

la Jiribilla de papel

69
2007

www.lajiribilla.co.cu

• publicación mensual •

www.lajiribilla.cu



Dossier:
Los escritores y
el mercado editorial

Adiós a Eva Forest
Ángeles Maestro

EL LANCERO PÚRPURA
un cuento de Miguel Mejides

Raíces ancestrales en la cultura cubana
Natalia Bolívar

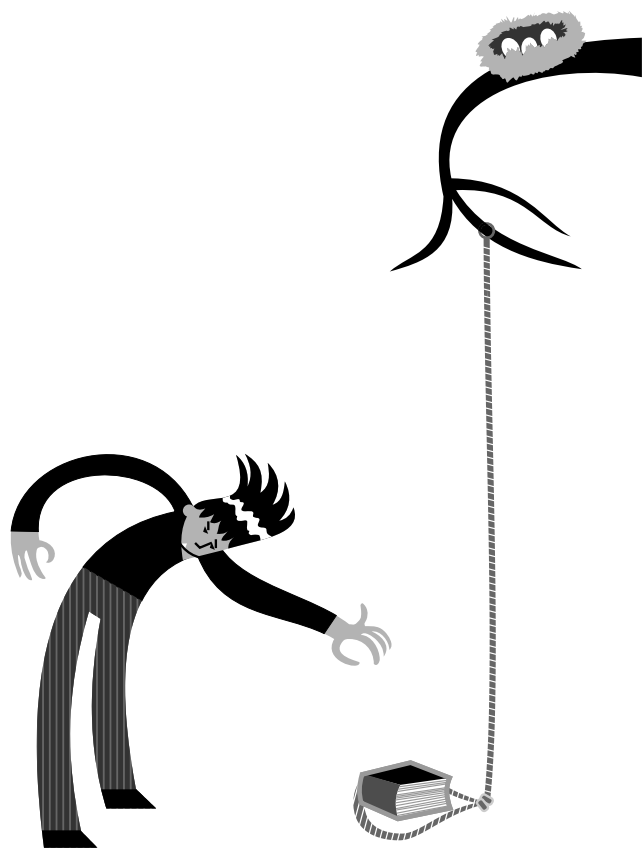
Encuentro con...
DELFIN PRATS



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

Luis Britto García

El imperio contracultural: del rock a la posmodernidad. Editorial Arte y Literatura. 2006.



- Dossier**
- 3 Algunos apuntes y dos confesiones
JORGE FORNET
 - 6 El autor y el mercado
SENEL PAZ
 - 7 Historia de una enfermedad actual
LAIDI FERNÁNDEZ DE JUAN
 - 8 Encrucijada
DANIEL GARCÍA SANTOS
 - 10 Industrias culturales: del espacio vital al espacio virtual
ROGELIO RIVERÓN
 - 11 El ABECÉ del escritor
LUCÍA ETXEBARRÍA
 - 14 De Valencia a Babelia: ¿Un viaje en primera clase?
IROEL SÁNCHEZ

- 16 Adiós a Eva Forest
ÁNGELES MAESTRO

Encuentro con...

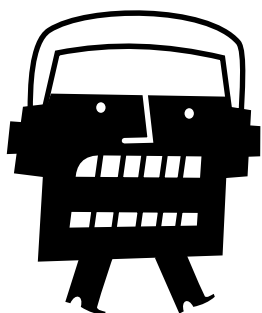
- 17 Delfín Prats: La literatura puede ayudar al hombre a mejorarse a sí mismo
YINETT POLANCO

Poesía

- 18 DELFIN PRATS

- 20 Raíces ancestrales en la pintura cubana
NATALIA BOLÍVAR

- Secciones**
- 21 Arroz con algo
AMADO DEL PINO
 - La mirada**
 - 22 Volver
CORINA MATAMOROS
 - 24 Se lo debo a *La Gaceta...*
ZAIDA CAPOTE CRUZ
 - Danza**
 - 25 Danza de dos orillas que suman una
REYNALDO GONZÁLEZ
 - Música**
 - 26 Entrevista con Vocal Sampling:
La música cubana no se hace con una lata y un palo
GUILLE VILAR
 - Aprende**
 - 28 Los 80 de la Gloria Matancera
BLADIMIR ZAMORA CÉSPEDES
 - La butaca**
 - 29 Cine latinoamericano: controversias y opiniones
JOEL DEL RÍO
 - Cuento**
 - 30 El lancero púrpura
MIGUEL MEJIDES



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
J. Gustavo Gavilondo

Realización:
Isel Barroso

Análisis de información:
Yunieski Betancourt
Martha Ivis Sánchez

Correspondencia:
Madalín García

Consejo de Redacción:

Julio C. Guanche, Rogelio Riverón, Bladimir Zamora, Jorge Ángel Pérez, Omar Valiño, Joel del Río, Teresa Melo, Zaida Capote, Daniel García, Alexis Díaz Pimienta, Ernesto Pérez Castillo, David Mitrani, Reynaldo García Blanco.

Instituto Cubano del Libro,
O'Reilly #4 esq. Tacón,
La Habana Vieja, Cuba.

Impreso en los Talleres del
Combinado Poligráfico Granma

☎ 862 8091
✉ lajiribilla@enet.cu
www.lajiribilla.co.cu
www.lajiribilla.cu
Precio: \$1.00





Este dossier incluye las intervenciones en el panel Los escritores y el mercado editorial en Iberoamérica, espacio de reflexión Ciclos en Movimiento, del Centro Cultural Dulce María Loynaz, en el que participaron los escritores Jorge Fonet, Senel Paz, Laidi Fernández de Juan, Rogelio Riverón y el editor Daniel García.

Ante un tema amplio y complejo como este prefiero que conversemos, que nos vayamos acercando a ciertas cuestiones y podamos avanzar entre todos. Para entrar en materia partiré de algunos apuntes y de dos confesiones de personas ajenas a nuestro medio pero que, creo, ilustrarán el fenómeno del que estamos hablando hoy.

Pese a lo que a veces suponemos, en Cuba llevamos años hablando del tema. Recuerdo que a mediados de los 90 Rafael de Águila, en aquel artículo aparecido en *El Caimán Barbudo* con el título de «¿Pathos o marketing?», hablaba sobre las relaciones de literatura y mercado entre nosotros; el propio Riverón, también en *El Caimán Barbudo*, volvía sobre el tema, y Luisa Campuzano citaba a dos narradoras, Ena Lucía Portela y Karla Suárez, que hablaban con sorna del «mercadeo editorial» y del «fast food académico». Como es natural, esas preocupaciones nos llegaron a partir del momento en que la literatura cubana y sus autores entraron de manera más persistente en un mercado internacional al que hasta entonces solo se habían asomado de manera esporádica.

Cuando pensaba en la charla de esta tarde me daba cuenta de lo difícil que podría ser, no solo por el desconocimiento que pueda tener del tema que nos convoca, sino también por los riesgos que implica. Por ejemplo, hay una posible respuesta a la relación literatura-mercado, que yo llamaría la respuesta rudimentaria, la respuesta que daría un obtuso y que vendría a ser algo así como que nosotros no tenemos que vincularnos con el mercado, que nuestros escritores no tienen por qué entrar en él o que esa entrada los pervertiría. Otra respuesta posible y que debemos evitar también sería la del resentido, la del que se disfrazaba de escritor incomprendido por las grandes editoriales (digamos que españolas) y acusa de mercenarios, de vendidos, a quienes han penetrado en sus catálogos. Un tercer riesgo es el de la respuesta tautológica, porque es inútil organizar esta mesa para llegar a la conclusión de que las editoriales comerciales responden sobre todo a criterios comerciales: ese no es un punto de llegada, es un punto de partida, no es una conclusión, sino un *a priori*. No tenemos que enfrascarnos en una discusión para llegar a un juicio como ese. Esas posibles respuestas al tema —la rudimentaria, la resentida y la tautológica— son tres de los riesgos que veo y por lo tanto me parece que lo más productivo es que desechemos esas opciones y tratemos de desnaturalizar aquello que parece imponerse como natural; ver el modo en que las editoriales disfrazan de razones estéticas, de fenómenos literarios, lo que en realidad responde a intereses comerciales, políticos o de otro tipo.

Hace un rato estaba recordando una reflexión de George Steiner donde habla de la censura del mercado por oposición a lo que él tipifica como la censura estalinista. Siempre se habla de la censura política y, en cambio, se habla poco de esa censura del mercado que no es menos terrible para el escritor. A veces incluso, por paradójico que parezca, aquella censura le da a la palabra del escritor un peso que esta le niega. Recuerdo que cuando aún existía la Unión Soviética, el cineasta Nikita Mijalkov, de quien vimos aquí varias películas, estuvo en algún festival de cine europeo. Por supuesto, le hicieron la inevitable pregunta de si existía censura en su país, y él respondió que sí, que se trataba de una censura de la patria no muy

Algunos apuntes y dos confesiones

6 7 9 7 4 6 6 6 5 6 2 6 5 6 6 7 5 6 7 6 6 7 9 7 4 6 6 6 5 6 2 6 5

Jorge Fonet

distinta de la censura de la plata que padecían sus colegas de Occidente. Por supuesto, ni Steiner ni Mijalkov ni nadie de nosotros va a defender ningún tipo de censura, pero me interesa llamar la atención sobre el hecho de que mientras esa censura estalinista se exhibe (y da la sensación de que es ejercida por oscuros funcionarios), la censura del mercado se oculta o se disfraza, y puede ser ejercida por elegantes ejecutivos. Una engendra un rechazo inmediato y general, mientras la otra con frecuencia no llega siquiera a ser percibida.

Laidi Fernández ha tocado el tema de los meridianos culturales, la vieja pregunta de por dónde pasa el meridiano cultural de América que en los años 20 se formularon los editores de *La Gaceta Literaria* de Madrid y que generó una polémica enorme en la América Latina. Como sabemos, la respuesta que indignó a los jóvenes de la revista argentina *Martin Fierro* y luego a los del resto del continente (incluidos los de la *Revista de Avance*) fue que tal meridiano pasaba por Madrid. Hace unos días leí en la revista *Casa* el artículo de Iroel que Laidi citaba, donde se recuerda que Unamuno, al intervenir en la discusión, decía que se había torcido el tema principal; lo que estamos discutiendo, precisaba Unamuno, no es por dónde pasa el meridiano intelectual, sino por dónde pasa el meridiano editorial, es decir, no estamos hablando de arte, sino de economía. Creo que de alguna manera la cuestión sigue latente hoy, yo diría que con más fuerza. Si en los años 20 había una independencia que permitía a los jóvenes escritores latinoamericanos sublevarse indignados, hoy las grandes editoriales, sobre todo las que generan más reconocimiento a nivel de la lengua, están en Madrid y sobre todo en Barcelona. Es por allí, lamentablemente, por donde pasa hoy nuestro meridiano editorial y, en no poca medida, también el intelectual.

Tengo aquí una entrevista con el escritor austriaco Erich Hackel que publicó el periódico *La Jornada* hace unos días con un título que me parece elocuente: «El represivo mercado español es el filtro de las letras de América Latina

en Europa». Hackel lamenta, entre otros temas, que si antes las editoriales nos ayudaban a discernir, hoy propician la mezcla entre la buena literatura y la literatura *light*, ese punto —podríamos añadir— en que se confunden Fernando del Paso y Laura Esquivel, Coetzee y Coelho. Hackel insiste en que las decisiones que toman los editores españoles son decisiones europeas, pues los editores no hispanohablantes buscan consejo en sus colegas españoles, de manera que es muy difícil para un escritor latinoamericano penetrar el mercado europeo sin antes haber pasado por España. Lo irónico es que el mercado español funciona también como filtro, en sentido general, entre nuestros propios países. En otro momento he señalado que la globalización ha provocado un provincianismo eficaz a nuestras letras; cuando las grandes casas editoriales instalaron sucursales en varias capitales de la América Latina, vivimos la ilusión de que la globalización nos salvaría como escritores y lectores. Sin embargo, en realidad se produjo el extraño fenómeno de que esas sucursales se dedican a publicar a los autores de los respectivos países, de modo que Alfaguara de Guatemala (por poner un ejemplo hipotético), publica a los guatemaltecos y con suerte a algunos otros centroamericanos que difícilmente pasan a México, ni qué decir a Buenos Aires y mucho menos a España. Funcionan como pequeñas editoriales que cumplen su cometido dentro de los limitados mercados nacionales. No sorprende a nadie, por tanto, que cuando la Feria del Libro de Bogotá selecciona los 39 autores menores de 39 años más representativos de América Latina, los cuatro cubanos elegidos (Wendy Guerra, Ronaldo Menéndez, Ena Lucía Portela y Karla Suárez) hayan sido publicados en España. No se trata de que no tengan calidad por sí mismos o de que esa lista tenga más o menos trascendencia, pero el peso que otorga el reconocimiento en la Península es indudable. A Gustavo Guerrero, la ansiedad de los escritores del continente por ser publicados y reconocidos en España lo lleva a esta preocupación que les leo: «¿para quién están escribiendo hoy nuestros novelistas? Dentro de la aldea global, el destinatario primero de sus narraciones no es ya exclusivamente latinoamericano —no es ya necesariamente latinoamericano—, pues la tradicional solidaridad entre contexto de producción y contexto de recepción se ha ido debilitando».

Un dato adicional que conocemos de sobra es esa preferencia ostensible por la novela a costa de otros géneros como el cuento, la poesía y el teatro. Seguramente eso ayuda a explicar por qué tantos de nuestros autores tienen al menos una novela escrita o por escribir. Otro tema importantísimo que merece ser abordado en algún momento es el de los premios; volveré sobre esto cuando cite alguna de las «confesiones» que adelanté, pero me parece que en los años 90 se produjo un fenómeno de rescate de la literatura latinoamericana, que sucedió al *boom* de la narrativa española de los 80. Yo no conozco bien la narrativa española, pero quienes la han leído bastante dicen que no se justifica en términos literarios ese *boom* estruendoso y artificial. El hecho es que en los 90 vuelve a producirse un «redescubrimiento» de la literatura latinoamericana que viene precedido —como es fácil suponer— de determinados premios, algunos nuevos, otros renacidos, como el premio Biblioteca Breve de Seix Barral.

Así, el Premio Alfaguara se lanza premiando a dos autores conocidos como Sergio Ramírez y Eliseo Alberto, y el de Seix Barral es un premio que todos asociamos con el boom de los 60, puesto que algunas de las mejores novelas del período (incluidas *La ciudad y los perros* y *Tres tristes tigres*) lo obtuvieron. Ahora revive para repremiar a autores latinoamericanos, lo que es una manera de relanzar la literatura latinoamericana. Es difícil hablar de estos temas porque corremos el riesgo de simplificar las cosas o subvalorar libros valiosos. Por lo general, las grandes editoriales también tienen en sus catálogos a los mejores autores, y sería absurdo devaluar un libro porque ganara determinado premio. Los galardones no garantizan calidad, pero tampoco le restan al libro la que pueda tener. Lo interesante es ver cómo se arman estos premios y estos booms por razones a veces totalmente extraliterarias. No hablo, por tanto, de las razones estéticas implícitas en el libro, sino de los factores externos que influyen en los premios.

Me gustaría mencionar un caso que siempre me ha llamado la atención: el de Rubem Fonseca, ese excepcional escritor brasileño, un heterodoxo que se enfrentó al «sentido común» literario con un tipo de literatura que entonces parecía extraña en su contexto, esa literatura urbana, violenta, que sigue escribiendo y a la que se sumaron después muchos otros narradores del continente. Fonseca tiene un cuento llamado «Intestino grueso», que es una especie de manifiesto en el que se queja de que cuando escribió sus primeros libros a principios de los 60 los editores le pedían escribir como un brasileño, le pedían escribir como Guimarães Rosa o como Machado de Assis, y él se negaba diciendo que vivía en medio de la urbe, en Río de Janeiro, y se negaba a escribir como esos maestros a quienes admiraba, pero cuya literatura le resultaba ajena. Fonseca, ganó la partida y al cabo de los años sus propuestas se convertirían en la literatura predominante al punto de que en Brasil los libros más exitosos son los que siguen esa estela. Hace poco conversando con unos escritores de ese país que vinieron al Premio Casa, ellos hablaban irritados del fenómeno. Lo que ha ocurrido es que una novela como *Ciudad de Dios*, de Paulo Lins, cuya película la ha hecho célebre, u otra novela como *Infierno*, de Patricia Melo, irritan a muchos porque ahora está teniendo lugar un proceso semejante al que padeció Fonseca pero de signo inverso, ahora la literatura brasileña debe centrarse en favelas, drogas, violencia extrema; se les hace muy difícil el panorama a los escritores brasileños que eligen otro camino. Ya no hay que escribir como Guimarães Rosa o como Machado de Assis, ahora hay que escribir, valga la paradoja, como Rubem Fonseca.

Antes de pasar a lo que he llamado las «confesiones» quiero recordar que leí hace poco un libro del esloveno Slavoj Žižek en que este habla de cómo en los antiguos países socialistas se está recreando el pasado como fenómeno cultural; ya no se habla para nada de las cuestiones políticas ni las favorables (el sueño emancipatorio) ni las desfavorables (el terror estalinista). Esos dos polos —según Žižek— ya no interesan; ahora las referencias a aquel mundo se limitan a la cultura de lo cotidiano, de la vida diaria. Han convertido en algo *chic* los objetos que antes veíamos con desprecio. Él pone el ejemplo de Alemania, donde se ha puesto de moda la loción Florena, que durante años representó para la gente de la RDA una patética versión de las colonias de la RFA. Recordé eso al pensar en el caso cubano, precisamente porque entre nosotros no se ha producido un fenómeno semejante. Cuba empuja a reflexionar en otro sentido y a avanzar por otros rumbos; genera opiniones favorables o desfavorables pero no ha despertado esa frivolidad de que habla Žižek. Los símbolos cubanos de estas décadas no tienen precio de anticuarios ni a nadie se le ha ocurrido devolver a la vida, hasta donde sé, aquella colonia llamada Galeón, a la que un chusco denominó «la esencia del socialismo». El tema Cuba despierta otros apetitos. Los editores suelen interesarse en un tipo de literatura en la cual adquiere protagonismo, digamos, una imagen ruinosa de La Habana, que podría funcionar como síntoma de una decadencia de mayores proporciones. Lo sorprendente es que esa estetización circula como si se tratara de un realismo veraz y documental.

