finales del pasado siglo, la exhibición de la obra de Burri tiene un interés particular. Es como si la trayectoria de Cuba hubiera seguido cronológicamente el mismo camino del artista, como si las vidas de un hombre y un país hubieran marchado en paralelo.

La fotografía particularmente nos resulta una línea de exhibición imprescindible. No podemos circunscribirla a un solo ámbito porque, además, tiene también entre nosotros una larga e importante tradición en el contexto local. Burri tuvo que venir, nuestros fotógrafos ya estaban aquí; pero él fue a muchos otros sitios que resultan imprescindibles para entender ese siglo que ya se nos ha ido, y que transformó el lugar común del «siglo pasado» (al remontarnos al romanticismo tardío, al realismo crítico o al impresionismo), para pasar bruscamente a la inmediatez de los años en los que transcurrieron dos guerras mundiales, se produjo el holocausto, se inventó casi todo lo que hoy nos resulta cotidiano y artificialmente necesario y donde transcurrió gran parte de las vidas de muchos de nosotros, especialmente, desde luego, en la segunda mitad de esa centuria contradictoria y cercana, de la que tantos sucesos ya se nos alejan, donde hubo alboradas irrepetibles y también sombras siniestras.

Incorporando objetos, estudios, papelería, y con el protagonismo absoluto de la imagen fotográfica, esta muestra para nosotros estaba resultando imprescindible. Cronista como pocos, es un artista delicado y sagaz, oportuno y sugerente, sumado siempre a las mejores causas.

Sus fotos nos hacen transcurrir, desfilan ante nosotros los contemporáneos excepcionales que hemos tenido, las noticias que hemos ya escuchado, los momentos que hemos vivido y que nos hacen recordar a Lennon cuando aún nos sorprendemos haciendo planes para el futuro.



Ernesto Che Guevara. Cuba, 1963

Es bueno que así sea, para que intentemos, al menos, mejorar en algo la pequeña parte que nos corresponde en nuestro aquí y en nuestro ahora. Esto, Burri lo ha logrado con creces, con el añadido de la trascendencia que le otorga su talento.

Esta feliz culminación de las gestiones iniciadas por el Consejo Nacional de las Artes Plásticas —y en especial por su presidente, Alejandro Rojas—, con el conocido entusiasmo de Alessandra Silvestri-Levy para impulsar proyectos de la cultura cubana, y el generoso patrocinio de la Fundación Helvetia y de la Embajada de Suiza en La Habana, nos permitirá mostrar a nuestro público, por vez primera, a este artista pendiente, de conocimiento impostergable y tan cercano a nosotros, sin que tuviéramos suficiente información sobre el mismo ni clara conciencia de ello.

El Museo Nacional de Bellas Artes exhibe esta retrospectiva con particular orgullo, porque es el propio artista esta vez el que nos ha elegido para mostrar su obra, para que sea en nuestras salas donde ocurra el mágico encuentro del público cubano con sus imágenes impercederas. ▀



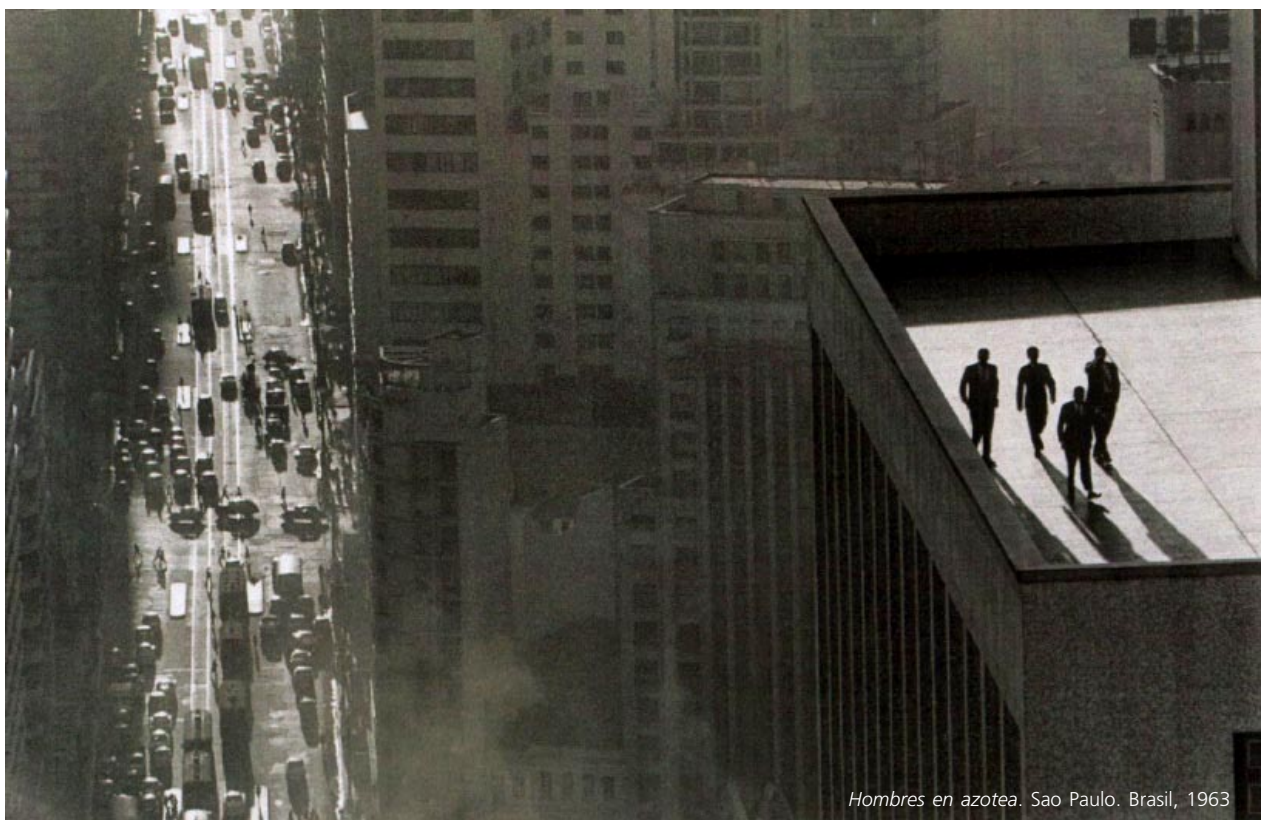
Cuba, 1963

Fotos: Cortesía del MNBA

entre no so tros



Cuba, 1963



Hombres en azotea. Sao Paulo. Brasil, 1963

¡París!

Andrés D. Abreu

te odio

Y te QUIERO



Ilustración: Sergio

*Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo*
César Vallejo

Reír y llorar a la vez no es un acto cualquiera, es una eclosión de alta emotividad, tal vez la más difícil y patética de las catarsis que suele perseguir y no siempre conseguir el arte. Su versión menos extrovertida y enternecida es abrigar al unísono alegría y tristeza sin llegar a la risa y el llanto, dejando contenidos, suspensos y latentes los motivos de la ambivalencia, haciendo más perdurables los efectos de los entusiasmos y las preocupaciones que generalmente conducen a la paridad entre odio y amor. Este tipo de paradójica e insalvable seducción, ciertamente y con mucha naturalidad, lo logra París y muchas son las *poesis* que han sucumbido bajo esa histórica exaltación generada por la Ciudad Luz.

París, te amo es la más reciente enunciación global de ese controvertido romance y la oportunidad de disfrutar de este coral ejercicio cinematográfico acerca de las nostalgias y añoranzas por la capital francesa se la han agradecido miles de cubanos a la reciente edición del Festival de Cine Francés en Cuba 2007.

La película ha llegado mercedamente encabezando una lista de 19 largometrajes franceses que se exhibieron por toda la Isla, del 9 de marzo al 30 de abril, y tras ella corrieron los cinéfilos llenando salas para sonreír y casi llorar con los amorosos encuentros y desencuentros de sus historias, porque no son los extremos pasionales a donde apuntan los casi 20 cortometrajes que conforman esta peculiar cinta.

La idea original de lo que hoy es *París, te amo* se le ocurrió a un parisino enamorado, Tristán Carné. Cuenta él que hace más de ocho años, durante un paseo con la novia por su barrio, tuvo la iluminación de recrear su ciudad a partir de cortometrajes. Moviéndolo un poco sus reflexiones llegaron a la conclusión de que más que concebirlos él mismo, era mejor convidar a 20 conocidos directores de cine para que crearan 20 pequeñas

historias de amor asociadas a la vida e identidad de cada uno de los 20 *arrondissement* o distritos en que se divide París. Así quedó definido el concepto básico de esta producción fílmica devenida una obra de especial difusión de la autoría porque al fin y al cabo quienes aceptaron rodar debieron trabajar bajo el presupuesto inicial de Tristán y desde allí contar en breve tiempo (no más de 6 minutos fijó la productora que compró la idea) sus propias relaciones parisinas.

La nómina de elegidos para esta orquestada manera de disfrutar y sufrir París incluyó a un internacional y estelar reparto de intérpretes¹ y *staff* de realizadores² que varió un tanto durante el largo tiempo en que estuvo produciéndose este filme, y eso llevó a que algunos directores interesados como Wody Allen, Oliver Stone o André Techiné finalmente no se incorporaran al proyecto mientras otros ocuparon sus lugares. Tristán, al vender su idea, quedó solo como un velador de su proyecto al que finalmente los productores integraron 18 narraciones (el poder industrial cinematográfico excluyó dos historias que considero no integrables y con ellas a dos distritos y sus habitantes).

Aun así y aceptando que esta armazón organizada bajo la configuración sociopolítica de la ciudad es funcional en el sentido de propiciar un recorrido que procura ser equilibrado con el estructuralismo sociocultural francés, ese que con bastante eficiencia rige la vida y sus diferencias desde el centro a la periferia de un emporio que ha sido gótico, barroco, críticamente realista, irracionalista, surrealista y existencialista. Igualmente las anarquías del cosmopolismo contemporáneo captado bajo la mirada plural de quienes observaron el París de hoy violentan y desmarcan de buen modo cualquier circunscripción geográfica, parcelación virtual o poda financiera asumida dentro del filme, no haciéndolos sentir

en términos generales dentro de la fragmentación narrativa (hoy común o de moda) porque a pesar de sus contrastes París es un todo.

Súmeme a esto que la loable creatividad de todas las historias y la excepcionalidad de varias de ellas (como el parco, pero soberbio cuento dirigido por Walter Salles) superan los límites de las localidades intraurbanas y a veces casi a toda la ciudad, algo bastante difícil cuando se habla de un lugar mito, París siempre imponente sobre el individuo, monarca de quien la habita. Creo que de esa lejanía también se percataron los productores y aprovecharon algunas ligaduras y transiciones entre historias para no dejar de recordarnos que asistíamos a la urbe donde es casi pecado obviar monumentos fetiches como la Torre Eiffel, *Notre Dame*, los *Champs Elysées* y la Bastilla como tampoco podían faltar, aunque difusos, el *Sacré Coeur*, el Pompidou o el *Palais Garnier*.

No obstante, fue competentemente humanista este *París, te amo* como para llevar, incluso, a abstracciones la ciudad, tras el flujo de los apasionantes conflictos de sus habitantes, encarnados en un alto y sorprendente tono de multinacionalidad y mirada viajera (sobrecargado en ocasiones de Norteamérica, a tal punto que no recuerdo otra película con pretensiones de ir tan a la francesa donde se hable demasiado inglés). Pero cualquier dolido orgullo nacional también pudo consolarse cuando una dulce turista americana, sarcásticamente afrancesada, en medio de la soledad de un parque, admite sentirse poseída por ese raro placer de la alegría y el dolor que la reconocen enamorada y amada por París.

En esta conclusiva y aparentemente inocente sentencia se escapa una verdad de triunfo de la ciudad y, por tanto, de la película, para no dejar dudas de que a París se le odia y se le quiera eternamente aun cuando el filme se esfuerza por remarcar

las expresiones más actuales de esa dualidad. Egoísmo y libertad individual, emigración y desempleo, racismo y tolerancia, juventud y vejez, agresividad y cultura, sexo e infidelidad, exotismo y *glamour*, humillación y genialidad, incomunicación y diversidad, fantasía y muerte son algunos de los pares cohabitantes en estos *arrondissement* donde se alimenta y confirma esa dramática, vehemente y hasta morbosa adicción parisina que acogió los últimos días de la convulsa vida de Oscar Wilde e inspiró a Vallejo a profetizar el cómo y el dónde de su propia muerte.

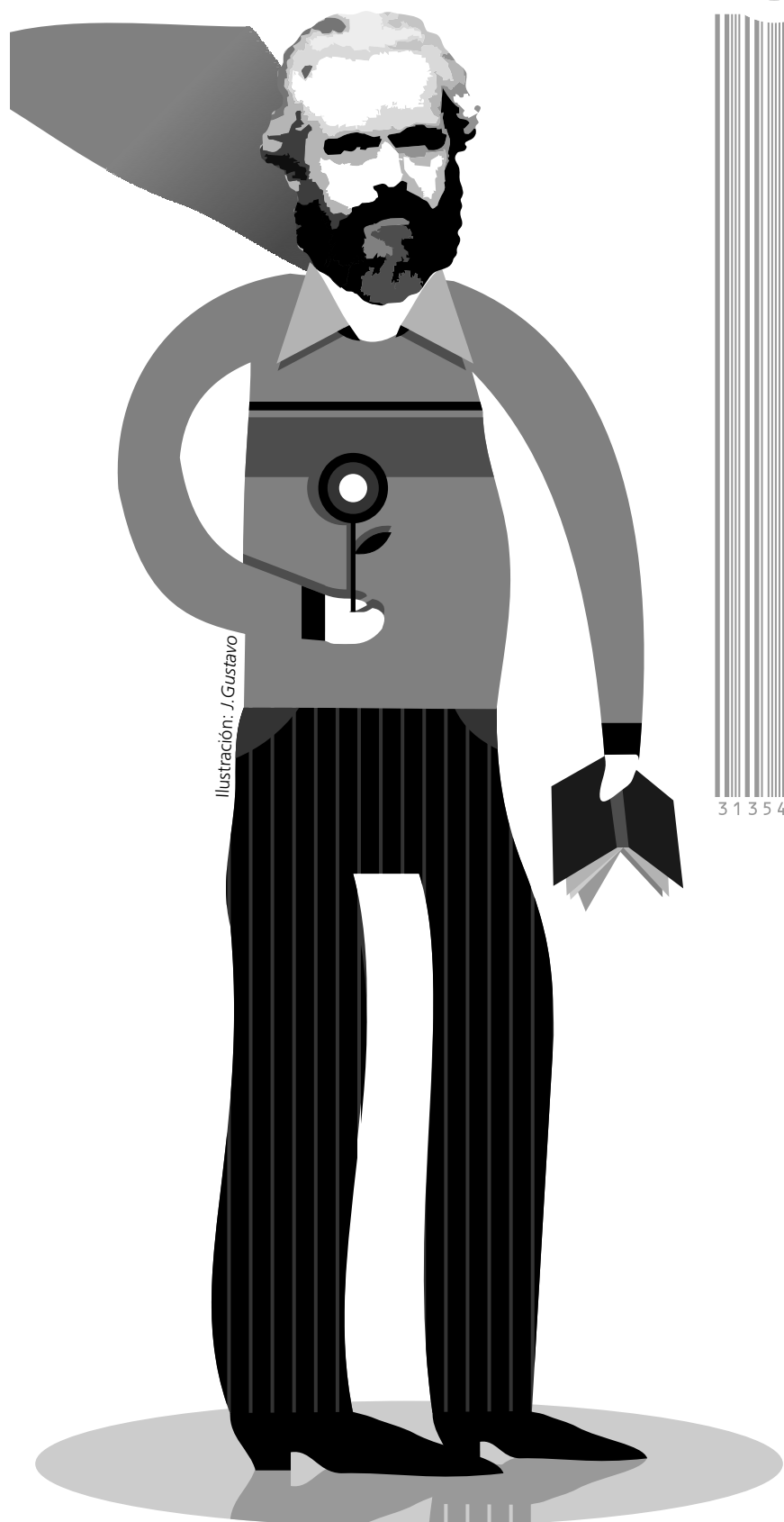
Notas:

1 Fanny Ardant, Juliette Binoche, Steve Buscemi, Willem Dafoe, Gérard Depardieu, Marianne Faithfull, Ben Gazzara, Maggie Gyllenhaal, Bob Hoskins, Olga Kurylenko, Aïssa Maïga, Emily Mortimer, Nick Nolte, Natalie Portman, Miranda Richardson, Gena Rowlands, Ludivine Sagnier, Catalina Sandino Moreno, Rufus Sewell, Leonor Watling, Elijah Wood, entre otros.