Quiero mencionar tres ejemplos menores de cómo el editor condiciona un tipo de lectura. Aclaro que la intromisión de los editores en los textos no solo es legítima, sino necesaria, y que el deber de un editor no es publicar lo que le llega. Ahora bien, ¿sobre qué es lo que trata de influir un editor? Me parece

ilustrativo el ejemplo de Jorge Herralde, uno de los más prestigiosos editores españoles, con una editorial (Anagrama) que hasta donde sé no ha sido devorada por los grandes grupos, y con un catálogo excepcional. Herralde es quien recibe los tres libros de cuentos de Pedro Juan Gutiérrez y propone publicarlos bajo el nombre de *Trilogía sucia de La Habana*, título que resonaría luego en la novela *El Rey de La Habana*. ¿Por qué esa recurrencia al nombre de La Habana? Es una pregunta que no voy a intentar responder ahora (ya en otro sitio he ensayado una respuesta), pero ese pequeño detalle induce a leer de cierto modo y crea una expectativa y una imagen concreta, y en cierta medida estereotipada de La Habana. Un caso menos sutil es el cambio de título de una novela de Amir Valle originalmente llamada *Habana-Babilonia*. Ese libro sobre la prostitución en Cuba circuló mucho por vía electrónica rodeado de una leyenda que involucraba al Premio Casa y que potenció su circulación. El hecho es que al publicarse en España le fue sustituido un título que me parecía bueno por otro tan pedestre como *Jineteras*. Más allá de la opinión que nos merezcan la propuesta de ese editor y la anuencia del autor, es obvio que el nuevo título escapa a una decisión de tipo literaria, y halla su explicación en los

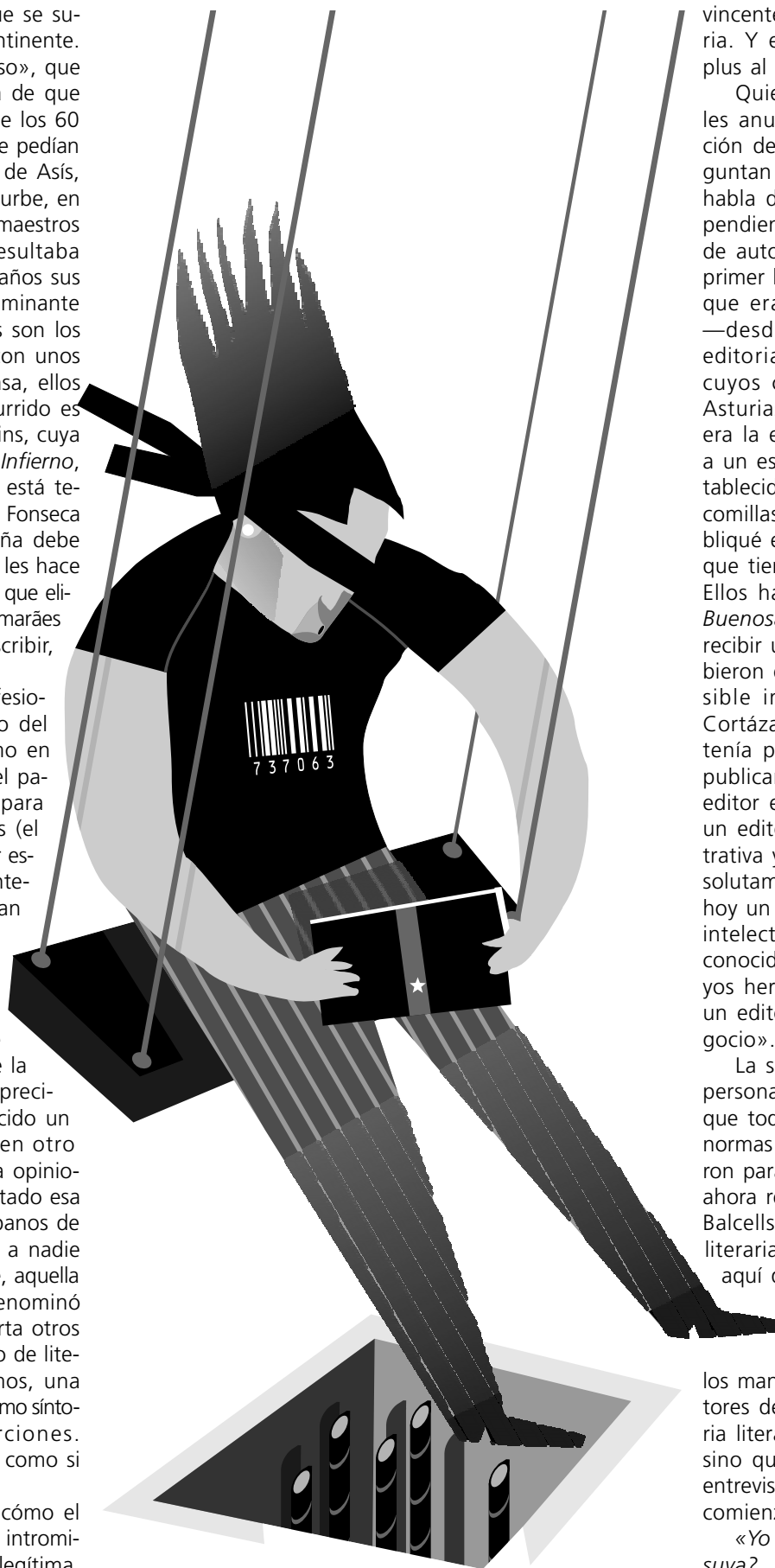
meandros del mercado y la política. Un ejemplo final me remite a un error mío. Hace poco, en una entrevista que reprodujo *La Jiribilla* y en la que me preguntaban sobre algunos de estos temas, me equivoqué al especular sobre la novela *Todos se van*, de Wendy Guerra. Yo tenía entendido que la novela narraba dos historias, una era el diario apócrifo de Anaïs Nin, del cual Wendy había adelantado un fragmento en *La Gaceta...*, y la otra era esa historia más cercana a lo autobiográfico que es *Todos se van*. Me parecía sorprendente que a Wendy le hubieran pedido separar la historia de Anaïs Nin. Luego ella aclaró que eran dos libros distintos, de manera que lo que ocurrió fue que priorizaron la publicación de *Todos se van* sobre el diario apócrifo. Reconozco que me equivoqué pero tengo la sensación de que mi pregunta sigue en pie. ¿Por qué si una autora cubana aparece con un libro cuya historia me parece fascinante, y muy bueno a juzgar por lo que leímos en *La Gaceta...*, los editores no se lo arrebatan de las manos y optan por un libro más sobre la Cuba de estos años? Cualquiera puede pensar, con razón, que los agentes y los editores necesitan establecer prioridades y saben introducir a sus autores en el mercado literario (y que eso incluye el orden de aparición de los libros). Estoy de acuerdo, pero no es una respuesta convincente. O más bien, es convincente, pero no es literaria. Y en el caso de los escritores cubanos implica un plus al que no podemos sustraernos.

Quiero terminar ahora con las dos confesiones que les anuncié. La primera está tomada de una conversación del escritor argentino Ricardo Piglia, donde le preguntan su opinión sobre el mundo editorial de hoy. Piglia habla de su experiencia con Jorge Álvarez, editor independiente que en los años 60 empezó a publicar libros de autores jóvenes: a Walsh, por ejemplo, y también el primer libro de Puig, el primero del propio Piglia, es decir, que era una editorial que se arriesgaba y desafiaba —desde una posición bastante excéntrica— a grandes editoriales como Losada, Emecé, Sudamericana, o cuyos catálogos aparecían Borges, Cortázar, Neruda o Asturias. «De esa experiencia», añade, «que también era la experiencia de una editorial de alternativa ligada a un espacio cultural que estaba en polémica con el establecido, yo fui en todos esos años 'avanzando', entre comillas, hacia editoriales más establecidas. Después publiqué en Sudamericana, que es una gran editorial, pero que tiene la tradición de ser de una familia de editores. Ellos han sido los editores de *La vida breve*, de Adán Buenosayres; de *Rayuela*. Hay que imaginar lo que era recibir una novela como *Rayuela*, por ejemplo. Ellos recibieron ese libro y decidieron publicarlo. Hoy sería imposible imaginar que alguien apenas conocido como Cortázar, que había publicado tres libros de cuentos y tenía prestigio en un círculo muy restringido, pudiera publicar una novela de 700 páginas si no fuera que el editor era alguien que tenía la idea de lo que debe ser un editor». Luego Piglia propone una especulación ilustrativa y penosa a la vez: «Hoy vivimos una realidad absolutamente distinta. Por supuesto, ningún editor editaría hoy un libro como *Ficciones*, de Borges. Muy difícil, muy intelectual, y encima son cuentos, el autor además es conocido como poeta y como autor de pequeños ensayos herméticos y extravagantes. Eso diría el informe de un editor hoy, sobre un libro como *Ficciones*. No es negocio».

La segunda confesión la tomo de una entrevista a la persona que mejor conoce —mucho más, desde luego, que todos nosotros— ese mundo de las editoriales y sus normas de funcionamiento. Es una entrevista que le hicieron para el periódico *La Vanguardia*, de Barcelona (y que ahora reproduce la revista *Número* en Bogotá), a Carmen Balcells. Además de ser la más célebre de las agentes literarias del ámbito de la lengua española, me entero aquí de que ha creado una empresa llamada Barcelona Latinitatis Patria, la cual impulsa una especie de proyecto de Barcelona como capital cultural de Hispanoamérica. Allí irían a parar, según su deseo, los manuscritos, archivos y bibliotecas de escritores y editores de la América Latina. En pocas palabras: la memoria literaria del continente. No comentaré nada de esto, sino que me limitaré a leer un fragmento amplio de la entrevista, elocuente de por sí. El entrevistador, Xavi Ayén, comienza citándola:

«Yo no tengo amigos, tengo intereses». ¿Es una frase suya?

Sí. Siempre he sido reticente a considerar amigos a gente con la que tengo un compromiso profesional, y ya no digamos los que son mi principal sostén económico.



Un día, por teléfono, García Márquez me preguntó: «¿Me quieres, Carmen?». Yo le respondí: «No te puedo contestar, eres el 36,2% de nuestros ingresos».

¿Cuál ha sido su objetivo en la vida?

(...) el sueño de mi vida ha sido ser rica. Ha sido una obsesión: tener suficiente dinero como para no tener que pensar más en él. (...) Siempre he sentido fascinación por el dinero, por el poder que da, por la libertad de actuación que otorga.

¿Siempre quiso ser agente?

(...) Yo lo que quiero ser de mayor es poderosa de verdad, de esa docena de personas que sientan a los presidentes a sus mesas y deciden nuestro futuro sin que nosotros lo sepamos. Alguien como Jesús de Polanco.

Luego el periodista aborda el tema de los premios literarios en España, los cuales, en su opinión, sufren «una crisis de credibilidad». Según él, «se dice que las agentes tienen parte de culpa, al negociar bajo la mesa quién se va a llevar tal o cual premio». Balcells distingue entre los premios institucionales y los comerciales, aclaración que el periodista aprovecha para precisar la pregunta:

¿Y los premios comerciales, como el Planeta, el Alfaguara, el Nadal, el Herralde?

Todo el mundo los critica sin conocer su funcionamiento.

Explíquemelo usted...

En España se da la situación insólita de que hay miles, porque cada editorial concede el suyo, cuando no varios. Cada premio tiene una dotación económica, a cuenta de las futuras ventas del libro. Tienen la enorme ventaja, para la editorial, de que el premio ocupa un número de páginas importante en la prensa y espacio en todas las televisiones y radios, que tienen mucha más eficacia que los anuncios, ya que la publicidad de un libro tiene muy poca repercusión sobre sus ventas, y es tan cara que un solo título no puede soportar su coste.

Pero, ¿cómo funciona el mecanismo de esos premios?

Transcurrido un tiempo desde la publicación de las bases, si la editorial no ha encontrado ningún título que le plazca, se dedica a cortejar a los escritores que cree ideales para ganar. A veces se acercan a un escritor de otra editorial, lo que algunos consideran un acto de pillaje, aunque para mí es legítimo.

Así, ¿son las editoriales las que buscan un ganador?

En realidad, los directores literarios nunca garantizan el premio, hay que decirlo en su honor. Ellos están segurísimos de que el autor al que abordan lo ganará, pero no lo garantizan explícitamente, dejan la decisión en manos del jurado. Una práctica habitual es decir: «Te compramos la novela por una cantidad que es la mitad de la dotación del premio. Si pierdes, te la publicamos pagándote ese dinero. Y si ganas, ganarás el doble».

¿Qué siente cuando mira a su alrededor, al mundo de la edición?

La impresión es muy buena. La compraventa de editoriales es constante y seguirá, con los grandes grupos,

abriendo un amplísimo espectro o, para ser más gráficos, abarcando la totalidad de la cultura. Casi todos ganan dinero. Veo a las editoriales pequeñas esperando crecer, y a las minúsculas, creando un modelo o una línea lo más definida posible para que los lectores se identifiquen con ellas. La complicación es la librería, que se vuelve más grande, y las editoriales pequeñas acabarán vendiendo sus libros los domingos a la salida de misa de once, por internet, en pequeños clubes de suscriptores..., pero siempre de manera difícil.

Prefiero no abundar en comentarios antes de pasar al debate, así que me detengo en estas dos «confesiones» ilustrativas y sugerentes. ■

Jorge Fonet: ensayista y crítico literario. Premio Alejo Carpentier de Ensayo en el año 2005 con su libro *Los nuevos paradigmas: prólogo narrativo al siglo XXI*. Desde 1994 dirige el Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas. Ha publicado *Reescrituras de la memoria. Novela femenina y Revolución en México* (Premio Pinos Nuevos 1994) y *El escritor y la tradición. Entorno a la poética de Ricardo Piglia* (2005), entre otros títulos.



El autor y el mercado

6 7 9 7 4 6 6 6 5 6 2 6 5 6 6 7 5 6 7 6 6 7 9 7 4 6

Senel Paz

En la relación entre el escritor y el mercado necesariamente hay que reconocer que ambas cosas están allí, es decir, existe el escritor y existe el mercado y es una relación inevitable. Solamente en la Unión de Escritores tenemos 900 miembros. Si cada escritor escribe un libro, tendremos 900 libros que de alguna manera debemos hacer que la gente adquiera. Una vez que existe el libro como objeto, como mercancía, debe haber un modo de que se realice comercialmente y llegue a un destino. No es malo que la literatura y el escritor vayan al mercado y se realicen a través de él, las inconveniencias vienen cuando es el mercado el que viene a la literatura y la convierte, junto con el escritor, en mercado. Al mercado a veces lo vemos como un gran Dios o como un gran Satanás, cuando realmente hay que convivir con él. Siempre ha sido así, desde que existen los libros. Nosotros nos empeñamos más en la crítica al mercado que a nuestras deficiencias por promover libros y autores, y a nuestra falta de entrenamiento, al no saber manejar el mecanismo del mercado sin que este altere la naturaleza de la literatura, porque los libros no se pueden leer solamente a través de bibliotecas. En el mundo existe hoy una serie de prácticas y maneras que debemos conocer y tratar de manejar según nuestros objetivos y criterios. No basta con dar la espalda despreciativamente y punto.

En el ámbito cubano, siempre hemos carecido de la figura del agente literario y también del estudio sobre cómo presentar a un escritor para el bien de él y su obra. Recuerdo que por los años 80, todos los escritores cubanos recibimos una carta que nos anunciaba que se había creado la Agencia Latinoamericana de Literatura para defender y representar nuestros derechos y uno pertenecía a ella (lo cual ya debíamos considerar un honor), y a partir de ese momento debía gestionar la publicación de sus libros a través de esa agencia. Naturalmente, ese no es el modo de armar un catálogo ni ninguna agencia puede tener éxito en esas circunstancias ni los autores sentirse cómodos, unos sí y otros no; no es el mejor modo de presentar o llamar la atención del público sobre autores y títulos.

El mercado del libro se ha deformado muchísimo en los últimos tiempos porque es el que ha asimilado a la literatura y al libro cada vez más como una mercancía y ha puesto a bailar a casi todo el mundo al ritmo de sus leyes.

Nosotros nos atenemos sobre todo a la sombrilla del mercado español, que quizá no sea uno de los más representativos, de los más eficaces, ni de los más modernos, recibe muchas críticas, incluso en Europa, y tal vez es de los más brutales. Es un mercado realizado fundamentalmente para España. El escritor español ya cubre sus gastos y sus ganancias vendiéndose en España, igual que el cine español, y eso explica mucho de lo que hablamos aquí. Los españoles compran un autor de otro país porque creen que lo van a vender para el lector español y tienen una idea determinada sobre él, que ellos mismos van conformando como un consumidor de libros, y esa idea se ha ido banalizando muy rápidamente, convirtiéndose en un consumidor, más que en un lector.

En cuanto al trabajo del autor, esta mecánica incide, por ejemplo, en el lenguaje. Las editoriales españolas pretenden, en ocasiones, que se escriba en el lenguaje de España y sin las especificaciones, las caracterizaciones y toda la riqueza de los lenguajes locales, porque los españoles se quedan fuera si uno no escribe en su lenguaje, y no te comprarían. Lo mismo pasa con los temas, a lo cual se refería Jorge Fornet con el caso de Brasil: los españoles tienen una idea precisa de sobre qué deben escribir los latinoamericanos, incluso por regiones.