2 *París te amo* está compuesta por las historias *Montmartre*, escrita y dirigida por Bruno Podalydès; *Quais de Seine*, escrita y dirigida por Gurinder Chadha; *Le Marais*, escrita y dirigida por Gus Van Sant; *Tuileries*, escrita y dirigida por Joel and Ethan Coen; *Loïen du 16e*, escrito y dirigido por Walter Salles; *Porte de Choisy*, escrita y dirigida por Christopher Doyle; *Bastille*, escrita y dirigida por Isabel Coixet; *Place des Victoires*, escrita y dirigida por Nobuhiro Suwa; *Tour Eiffel*, escrita y dirigida por Sylvain Chomet; *Parc Monceau*, escrita y dirigida por Alfonso Cuarón; *Quartier des Enfants Rouges*, escrita y dirigida por Olivier Assayas; *Place des Fêtes*, escrita y dirigida por Oliver Schmitz; *Pigalle*, escrita y dirigida por Richard LaGravenese; *Quartier de la Madeleine*, escrita y dirigida por Vincenzo Natali; *Père-Lachaise*, escrita y dirigida por Wes Craven; *Faubourg Saint-Denis*, escrita y dirigida por Tom Tykwer; *Quartier Latin*, escrita por Gena Rowlands y dirigida por Frédéric Auburtin y Gérard Depardieu; *14e arrondissement*, escrita y dirigida por Alexander Payne.

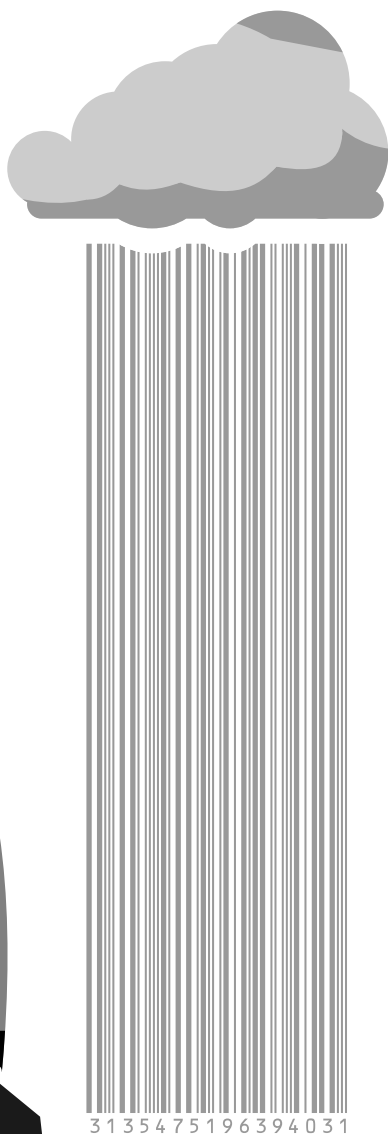
Confieso que no soy muy seguidor de las producciones televisivas nacionales. Tal vez porque como teatrista al fin, mi pensamiento va por otros vericuetos, quizá también porque —sinceramente— muchas producciones quedan por detrás de mis expectativas. No es este el caso. Una puesta en escena de procedencia teatral de largo recorrido y éxito, es asumida por la Televisión nacional para el espacio teatro. El producto final ha quedado, no solo como una empresa fiable y una producción con una visualidad poderosa si consideramos los limitados recursos a los que se tiene acceso en las producciones actuales de la Televisión, sino que constituye *per se* un suceso para la cultura nacional, de igual envergadura que la versión teatral homónima. No obstante que la puesta en escena en teatro cobra mayor relieve conflictual, alcance y significado.

Un texto peculiar en las difíciles coordenadas del monólogo, pero con un gran impacto contemporáneo, escrito por el eminente politólogo norteamericano Howard Zinn, que contribuyó, con su presencia en el estreno teatral en la Sala Lauradó, a cautivar la atención de público y crítica en general. El texto, a pesar de que pudiera cuestionarse alguna que otra debilidad dramática —recordemos que Zinn no es un dramaturgo habitual— tiene tanta fuerza e interés contemporáneo que remueve, provoca y confronta al espectador.



A propósito de MARX en el

SOHO



La acción sucede en un universo especulativo imaginario. Carlos Marx, el filósofo otrora defensor de los oprimidos, ha sido «liberado» del reino de los muertos tan solo por unas horas. Ha decidido entonces venir al sitio donde vivió antes, el Soho, el lugar de los oprimidos y marginados por excelencia; pero tal vez por un accidente del destino «cae» en el Soho de Nueva York y no en el de Londres. Justo aquí habla para todos los que quieren escucharlo por esta vez. Los espectadores son asumidos como testigos de estas declaraciones. Critica por igual las formas dogmáticas del socialismo así como las tendencias más crueles del capitalismo, entregándonos a todos una lección inigualable de humanidad y sentido ético que va más allá de las fórmulas vacías de los manuales.

El texto se enfoca en forma chispeante e inteligente en las experiencias del socialismo, teniendo en cuenta su solidez como ideario de los oprimidos. Demuestra así un sentido profundo y crítico, ajeno al triunfalismo y la desmesura. Parece llevarnos a la conclusión indubitable de que por encima de los modelos de sociedad puede encontrarse un estrato superior: el sentido humanista de la vida para todos los hombres de la Tierra.

El espectáculo unipersonal, en su versión teatral, resultaba mucho más concentrado en la interpretación magistral de Michaelis Cué, un actor de ya largas horas de vuelo; su interpretación era más honda, completa y acabada. Con matices gestuales que pudiéramos apuntar como «grotowskianos».

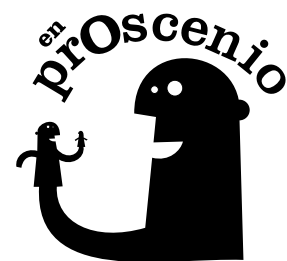
No sucede así en la versión televisada donde el actor se contiene en una interpretación más naturalista y mesurada y que, aunque sigue siendo muy profesional y atinada, no logra el alcance de relación público-actor en la sala teatral.

En esta versión televisiva el guión rompe un poco la linealidad inherente a todo monólogo pretendiendo dinamizar la estructura del «relato» mediante intervenciones más o menos directas de otros personajes (Engels, Bakunin, la esposa de Marx y la presencia de los indigentes silenciosos) así como la presencia de códigos visuales evocados y universales que logran ubicar el texto en la contemporaneidad.

Felicitaciones a Padilla, director de la versión televisiva, por estos logros, aunque hay que indicar un detalle al paso. En mi opinión la intención de fortalecer la línea dramática hubiera resultado aún mejor si los personajes caracterizados como indigentes hubieran sido interpretados por actores y no por figurantes. Esto hubiera intensificado las reacciones no-verbales al soliloquio del personaje de Marx de tal modo que se hubieran creado interacciones.

Salvo este detalle, me parece una atinada, oportuna y necesaria versión de un espectáculo teatral de los de más relieve en el panorama teatral cubano de los últimos años.

Un espectáculo que tal vez, más temprano que tarde, por esos avatares extraños de la vida, pueda ser visto también en medio del Soho newyorkino, ¿por qué no? Ante la mirada, a ratos curiosa, a ratos inquisidora, de muchos espectadores que como yo resulten fascinados. ▀



Rubén Sicilia

Las revoluciones pueden agruparse en dos grandes categorías: las simpáticas y las aborrecibles. Las rebeliones simpáticas son las que alcanzan el poder gracias a enormes sacrificios para después, civilizadamente, dejarse vencer y desaparecer sin dejar huellas. Las clases que participaron como artífices y beneficiarias de la rebelión —ahora declarada simpática en virtud de su derrota— regresan entonces a una humillación y una miseria peores a la situación que una vez alimentara su desesperada necesidad de liberación. Recuerdo el asco que inspiraban las clases miserables de Nicaragua cuando ostentaban el poder revolucionario. Incluso las buenas almas que desde los ministerios europeos hablaban en tono altisonante de cooperación crítica, en el fondo los despreciaban por su indigencia y su inoportuno desvelo por los legítimos intereses de su propio pueblo. Su nunca suficiente conciencia democrática inspiraba un rencor disfrazado de cooperación internacional. Pero lo peor era el odio larvado que suscitaban, ya que constituían un obstáculo oneroso para la marcha de los negocios.