En el caso de Cuba la literatura tiene unos temas específicos, sobre todo los de crítica y dechave de la realidad cubana, que coinciden un poco con el imaginario español predominante en medios y determinados círculos políticos. Creo que en España también existe un imaginario positivo y muy solidario con Cuba, pero en gente que parece que no son los que compran libros, excepto los relacionados con el Che. Esto se refleja, como apuntaba Jorge, además de en los temas, en los títulos, lo cual también ocurre en el cine: *Barrio*

Cuba, Habana Blues, Suite Habana, es decir, las

palabras Cuba, Habana, que denotan de qué va la mercancía, y que son títulos que ya ponemos nosotros mismos.

Incide también, como parte del mecanismo de mercado, el hecho de que se privilegia la novela, en contra del teatro, la poesía, el cuento, al que les tienen un miedo enorme, en el caso de España, porque el lector español no consume cuentos. En los géneros, lo que también pasa en el cine, la banalización de la ficción ha traído como consecuencia —que yo veo positiva— el crecimiento e importancia de las biografías y los géneros de pensamiento, mientras en el cine se ha reanimado el documental, como consecuencia de que las películas de ficción han dejado de tener conceptos, se han convertido en puro divertimento, y cuando la gente busca la vida, el juego de ideas, va al documental. Aquí hay un daño para los géneros de ficción como géneros de conocimiento.

En medio de todo esto está el escritor, la decisión de venderse o no, que por supuesto parte primero de él. Ya no solo es un escritor, sino también un vendedor y tiene que saber actuar, mirar a la cámara, hacer payasadas y eso casi es una exigencia, además de que sea joven, que no esté muerto para que pueda ir a los lanzamientos —y si es una mujer bonita u hombre joven y bien parecido, mucho mejor, y cómo escriba y sobre qué, importa menos.

Este es el lado negativo, porque no obstante todo lo dicho, creo que en España sigue sobreviviendo, igual que en los demás países de América Latina, el viejo editor amante de la literatura y respetuoso de los autores, que desde siempre, ahora y en todos los tiempos, ha luchado contra esta avalancha de banalidad, ha corrido riesgos editando autores y libros difíciles. Estos editores también han ido asumiendo y aprendiendo los mecanismos de cómo llamar la atención sobre un libro, porque semana tras semana llegan de 70 a 80 nuevos títulos a las enormes librerías. En cada una de ellas, cada libro es una gota de agua y es muy difícil llamar la atención sobre un título, un nombre, no digamos de un comprador, sino de un lector que busque literatura.

Una editorial como Era, en México, pequeña pero seria en cuanto a su catálogo de autores, sus temas, su tratamiento del escritor, también existe en España; o grandes casas tienen una colección literaria más seria, porque les da prestigio, y el éxito o no de determinados títulos en el mercado no pesa en sus cuentas finales. A veces es un asunto de prestigio y otras de supervivencia de criterios literarios.

En mi experiencia personal reciente, tuve la suerte de caer en una editorial bastante grande, pero en una colección de absoluto rigor, llevada por una gran escritora, un formato de colección que es un poco el gusto literario de esta señora, Ana María Moix, una excelente escritora y gran amante de la literatura y que va conformando en Bruguera una colección un poco a su gusto. Es una colección estupenda con autores de cualquier región, momento, género. Quizá a la editorial le dé lo mismo que sus libros se vendan o no en el conjunto de su negocio porque tiene otras líneas de venta exitosas —desconozco esto—, pero la colección le da prestigio y es un aporte serio al panorama literario.

La misma situación la encontré en Portugal, este tipo de editorial que sigue teniendo éxito en las universidades, en el sector profesional, sigue subsistiendo en lucha con las demás, incluso me parece que hay ya una cierta conciencia de la barbaridad, de la desnaturalización que el mercado y las grandes casas están haciendo con la literatura. En Italia también tuve una experiencia equivalente con la editorial GIUNTI, que es importante, pero no una casa trasnacional, y que en el caso italiano hay más de una donde sigue habiendo un respeto por el autor, por la literatura, y una lucha, una intención por colocar al autor y llamar la atención sobre la literatura en estos temas, aunque les es difícil en la circunstancia agresiva de mercado donde se mueven; pero luchan.

La experiencia editorial que he tenido, que no es mucha ni muy importante y sobre todo es reciente, a partir de la novela que publico ahora, no ha influido para nada en mis textos, ni por parte de la Agencia Literaria que me representa, la de Carmen Balcells, ni por las casas que me publican, Ediciones B, en España.

Recuerdo que cuando empezaron a llegar editores a Cuba años atrás, estaba el famoso consejo de que uno no escribiera en cubano o lo hiciera lo menos posible. «No escribas en cubano —te decían— porque no te van a comprar los españoles». Siempre en una edición extranjera (y esto es frecuente en la literatura cubana porque hace muchas referencias a sí misma, a nuestra cultura, nuestra historia) sucede que los editores dicen: «o lleno el libro de notas o hay determinadas zonas que quizá sea mejor quitar, reformar o buscar alguna fórmula literaria que permita al lector orientarse en el mundo desconocido que le presentamos».

Quizá por mi experiencia en el cine y mi acercamiento y mi gusto por el teatro (una obra de teatro nunca es igual en cada presentación, y el teatrista por su propia voluntad la va modificando de acuerdo con la comunicación que quiere establecer con diferentes públicos), tengo el concepto de que una edición en cada país puede sufrir determinadas adaptaciones no al mercado, sino al lector, al público, porque estás estableciendo diálogos con otras culturas. Voy modificando las ediciones, incluso en Cuba. En general, esta ha sido mi experiencia. No puedo aportar testimonios negativos o discriminatorios acerca del tratamiento del autor por editoriales extranjeras. Siempre está la libertad, la opción de que adquieran los derechos de tus libros o no, no puedes pensar que tendrían la obligación de publicar tus títulos en todas partes porque estás convencido de que son buenísimos: seleccionan de acuerdo con sus criterios, pensando en sus lectores y su mercado. Mis experiencias han sido positivas, de un tratamiento muy respetuoso, en lo que influye también la Agencia Literaria que se ocupa del autor hasta en los detalles más mínimo.

Lo fundamental que quisiera recalcar es el hecho de que el mercado es algo que no es necesariamente malo o bueno; es algo que existe, que ha existido siempre, una experiencia humana, con la cual hay que trabajar porque la solución no es darle la espalda.

Nosotros tenemos la gran dificultad de que carecemos de un mercado local fuerte, no en su realización interna, sino en su proyección al exterior. Generalmente en cada país los autores que más se venden son los autores del propio país, porque naturalmente el lector tiene un grado de interés mayor y una relación con la espiritualidad, el lenguaje, los personajes y los problemas de los que escriben los autores locales. Nosotros tenemos este tipo de dificultad en el mercado interno porque, aunque es verdad que tenemos un lector que no tiene prácticamente otra opción que comprar los libros cubanos, hay un amplio sector de la población que lee y que es un lector con formación, o al menos sin deformación extrema; pero indiscutiblemente si queremos salir fuera tenemos que aprender a abrirnos paso en el mercado internacional en el cual no basta con autores y títulos de calidad.

Nuestro lector, en tanto que comprador, es un consumidor cautivo de nuestro mercado, obligado a comprar los libros y autores que ponemos a su disposición, y pienso que esto ha influido en que nuestros libros como objetos y nuestro modo de establecer autores y títulos no sean tan eficientes ni ejemplares como deseáramos, a pesar de que hemos avanzado en este punto, porque hagámoslo como lo hagamos, el lector cubano te tiene que comprar, es su única opción.

Abrirse paso en el mercado no implica necesariamente la prostitución del escritor, del libro ni de la literatura. En España, por ejemplo, hay interesantes campañas de promoción de la lectura, incluso con acciones y una publicidad atractiva, interesante, por diferentes medios. Nosotros tendríamos que prepararnos para ser eficientes en esta relación literatura-mercado, no digo solo en el sentido de que algún día nos van a invadir con todo tipo de libros, lo que también puede ocurrir, —no siempre vamos a estar aislados y autoaislados—, sino prepararnos en el sentido de abrirnos un espacio en el mundo, de lograr una presencia de nuestra literatura y nuestros libros en el mundo, no que siempre lo hagan por nosotros, porque la vida demuestra que eso no solo se consigue escribiendo buenos libros. Llamar la atención sobre el libro, venderlo y construir honestamente el prestigio de un escritor, no es una tarea o especialidad del escritor y es algo que también hay que saber hacer. ■

Senel Paz: escritor y periodista. Fue coguionista de la película cubana *Fresa y chocolate* inspirada en su cuento *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* y ganador del Premio Juan Rulfo de Radio Francia Internacional. Su novela *En el cielo con diamantes* será publicada en Cuba próximamente.



Imagino que he sido invitada a este panel como narradora. En virtud de ello, vengo a contar. Talentosísimos ensayistas dedican tiempo y empeño en, como diría un olvidado escritor, «tirar de la manta» para, en este caso, dejar al descubierto truculentos tejes y manejes de los procesos editoriales que la mayoría de los escritores de esta parte del mundo padecemos hoy.

No voy a pretender, por tanto, decir originalidades ni sumergirme en el agitado mar de la mercadotecnia del libro, que solo conozco desde la perspectiva de la víctima que suele quedarse varada en la orilla.

Mi cuento empieza en el año 2000, y si bien no es la historia del tabaco (eso lo dejó para el *Bello Habano*, de Reynaldo) bien podría llamarse «Historia de una enfermedad actual» (disculpen que la doctora que me habita acompañe a la escritora que soy. Esculapio me perdona).

En ese entonces, yo ignoraba muchas cosas. No existía el artículo «De Valencia a Babelia: ¿Un viaje en primera clase?», que acaba de salir en el último número de la revista *Casa de las Américas*, el mexicano Víctor Barrera Enderle no había publicado sus «Ensayos sobre literatura y culturas latinoamericanas», ni Jorge Fornet había obtenido, como ocurriría seis años después, el Premio Alejo Carpentier de Ensayo con su esclarecedor y excelente libro *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo del siglo XXI*.

Mi conciencia de latinoamericanidad la debía a la temprana lectura de *Calibán*. Enseñanza vigente hasta el dolor, que no podía alertarme (imposible hacerlo) contra el maquiavélico garrote que es la industria del torcimiento de un libro, que suele terminar arrojado a un foso de leones, como sucede hoy día.

Estos eran los que pueden llamarse antecedentes patológicos o condiciones premórbidas que encabezan la historia clínica.

Una tarde de febrero de hace siete años, Michi Strausfeld visitó en La Habana a un grupo de narradores para invitarnos a integrar una antología donde se ofrecería una «visión tripartita» a través de 25 autores cubanos nacidos a partir de 1959. La novedad del proyecto radicaba en que por primera vez se brindaba una visión completa de (y cito el prólogo) «los mejores cuentos de autores cubanos que residen tanto en la Isla como en el exilio».

Supongo que el tripartismo se debía a las tres posturas de los escritores escogidos. Aparecimos así, en un libro que prometía inusual difusión, dadas las casas editoriales que lo acogieron inicialmente: Siruela, de España; Suhrkam, de Alemania y Métaillé, de Francia.

En ese momento, 14 escritores vivíamos en Cuba (ahora somos 12), cinco eran considerados de la diáspora, cinco en el exilio, y una categoría aparte se reservaba para Alexis Díaz Pimienta, de quien se señaló en el prólogo que «comparte Isla y diáspora».

El lanzamiento de la edición española se realizó en la Casa de América, en Madrid, con notable participación de un público que, más ávido por presenciar el supuesto circo —que armaríamos escritores cubanos de aquí y de allá— que por conocernos a través de la literatura, nos mantuvo, eso sí, ocupadísimos a todos los que tuvimos la fortuna de asistir, contestando las más disímiles preguntas.

A los que vivían en México y en Miami les fue imposible realizar el viaje, so pena de retrasar los beneficios migratorios que requieren de tiempo para ponerse en práctica. Con Joel Cano, residente en París, y con Pérez Cino, que vive en España, las relaciones fueron, según quiero recordar, mucho más cordiales de lo que las buenas y simples costumbres recomiendan. Zoe Valdés nunca se presentó. Para tristeza de la carroña periodística que nos acosaba, el circo murió nonato.

Los cuentos del libro *Nuevos narradores cubanos*, variadísimos en temáticas, estilos y calidad, ofrecían, es cierto, el amplio abanico que deviene caleidoscopio cuando se quiere conocer la punta de un iceberg literario.

Quienes permanecíamos viviendo en Cuba, sentimos que tal vez no por Alfaguara, Anagrama ni Tusquets, sino por Siruela, aunque fuera debido al atractivo de aparecer juntos y revueltos, como en el tango «Cambalache», estábamos llegando al meridiano cultural, que como bien se sabe y mal que nos pese, sigue pasando por allí. No pretendo defender nuestra llegada (más exactamente nuestro fugaz paso) por el mercado español. No quiero, como ya señalé, disgregarme de mi cuento original, pero faltaría a la verdad si no dijera ahora mismo que cuando años más tarde descubrí que escritores jóvenes como el mexicano David Toscana; los colombianos Mario Mendoza, Jorge Franco y Parra Sandoval; el uruguayo Horacio Verzi;

los argentinos Ana Quiroga y Vicente Battista eran desconocidos entre nosotros, a pesar de haber sido favorecidos la inmensa mayoría de ellos por las casas editoriales más influyentes de España, comprendí que algo estaba muy enfermo. Que resulta pavoroso que siendo vecinos, y en ocasiones hermanos, tengamos que recorrer millares de kilómetros para descubrirnos en España y saber de qué estamos hablando. A estos escritores los conocí gracias a la Casa de las Américas y al Instituto Cubano del Libro.

Volviendo a la antología de marras, y ya con el expediente médico más avanzado, les cuento que luego de la edición española, en ese mismo año 2000, vio la luz la versión alemana, bajo el título *Cubanisimo*. Tocaba entonces el turno a la edición francesa, a la que seguiría la irrupción en el mercado de EE.UU., como corresponde a la ingenuidad de quienes éramos llamados jóvenes. La propuesta a varias editoriales de ese país, marchaba, según la optimista Strausfeld, con buen viento.

Sin ningún tufo a discurso ni a favor ni en contra, ni de forma oculta ni ciertamente obvia, los 25 cuentos prologados por una editora de la talla de Michi (responsable de las ediciones de Alejo en Suhrkam, por citar un referente) debían ser conocidos por aquellos interesados en la actual narrativa cubana, sea o no una sola.

Ocurrió entonces que ¡zas!, Zoe Valdés pidió ser retirada de la antología. Su cuento «Retrato de una infancia habana viejera» no podía aparecer más junto al resto de nosotros, que pasamos a ser sobrevivientes. No ofreció ninguna explicación, a pesar de que encabezaba la lista de autores. A su nombre y a su apellido le correspondían aparecer al final, creía yo, si se hubiera tomado el criterio de observar el acostumbrado orden alfabético. Las letras Z y V, si no ha cambiado demasiado el mundo desde la última vez que le eché un vistazo, se ubican al final de nuestro alfabeto. Pero no, aparecía en la primera página de las ediciones española y alemana, debido al hecho poco importante de ser la menos joven de todos.

En *Des nouvelles de Cuba*, jugueteón título que no sabemos cómo traducir con exactitud (¿novedades de Cuba?, ¿noveletas?, ¿noticias de Cuba?), versión francesa de la de Siruela, además, quedaba fuera Rolando Sánchez Mejías, según se explica en una nota añadida, porque se consideró que sus «Historias del olmo» no cumplían los rigores de un cuento propiamente dicho.

Ya no solo el título original y la omisión de dos narradores (una voluntaria y el otro por razones estilísticas), sino también otros cambios aparecerían en la versión francesa.

La fecha de nacimiento de los escritores, tomada como límite anteriormente, fue menos rígida. Se incorporan Marilyn Bobes, Abilio Estévez, Leonardo Padura y Armando de Armas. Los tres primeros, ampliamente conocidos, cuyos textos tienen rigor y calidad más que probados a través de los años, fueron, como era de esperar, muy bien recibidos por nosotros.

Mucho más representativa que antes, era lógico creer que aunque ya no fuera con Nuevos, pero sí con otros muy Buenos narradores cubanos, la antología cumpliera el augurio de la suerte que todo parecía indicar. Sin embargo, el barco se detuvo.

Las editoriales de EE.UU., entusiasmadas al inicio, habiendo prometido hacerse cargo del libro, terminaron por rechazarlo. De pronto, dejó de interesarles.

Desdeñaron la posibilidad de publicar a Abilio Estévez, a Joel Cano, ya para entonces ganador del Premio de Cuentos Juan Rulfo; al igual que Ena Lucía Portela, la más difundida de los narradores jóvenes cubanos; a Marilyn Bobes, Premio Casa de las Américas en Cuento; a Arzola, ganador del Premio Alejo Carpentier; al muy conocido Padura... todo por la ausencia intencionada de Zoe Valdés.

Más allá de la alfaguarización de la literatura brillantemente expuesta por Víctor Barrera Enderle, y por la colonizadora discriminación que España, esa «madre patria» que más que huella nos va dejando un «huellón», como diría Verzi, y que se evidencia en el hecho de que, efectivamente, «las historias ambientadas en Centro Habana son pan caliente para el mercado editorial ibérico», en detrimento de otras que no se regodean en las pobreza que no hemos podido solucionar, resulta excesiva la manipulación de que llega a ser objeto el fenómeno de creación-edición-difusión y venta de un libro.

Me pregunto cuántos más de nosotros caeremos en la tentación de complacer a un mercado que nos desprecia, a fuerza de mentir o de exagerar en aras de un efímero éxito editorial, compitiendo a ver quién la pasó peor, quién sufrió más, quién fue más maltratado en Cuba, quién vivía en peores condiciones. Algo anda muy enfermo.