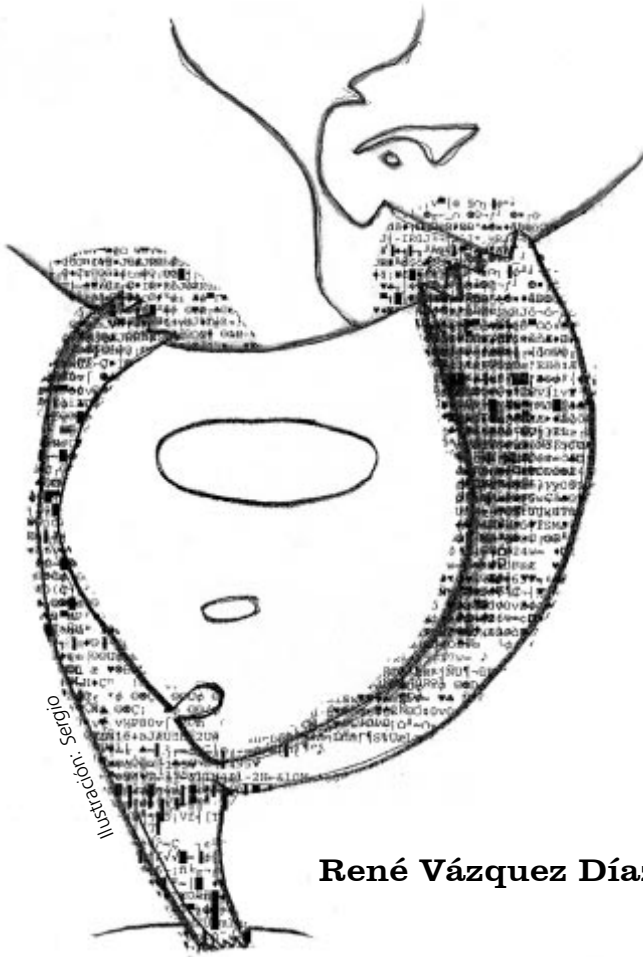
Era algo muy similar a lo que ocurre hoy con Venezuela y con la Bolivia de Evo Morales. Es casi inconcebible que en nuestro mundo ultraliberal, tan homogéneo y adoctrinado, alguien tenga el mal gusto y la osadía de tomar medidas en favor de sus compatriotas más necesitados, nada menos que en menoscabo de las ganancias de los patronos y del capital foráneo, que inmediatamente se proclama discriminado, ofendido y expoliado. La Revolución Bolivariana, por ejemplo, es antipática por definición ya que no se ha dejado aplastar. Tanto Chávez, como Evo Morales y sus seguidores serán civilizados y simpáticos única y exclusivamente a partir del instante en que sean vencidos. Fue lo que sucedió en Nicaragua. En cuanto el poder pasó a las manos políticamente correctas, sobrevino una admiración europea casi celestial: qué espectáculo de urbanidad histórica, al fin los harapientos volvieron a sus harapos y cada quien volvió a ser cada cual, como en aquella canción de Juan Manuel Serrat.

Entonces no hay nada más antipático que una revolución indestructible, y yo creo que para un intelectual como Ramón Chao ese tipo de tozudez histórica constituye una motivación muy poderosa para viajar, meter los ojos dentro de la realidad y luego escribir con toda libertad. EE.UU., que suele ser el encargado histórico de liquidar a las revoluciones con vocación de simpáticas, ya no sabe qué hacer con Cuba. Han intensificado el bloqueo, ya de por sí ilegal y genocida, hasta extremos inconcebibles. Han comprado a medio mundo para eliminar la imagen de que Cuba es «un lugar de destino turístico por excelencia, un centro de innovación en biotecnología y un estado socialista con buenos resultados, que ha logrado mejorar el nivel de vida de su gente y que es un modelo en educación, servicios médicos y relaciones raciales para el resto del mundo», según el texto de la llamada «Comisión de Ayuda a una Cuba Libre», del Departamento de Estado (ver: <http://usinfo.state.gov/espanol>).

La Unión Europea ha aceptado infamemente la versión americana del conflicto: Cuba es la criada bocona que no acaba de arrodillarse ante sus señorías norteamericanas, ni entendiendo que su papel tiene que ser el de criada sumisa para que cada quien sea por siempre cada cual. En medio de ese forcejeo, cuyo desenlace podría cambiar radicalmente la historia de América Latina, Ramón Chao se monta en un avión y aterriza en el calor soporífero de la Isla, para meterse por sus propios pies dentro de la era imaginaria cubana y encontrar, aunque sea, algunos elementos que le permitan elaborar una contraimagen capaz de desafiar el adoctrinamiento que le imponen.

En la «Comisión de Ayuda a una Cuba Libre» el Departamento de Estado ha nombrado a un interventor norteamericano para Cuba, una especie de procónsul que, cuando se muera Fidel Castro, dice que dirigirá y fiscalizará el traspaso de poder de los revolucionarios aborrecibles a los exiliados americanizados que ya hacen cola en Miami, México y Madrid para hacerse cargo, como Sancho Panza, de una ínsula Barataria cuyos señores tienen su corte en Washington y de los cuales se han habituado a recibir dineros. También hay algunos pretendientes baratarios en París, pero a pesar de su desaforado anticastroclismo declamatorio esos Sanchos siempre serán sospechosos para el «monstruo» americano, ya que no forman parte orgánica de sus entrañas. Como por lo pronto todos los aspirantes al poder en La Habana tienen que conformarse con despreciar la destartalada, pero tenaz victoria de la Revolución Cubana, la han decretado inoportuna, pasada de moda y cochambrosa. El que

Reflexiones en torno a un libro de Ramón Chao



René Vázquez Díaz

se atreva a desafiar esa imagen única; el que se atreva a disentir del consenso de Washington será combatido, silenciado y, en la medida de lo posible, exterminado al menos mediáticamente.

Para un hombre del coraje y la integridad de Ramón Chao, ese desafío es lo suficientemente hermoso como para obligarlo a rechazar la cantaleta de una Cuba solamente habitada por Fidel Castro y unos cuantos disidentes. En esa imagen imperante, el resto de la población cubana carece de entidad humana. Once millones de personas son hoy más que nunca rehenes de un grupo de cubanos fraticidas, aliados de una potencia extranjera y carentes de un proyecto de futuro independiente para el país. La única posibilidad de existir políticamente de ese grupo fraticida, que apoya tácita o explícitamente —y en todos los casos de modo sumiso— la agresión comercial, mediática, diplomática y financiera contra Cuba, es servir a los intereses de la política exterior norteamericana. No tienen absolutamente ninguna otra opción. En España, donde se da el caso más extremo de desinformación y de distorsión de la realidad cubana, la imagen de Cuba está reducida a un presente representado por un exilio derrotado, antidemocrático y parásito de la política anticubana de EE.UU. En Francia, Reporteros sin fronteras se ha convertido en una especie de cuerpo ideológico de bomberos al servicio de la necesidad estadounidense de condenar a Cuba en la mayor cantidad posible de foros. Dondequiera que se analiza el frente mediático montado y financiado por EE.UU. y el papel que juega en la legitimación e implementación la Ley Helms Burton, Reporteros sin fronteras acude con largas mangueras de tinta financiada por la National Endowment for Democracy (ver http://www.sourcewatch.org/index.php?title=Reporters_Without_Borders) para defender el derecho norteamericano de comprar conciencias y asfixiar a un pueblo inocente.

En ese contexto, en cuanto surge el tema de Cuba, los ánimos se enardecen, las pasiones se imponen al análisis y una curiosa ceguera se apodera hasta de los más moderados. Ir a Cuba y comprobar que la nación existe; que los cubanos aman y odian y que se debaten entre dificultades, errores y problemas de todo tipo, pero que a pesar de todo defienden lo que han conseguido con tantos sacrificios; ir a Cuba y contar que los isleños sueñan y se enferman y se curan, y que intentan sobreponerse a los durísimos golpes de la Historia, es un crimen imperdonable. Resulta antipático que alguien compruebe *in situ* que en la Isla crecen las palmas. Es inadmisibles que, al hablar de las jineteras, Chao haga una certera comparación con los cientos de miles de mujeres prostituidas que, en la Madre Patria y la inmensa mayoría en condiciones de semiesclavitud, todos los días venden su sexo a millones de respetables caballeros españoles.

Yo veo a Ramón Chao como un solitario de las letras que no excluye de su mundo las grandes realidades colectivas. En todo lo que escribe se ve que tiene una visión humanista y global de los problemas mundiales, y me gusta porque escribe lo que le da la gana en contra de lo que desearían los propietarios de la opinión pública internacional. Desde luego que no hay que estar de acuerdo con él en todo. Yo, personalmente, vivo en eterno desacuerdo con aspectos esenciales del Gobierno de Cuba. En eso no me diferencio del 90% de mis compatriotas, y en ese porcentaje incluyo a quienes darían su vida mañana mismo por defender a esa Revolución a la que critican. Ni Ramón Chao ni yo sabemos si en un futuro, que por ahora se nos presenta indescifrable, Cuba regresará al capitalismo o si la Revolución nacionalista y socialista de Fidel Castro sobrevivirá y se desarrollará con otros dirigentes. Pero al igual que Chao, yo preconizo el respeto irrestricto de mis compatriotas a decidir su propio destino, sin injerencias imperiales ni neocoloniales de ningún tipo. Si el oficio del escritor puede compararse a una insurrección solitaria, Ramón Chao pertenece a la categoría de intelectuales con la que yo me solidarizo: él es un insurrecto armado de palabras que no se deja meter en cintura. Mientras existan hombres de letras como él, valdrá la pena pagar cualquier precio por demostrar que los escritores podemos ser un factor de desorden en la uniformidad repleta de oportunistas y de miedosos que han vendido sus palabras al pensamiento único.

Este libro es el fruto de la relación intelectual, sentimental, política e incluso familiar de Ramón Chao con todo lo que tiene que ver con Cuba. Si saber envejecer es escribir como si uno no hubiese envejecido, este libro es la demostración de que Ramón Chao es un joven inconformista. Y que nadie me venga a decir que este es el libro de un turista; turistas son los que, siendo cubanos o no, escriben desde Madrid, Miami, México y París sobre una Cuba que no han palpado desde hace décadas y cuya esencia desprecian. No han restañado ni una sola de las heridas de su pueblo ni acariciado una sola de sus cicatrices. Para solo poner dos ejemplos: en lo tocante a los temas cubanos, tanto el *Miami Herald* (periódico oficial del «exilio histórico» pese a ser norteamericano, o quizá por eso mismo) como la revista *Encuentro*, son publicaciones políticamente turísticas, editadas por turistas del anticastroclismo clientelero.

En este texto lleno de sorpresas y de confesiones personales, Ramón Chao se revela como un observador lúcido de una isla dura y difícil, plagada de problemas casi insolubles, pero también sabrosa, batalladora e infinitamente seductora, a la que él ama y ese amor lo ayuda a comunicarnos sus profundos conocimientos sobre el tema sin que el libro deje de ser ameno ni un instante. Con él viajaron el pintor polaco Wozniak y la fotógrafa Majorie, así como Antoine, «el tesorero» del grupo. Fotos, dibujos y texto ofrecen un contrapunto de imágenes que se van fundiendo en una totalidad disfrutable, que provoca en el lector el deseo de compartir los percances, los placeres y las experiencias de los cuatro viajeros. Chao anota y compara, lanzando miradas penetrantes a lo que tiene delante y a los libros que ha leído y encontrando siempre la cita exacta que le ayuda a responder sus propias preguntas. Mientras se adentra en las calles y las guardarrayas de nuestra historia, Chao da palique con cualquiera, lo mismo con médicos, cantantes y babalaos que con curtidos vegueros de la Cuba profunda, intentando comprender lo que ni los mismos cubanos entendemos: el sufrimiento, las delicias y las contradicciones de lo real y la belleza de los descomunales sueños, condicionados por el influjo de nuestra literatura. En fin, los disparates y los logros innegables de una Isla que, para calificarla de extraordinaria, basta con recordar que en ella existe, en contra del derecho internacional y de la voluntad de su pueblo, un campo de concentración y de tortura regentado por la misma potencia extranjera que la bloquea y la amenaza de muerte en nombre de la libertad. ▀

René Vázquez Díaz: escritor cubano. Miembro de la directiva de la Unión de Escritores de Suecia. La Editorial Letras cubanas publicó su novela *La Isla del Cundeamor*, La Habana, 2003.

MADRIGAL:



Madrigal está dedicado a René Clair.

En 1955, este realizador francés filmó *Grandes manio- bras (Les grandes manoeuvres)*, en la que Gerard Philippe, un joven militar, apostaba en una rifa su capacidad para conquistar a Michele Morgan, la mujer más bella y misteriosa del pueblo.

Lo que al inicio comienza como un juego galante se convierte en una pasión avasalladora para ambos, que termina dramáticamente cuando la mujer descubre la mentira inicial. Realmente enamorado, Gerard Philippe quiere obtener el perdón pidiéndole a su despechada amante que abra su ventana cuando él cruce delante de su casa durante un gran desfile militar. Pero la ventana permanece cerrada.

Ese es el final del filme tal como lo conocemos.

Pero Clair imaginó otro final que nunca pudo filmar, porque los productores lo rechazaron por considerarlo demasiado trágico: Michele Morgan (humillada, destruida), abre la llave del gas de su habitación y la criada, al descubrir el suicidio, abre la ventana, mientras Gerard Philippe cruza frente a ella creyendo que la ventana abierta dice perdón.

Madrigal rescata y ubica este final como cierre de una historia de amor en La Habana de hoy. ¿Por qué?

1) porque quiero rendirle un homenaje a este gran director de cine francés,

2) porque el tema de lo aparente y lo real está en el centro de interés de todas las relaciones humanas,

3) porque quiero que lo real y lo aparente formen parte del lenguaje mismo de la película, colocando al espectador ante imágenes y situaciones, cuyo sentido no será el que aparentan en un inicio.

Y esto, ¿cómo lograrlo?

No siento que tenga la solución a mano como una ecuación matemática o una fórmula. Por eso *Madrigal* es una búsqueda.

Una búsqueda que comenzará por la construcción de una historia de amor que evoluciona a través del comportamiento sorpresivo, contradictorio y ambivalente de los personajes.

Y esa búsqueda extenderá su resonancia a través de una atmósfera fotográfica y sonora deliberadamente artificiosa, para nada naturalista, que intentará crear «otra» realidad (cinematográfica) tan verosímil como la realidad.

Sé que todo esto puede parecer pretencioso y pedante. Pero confío en que sea solo una apariencia y no lo real. Mi real aspiración es lograr una película compleja —como la realidad— y al mismo tiempo sencilla —¿como la realidad?

Una película —como todo el cine que siempre he tratado de hacer— que emocione y deje en el espectador una reflexión abierta sobre lo que ha visto.

Siento, como siempre, la duda y la emoción del que está frente al abismo y debe saltar. Solamente al final, cuando *Madrigal* sea una realidad y no un sueño parecido a una película dentro de mi cabeza, sabré si el salto ha valido la pena.

Por ahora, solo tengo una certeza: saltar. ▀

la búsqueda,

el abismo,

el salto

Fernando Pérez

Ilustración: J. Gustavo

Fernando Pérez Valdés: director de cine y escritor. Premio Nacional de Cine 2007. Entre sus obras: *Clandestinos*, *Madagascar*, *La vida es silbar*, *Suite Habana* y *Madrigal*.

ENTREVISTA CON RAÚL PÉREZ URETA

Sandra del Valle Casals

FOTOGRAFÍA

Aunque hasta hace muy poco no estaba registrado en el sitio cubacine.cu como uno de los fotógrafos de nuestra cinematografía, ha sido Raúl Pérez Ureta un silencioso artista de la luz.

Entre los cineastas cubanos que han preferido reincidir con él para el trabajo de la fotografía están Daniel Díaz Torres, Gerardo Chijona y Fernando Pérez, casualmente quienes fueron los miembros de uno de los grupos de creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) que en los 80 serían promovidos a directores de cine.

Raúl es autor de obras tan heterogéneas como *Alicia en el pueblo de Maravillas*, *Madagascar* o *Un paraíso bajo las estrellas*; todas con el cuidado extremo con que asume hasta los cortometrajes de jóvenes realizadores que intentan su camino en el audiovisual, y por los que muchas veces solo recibe el placer de filmar.

Su última colaboración con Fernando en la película *Madrigal* fue solo un pretexto para acercarnos a esta sencilla y modesta persona que nació en Fomento hace 64 años.

Salto al vacío: representar una ciudad del 2020

Desde que Fernando tenía la idea —no era todavía el guión terminado, solamente la escaleta—, habló conmigo para hacer *Madrigal*. Teníamos un proyecto de una película en Italia; por razones de producción esta salió primero. Fernando, en principio, estaba muy entusiasmado. Después, a medida que avanzaba el guión, nos dijo que le seguía gustando mucho, pero que iba a ser una película muy difícil. Y a partir de ahí fue que todo el mundo entró en la idea de que sí lo sería. Viendo la obra anterior de Fernando sabíamos que iba a un desafío, a una película diferente.

Alguien del grupo (del que trabaja cercano a Fernando siempre) cuando empezamos en la labor dijo: «Bueno, ¿y la entenderá la gente? ¿Será una película de minorías?». Y Fernando respondió: «No. Yo creo en el raciocinio y en la inteligencia nata que tiene el ser humano, y sobre todo el cubano. Esta película es una prueba para nosotros y va a ser también una prueba para el público». Y con ese criterio empezamos a prepararla.

Vimos muchísimos filmes, de diferentes países, que tenían que ver o que podían ayudarnos a orientar el estilo, la puesta en escena de la fotografía. Particularmente cada vez que voy a hacer una obra busco referencias visuales y sobre todo las busco en la pintura. En *La vida es silbar* y en esta tuvimos referencias de (René) Magritte y de la pintura de (Edward) Hopper. También escuchamos música. Un día Fernando nos dio a todos una copia de la canción de Jewel que está en la película, y a partir de ahí empezamos a discutir cómo iba a ser. Pero siempre a partir de la premisa del reto a la hora de filmarla, de que podía tener un público determinado y haber personas que no la entendieran. Creo que lo más importante de esta película es que se

hizo pensando en que la gente puede descifrar muchísimas cosas. Nunca subestimar al espectador, sino someterlo a prueba, y someternos nosotros mismos.