Ningún bien se les hace a los lectores, en quienes ya casi nadie piensa, que creen ya no solo en lo que leen, sino qué leen. Me temo que en realidad se enriquecen con un tipo de pseudoliteratura que solo el tiempo, ese gran decantador, ubicará en el lugar correspondiente.

La conducta que se debe seguir con esta enfermedad depende de nosotros. No es fácil, como se dice en cada esquina, pero ya que nos han tocado vivir estos tiempos interesantes, hagámoslo lo mejor posible.

El pronóstico, por ahora, es reservado. El exceso de entusiasmo puede llevarnos a una procrastinación sin límites, pero cruzarnos de brazos, o sea, de libros, no tendría perdón.

Por respeto a los lectores y a las lectoras, y por cronistas de nuestros avatares, no queda otra alternativa que mantenernos a flote, aunque tantos se empeñen en dejarnos al paio, en las orillas de un pretendido mar de equitativa competencia. ■

Adelaida Fernández de Juan: narradora. Entre sus libros se encuentran: *Dolly y otros cuentos africanos* (1994); *La hija de Darío* (Premio Alejo Carpentier de Cuento 2005); *Clemencia bajo el sol* (Gran Premio Cecilia Valdés, 1996); y *Oh, vida* (Premio UNIEAC de Cuento, 1998).

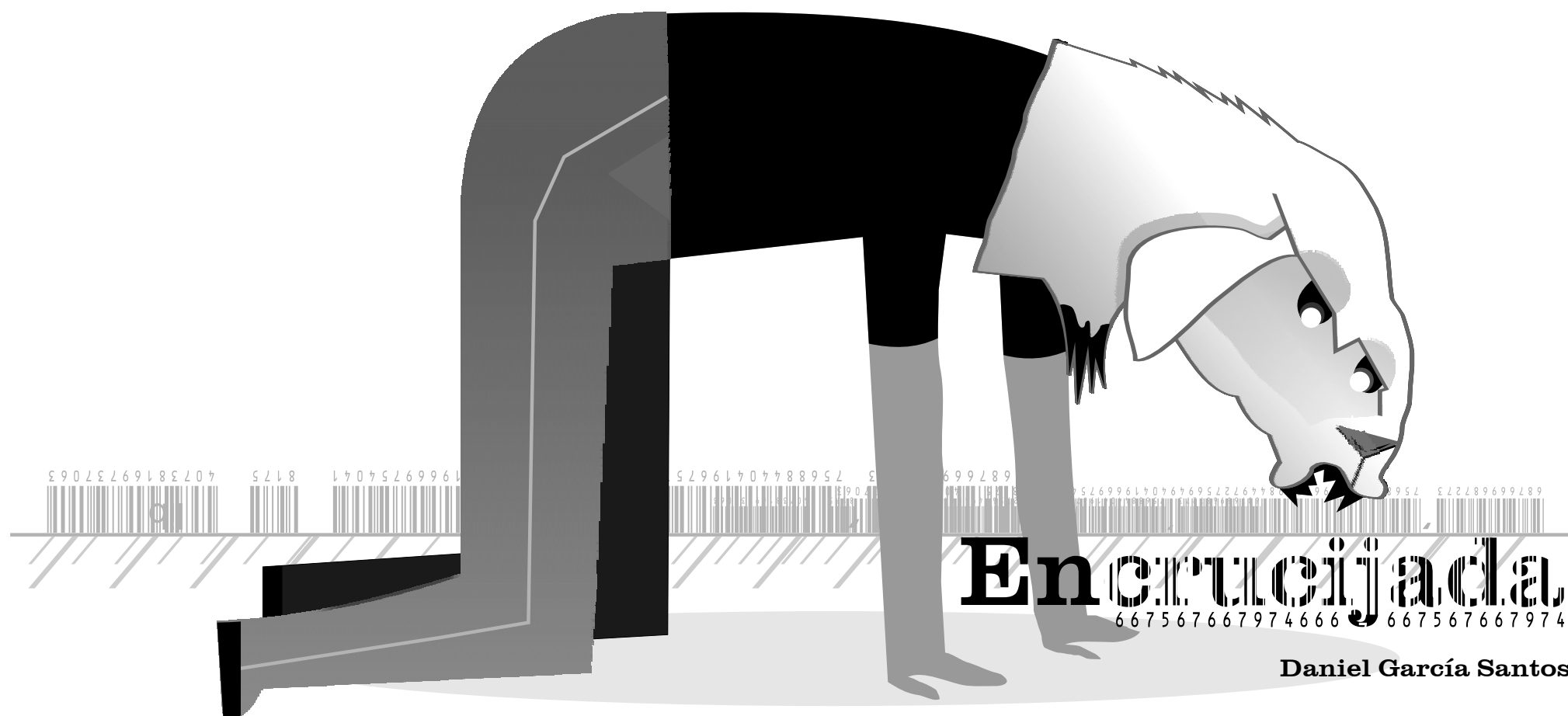
Historia de una enfermedad

actual

6 7 9 7 4 6 6 6 5 6 2 6 5 6 6 7 5 6 7 6 6 7 9 7 4 6 6 6 5 6 2 6 5

Laidi Fernández de Juan





He tratado de imaginar el drama de un escritor que, condicionado por circunstancias perentorias, flexibiliza la ética de su vocación para encontrar un lugar en ese espacio de exigencias que convencionalmente se denomina «el circuito editorial» o «el mercado del libro» que, como conocemos, en el caso de Iberoamérica, se encuentra dominado por unos pocos emporios que, de acuerdo con objetivos bien definidos, fomentan la internacionalización de la literatura, los autores y los destinatarios. ¿Para qué y para quién se escribe? Responder a este dilema presupone una toma de partido, que en algunos casos, como ese escritor cuyo drama imagino, significa ceder a las urgencias que impone la realidad material dentro de la cual escribe. Esto es, decidir, entre la literatura y el mercado, a favor de las concesiones que impone este último, entendido como espacio donde los sistemas de valores son sustituidos por modas, códigos, etiquetas de identidad, criterios de venta, que a su vez contaminan la relación con el lector.

El Premio literario Alejo Carpentier de Narrativa y Ensayo fue creado en 2000 con el fin de promover géneros que estaban reclamando auspicio y difusión. En esa convocatoria inicial se premiaron tres títulos que, vistos desde el tiempo transcurrido, son importantes exponentes de la literatura cubana contemporánea. El premiado en el género de cuento, en una relectura actual, aún se hace notar por la fuerza del material narrativo, la cruda actualidad de los temas, la eficacia de sus atmósferas, el vibrante drama humano que trasciende de sus personajes arquetípicos, el discurrir de su lenguaje. Sin duda, *La bandada infinita* (Ciudad de La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2000), de Jorge Luis Arzola, es un libro notable, y su autor, de pronto potenciado por el galardón, se situó dentro del grupo de narradores cuya obra habría que seguir. El libro salió publicado, con una excelente factura editorial, en ese propio año 2000. Una vaca muerta rodeada de buitres, situada en un recuadro difuminado en el centro de la cubierta, en la que predominan las gradaciones de grises y las transparencias, anuncia desde la primera impresión el tratamiento de temas ásperos, pero con un método indiscutiblemente artístico. No dejaron, por su valentía y su voluntad de estilo, de suscitar puntos de vista polémicos.

En 2006, seis años después, aparece publicada, con el sello de la editorial española Siruela, la novela *Todos los buitres y el tigre*, del mismo autor. Tras largo período de silencio, era natural la curiosidad por conocer esta novela, más cuando ese autor está ahora radicado en otro país, y por tanto, condicionado por circunstancias diferentes.

La lectura de la novela arroja, en una primera mirada, una coincidencia general con los temas y la estructura de los cuentos de *La bandada infinita*, y en especial con dos de ellos: el que le da título al libro de cuentos y «El cuento más terrible del mundo». En ambos libros el autor usa los mismos

personajes: El Gordo, el Príncipe o el Flaco, la Vieja, el Viejo. Similares situaciones: El Gordo, perdido el Tigre de Bengala, o robado, y con una familia en situación paupérrima, atrapado en la insistente idea del suicidio; el Príncipe, o el Flaco, especie de contraparte del Gordo, también embargado por la frustración, pero expectante, como observador-participante de un mundo sórdido, violento, devorador; el Viejo y la Vieja, en lucha permanente contra la fatalidad de un medio adverso. El autor ha realizado, en la novela, una recolocación de esos dos cuentos de *La bandada infinita*, intercalándolos, de manera intertextual, en un relato central, cohesivo, que, en conjunto, repite los mismos códigos del libro de cuentos. O sea, *Todos los buitres y el tigre*, en vez de una recreación de textos anteriores, es el resultado de la manipulación de estos, para redimensionarlos a partir de las nuevas circunstancias en las que el autor conforma la novela.

La novela reacomoda los personajes y temas de *La bandada infinita*, en un producto dirigido a un mercado que desconoce la obra anterior del autor —lo cual este ha sabido aprovechar— y que le exige la adopción de los códigos impuestos para la literatura relacionada con Cuba, y en los que se basa el *marketing* de la novela. Obsérvese el texto de la nota de contracubierta, la apelación que se hace al lector para incitarlo ante el libro: «[...] los protagonistas de esta novela [...] buscan refugio en sus sueños para escapar de la crueldad subyacente en su entorno, en una Cuba nunca nombrada explícitamente. [...] cada uno de los protagonistas lucha contra el derrumbe de su existencia física y psíquica, en la realidad casi mítica de un país atribulado por una plaga misteriosa, símbolo para un régimen opresivo y amenazante».

Todos los buitres y el tigre imprime en el lector, con respecto al libro de cuentos que le sirve de basamento, una sensación de repetición, de redundancia de procedimientos y significados. En la novela, los personajes del Gordo y el Príncipe, o el Flaco, además de ser los personajes de los cuentos intercalados de *La bandada infinita*, intervienen en el relato central y replican e incrementan en ese discurso hilvanador, las vicisitudes que padecen en el espacio específico de los cuentos. En «El cuento más terrible del mundo», el Gordo sufre la frustración de sus ansias por convertirse en escritor, por una situación de pobreza extrema, con una madre malformada y un sobrino con síndrome de Down, e intenta encausar su necesidad de evasión en la creación simbólica del Tigre de Bengala, que, por si fuera poco, ha desaparecido; pero en el relato central sufre, además, violencia corporal, violación, humillaciones, persecución y cárcel, a causa del abuso de poder, la represión, la censura y el despotismo de «los Recomendados, los que un día serían los Militantes, los primeros ejemplares del hombre nuevo...». La escuela donde está internado, junto al Príncipe, es un infierno, un lugar plagado de miserias, dominado por «los Recomendados», de los cuales forman parte «los Perros», «aquella manada tenebrosa, cuyos miembros, casi todos,

lucían en el hombro la insignia de los Militantes». Añádase que el hermano del Gordo, «que era capitán del Ejército», lo acusa de ser «un parásito, un gusano», y la Hiena, líder de los Recomendados, lo viola y, entre otras vejaciones, lo obliga, junto con los demás alumnos, a golpear al director de la escuela en un mitin de repudio, y después, «vestido de uniforme verdeolivo, con charreteras de capitán sobre los hombros», dirige la operación de encarcelamiento de los Topos, sustantivo con el que engloba al gremio de los escritores, como consecuencia de la cual es encarcelado, junto con el Príncipe.

Al cotejar «La bandada infinita» y «El cuento más terrible del mundo» con sus versiones intercaladas dentro de la novela, se advierten algunas modificaciones necesarias para lograr la articulación con el relato central, pero otras que son deliberadas adiciones para acentuar la politización del discurso, a tono con las exigencias del mercado en cuanto al tema de Cuba. Por ejemplo, en la versión original de «La bandada infinita» el Viejo lucha infructuosamente, se infiere que en pleno período especial, por proteger sus vacas de los matarifes que asolan el lugar para lucrar con el hurto y sacrificio de ganado. Es un acoso constante, que no tiene rostro ni nombre. Sin embargo, en su versión dentro de *Todos los buitres y el tigre*, se intercalan párrafos como los siguientes:

«Aquellos policías seguramente estaban implicados también en el sacrificio de las reses. De lo contrario, ¿cómo era posible que nunca hubiesen atrapado a nadie, si tenían el cuartel general allí mismo, tan cerca del matadero clandestino como la propia finca del Viejo?»

«El Viejo les tenía una roña irreconciliable a los policías, y a veces, mientras trabajaba, se tomaba un respiro para echarles un vistazo rencoroso a los edificios del cuartel, levantados con insolencia en un amplio solar que antiguamente le había pertenecido y que le había sido arrebatado por la fuerza. [...]»

«[...] Y, para colmo, este país, que era de por sí un lugar lleno de pícaros, engatusadores por vocación y ladrones consumados, ofrecía ahora unas condiciones de impunidad inmejorables que, junto al hambre, animaba al merodeo incesante. [...]»

Todos los buitres y el tigre. Ed. cit., pp. 23-24.

«[...] El Gobierno, que quería controlarlo todo, no era capaz ni de surtir de pan viejo los bares de mala muerte, y sin embargo la policía acosaba sin tregua a los vendedores encubiertos de minucias, que siempre traían algo más o menos comestible en sus fugaces mochilas. [...]» (Ob. cit., p. 28).

Los ladrones, en esta versión, son también los policías, y en un sostenido *crescendo*, la población entera de pícaros, y el Gobierno omnipotente.

Asimismo, en la versión sumida en la novela de «El cuento más terrible del mundo», además de añadirse escenas como la del mitin de repudio y otras que sugieren la omnipresencia de la Seguridad del Estado, se leen cosas como estas:

«[...] y la literatura no fue para él sino un suave tamiz a través del cual se podía comprender mejor la realidad, o quizá una gruta por donde escapar de ella hacia el mundo de Nunca Jamás, lejos de tantos Perros, Recomendados y Militantes, de tanto orden absurdo, tantas consignas y metas [...]» (Ob. cit., p. 100).

De manera que cuentos que en sus versiones iniciales tenían una clara marca existencial a nivel del drama del hombre enfrentado contra un medio adverso, indagación en una escala de valores universales, adquieren ahora una expresa connotación política, un fuerte mensaje panfletario:

«La historia de Kubba [nótese el tono didáctico] estaba plagada de tiranos. Unos tiranos se habían superpuesto a los anteriores, y esto había creado una capa de suciedad histórica, una especie de mugre social que acabó provocando un gran estallido social, es decir, la Rebelión Kubbana.»

Asco, sordidez, traición, violencia, represión, acoso policial, abuso de poder, ambiente carcelario, frustración, son apenas algunos de los rasgos del mundo reflejado en la novela, al cual se han sacrificado los valores iniciales de dos de los mejores cuentos de *La bandada infinita*, en aras del precio político que el autor, desde sus nuevos condicionamientos, tiene que pagar.

Destaque especial merece el reflejo que el autor hace, en el relato central de la novela, de los Topos; es decir, de los escritores:

«Naturalmente, muy contados Topos habían logrado publicar algún cuento en una revista, y por eso no perdían la menor oportunidad, en los cuchicheos de sus perpetuas tertulias nocturnas, de desbarrar con rabia disimulada por la eterna ironía contra los escritores establecidos, algunos de los cuales sacaban en ocasiones algún que otro buen libro, pero cuya mayoría no hacía más que menear el rabo y cantar en sus libelos desproporcionadas loas al Gobierno, quien por supuesto los premiaba con honores televisados, les daba cargos públicos o les permitía, como ofrenda, posar para una foto con el Presidente de Todos los Consejos.» (Ob. cit., p. 101).

A todo esto habría que agregar recursos sutiles, como el empleo de sinónimos para armonizar frases al uso en el español de Cuba, con giros propios del español de España, habitual recurso de mercadotecnia en este tipo de literatura: el *club* literario, el asesor del *club*, en Cuba decimos *taller* literario; *temblona* de coraje, sustituido por *trémula* de coraje; *tomatal*, por *campo* de tomate; *puré* de tomate, por *pasta* de tomate; *cuartón*, por *cobertizo*; *tragos* gratis, por *copas gratis*; *traguito* de café, por *vaso* de café.

Visto desde esta óptica, se explica que en el propio año 2000 otro cuento de *La bandada infinita*, «Cosas esenciales», apareciera representando al autor en la antología *Nuevos narradores cubanos*, preparada por Mishi Strausfeld, la misma y «siempre fiel Mishi Strausfeld» de los «Agradecimientos» de *Todos los buitres y el tigre*, publicada también por la editorial española Siruela.

Regresar a textos anteriores con una mirada nueva y transformadora es un procedimiento usual y legítimo, pero habría que pensar si, en este caso, sometido el autor a las condiciones de otro país y a las reglas que rigen la internacionalización de la literatura, no resultaría una señal de esterilidad y de enajenación ante el objeto artístico. La cita de los dos cuentos mencionados representa aproximadamente la mitad de la totalidad de la novela, y su relato central es un redimensionamiento de similares personajes y problemáticas.

El mercado, en su concepción neoliberal, adquiere una significación política, en la medida que ejecuta, con absoluta eficacia, los dictados de una institucionalidad que en él se expresa. Por tanto, en su actividad concreta, el mercado no es una entidad monolítica, aunque sí orgánica, y despliega diferentes estrategias que convergen en objetivos establecidos. Por otra parte, la relación que los diferentes sujetos establecen con ese mercado es de carácter dialéctico. En algunos casos el mercado dicta, pero en otros se asimila. Muchos escritores descifran sus mecanismos y los incorporan a su literatura sin concesiones de principio, y así se apropian, con procedimientos artísticos, de amplias zonas de lectores. O logran ocupar ciertos nichos y fisuras a donde la invasión de ese mercado no ha llegado y sitúan sus estilos personales en el circuito de esos países.

Para el mercado que pretende ser hegemónico, Cuba es una línea política cuyos tópicos debe asumir un producto literario que quiera situarse dentro de la jerarquización económica y promocional. Simples enunciados que, a fuerza de repetidos, e impostados en el lenguaje poético,

persiguen el descrédito de la sociedad cubana actual: la prostitución, la corrupción, la quiebra de valores, la hipocresía, la falta de libertades, el acoso policial y civil, la emigración, el derrumbe físico del entorno, la supervivencia, el derrumbe de las instituciones, la revisión de la historia y de sus figuras más relevantes, etcétera. Estos tópicos son las señas temáticas que ese mercado lanza para los que tanto fuera, como dentro de la Isla, aspiren a legitimarse en el mercado internacional de la literatura, y en especial en la zona de ese mercado abierta para el tema cubano. Es el peaje para circular por esa ruta del éxito promocional y de ventas. En correspondencia, ciertos autores, asumiendo posiciones éticas controvertidas frente a la naturaleza del proceso de creación, los emplean como ejercicio de *marketing*.

El problema, desde mi punto de vista, no solo radica en la naturaleza del mercado mismo, sino sobre todo en la actitud que se asuma frente a él, y que tiene implicaciones éticas, como advierto y he tratado de exponer en *Todos los buitres y el tigre*, no obstante las circunstancias que están condicionando al autor en su actual país de residencia. ▀

Daniel García Santos: editor y traductor de francés. Dirige la editorial Letras Cubanas. Promovió durante varios años, desde Arte y Literatura, un importante programa de publicaciones de autores africanos, algunos de cuyos volúmenes fueron antologados y traducidos por él. Estuvo además al frente de Ediciones Unión, editorial de la UNEAC. Ha publicado traducciones, como el libro de literatura india tradicional *Cuentos del vampiro*, y diversos artículos en la prensa sobre literatura cubana y aspectos de la edición de libros. Ha integrado jurados literarios y participado en eventos profesionales, tanto en Cuba, como en otros países.



En una intervención que amplificó desde México el diario *La Jornada*, el conocido escritor austriaco Erich Hackl se lamentaba de que la literatura de América Latina no pudiera ser leída en otros países de Europa, sin antes pasar por el filtro del represivo mercado español. El epíteto de «represivo» le pertenece a Hackl, quien observa, además, que libros publicados por consorcios como el grupo Santillana en un país de este lado del mundo, puede que no lleguen a venderse en otro vecino, y mucho menos en España. Sin duda, que algunos editores españoles, capaces de someter a cautiverio a géneros como el cuento o la poesía constituyan la aduana de nuestra literatura ante su derecho a ser difundida en Europa, es un disparate de lesa cultura. Pero a decir verdad, el problema de la transmisión del producto literario trasciende con mucho el ámbito español.

Lógicamente, el asunto del mercado del libro, o dicho con más propiedad, el conflicto entre libro y mercado forma parte de un fenómeno mayor: el de las voraces industrias culturales. Ante malos entendedores, curémonos en salud: por supuesto que el concepto de «cultura» no debe responder a una idea virginal, atada únicamente al espíritu, así como tampoco el de «industria» se afiliará de manera automática a un pragmatismo macabro. Pero aun cuando mantengamos activada la predisposición a la pluralidad, podemos notar sin esfuerzo que tal pluralidad está acorralada, precisamente, por la acción de las industrias culturales. Dicho sin demasiados rodeos: el derecho a la libertad que evocan los consumidores de literatura *light*, o de telenovelas, o del más elemental cine hollywoodense, es muchas veces un derecho coartado. Es un derecho reflejo, puesto que, en última instancia, fueron grandes corporaciones las encargadas de insistirles en que «necesitaban» profesarlo.

A propósito otro escritor, el nicaragüense Sergio Ramírez, nos recuerda lo legítimo que resulta el deseo de consumir los más burdos enlatados televisivos. Defiende —con razón— su derecho «a sentir nostalgia por los dulcorados programas de entrevistas donde las amas de casa loran sus penas delante de entrevistadoras implacables; por los longevos concursos de aficionados con premios vistosos, autos deportivos relucientes y viajes al fin del mundo, ofrecidos por presentadoras de sonrisa congelada; por las telenovelas venezolanas donde las heroínas y las malvadas, sobre todo las malvadas, se levantan ya maquilladas de la cama y los escenarios de casa rica parecen siempre las salas de exhibición de una tienda de muebles».

Ese derecho es, repito, incuestionable. Lo que no parece muy serio es sugerir que las corporaciones del entretenimiento no tienen nada que ver con el gusto. Que invierten en telenovelas, sencillamente porque se dieron cuenta —como por casualidad—, de que las llamadas mayorías, ansiaban verse duplicadas en el éter (pero esa imagen no sería nunca la de ellos mismos ni en su presente ni en su futuro; esa imagen tendría, como en las pesadillas de Borges, un sentido abominable). Desde el momento en que una televisora equis emplea a expertos de la comunicación para crear patrones de consumo, el gusto comienza a perder su vínculo con la libertad. Son los llamados *mass media* los que no se permiten actuar por reflejo. Lo que algunos teóricos bautizaron como «el imperio de los signos» es, efectivamente, una industria razonada para crear adicción, y ello con muy escasos escrúpulos. A estas alturas, pocos negarían que esa adicción sobrepasa el tiempo neto que dedicamos a consumir cultura, o lo que por ello nos venden.

De entre tantos sobrenombres como tiene la época —Aldea global, en lugar destacado— resalta otro muy relacionado con los fenómenos de los medios masivos y su complejo entorno: «La sociedad de la comunicación». Con ello no se alude a una presunta e inocente conectividad virtual, sino a la necesidad y al hecho innegable de hacer prevalecer unos presupuestos ideológicos sobre otros. Eso que cansinamente llaman «guerra mediática» no deja de ser una realidad incisiva, aunque visto a vuelo de pájaro pudiera sugerir una paridad, pongamos por caso, entre lo inteligente y lo banal. Tal pulseo no existe. En realidad, se trata más bien de una ofensiva de grandes proporciones, gracias a la cual lo que se ve obligado a replegarse es la diversidad cultural. Y tampoco «ofensiva» es la palabra adecuada, puesto que pudiera inclinarnos a pensar en algo pasajero. Las industrias del entretenimiento, tal y como

las conocemos hoy, son creadoras de mitos seudoculturales, cuyo valor arquetípico es re-generado en espiral, de modo que es el propio destinatario de estos signos el que muchas veces clama por

Industrias Culturales:

ellos. Demasiadas veces, para ser exactos, si bien pudiéramos preguntarnos cuán dispuestas están las corporaciones del entretenimiento a poner énfasis en propuestas contrarias a los estereotipos que les garantizan una rentabilidad que no se queda en el campo de las finanzas. De nuevo en el mundo del libro —que me resulta más conocido—, es evidente que las grandes editoriales españolas han establecido una pauta que, en relación con los escritores cubanos, cruza obligatoriamente por la política. Creen saber cómo tenemos que escribir los de acá, y ofrecen una muestra simplista de la literatura cubana contemporánea, a golpes de ron, sexo, paisajes en ruinas y gente en desbandada. Cualquier excepción es seguramente para confirmar la regla, o, en el mejor de los casos, para ser usada como un pueril mentís.

La televisión, los periódicos, la radio, los libros, el cine, los discos, las revistas, los videojuegos y buena parte de Internet son usados en esta «Sociedad de la comunicación» para propagar ideas de vida que en todo caso no pertenecen al espacio vital, sino solo al virtual. La evidencia se hace mayor ante el hecho de que un solo grupo económico puede en la actualidad controlar varios de estos medios. La sincronía de sus objetivos origina en realidad un megadiscursio que busca la homogenización del discernimiento en el destinatario. Siguiendo esa lógica no es difícil crear fenómenos mediáticos que tendrán tanto éxito como casi inmediatamente tanto olvido: novelas al estilo de *El código Da Vinci* o *El alquimista*, o maravillas del *pop* como RBD. Tanto se ha dicho sobre la «dramaturgia» de los noticieros de la televisión, que tal vez parezca tonto insistir, pero no dejaré de citar a Paolo Fabbri, recordado por otro estudioso, el semiólogo Pablo Espinosa Vera: «¿Quién es el sujeto de la enunciación de un telediario?, ¿el locutor?, ¿la redacción?, ¿la cadena que lo transmite?, ¿el grupo televisivo al que pertenece la cadena?, ¿las fuerzas políticas que están detrás del grupo televisivo? Es como si hubiera un enunciador cada vez más atrás, y el telespectador siempre es consciente de su presencia». Solo dudo ante su última frase. Es más lógico suponer que esas corporaciones trabajan para que seamos conscientes de lo que ya ha sido decidido en nuestro lugar. En todo caso, mi vecino jamás pensaría en ese intrincado punto de partida. Él defiende la originalidad de su discernimiento. ▀

Rogelio Riverón: narrador, poeta y crítico. Tiene publicados, entre otros títulos, *Subir al cielo y otras equivocaciones* (Premio Pinos Nuevos de Cuento 1995); *Otras versiones del miedo* (Premio UNEAC de Cuento 2001); *Llena eres de gracia*, 2004, y *Mi mujer manchada de rojo*, 2005. Obtuvo en 1997 el Premio Nacional de Periodismo Cultural y fue Mención en el Premio Casa de las Américas en 2001.

del espacio vital al espacio

virtual.

6 7 9 7 4 6 6 6 5 6 2 6 5 6 6 7 5 6 7 6 6 7 9 7 4 6

Rogelio Riverón



El ambiente del escritor

Lucía Etxebarria

Me resultaría complicadísimo explicar las enormes dificultades con las que se encontró una autora joven (servidora) a la hora de enfrentarse con los recién adquiridos papeles de, a saber, chica mona, figura mediática, centro de polémica, promesa literaria, *bluff* creado por el marketing, niñata provocadora, feminista de salón..., que se me fueron asignando en este mundillo, si tuviera que dirigirme a unos lectores poseedores, probablemente, de una idea completamente distorsionada de cómo funciona el susodicho mundillo en cuestión. Es decir, la misma que yo tenía antes de publicar. Con la sana intención de que mis palabras sean cuando menos instructivas, me he tomado el trabajo de confeccionar un abecedario que incluye, clasificadas por riguroso orden alfabético, una lista de temas esenciales que un aspirante a autor debería conocer antes de decidirse a publicar. No aspiro a que la lista esté completa, dada mi corta residencia en la ciudad que alberga a las fábricas de la literatura, y prefiero considerarla una lista abierta a las aportaciones de cualquier otro residente dispuesto a enmendarme la plana o a añadir nuevos términos.

He agrupado este glosario bajo el epígrafe: «Sucinta pero indispensable relación de términos básicos que debería conocer el aspirante a escritor en España», y comienza así:

Academia

Reunión de señores respetables dedicados a la encomiable labor de limpiar, fijar y dar esplendor a la lengua española. Gran cantidad de escritores, profesores, periodistas y críticos anhelan un sillón de académico por la sencilla razón, entre otras, de que sus emolumentos (vulgo: el dinero que reciben por artículo, novela o conferencia) se multiplicarán automáticamente por dos y por tres tras sentarse en él, amén del sueldo mensual que reciben por asistir a las reuniones de la Academia. Tradicionalmente, la Academia ha estado regida por los auspicios del diario *ABC*, aunque, siempre según la rumorología difundida por la prensa impía y blasfema (que diría Primo de Rivera), parece ser que últimamente Juan Luis Cebrián aspira a dar un golpe de estado y a enderezar sus labores hacia nuevo rumbo. Como ejemplo de la modernidad y adaptación a los tiempos de esta venerable institución, les recordaré que en la RAE hay 45 académicos (con o) y una académica (con a): Ana María Matute.

Siendo la Academia la madre de las letras, el escritor joven alberga hacia ella sentimientos de hijo: alguno la quiere, alguno la necesita incluso, pero servidora no acaba de entenderla y no puede evitar recordar las palabras de André Gide: «He leído tu último libro. Si después de esto no entras en la Academia, no tienes perdón de haber escrito semejantes pamplinas».

Agente

El monstruo de Frankenstein de los editores, una figura que ellos mismos crearon y de la que ahora no saben cómo librarse. La agente nació de la imposibilidad de las editoriales de seleccionar manuscritos entre la avalancha de originales que llegan a cualquier oficina, manuscritos que serán devueltos a su autor tras una escueta lectura en diagonal que hace imposible una valoración seria de la obra, o a veces simplemente sin leer; siempre acompañados, eso sí, de una amable notita en la que la editorial agradece al autor el envío del manuscrito y le anuncia que no le interesa publicarlo (servidora recibió nueve cartas casi idénticas de este tipo remitidas por las primeras nueve editoriales a las que envió el manuscrito de *Amor, curiosidad...*). La agente se convierte en un filtro necesario: los autores que la agente presenta al editor vienen avalados en principio por un marchamo de calidad, más fiable cuanto mayor sea el prestigio de la agente. Una agente es la intermediaria entre el autor y el editor, la persona que negocia la cuantía de un adelanto, las condiciones de un contrato editorial o de entrega de un premio, a cambio de un 10% de las ganancias de su autor representado. Negocia también las ventas al extranjero. Es absolutamente necesaria para un autor novel, que encontrará muy difícil establecer contacto con una gran editorial sin la ayuda de una agente. (A no ser que el autor mantenga excelentes relaciones con según qué círculos.) Su poder es enorme. Hacen y deshacen acuerdos y contratos, y siempre se guardan una carta en la manga. Los editores las detestan y los autores las necesitan, aunque no se puede decir precisamente que las amen.

La agente es una figura femenina: Carmen Ballcells, Raquel de la Concha, Mercedes Casanovas, Ángeles Martín, Mónica Martín y Silvia Bastos... ¿Por qué? Una de ellas me explicó, en privado, que las mujeres eligen hacerse agentes porque, al tratarse de una actividad independiente, permite a la mujer hacerse con una mayor esfera de poder, al evitar el «techo de cristal» que se les impone a las mujeres en la empresa editorial —y en el mundo empresarial en general—, y que les impide ascender más allá de determinados cargos.

(...)

Camarilla

Larra fue el primero que utilizó el término «camarilla» aplicado al entorno literario para designar una asociación amiguetil de personas dedicadas a las letras. La pertenencia a una camarilla suele asegurar una excelente crítica en algún medio y otra absolutamente despreciable en el medio contrario, con independencia del valor de la obra reseñada. Ejemplos de supuestas camarillas: umbralistas, anti-umbralistas; profesores y ex alumnos de la Escuela de Letras de Madrid; literatos homosexuales reconocidos y adláteres; literatos de la *gauche divine* catalana; intelectuales maños; escritores que colaboran en *El País*; escritores que colaboran en el *ABC*; escritores que colaboran en *El Mundo*; amantes de cualquiera de los anteriores, etcétera.

Competencia

La sociedad occidental es competitiva y basa el valor del individuo en una proyección externa de sus capacidades, originando en este unos peligrosos niveles de neurosis y de pérdida del sentido de la realidad. La industria editorial no se sustrae a esta filosofía general, y, como consecuencia, el valor de un autor se mide en su número de lectores. Esto provoca la proliferación de envidias, descreditos, maledicencias y comentarios peyorativos que normalmente transitan en una sola dirección: desde aquellos escritores que menos venden hasta los que venden más. Una leyenda comúnmente aceptada en muchos círculos asegura que todo lo que vende es malo, idea que no impide, por otra parte, que autores que defienden a capa y espada su pureza literaria y su soberano desdén hacia los imperativos del mercado protagonicen sonadas trifurcas con su editor, reclamando una mayor inversión monetaria para promoción de sus obras.

Contrato / encargo

Un joven autor no debe olvidar leer y releer los contratos todas las veces que haga falta, echando mano del asesoramiento de un abogado si fuera preciso, para estar seguro de lo que firma; no vaya a ser que por obra y gracia de la letra pequeña uno acabe cediendo los derechos de su obra durante toda la duración del *copyright*, o sea, durante 50 años (como estuve a punto de hacer yo).

Hay que huir también de la tentación de vender un libro que todavía no se ha escrito, so pena de verse condenado a una penitencia que puede durar años. Las editoriales han imitado de las compañías discográficas el sistema de contrato por tres obras, que funciona de la siguiente manera: un editor localiza a un joven, o no tan joven, valor prometedor, y le ofrece el sueño de todo autor, o sea, la publicación de su novela. Mejor aún, le ofrece la garantía de publicación de tres novelas, la ya escrita y las dos sucesivas, ofreciéndole la entrega inmediata de un adelanto multiplicado por tres; es decir, el adelanto por la primera obra más el adelanto correspondiente a otras dos. El ingenuo autor, sabedor por experiencia de las dificultades de publicación de una obra, acepta con los ojos cerrados, creyendo que así evita la incertidumbre de salida de su segunda novela en caso de que la primera no tenga una buena acogida de crítica y público, y que con el dinero recibido podrá permitirse dedicarse durante un año a la escritura sin tener que verse obligado a realizar los trabajos alimenticios que al común de los mortales le permiten el pago del alquiler, los recibos de la luz y las facturas del teléfono, para así consagrar todo su tiempo a los encuentros con su Musa en la torre de marfil que el triple adelanto le permitirá construir.

El joven autor no se para a pensar en dos consecuencias no tan obvias del contrato que firma:

La primera, que está obligado a entregar las dos segundas obras en un plazo de tiempo determinado, y que ningún autor, ninguno, puede garantizar que su caprichosa Musa se someterá a los dictados de tiempo exigidos por el editor. Lo más probable es que el autor, que había invertido años en la redacción de su primera obra y que había depositado en ella la mayor parte de sus experiencias y opiniones transfiguradas por el crisol de la literatura, se enfrente en la confección de la segunda a un vacío de inspiración, y a la inseguridad subsiguiente, agudizadas por: a) el plazo de entrega que penderá sobre su cabeza cual espada de Damocles, y b) los inevitables compromisos de promoción —entrevistas, conferencias, debates, patatín y patatán— que suceden a la publicación de una primera obra y que desviarán su concentración y su atención de los requerimientos de su exigente Musa.