EN PRIMERA

Crescendo

Empezamos a hacer el guión técnico, a buscar locaciones, con la premisa de que era una película sin gran presupuesto. Había en la historia un cuento que supuestamente es una ficción y estamos acostumbrados a los grandes derroches tecnológicos del cine capitalista, del cine de Hollywood. No disponíamos de esos procesos, no estaba al alcance nuestro hacer ningún efecto o basar el cuento (la segunda parte de la película) en efectos especiales. Nos propusimos entonces que esa imagen no fuera realista como el comienzo de la película —que tampoco es realista—, que ese cuento diera una imagen diferente sin recursos superelaborados desde el punto de vista tecnológico.

Tengo la suerte de haber trabajado casi durante 16 años en el Noticiero (ICAIC Latinoamericano) con Santiago Álvarez, quien desgraciadamente ya desapareció, y con quien caminé toda esta Isla haciendo reportajes y noticias. Y esta Habana nos la caminamos miles de veces. Recordé un lugar donde había hecho un reportaje sobre una marca de cerveza que se llamaba Cabeza de lobo. Era donde se realizaban los procesos antiguos de la fabricación de la cerveza, y reposaban los caldos 40 días. Aquel lugar me había impresionado tanto... —porque yo he visto tantas imágenes en mi vida a partir de mi trabajo (42 años de trabajo)—, que esas imágenes se me quedaron en la retina.

Salimos a buscar esa locación en la antigua cervecería Tropical, que ya no funciona y lleva 22 años cerrada. Cuando la abrimos fue como si se abriera un mundo nuevo, una cosa extraña, extraordinaria. Toda esa atmósfera de la suciedad de más de 20 años hizo que fuera mucho más fantasmagórico. Estar ocho o diez días encerrados en un lugar con esas características implicaba un riesgo de filmación para los actores, para todo el grupo de jóvenes que estaba colaborando con nosotros, y para nosotros mismos. Entonces se desinfectó el lugar, pero sin tocar las telarañas y los mohos. Todo eso ayudó a que la gente se uniera. Desde esa locación el grupo de trabajo —actores y figurantes— asumió la película como un proyecto personal.

PERSONA

Incidencias de un Director de Arte

Erick Grass es un magnífico director de Arte y me siento muy satisfecho de los trabajos que hemos hecho juntos. Hubo una colaboración grande entre nosotros en *Madrigal*; él fue muy receptivo.

Fernando me dijo: «Esta película no es una comedia, sino es hermética, triste. Yo quiero que haya grises». Inclusive el primer guión decía *Madrigal, una película en gris*. Erick hizo propuestas extraordinarias. A mí me parece que la locación del teatro es extraordinaria.

Como en *Madagascar*, los objetos y los espacios se funden con el fondo, con los personajes. Lo más difícil que se trabajó fue que al final la escenografía de la película se convirtiera en realidad. Para esa atmósfera se hizo un guión técnico riguroso, de manera que el telón de fondo del teatro se transformara después en realidad. Tuvimos la colaboración de Ángel Alderete.



Nacer del cine

Fernando ha dicho toda la vida que él es un cinéfilo, y a mí me pasa igual. A veces transcurren semanas y no veo una película, y de buenas a primeras veo 30 seguidas. Es como una enfermedad de la que nunca te liberas. Además, uno aprende viendo mucho cine. No vengo de ninguna escuela, soy autodidacta. En mi juventud entré en el ICAIC, como pude haber hecho en una fábrica. En ese momento en que tú quieres ser, pero la vida te conduce por otro lado, tuve la suerte de conocer a Pedro García Espinosa, que vivía cerca de donde yo residía en esa época. Fue él quien me habló de una convocatoria para Dibujos Animados.

Yo creía que dibujaba de lo más bien. Cuando llegué a Dibujos Animados y empecé a dibujar muñequitos, no funcionó. Gente que me quería me dijo: «mira, deja eso. Haz otra cosa». Había una plaza en cámara de animación y ahí me quedé. Después pasé al Noticiero (ICAIC), e hice numerosos documentales, lo que me ayudó mucho. Tiré casi un millón de pies de película en 16 años, porque lo filmábamos todo, desde lo sublime hasta lo más terrenal. La escuela del Noticiero creo que fue la mejor del mundo. Ningún graduado de la mejor escuela de cine cuando sale tiene filmados 500 proyectos, y nosotros hacíamos un Noticiero semanal. Además, Santiago era un hombre que daba participación a la gente.

Azar concurrente

Empecé a hacer cine por casualidad en Colombia en una película que se llama *Visa USA*, de Lisandro Duque, un exitoso director de ese país. Era un proyecto con Cuba donde nosotros poníamos la cámara junto a algunas luces y yo fui a llevarla como operador. El fotógrafo, que era excelente, en la primera semana lo atacaron en la calle y no pudo seguir en el rodaje. Parar la película y buscar otro fotógrafo en Bogotá —que estaba muy lejos de donde filmábamos— implicaba perder dinero. El propio director me dijo que lo asumiera yo. Ese fue mi primer trabajo de ficción, que tiene imperfecciones, pero ahora lo veo como el primogénito. Después hice *Otra mujer*, con Daniel Díaz Torres, y más tarde vino *Papeles secundarios*. Estaba en el pleno descubrimiento de poner luces. Aunque tiene una fotografía que está bien con la película —no reniego de ella—, sé que hay exceso de luces en *Papeles...*. Los años que han pasado me han hecho más razonable.

La película del director

En la conferencia de prensa dije que *Madrigal* cerraba un ciclo que empezó con *Papeles secundarios* (Orlando Rojas, 1989). En ese momento estaba deslumbrado con la luz. Después me di cuenta de que, primero, el fotógrafo no es el dueño de la obra; es el primer «alquilado» de la película. Es decir, uno no escoge la que quiere hacer, los directores te escogen.

Los directores de fotografía no pueden tener un estilo. No podía hacer *Madrigal* como hice *Papeles...*, o como hice *La vida es silbar*. Toda la vida los artistas están buscando consolidar un estilo: al pintor tú lo conoces por su paleta, quizá a un escritor por cómo maneja el lenguaje. Sin embargo, un director de fotografía

no puede asumir un estilo; al contrario, tiene que procurar que cada obra sea diferente. No se pueden filmar todas las películas iguales. Uno de los grandes retos de un fotógrafo es, primero, entender eso, que el estilo de la película es también el del director.

Por la edad, uno va decantando. Hay cosas que hice en *Papeles...* que ahora nunca las haría. Para mí, en este momento es más importante ser el traductor de lo que el director quiere y de lo que está en el guión literario, es decir, que esa traducción de literatura a imágenes tenga los mismos verbos, las mismas acciones, los mismos párrafos. Si tú no eres buen traductor, la película puede tener 300 luces y no ser buena. Mi problema ahora es que yo sepa traducir en imágenes lo que está en un guión literario sin traicionarlo, con las luces que justifiquen la secuencia y no como me pasó en *Papeles...*, que pensaba que mientras más tiro de corriente había y mientras más luces estaban encendidas, el fotógrafo era mejor.



«Señoritos de barra»

Antes había aquí academias de baile en que las señoritas estaban sentadas en la barra. Tú llegabas, pagabas un peso por cada pieza, pedías la que querías bailar, sacabas a la señorita y bailabas con ella. En este caso los fotógrafos somos «señoritos de barra». Siempre quise hacer un filme con Titón (Tomás Gutiérrez Alea); pero él nunca hizo una película conmigo. Me interesaría un día trabajar con un director importante de Hollywood para ver cómo se filma allí. Pero eso no lo puedo decidir yo. A mi edad ya no va a pasar.

Nunca el director de fotografía puede hacer la película que él quiere. Por eso digo que es una situación de insatisfacción. Aunque depende de las relaciones que tú establezcas con el director y de las posibilidades que te dé para influir en el trabajo general. La satisfacción espiritual sí existe porque al final está el trabajo terminado.

Hay un ejemplo famoso: (Sergei) Urusevsky, fotógrafo de *Soy Cuba* —considerada actualmente una película de culto en todas las escuelas de cine—, un tipo que estuvo adelantado a su época, con 20 años por delante de los demás. Tiene películas espectaculares. En *Soy Cuba*, aunque te guste más o menos el mensaje, cada plano es una lección de iluminación, de encuadre... verla es pasar un curso de cine. Al final le pidieron que hiciera un filme y él se entusiasmó mucho. Entonces hizo uno en una zona de Mongolia donde vivían campesinos nómadas que criaban grandes manadas de caballos. Eran escenarios asombrosos. Cada plano era un cuadro, la composición perfecta. Ese mundo de los caballos, que son animales tan plásticos, lo fue obsesionando y cuando terminó la película tenía seis horas. No tuvo el coraje de cortar un plano por la mitad. Porque siempre que una obra sale y tiene 700 planos hay 300 buenos que se perdieron y no están en la edición final. Hay un libro llamado *Tomás Gutiérrez Alea: los filmes que no filmé; Lo que filmamos y nunca se vio* debería ser mi libro.

Fernando, la familia

Lo conozco desde que entró en el ICAIC como traductor de ruso. Cuando él pasó al Noticiero, empezamos a trabajar juntos. Cuando (Arnaldo) Tamayo, el cosmonauta nuestro, subió al Cosmos, hicimos un Noticiero del cubano que más alto estaba y del que más bajo estaba. Fuimos a las Minas de Matahambre. Eran, creo, 1 700 metros de

profundidad y había ahí un cubano de 17 años, negro, trabajando. Recuerdo las imágenes con mucho placer. De ahí salió un documental llamado *Mineros* (1981).

La relación en general con la gente que trabajaron en el Noticiero —Daniel, Fernando, Rolando Díaz, Pastor Vega— era muy unida. La gente que pasó por allí obligatoriamente tenía que ser como una gran familia porque lo hacíamos semanal, salía los jueves en La Habana cuando era el estreno de las películas. Teníamos que buscar la noticia, filmarla, prepararla, editarla y hacer la copia en cuatro días porque el quinto era para el laboratorio, hacer las copias y ya después era la distribución. Si no había una unidad, un mismo sentido de trabajo, de la responsabilidad, no había forma de crear en el Noticiero. Todo ese tiempo hizo que la gente se hermanara, se quisiera. También nosotros entramos muy jóvenes por lo que la relación con Santiago no era de jefe a subordinado, sino como de hijo malcriado a padre peleón.

Le decía una vez a alguien que yo tengo un único hermano que vive en Santa Clara; pero no nos vemos mucho. Cuando voy a su casa pido el agua; en casa de Fernando sí tengo sed abro el refrigerador y la tomo. Es una relación más frecuente. Considero a Fernando mi familia.



Entre el celuloide y el digital

Estoy muy feliz con el resultado de la fotografía de *Madrigal*. Fue un experimento para mí. Es mi segunda película en video de alta definición. Ya habíamos hecho *Suite Habana* en Betacam digital, pero no de alta definición, con un lenguaje muy elaborado y a la vez muy documental. En este caso hay un trabajo y una estética muy elaborados.

Me he preparado y he tratado de buscar información sobre las nuevas tecnologías que están cambiando la forma de decir, porque evidentemente las posibilidades del cine son diferentes a las del video. Asumo el video como una nueva forma de decir, aunque nunca con los resultados que tú obtienes con un negativo original.

Casi toda mi obra está en cine. Me resulta muy difícil renunciar a él. No estoy en contra del desarrollo tecnológico. Lo asimilaré, lo estudiaré, trataré de ver si llego a él; pero yo soy un hombre de cine, de celuloide. ■

cuento

La siesta del martes

Gabriel García Márquez

El tren salió del trepidante corredor de rocas bermejas, penetró en las plantaciones de banano, simétricas e interminables, y el aire se hizo húmedo y no se volvió a sentir la brisa del mar. Una humareda sofocante entró por la ventanilla del vagón. En el estrecho camino paralelo a la vía férrea había carretas de bueyes cargadas de racimos verdes. Al otro lado del camino, en intempestivos espacios sin sembrar, había oficinas con ventiladores eléctricos, campamentos de ladrillos rojos y residencias con sillas y mesitas blancas en las terrazas entre palmeras y rosales polvorientos. Eran las once de la mañana y aún no había empezado el calor.

—Es mejor que subas el vidrio —dijo la mujer—. El pelo se te va a llenar de carbón.

La niña trató de hacerlo, pero la persiana estaba bloqueada por óxido.

Eran los únicos pasajeros en el escueto vagón de tercera clase. Como el humo de la locomotora siguió entrando por la ventanilla, la niña abandonó el puesto y puso en su lugar los únicos objetos que llevaban: una bolsa de material plástico con cosas de comer y un ramo de flores envuelto en papel de periódicos. Se sentó en el asiento opuesto, alejada de la ventanilla, de frente a su madre. Ambas guardaban un luto riguroso y pobre.

La niña tenía doce años y era la primera vez que viajaba. La mujer parecía demasiado vieja para ser su madre, a causa de las venas azules en los párpados y del cuerpo pequeño, blando y sin formas, en un traje cortado como una sotana. Viajaba con la columna vertebral firmemente apoyada contra el espaldar del asiento, sosteniendo en el regazo con ambas manos una cartera de charol desconchado. Tenía la serenidad escrupulosa de la gente acostumbrada a la pobreza.

A las doce había empezado el calor. El tren se detuvo diez minutos en una estación sin pueblo para abastecerse de agua. Afuera, en el misterioso silencio de las plantaciones, la sombra tenía un aspecto limpio. Pero el aire estancado dentro del vagón olía a cuero sin curtir. El tren no volvió a acelerar. Se detuvo en dos pueblos iguales, con casas de madera pintadas de colores vivos. La mujer inclinó la cabeza y se hundió en el sopor. La niña se quitó los zapatos. Después fue a los servicios sanitarios a poner en agua el ramo de flores muertas.

Cuando volvió al asiento la madre le esperaba para comer. Le dio un pedazo de queso, medio bollo de maíz y una galleta dulce, y sacó para ella de la bolsa de material plástico una ración igual. Mientras comían, el tren atravesó muy despacio un puente de hierro y pasó de largo por un pueblo, igual a los anteriores, solo que en este había una multitud en la plaza. Una banda de músicos tocaba una pieza alegre bajo el sol aplastante. Al otro lado del pueblo, en una llanura cuarteada por la aridez, terminaban las plantaciones.

La mujer dejó de comer.

—Ponte los zapatos —dijo.

La niña miró hacia el exterior. No vio nada más que la llanura desierta por donde el tren empezaba a correr de nuevo, pero metió en la bolsa el último pedazo de galleta y se puso rápidamente los zapatos. La mujer le dio la peineta.

—Péinate —dijo.

El tren empezó a pitar mientras la niña se peinaba. La mujer se secó el sudor del cuello y se limpió la grasa de la cara con los dedos. Cuando la niña acabó de peinarse el tren pasó frente a las primeras casas de un pueblo más grande pero más triste que los anteriores.

—Si tienes ganas de hacer algo, hazlo ahora —dijo la mujer—. Después, aunque te estés muriendo de sed no tomes agua en ninguna parte. Sobre todo, no vayas a llorar.

La niña aprobó con la cabeza. Por la ventanilla entraba un viento ardiente y seco, mezclado con el pito de la locomotora y el estrépito de los viejos vagones. La mujer enrolló la bolsa con el resto de los alimentos y la metió en la cartera. Por un instante, la imagen total del pueblo, en el luminoso martes de agosto, resplandeció en la ventanilla. La niña envolvió las flores en los periódicos empapados, se apartó un poco más de la ventanilla y miró fijamente a



su madre. Ella le devolvió una expresión apacible. El tren acabó de pitar y disminuyó la marcha. Un momento después se detuvo.

No había nadie en la estación. Del otro lado de la calle, en la acera sombreada por los almendros, solo estaba abierto el salón de billar. El pueblo flotaba en calor. La mujer y la niña descendieron del tren, atravesaron la estación abandonada cuyas baldosas empezaban a cuartearse por la presión de la hierba, y cruzaron la calle hasta la acera de sombra.

Eran casi las dos. A esa hora, agobiado por el sopor, el pueblo hacía la siesta. Los almacenes, las oficinas públicas, la escuela municipal, se cerraban desde las once y no volvían a abrirse hasta un poco antes de las cuatro, cuando pasaba el tren de regreso. Solo permanecían abiertos el hotel frente a la estación, su cantina y su salón de billar, y la oficina del telégrafo a un lado de la plaza. Las casas, en su mayoría construidas sobre el modelo de la compañía bananera, tenían las puertas cerradas por dentro y las persianas bajas. En algunas hacía tanto calor que sus habitantes almorzaban en el patio. Otros recostaban un asiento a la sombra de los almendros y hacían la siesta sentados en plena calle.

Buscando siempre la protección de los almendros, la mujer y la niña penetraron en el pueblo sin perturbar la siesta. Fueron directamente a la casa cural. La mujer raspó con la uña la red metálica de la puerta, esperó un instante y volvió a llamar.

—Necesito al padre —dijo.

—Ahora está durmiendo.

—Es urgente —insistió la mujer.

Su voz tenía una tenacidad reposada.

La puerta se entreabrió sin ruido y apareció una mujer madura y regordeta, de cutis muy pálido y cabellos color hierro. Los ojos parecían demasiado pequeños detrás de los gruesos cristales de los lentes.