La segunda, que al vender al editor una obra antes de comenzarla siquiera, renuncia a la única arma con la que cuenta para defenderse de posibles imposiciones del editor: la negativa a publicar. Es decir, que si el editor se descuelga con la feliz idea de editar el libro con una portada que el autor considera horrible, o prologado por un crítico al que detesta, o peor aún, habiendo expurgado cuatro o cinco capítulos que al autor le parecen contener la esencia de su ideario y que, sin embargo, en opinión del editor, lastran la narración, el autor se verá imposibilitado a hacer prevalecer su criterio o sus ideas, atado como está de pies y manos a un papel que le niega el derecho a guardar la novela en un cajón o presentársela a un editor más comprensivo. Bien es cierto que numerosos autores han hecho el negocio de su vida gracias a estos contratos, pues, después de la escasa acogida de su primera novela, la editorial optó por rescindir la publicación de las dos segundas, sin reclamar, por supuesto, el anticipo que entregó por ellas; de manera que el joven autor pudo llevar su novela a un editor menos exigente —ya he dicho que una de las mayores alegrías de una editorial se cifra en creer que le ha robado un autor a otra, y puesto que los contratos editoriales se suelen mantener en el más estricto secreto a veces no resulta difícil engatusar a un segundo editor—, y ha cobrado por tanto dos adelantos por una misma novela.

(...)

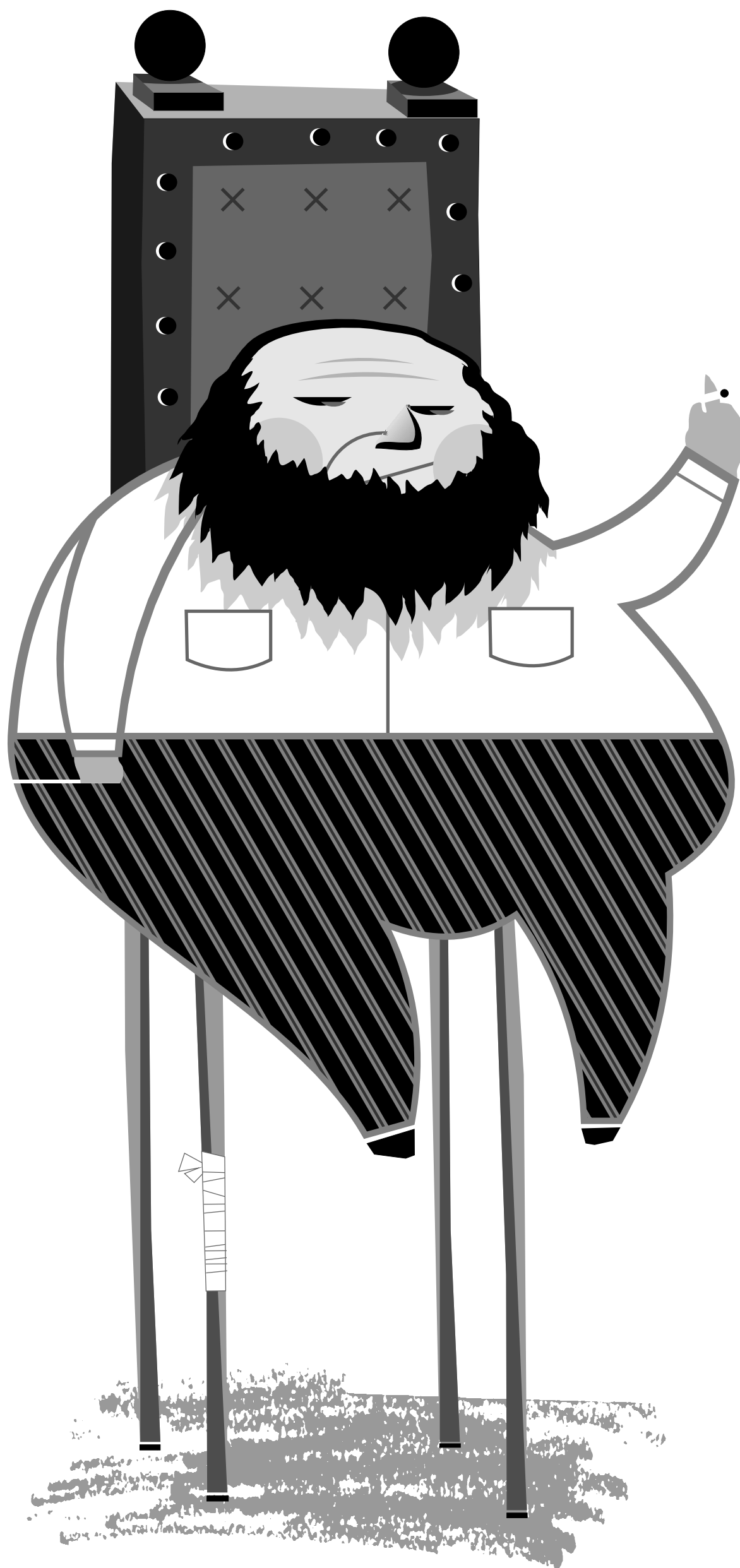
Crítica

Un joven autor debe recordar que las razones que llevan a un crítico a reseñar una obra, suelen ser muy variadas, siendo una de tantas, pero no la principal, el valor literario de la misma. Hemingway, Flaubert y Galdós, por citar solo unos ejemplos, merecieron en su día el general menosprecio de la crítica. Echegaray y Benavente, considerados hoy unánimemente como autores de segunda fila, obtuvieron sendos premios Nobel. Esto no quiere decir que la crítica se equivoque por sistema, simplemente que a veces lo hace.

(...)

Éxito

El éxito se mide por el éxito, en palabras de Doris Lessing. Esta autora, en plena cumbre de su carrera y cuando ya era considerada unánimemente



como una de las más importantes de su generación, escribió bajo seudónimo dos novelas que, tras ser rechazadas por sus editores y más tarde publicadas en una editorial menor, consiguieron unas críticas tibias y unas escasas ventas. Experimentos similares llevados a cabo por numerosos escritores han dado lugar, invariablemente, a resultados similares. Dos novelas de parecida calidad, la primera escrita por un autor consagrado y la segunda por uno novel, obtendrán respuestas de crítica y público muy distintas. La primera, en general, conseguirá un éxito notablemente mayor que la segunda.

Un autor debe estar preparado para el éxito. El éxito origina, irremediablemente, un aluvión de críticas malintencionadas por parte de los que no lo tienen. En el mundillo literario se da por hecho que el escritor de éxito ha obtenido su reconocimiento merced a cualquier cualidad que no sea su capacidad de contacto con la sensibilidad del lector. Se adjudicará su éxito a su físico, a sus excelentes relaciones con tal y cual editor o director de periódico o académico, a su claudicación ante los imperativos comerciales... Esta ecuación «éxito = trampa», sin dejar de ser cierta en algunos casos, no es de ningún modo aplicable a todos. En cualquier caso, el escritor de éxito debe estar preparado ante lo que se avecina, y aferrarse más que nunca a aquello en lo que cree (su trabajo, sus ideas, sus seres queridos) intentando desoír el clamor de comentaristas malintencionados que le rodeará.

Factores determinantes en la compra

Son, por este orden: título y autor, precio, sinopsis, críticas o reseñas, colocación en el punto de venta, las buenas ventas del libro (el éxito se mide por el éxito...), y la estética del libro. (*)

Fracaso

La vocación de un autor se prueba en el fracaso. «La única respuesta posible, lo único que permite soportar la soledad, las dudas sobre tu propio trabajo, el desinterés ajeno, el esfuerzo incesante, es la vocación», en palabras de Laura Freixas. Y esta, lo garantizo, es resistente a críticas negativas y a rechazos. Un autor que ansía «publicar» no es escritor. Lo es un escritor que ansía «escribir»; es más, que no puede evitar hacerlo.

(...)

Joven

A los 26 años uno deja de ser considerado oficialmente joven. Ya no puede obtener descuentos en transportes ni viajar en Interrail ni conseguir acceso gratuito a según qué sitios. A partir de los 25 años se supone que empieza a disminuir la capacidad sexual masculina. Las mujeres utilizan cremas antiarrugas y reforzantes desde los veintipocos. Pero para el escritor novel el tiempo se detendrá milagrosamente y podrá presumir de lozana juventud casi hasta los 40. Aunque ya peine alguna que otra cana y se le vean las patas de gallo al sonreír, se le seguirá catalogando como escritor joven, y no habrá alusión a su persona publicada en un medio de comunicación que no vaya inevitablemente sucedida por una referencia a su juventud. Poetas como Rimbaud o Christina Rossetti publicaron a los 16 años; novelistas como Radiguet, Jane Austen o Ana María Matute escribieron su primera novela antes de los 20. Y en general la mayoría de los autores y dramaturgos clásicos ya habían escrito gran parte de su obra antes de los 30 (y más les valía, si tenemos en cuenta que una vida que se extendiera más allá de los 45 dejó de considerarse un hecho excepcional en el siglo XX, y esto exclusivamente para el Primer Mundo). Sin embargo, críticos y editores se empeñan en cuestionar que una persona a los 30 años haya adquirido la experiencia suficiente como para plasmarla en una obra literaria. E incluso algunos dudan que un autor de 26 años posea el necesario conocimiento de la vida como para atreverse a hablar del amor, como se publicó a propósito de un premio Planeta. Resumiendo: que el crítico que olvida la historia de la literatura está condenado a... escribir tonterías.

(...)

Medios de comunicación

Un autor joven se ve sometido inevitablemente al siguiente dilema: ¿debe someterse a entrevistas en los medios de comunicación, que siempre ofrecerán una imagen distorsionada de su persona —pues dicha imagen se confeccionará a partir de un cuidadoso extracto de selección y montaje de sus palabras para adaptarse a la idea del escritor joven que el medio de comunicación en cuestión desea ofrecer a su público—, o debe negarse a

aparecer en medios de comunicación y suicidarse comercialmente —porque sin promoción no hay ventas, y sin estas se anula la publicación de una segunda obra, y por tanto, la continuidad de un proyecto literario.

Nacionalidad

En España y en Francia se observa una preferencia mayor por los autores autóctonos que en el resto de Europa. En general, en Europa la preferencia por los autores nacionales aumenta con la edad, excepto en España, donde la mayoría de los partidarios de la literatura nacional son menores de 30 años. (*)

(...)

Objetivos de la lectura

Las motivaciones citadas con más frecuencia por los lectores coinciden en todos los países: esparcimiento en primer lugar; pasatiempo, aventura y estímulo intelectual, en segundo. Los hombres tienden a citar más el deseo de ampliación de conocimientos que las mujeres, que citan la distracción como objetivo fundamental. (*)

Poética

Explicación sobre la propia obra que normalmente escriben los poetas. También la escriben algunos narradores cuya obra es incomprensible.

(...)

Portada

Como bien saben los editores, la estética de un ejemplar tiene especial interés para españoles, franceses e italianos. La afirmación: «me gustan los libros bellos» figuraba en ambos países entre las cinco primeras respuestas a la pregunta «¿qué le impulsa a comprar un libro?». (*) Esta es la razón por la que el editor vetará en numerosas ocasiones la portada propuesta por el autor, por no considerarla suficientemente comercial.

Precio

España es uno de los países de Europa en el que más caros son los libros, por ser uno de los de menor índice de lectura. Causa y consecuencia: Cuantos menos libros se vendan, más cara resultará su publicación. Por otra parte, mientras más caro sea el libro, menos se venderá. Y así hasta el infinito.

Premio

Se acepta comúnmente que casi todos los premios literarios —por no decir todos— que conllevan una importante dotación económica están pactados, hasta el punto de que se ha convertido en una de las mayores obsesiones de algunos columnistas la de intentar averiguar la identidad del ganador semanas antes de que el premio se falle. Una parte del mundo de las letras, la más fundamentalista, denosta esta práctica por creer que atenta contra la pureza del quehacer literario; mientras que otra considera que los premios millonarios contribuyen a acercar la literatura al gran público. Un joven autor con dos dedos de frente no debería perder su tiempo presentándose a según qué certámenes literarios, a no ser que su agente se lo recomiende encarecidamente, que sus razones tendrá.

(...)

Revistas literarias

Las revistas literarias no suelen pertenecer a un grupo editorial mayor (con la excepción de *Qué leer*), y por esta razón no tienen que responder a intereses de sus editores, por lo que se les supone un criterio más independiente que el de los suplementos culturales de los diarios de difusión nacional. En general, una crítica aparecida en una revista minoritaria tiene más valor en determinados círculos restringidos que otra aparecida en un suplemento, que, eso sí, llegará a más público. Pero es obvio que una revista, precisamente por minoritaria, no puede sustraerse a la inevitable parcialidad que se deriva de la usual pertenencia de sus colaboradores a determinadas camarillas literarias.

Suplementos literarios

Se da por sentado que la opinión de los críticos literarios del diario *El País* será benévola a la hora de reseñar obras de las editoriales Alfaguara, Anaya, Taurus, Santillana, etcétera..., y que la sección de cultura de *El Mundo* inclinará su balanza a favor de las obras literarias escritas por los colaboradores del diario en el que trabajan. En cuanto a *El Cultural*, se ha hecho acreedor de cierta aura de imparcialidad y rigor, pero también de fama de vetusto y de excesivamente conservador.

Temas

La novela policíaca y el libro de viajes son los géneros literarios preferidos en casi toda Europa. Las personas con estudios superiores se inclinan por la novela histórica, el ensayo, los clásicos y las biografías. Las novelas de amor y las biografías ocupan los primeros puestos de la lista de preferencias de todos los encuestados. (*)

(...)

Vida del libro

Un libro desaparece de las librerías en cuanto deja de vender y, a no ser que se trate de un clásico, se descatalogará rápidamente. La vida del libro suele tener una duración directamente proporcional a la del volumen de ventas de la editorial en que se publicó y de las del propio libro.

(...)

Y

Yo, yo y nada más que yo. Una de las marcas más significativas a la hora de identificar en una reunión al escritor de éxito: su inevitable egocentrismo.

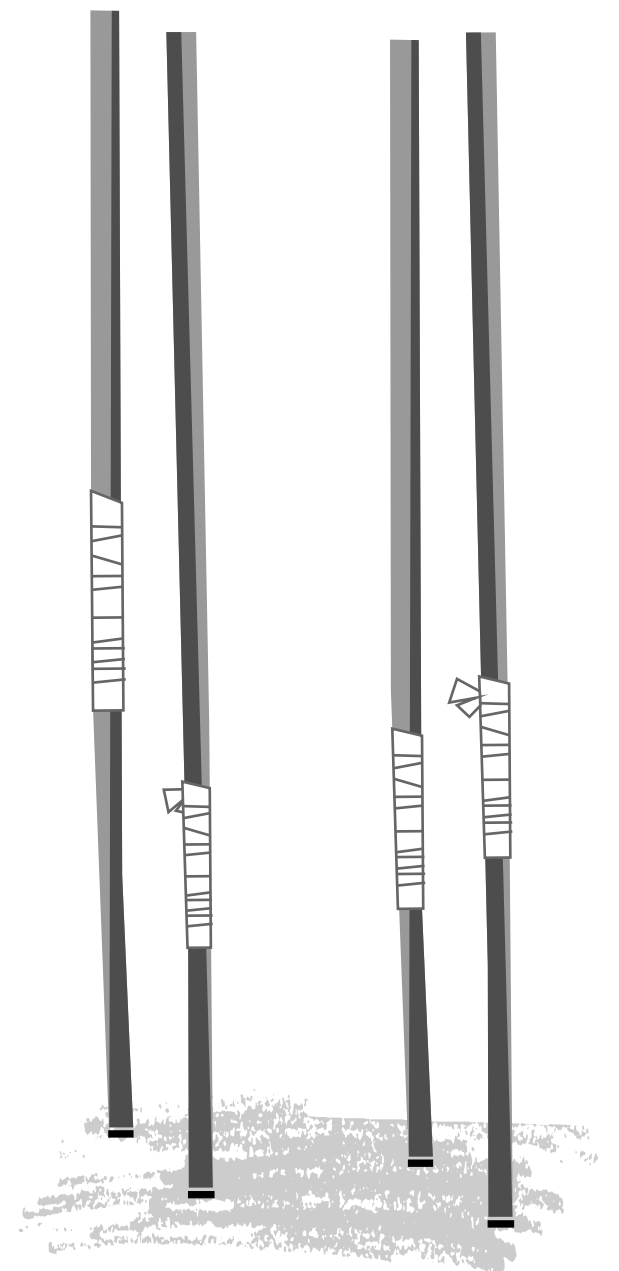
Zarabanda

La que se organiza en las presentaciones de libros de autores millonarios, la que se monta en la cena del Planeta, la que lían los periodistas divulgando el ganador de un premio semanas antes de que este se falle... y en general la que últimamente se crea en relación a una actividad que, paradójicamente, requiere del silencio y del reposo más absoluto, tanto para su creación como para su disfrute. ▀

(*) Encuesta de índices comparativos de hábitos de lectura, Bertelsmann Buch Ag. 1994.

Fragmentos tomados del texto «El ABCÉ del escritor» del libro *La Eva futura. Cómo seremos las mujeres del siglo XXI y en qué mundo nos tocará vivir*. Ediciones Destino. Barcelona, 2000.

Lucía Etxebarria: novelista, ensayista, periodista, traductora. Ganadora del Premio Nadal con la novela *Beatriz y los cuerpos celestes*. Entre sus ensayos destacan *La Eva futura*; *La letra futura* y *En brazos de la mujer fetiche*. Obtuvo el LIII Premio Planeta con *Un milagro en equilibrio*.



De Valencia a Babelia: ¿Un viaje en primera clase?

Iroel Sánchez

Es 1990: Europa, ebria de victoria ajena, envía las palabras «miseria» y «espanto» a un pasado que ahora sí, como en las consignas y los boleros, no volverá. El 31 de mayo de ese proclamado año cero, en el que, según los que se hacen escuchar, la historia cerrará para siempre sus ciclos, alguien, obviamente equivocado, se atreve a profetizar desde las páginas del único periódico que le permite disidir: «...nuevos núcleos de resistencia aparecerán en contra del espantable proyecto de reducir la vida humana a esta grande y asquerosa miseria que nos ofrece el capitalismo incluso en sus formas más `sabias` y tardías. Otro ciclo histórico ha de empezar»¹.

Ciertamente, esa miseria del capitalismo de la que Alfonso Sastre hablara de forma tan inoportuna, más que quedar en el pasado, salta con tal fuerza a los ojos que hasta un periódico como *El País* debe ocuparse de ella por su presencia no solo en Ruanda o en Bolivia, sino también en La Cañada, a 15 minutos del Paseo de la Castellana en Madrid, donde, según la edición del pasado 29 de octubre, más de 40 mil personas sobreviven entre montones de basura primermundista². Y aunque no encontremos entre los columnistas de los diarios madrileños, igual interés por las dificultades

que Cuba ya remonta que por las violaciones de Atenco o el origen de los cadáveres subsaharianos (con que la realidad insistente y terca les recuerda el precio de su silencio), algo se cuele, sin embargo, entre las grietas del combate cuerpo a cuerpo en que los patronos se reparten el derecho a lucrar. El hecho de que el periódico más influyente de nuestra lengua se ocupe con amplitud de la miserable condición de tantos habitantes de la capital española, coincidiendo sospechosamente con la designación, en esa misma semana, del candidato del PSOE a la alcaldía de Madrid —entonces y ahora en poder del Partido Popular—, pasará inadvertido para quienes viven analizando la «realidad» iberoamericana.

Escandaloso silencio este que nos obsequian tantos intelectuales devenidos profesionales de la opinión. Seguramente pronto celebrarán como herederos, sin el menor pudor, 70 años de aquel Congreso de Valencia en que las conciencias más lúcidas convocaron a la resistencia que hoy ellos niegan, incluso como posibilidad, para los hijos de España al otro lado del Atlántico. La hegemonía, al fin alcanzada para el «meridiano intelectual de Hispanoamérica», ya no desde el Madrid de 1927, sino desde las industrias culturales españolas de nuestros días, da la razón a Miguel de Unamuno cuando se refirió al pretendido meridiano como más «editorial» que intelectual y precisó que «no se trataba de arte sino de economía»³. «Madrid no nos entiende», resumiría entonces el joven Jorge Luis Borges⁴.

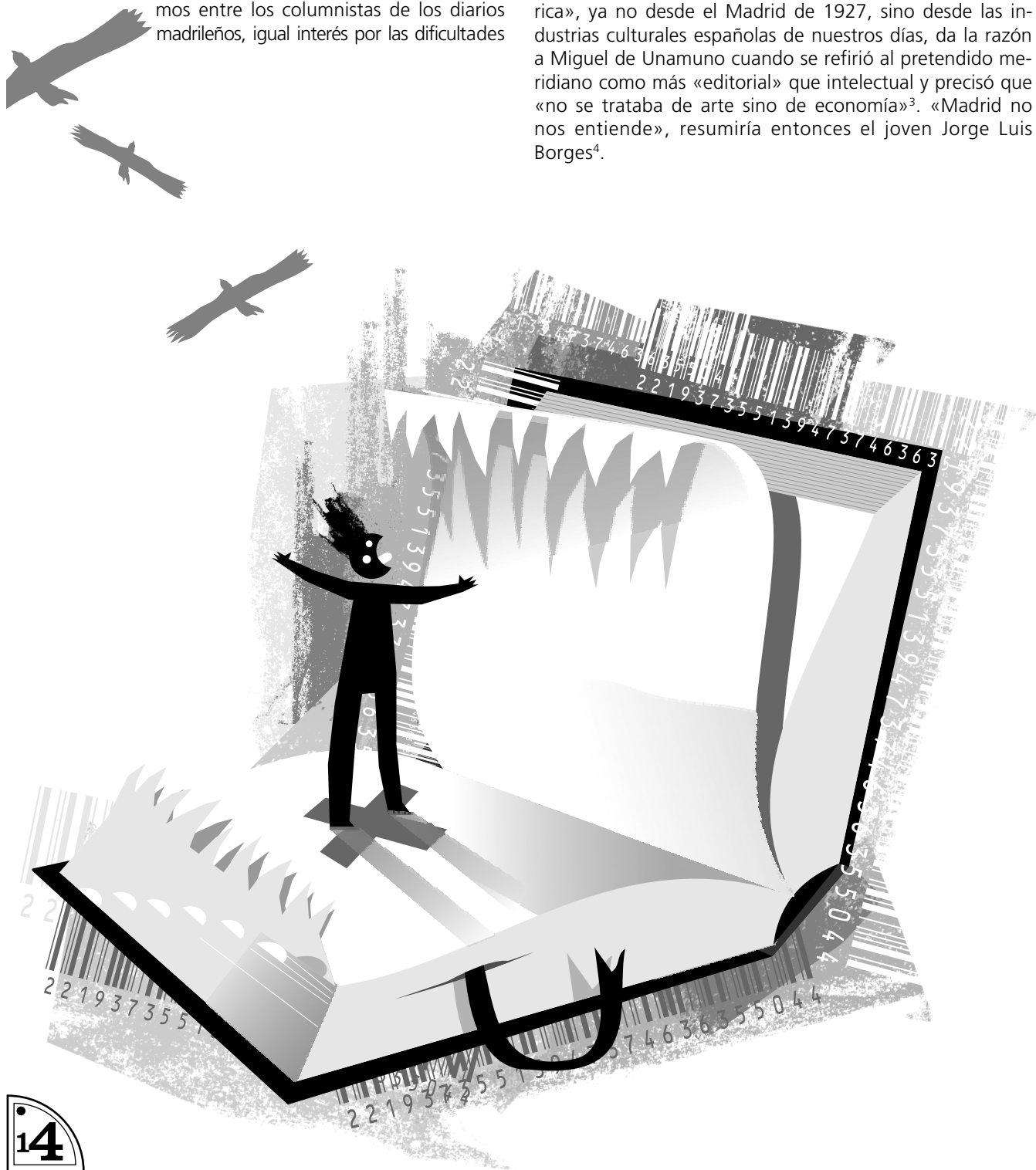
Regalando, interesada y fraudulentamente, jugosos premios, creando de manera artificial «grupos», «movimientos» y, sobre todo en el caso de Cuba, también «autores» —algo que, por cierto, comienza a apuntar ya hacia Venezuela— se ha convertido en mercancía una parte, cuidadosamente seleccionada, del arte y la literatura creados en América Latina, para de paso balcanizarla⁵, domesticar algunas de sus voces más célebres y dar a conocer otras capaces de orientar al Continente desde las canónicas publicaciones de la península ibérica.

La editorial barcelonesa Anagrama acaba de protagonizar uno de los capítulos más recientes de esta ya larga historia al otorgar su Premio de Novela Herralde 2006 al periodista Alberto Barrera Tyszka, redactor del diario caraqueño *El Nacional* y autor de una «biografía» de Hugo Chávez, en vísperas de las elecciones presidenciales en Venezuela. El Premio Anagrama de Ensayo del mismo año había sido entregado a Rafael Rojas, colaborador habitual de *El País* sobre el tema Cuba y codirector, en el momento de recibir el premio, de la revista *Encuentro de la Cultura Cubana*, financiada con 200 mil dólares anuales por la National Endowment for Democracy (NED)⁶, junto a otros dineros provenientes de la gubernamental Agencia Española de Cooperación Internacional (60 000 euros)⁷ y la Fundación Ford (600 000 dólares)⁸. Coincidencia curiosa: la NED también subvenciona a la organización opositora venezolana Súmate y ha sido señalada como una pantalla de la CIA, incluso por la propia prensa estadounidense⁹.

Los vínculos de la Fundación Ford con la agencia de inteligencia norteamericana están documentados¹⁰, entre otros, por la investigadora británica Frances Stonor Saunders en su monumental libro sobre la CIA y la Guerra Fría cultural. Ya en 1967 Jason Epstein, un autor paradójicamente publicado por Anagrama¹¹, se lamentaba de la existencia «de un tren clandestino privilegiado cuyos vagones de primera clase no siempre estaban ocupados por pasajeros de primera clase: la CIA y la Fundación Ford, entre otras agencias, habían creado y estaban financiando a un aparato de intelectuales elegidos por sus posiciones en relación con la Guerra Fría, como alternativa a lo que se podría llamar mercado libre intelectual, en el que la ideología se supone que cuenta menos que el talento y sus logros...»¹². Es conocido que la presencia de autores críticos en los catálogos de editoriales hegemónicas cumple un papel legitimador, e incluso les permite —como ocurrió con Manuel Vázquez Montalbán y su libro a propósito de la visita del Papa a Cuba¹³— enmascarar encargos que nadie cumpliría mejor que un autor con una trayectoria de izquierdas.

Con la represión macartista de un lado, y del otro el Congreso por la Libertad de la Cultura seduciendo a las izquierdas intelectuales con el dinero de la CIA, habían estrenado los EE.UU. de la posguerra la exitosa combinación de censura y cooptación. Tal combinación les otorgaría, a la larga, la victoria en la guerra cultural del siglo XX, facilitada por los errores en la conducción de la política cultural soviética. Aunque vale recordar, como ha señalado Carol Brightman¹⁴, que el verdadero antagonista para los oficiales de Langley estaba un tanto más al oeste, en la revista *Les Temps modernes* y el Jean Paul Sartre de la *Rive Gauche*. Pero una conmoción llegada desde el sur cambiaría las prioridades: la Revolución Cubana sorprendió desprevenido al Congreso por la Libertad de la Cultura.

La posibilidad palpable de la siempre pospuesta emancipación latinoamericana reuniría en torno a Cuba y a sus instituciones, como el ICAIC, Prensa Latina —con fundadores como Gabriel García Márquez, Rodolfo Walsh y Jorge Ricardo Massetti—, y sobre todo Casa de las Américas, a los más relevantes artistas y escritores. Su poder de convocatoria logra en la década de los años 60 una verdadera



hegemonía cultural, vinculando la propia revista *Casa...* a una poderosa red de publicaciones de sur a norte como *Marcha*, *Punto Final* y *Siempre*. Se articula así la difusión de una alternativa de pensamiento opuesta a la dominación norteamericana que aboga por la vinculación de los intelectuales a los procesos liberadores del Continente. El modelo sartreano de intelectual comprometido —realmente comprometido— alcanzaba su «imagen y posibilidad» en América Latina, y atraía desde Cuba la atención del mundo.

Es aquí cuando de nuevo entra en acción la vieja mezcla de cooptación con represión, pero esta vez a sangre y fuego; entre sus víctimas más relevantes están Rodolfo Walsh, Víctor Jara, Francisco Urondo y Haroldo Conti. Otros, con mejor suerte, van al exilio europeo, y para alguno de ellos, la lejanía de Cuba y de Casa de las Américas supone estar cerca de la hija latinoamericana —nacida en París— del Congreso por la Libertad de la Cultura, apadrinada luego por la Fundación Ford: la revista *Mundo Nuevo*. Esta publicación sería encargada de reclutar a los editores franceses y españoles para el lado amable de la conspiración y de promover entre los escritores de América Latina aquellos que deberían ser sus «verdaderos» temas y preocupaciones.

Las gestiones del primer director de *Mundo Nuevo*, Emir Rodríguez Monegal, ante el editor Carlos Barral para que este aceptara publicar la novela *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante, corresponsal londinense de la revista, son un ejemplo emblemático de esta labor. El manuscrito premiado en 1964, *Vista del amanecer en el trópico*, terminó cambiando y publicándose como *Tres tristes tigres* en 1967, no solo por la muchas veces aludida censura franquista, sino sobre todo porque el mismo Cabrera Infante consideró el original una obra «un poco sartreana» y un «libro políticamente oportunista». Las reticencias que la transformación del que fuera diplomático cubano en «exiliado», que despertaban entonces en el editor catalán fueron deshechas por el director de *Mundo Nuevo*. Según palabras del propio autor, la edición española de la novela se debió, «en gran medida», a que Rodríguez Monegal «persuadió» a Carlos Barral para que la publicara¹⁵.

Una notable investigación de la escritora argentina María Eugenia Mudrovic califica de «historia sinuosa» el modo en que Emir Rodríguez Monegal gestionó la publicación y promoción de autores cubanos en los que *Mundo Nuevo* tenía especial interés. Mudrovic documenta de manera contundente la relación de *Mundo Nuevo* con la CIA, su papel en el lanzamiento de algunos de los protagonistas del llamado *boom* de la literatura latinoamericana y en la búsqueda de su ruptura con la Revolución Cubana, desmintiendo los pretextos que después enarbolaron quienes terminaron abrazando la tan deseada ruptura. La carta de Rodríguez Monegal al peruano Jorge Luis Recavarren, de fecha tan temprana como el 30 de junio de 1967, sobre el futuro otorgamiento del Premio Rómulo Gallegos a Mario Vargas Llosa, revela la ruptura con Cuba como un objetivo a alcanzar paciente y calculadamente: «como es casi seguro que le den el Premio Rómulo Gallegos a Mario, él va a ir a Venezuela al Congreso de Caracas que se reúne a principios de agosto y al cual yo voy a ir también. Estoy casi seguro de que si le dan el Premio R.G. y si Mario acepta, los cubanos le van a escribir una de esas famosas cartas abiertas como la que le escribieron a Neruda. Este es mi cálculo y por eso te pido que no provoques ninguna colisión entre Mario y nosotros. En este juego, querido Jorge Luis, no hay más remedio que tener paciencia.¹⁶».

Oponer al compromiso social del intelectual el modelo exitoso de un Carlos Fuentes —que se confiesa en el primer número de la revista un contemporáneo de los latinoamericanos «en las mercancías y en las modas»¹⁷— será otro de los superobjetivos de *Mundo Nuevo*. Para eso ya no hace falta que la CIA intervenga, la aspiración es florecientemente sobrecumplida en nuestros días, en revistas y suplementos, desde el paradigma del *best-seller* penosamente fabricado por los medios, bastante lejano

ya, por cierto, de la calidad literaria del autor de «La muerte de Artemio Cruz».

Contenido temporalmente por el triunfo de la Revolución Sandinista y el auge insurreccional en Centroamérica, el panorama para el escritor en Iberoamérica se polariza a finales de los años 80. Las alternativas serán intentar inscribirse en el «desencanto» para empujar la puerta al estrellato dentro del «consenso neoliberal», que alcanza su «definición mejor» en Mario Vargas Llosa, o resignarse a la invisibilidad mediática y la circulación marginal y fragmentaria. Algunas excepciones no hacen más que confirmar la regla. Incluso, la privilegiada situación de un autor como Gabriel García Márquez, no lo exime de los sistemáticos ataques de la implacable maquinaria de los grandes medios por su cercanía a Cuba.

Babelia, suplemento del periódico *El País* y referente del espacio editorial en lengua castellana, ilustra de manera ejemplar cómo la relación entre el estereotipo establecido a través de los medios y el éxito mercantil de los libros se alimenta de las reseñas y entrevistas en las páginas culturales y los suplementos literarios; aquellas serán más numerosas en la medida que conecten con la orientación del interés que los medios han creado o pretenden crear hacia el tema, el país y el autor en cuestión. Para los editores con acceso a sus páginas, esto guiará el «olfato» para ir armando un catálogo que les permita la venta exitosa de sus libros y les aconseje no correr riesgos con autores y textos que no serán bien recibidos por la «crítica»¹⁸. Quizá eso ayude a explicar por qué de La Cañada nunca se ocupará la literatura promovida desde *Babelia*, mientras que las historias ambientadas en Centro Habana son pan caliente en el mercado editorial ibérico.

Por supuesto, los textos de Alfonso Sastre, Stonor Saunders o María Eugenia Mudrovic, iluminadores de las claves ocultas del «desencanto» que viaja en primera clase, no reciben la atención de la maquinaria hegemónica que reparte premios y encarga reseñas, bajo los sellos de Planeta, Tusquets, Alfaguara y Anagrama. No es que no pueda existir un desencanto auténtico, ni que, incluso excepcionalmente, este no pueda ser reconocido y premiado sin perder su autenticidad, pero es innegable que se ha promovido con mucho éxito y dinero un «encantamiento» «otro» por el «desencanto» de primera clase, que cumple una función ideológica fundamental, sobre todo en la lógica de agresión contra aquellos proyectos que desafían el modelo político y económico dominante. Ironía del lenguaje: en el viaje que va de aquella Valencia resistente a la *Babelia* mercantil de hoy solo las vocales conservan su lugar.

La euforia conservadora, a partir de la perestroika gorbachoviana, inundó en los años 90 los espacios de legitimación intelectual, con la creencia en el fin de las utopías y las «horas contadas» para la Revolución Cubana. Ya en pleno siglo XXI, la ceguera autoinfligida de los gurús de la literatura *made in* España no les permite percatarse del proceso de renovación de las izquierdas latinoamericanas, fundamentalmente a través de los movimientos sociales, y su rearticulación con un universo intelectual que la respalda y que no necesita de aquellos espacios para convocar y difundirse. No importa que sigan, como Fuentes y Vargas Llosa —ambos colaboradores habituales de *El País* y autores estrella del grupo PRISA— desde los bien financiados periódicos y editoriales de la península ibérica, dando consejos que ya nadie respeta: llegan tarde a una realidad que se les adelantó y no pueden comprender.