—Sigan —dijo, y acabó de abrir la puerta.

Entraron en una sala impregnada de un viejo olor de flores. La mujer de la casa las condujo hasta un escaño de madera y les hizo señas de que se sentaran. La niña lo hizo, pero su madre permaneció de pie, absorta, con la cartera apretada en las dos manos. No se percibía ningún ruido detrás del ventilador eléctrico.

La mujer de la casa apareció en la puerta del fondo.

—Dice que vuelvan después de las tres —dijo en voz muy baja—. Se acostó hace cinco minutos.

—El tren se va a las tres y media —dijo la mujer.

Fue una réplica breve y segura, pero la voz seguía siendo apacible, con muchos matices. La mujer de la casa sonrió por primera vez.

—Bueno —dijo.

Cuando la puerta del fondo volvió a cerrarse la mujer se sentó junto a su hija. La angosta sala de espera era pobre, ordenada y limpia. Al otro lado de una baranda de madera que dividía la habitación, había una mesa de trabajo, sencilla, con un tapete de hule, y encima de la mesa una máquina de escribir primitiva junto a un vaso con flores. Detrás estaban los archivos parroquiales. Se notaba que era un despacho arreglado por una mujer soltera.

La puerta del fondo se abrió y esta vez apareció el sacerdote limpiando los lentes con un pañuelo. Solo cuando se los puso pareció evidente que era hermano de la mujer que había abierto la puerta.

—¿Qué se les ofrece? —preguntó.

—Las llaves del cementerio —dijo la mujer.

La niña estaba sentada con las flores en el regazo y los pies cruzados bajo el escaño. El sacerdote la miró, después miró a la mujer y después, a través de la red metálica de la ventana, el cielo brillante y sin nubes.

—Con este calor —dijo—. Han podido esperar a que bajara el sol.

La mujer movió la cabeza en silencio. El sacerdote pasó del otro lado de la baranda, extrajo del armario un cuaderno forrado de hule, un plumero de palo y un tintero, y se sentó a la mesa. El pelo que le faltaba en la cabeza le sobraba en las manos.

—¿Qué tumba van a visitar? —preguntó.

—La de Carlos Centeno —dijo la mujer.

—¿Quién?

—Carlos Centeno —repitió la mujer.

El padre siguió sin entender.

—Es el ladrón que mataron aquí la semana pasada

—dijo la mujer en el mismo tono—. Yo soy su madre.

El sacerdote la escrutó. Ella lo miró fijamente, con un dominio reposado, y el padre se ruborizó. Bajó la cabeza para escribir. A medida que llenaba la hoja pedía a la mujer los datos de su identidad, y ella respondía sin vacilación,

con detalles precisos, como si estuviera leyendo. El padre empezó a sudar. La niña se desabotonó la trabilla del zapato izquierdo, se descalzó el talón y lo apoyó en el contrafuerte. Hizo lo mismo con el derecho.

Todo había empezado el lunes de la semana anterior, a las tres de la madrugada y a pocas cuerdas de allí. La señora Rebeca, una viuda solitaria que vivía en una casa llena de cachivaches, sintió a través del rumor de la llovizna que alguien trataba de forzar desde afuera la puerta de la calle. Se levantó, buscó a tientas en el ropero un revólver arcaico que nadie había disparado desde los tiempos del coronel Aureliano Buendía, y fue a la sala sin encender las luces. Orientándose no tanto por el ruido de la cerradura como por un terror desarrollado en ella por 28 años de soledad, localizó en la imaginación no solo el sitio donde estaba la puerta, sino la altura exacta de la cerradura. Agarró el arma con las dos manos, cerró los ojos y apretó el gatillo. Era la primera vez en su vida que disparaba un revólver. Inmediatamente después de la detonación no sintió nada más que el murmullo de la llovizna en el techo de zinc. Después percibió un golpecito metálico en el andén de cemento y una voz muy baja, apacible, pero terriblemente fatigada: «Ay, mi madre». El hombre que amaneció muerto frente a la casa, con la nariz despedazada, vestía una franela a rayas de colores, un pantalón ordinario con una soga en lugar de cinturón, y estaba descalzo. Nadie lo conocía en el pueblo.

—De manera que se llamaba Carlos Centeno —murmuró el padre cuando acabó de escribir.

—Centeno Ayala —dijo la mujer—. Era el único varón.

El sacerdote volvió al armario. Colgadas de un clavo en el interior de la puerta había dos llaves grandes y oxidadas, como la niña imaginaba y como imaginaba la madre cuando era niña y como debió imaginar el propio sacerdote alguna vez que eran las llaves de San Pedro. Las descolgó, las puso en el cuaderno abierto sobre la baranda y mostró con el índice un lugar en la página escrita, mirando a la mujer.

—Firme aquí.

La mujer garabateó su nombre, sosteniendo la cartera bajo la axila. La niña recogió las flores, se dirigió a la baranda arrastrando los zapatos y observó atentamente a su madre.

El párroco suspiró.

—¿Nunca trató de hacerlo entrar por el buen camino?

La mujer contestó cuando acabó de firmar.

—Era un hombre muy bueno.

El sacerdote miró alternativamente a la mujer y a la niña y comprobó con una especie de piadoso estupor que no estaban a punto de llorar. La mujer continuó inalterable:

—Yo le decía que nunca robara nada que le hiciera falta a alguien para comer, y él me hacía caso. En cambio, antes, cuando boxeaba, pasaba tres días en la cama postrado por los golpes.

—Se tuvo que sacar todos los dientes —intervino la niña.

—Así es —confirmó la mujer—. Cada bocado que comía en ese tiempo me sabía a los porrazos que le daban a mi hijo los sábados a la noche.

—La voluntad de Dios es inescrutable —dijo el padre.

Pero lo dijo sin mucha convicción, en parte porque la experiencia lo había vuelto un poco escéptico, y en parte por el calor. Les recomendó que se protegieran la cabeza para evitar la insolación. Les indicó bostezando y ya casi completamente dormido, cómo debían hacer para encontrar la tumba de Carlos Centeno. Al regreso no tenían que tocar. Debían meter la llave por debajo de la puerta, y poner allí mismo, si tenían, una limosna para la Iglesia. La mujer escuchó las explicaciones con mucha atención, pero dio las gracias sin sonreír.

Desde antes de abrir la puerta de la calle el padre se dio cuenta de que había alguien mirando hacia adentro, las narices aplastadas contra la red metálica. Era un grupo de niños. Cuando la puerta se abrió por completo los niños se dispersaron. A esa hora, de ordinario, no había nadie en la calle. Ahora no solo estaban los niños. Había grupos bajo los almendros. El padre examinó la calle distorsionada por la reverberación, y entonces comprendió. Suavemente volvió a cerrar la puerta.

—Esperen un minuto —dijo, sin mirar a la mujer.

Su hermana apareció en la puerta del fondo, con una chaqueta negra sobre la camisa de dormir y el cabello suelto en los hombros. Miró al padre en silencio.

—¿Qué fue? —preguntó él.

—La gente se ha dado cuenta —murmuró su hermana.

—Es mejor que salgan por la puerta del patio —dijo el padre.

—Es lo mismo —dijo su hermana—. Todo el mundo está en las ventanas.

La mujer parecía no haber comprendido hasta entonces. Trató de ver la calle a través de la red metálica. Luego le quitó el ramo de flores a la niña y empezó a moverse hacia la puerta. La niña siguió.

—Esperen a que baje el sol —dijo el padre.

—Se van a derretir —dijo su hermana, inmóvil en el fondo de la sala—. Espérense y les presto una sombrilla.

—Gracias —replicó la mujer—. Así vamos bien.

Tomó a la niña de la mano y salió a la calle. ■

Este cuento se incluye en *Los funerales de la Mamá Grande*, 1962.



Madrigal

una película de **Fernando Pérez**



CARLOS ENRIQUE ALMIRANTE CARLA SÁNCHEZ LIETY CHAVIANO LUIS ALBERTO GARCÍA
DIRECCIÓN DE ARTE ERICK GRASS DISEÑO DE VESTUARIO MIRIAM DUENAS MONTAJE INIGO REMACHA JULIA YIP
DISEÑO DE BANDA SONORA EDESIO ALEJANDRO JEFE DE SONIDO DANIEL GOLDSTEIN SONIDO DIRECTO RAUL AMARGOT
MÚSICA EDESIO ALEJANDRO DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA RAÚL PÉREZ URETA
DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN RAFAEL REY MIGUEL MORALES PRODUCIDA POR JOSÉ MARÍA MORALES CAMILO VIVES
GUIÓN FERNANDO PÉREZ EDUARDO DEL LLANO SUSANA MARIA DIRECCIÓN FERNANDO PÉREZ

WANDA
VISION

ICAIC

tve

ESTERIL

Programa
IBERMEDIA

cameo