Prologar la biografía del magnate de los medios venezolanos Gustavo Cisneros, luego del fracaso del golpe de estado de abril de 2002, en que este resultó notoriamente implicado, en el caso de Carlos Fuentes¹⁹, o el papel de iluso cronista de la desastrosa ocupación norteamericana en Iraq desempeñado por Mario Vargas Llosa²⁰, no ha merecido, en la prensa española, ni el más mínimo cuestionamiento: la legitimidad de ambos autores como analistas políticos parece darse por descontada. Muy a pesar de ellos, y de las toneladas de papel con que intentan convencernos de otra cosa, en los sitios alternativos en

Internet, en los estadios convertidos en gigantescas ágoras en Mar del Plata, Porto Alegre, La Paz o Caracas, no se discute cuánto tiempo le queda a la Revolución Cubana, sino cuál es el próximo país donde esta tendrá un aliado, es decir, donde la posibilidad utópica llegue al poder para convertir lo «imposibilitado por las circunstancias en posible mediante la praxis revolucionaria».

Estos 16 años transcurridos desde que Alfonso Sastre desafiara la inercia entre las ruinas del muro de Berlín, no han sido las páginas de una novela con final feliz, y quizá solo estemos en el prólogo de un quemante ensayo escrito a muchas manos. La hipótesis cuestionada en aquel artículo, «Si Cuba cae» —cuyo contenido podría resumirse en algo así como «si Cuba resiste»— no se cumplió: Cuba también anuló el efecto, en apariencia inexorable, de la ley de Newton del capital. Sin embargo, hablar de utopías y neohistoria supone, además de resistencia política, liberarnos, en Nuestra América y en sus culturas, de la «costra tenaz del coloniaje». Algo que no es —como se nos quiere hacer creer— el resultado de un proceso de decantación y jerarquización en el que las calidades y el mercado se imponen espontáneamente, sino la construcción interesada y manipuladora de un estado de cosas conveniente a la dominación y el engaño de siglos. ■

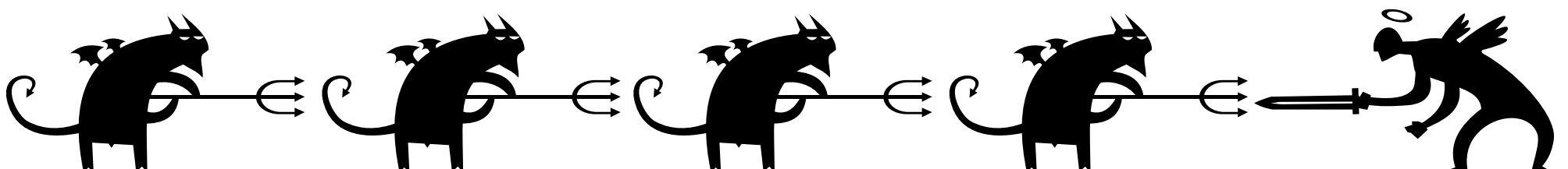
* Texto leído en las jornadas «Buenos Días Utopía. De la Postmodernidad a la Neohistoria», organizadas por la Asociación Cultural Alfonso Sastre, San Sebastián, noviembre de 2006.

Tomado de la revista *Casa de las Américas*, Nro. 246, año 2007.

NOTAS

- 1- Alfonso Sastre, *Elogio de la Sedición*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 2005, p. 158. El artículo que contiene esta idea, «Si Cuba cae», fue publicado originalmente en la edición del 31 de mayo de 1990, del diario vasco *Egin*, que fuera clausurado en 1998 durante el gobierno de José María Aznar.
- 2 Mónica C. Belaza, *Los niños olvidados del vertedero*, *El País*, Madrid, domingo 29 de octubre de 2006, pp. 38,39. El texto, en la edición dominical, contiene impactantes fotos y es desplegado en doble página.
- 3 Marcela Croce, *Polémicas intelectuales en América Latina*, Ediciones Simurg, Buenos Aires, 2006, pp. 10, 11 y 48. La polémica desatada por la publicación en España de un texto sin firma, titulado «Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica», en la edición del 15 de abril de 1927 de la revista *La Gaceta Literaria*, incluyó la aparición en el número 44-45 de la revista bonaerense *Martin Fierro*, del fragmento de una carta de Miguel de Unamuno con las valoraciones arriba citadas.
- 4 Ed. cit., p. 80
- 5 Jorge Fornet, *Los nuevos paradigmas*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006, pp. 9-34. El autor analiza el «proceso de balcanización» ocurrido en las últimas décadas en el ámbito literario latinoamericano e intenta responder por qué «fuera de América Latina son estos escritores —refiriéndose a autores como los lanzados al mercado por el mexicano grupo del *Crak* y la antología chilena *McOndo*— quienes parecen jalonar nuestra literatura». El análisis realizado en el primer capítulo de este libro lleva al ensayista cubano a afirmar que estas tendencias «encarnan la lógica cultural del neoliberalismo latinoamericano».
- 6 Ver financiamientos para proyectos latinoamericanos de la NED en <http://www.ned.org/grants/05programs/grants-lac05.html>.
- 7 Ver <http://www.mae.es/NR/rdonlyres/D7761420-5705-400A-ACA9-ECB564F99E41/0/ListadodeProyectos2003.xls>
- 8 http://www.fordfound.org/grants_db/view_grant_detail.cfm?grant_id=36994
- 9 Ver John M. Broder, *Political meddling by outsiders: not new for U.S.*, *The New York Times*, 31 de marzo de 1997.
- 10 Frances Stonor Saunders, *La CIA y la Guerra Fría cultural*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 2003, pp.193, 198 y 201.
- 11 Jason Epstein, *La industria del libro*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2002.
- 12 Jason Epstein, «The CIA and The Intellectuals», *New York Review of Books*, 20 de abril de 1967, citado por Stonor Saunders en ed. cit. nota 8 pp. 569- 570.
- 13 Manuel Vázquez Montalbán, *Y Dios entró en La Habana*, El País Aguilar, Madrid, 1998.
- 14 Frances Stonor Saunders, ed. cit., p. 149.
- 15 María Eugenia Mudrovic, *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del 60*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1997, pp. 99- 105.
- 16 Idem., p. 163.
- 17 Idem., p. 61.
- 18 La suerte, o más bien la desgracia, corrida por el crítico Ignacio Echeverría, al atreverse a publicar una valoración negativa de un libro de la editorial Alfaguara en las páginas de *Babelia* —Alfaguara, al igual que *Babelia* y *El País*, perteneciente al poderoso grupo mediático PRISA—, muestra los severos límites de la libertad de empresa en la Arcadia literaria que nos quieren vender a los latinoamericanos desde la península ibérica. Ver Constantino Bértolo, *La muerte del crítico. PRISA contra PRISA, La Jiribilla*, Nro. 190, http://www.lajiribilla.cu/2004/n190_12/190_21.html.
- 19 «Gustavo Cisneros, el adelantado» en Pablo Bachelet, *Gustavo Cisneros, un empresario global*, Editorial Planeta, Madrid, 2004.
- 20 Mario Vargas Llosa, *Diario de Iraq*, Editorial Aguilar, Bogotá, 2003.

Iroel Sánchez: fue director de la Casa Editora Abril. Actualmente es presidente del Instituto Cubano del Libro (ICL).



ADIÓS a EVA FOREST

Ángeles Maestro

Acabo de volver a casa después de asistir al homenaje a Eva Forest en Hendaya y de haber vivido uno de los días más intensos de mi vida.

Su pueblo, sus amigos y amigas, sus gentes, han organizado y nos han hecho participar en la despedida más viva y más entrañable que cabe imaginar: la que ella merece.

En el puerto de pescadores de Hendaya, al borde de la ría, frente al mar se levantaba un pequeño escenario, cuyo fondo estaba tapizado por las banderas de los pueblos cuya lucha antimperialista Eva ha hecho suya: Cuba, Vietnam, Venezuela, Iraq, Bolivia, Yugoslavia, Colombia, y también la bandera roja y negra, anarquista, que marcó la lucha de su padre y que marcó los primeros pasos de la conciencia de clase de una comunista. A la izquierda aparecía una hermosísima foto reciente de Eva sonriente, tranquila y al mismo tiempo con esa luz profunda e inquieta en los ojos de quien sabe tanto, y tiene tanto por hacer.

Ha sido un día extraño de mayo, con la primavera estallando en el campo, pero nublado y fresco. El acto comenzó con las palabras en euskera de Ion Maia, bertsolari, autor de uno de los textos más hermosos que permiten comprender y vincular la lucha del pueblo vasco con la resistencia antifascista y la lucha revolucionaria de los pueblos del estado español.

Llegaban en ese momento los nietos de Eva Forest y de Alfonso Sastre en una barquita, en la que ondeaba la ikurriña, con las cenizas de Eva desde Hondarribia, al otro lado de la ría, desde su casa. Les recibieron allí un grupo de jóvenes que al son de la música, ejecutaron una danza que transmitía la sensación de energía y de vitalidad; de recibimiento combatiente de los jóvenes, a una luchadora. El cortejo juvenil con la vasija de sus cenizas avanzó hacia el lugar del acto acompañado por los aplausos emocionados de los cientos de personas allí reunidas.

Con la sencillez de quien refleja la verdad, se recorrió la vida de una combatiente comunista que hizo suya la lucha antimperialista de los pueblos, y como expresó Manolo Espinar, ella —que no era vasca— entendió que no era lícito solidarizarse con causas legítimas por las que se peleaba a miles de kilómetros sin hacerlo con la lucha del pueblo vasco por su identidad y sus derechos. Manolo destacó que Eva, ante los debates que tantas veces esterilizan y bloquean a la izquierda, siempre exigía y llevaba a cabo la acción solidaria con los que luchan.

Se habló de su gran apuesta, la editorial Hiru. Con palabras suyas, directas y entrañables, se calificó el enorme trabajo —una ruina en términos económicos— como apuesta por ofrecer herramientas de lucha, por aportar instrumentos teóricos y políticos contra la ignorancia y la confusión.

Un cantautor, siento no recordar el nombre, nos trajo las palabras y la música de Silvio Rodríguez de: «Te doy una canción». Escuchar: «si miro un poco afuera, me detengo, la ciudad se derrumba y yo cantando... te doy una canción como un disparo, como un libro, una palabra, una guerrilla, como doy el amor», cobraba realidad para Eva, para tantos y tantas que siguen luchando en las condiciones más duras, haciéndonos presente el enorme caudal de amor y de esperanza que late en la resistencia de los pueblos.

Alfonso Sastre, su compañero del alma, subió bien entero, con la fuerza estremecedora de quien sigue en la lucha, de quien ha compartido tantas batallas con ella y , que con ese precioso bagaje va a continuar, y nos recitó un poema que le hizo en su último cumpleaños, cuando ambos sabían que tenía un tumor cerebral maligno. Sus palabras, que tuvieron la gran virtud de hacerla reír —ojalá las pudiera transcribir— decían: «mientras yo pensaba en Eva, ella estaba pensando en Iraq, en Chávez, en Evo Morales, en Fidel». Nos transmitió, palpitante, el testimonio y el llamamiento a seguir luchando, de la Eva viva, con el requerimiento acuciante, insoslayable de quien nos interpela directamente, de quien ha empleado todas sus energías, toda su vida, en la lucha.

Al final, el largo cortejo de los que allí estábamos, acompañó la vasija con sus cenizas, que fueron vertidas al mar, en la ría que une Hondarribia, su casa, y Hendaya, en medio de los territorios que constituyen Euskal Herria. Con el corazón en la garganta, mientras las cenizas de Eva se esparcían en el mar sonó un hermoso cántico en euskera que

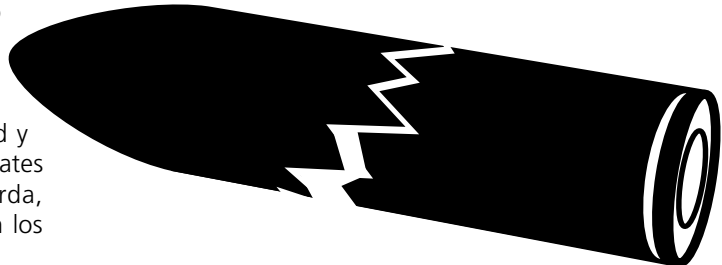
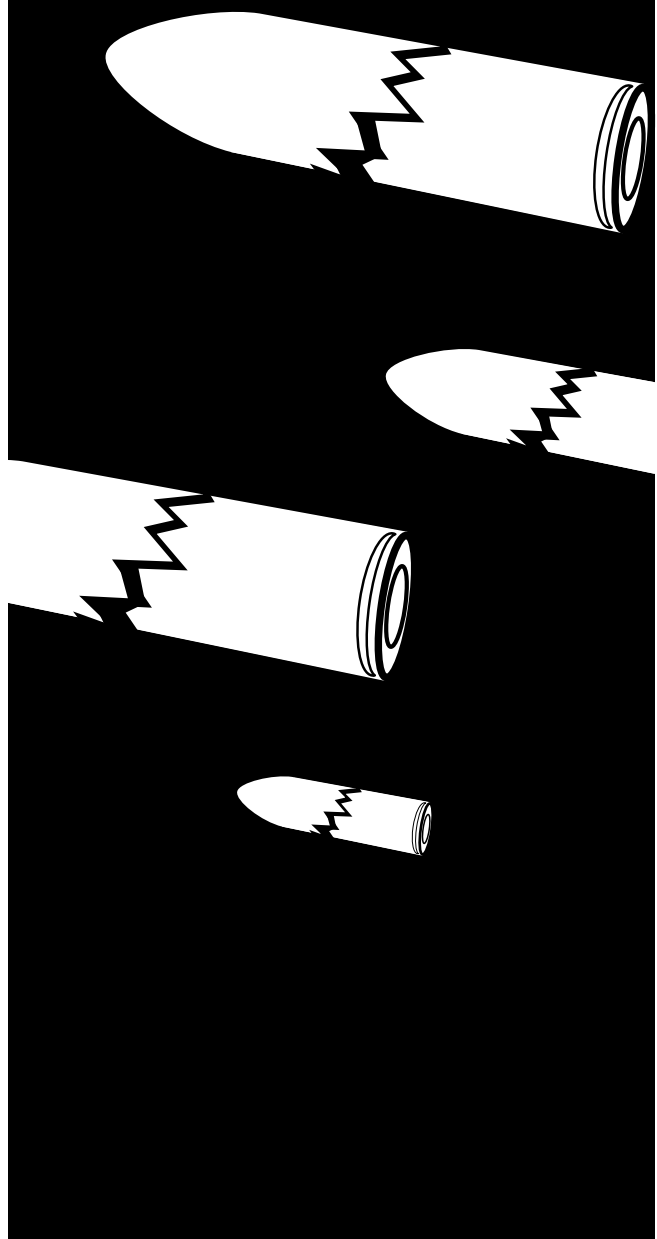
yo no conozco, y después con suavidad y con firmeza, bajo las nubes y con el viento del norte soplando con fuerza, cantamos «La Internacional» y el «Eusko Gudariak».

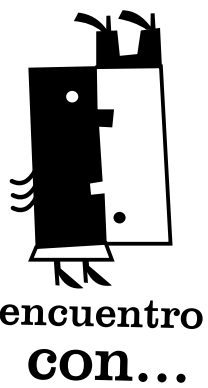
Al terminar, en una carpa de la sociedad gastronómica de Hendaya, bebimos vino y comimos pinchos, hablamos con los amigos y amigas, abrazamos con toda el alma a Alfonso y a sus hijos, supimos que Hiru sigue adelante y sentimos con toda la fuerza que es verdad, que Eva sigue con nosotros porque su muerte se inscribe en la lucha de su pueblo, de todos los pueblos del mundo, y que por ello, Eva Forest, como los y las grandes combatientes, sigue viva.

En su honor, transcribo un texto de los autores uruguayos Carlos M. Gutiérrez y Guerra que dice:

Mi tumba no anden buscando
Porque no la encontrarán.
Mis manos son las que van
En otras manos tirando,
Mi voz la que va gritando,
Mi sueño el que sigue entero,
Y sepan que solo muero
Si ustedes van aflojando,
Porque el que murió peleando
Vive en cada compañero. ▀

Madrid, 27 de mayo de 2007.





DELFÍN PRATS: LA LITERATURA puede ayudar al HOMBRE a mejorarse a sí mismo

Yinett Polanco

De andar nervioso y hablar apresurado, Delfín Prats es uno de los poetas holguineros más famosos. Premio Nacional de Poesía David en 1968 por su cuaderno *Lenguaje de mudos*; y Premio de la Crítica en 1987 con *Para festejar el ascenso de Ícaro*, Delfín ha publicado, además, los poemarios *El esplendor y el caos*, *Abrirse las constelaciones* y *Lírica amorosa*. Ampliamente reconocido en su ciudad natal, entrevistar a Delfín, sobre todo en esos días de efervescentes Romerías, es arriesgarse a ser interrumpido constantemente por una multitud de seguidores de su lírica que le saludan y le llaman maestro. Aun así, con tal de entrevistar a quien por muchas razones es una especie de mito en la provincia, vale la pena seguir el ritmo de su conversación entrecortada y adentrarse en los vericuetos de sus reflexiones sobre su tema favorito: la poesía.

Usted ha dicho que tiene una fe inquebrantable en la literatura como modo de mejoramiento humano...

La literatura no solo es algo bonito, también es algo útil y necesario, la literatura puede ayudar al hombre a mejorarse a sí mismo. Eso es un criterio martiano, no es solamente mío, la literatura tiene una función social, humana y es también un vehículo para transmitir belleza creadora.

Muchas veces se acusa a los creadores de vivir en una especie de torre de marfil, a pesar de eso, ¿cree usted que la literatura pueda ser un elemento real de transformación?

El concepto de literatura como torre de marfil ya es obsoleto. Hubo momentos, a finales del siglo XIX, donde ese concepto de literatura primó, pero ahora —aunque puede ser que en algún lugar del mundo algún escritor sostenga el concepto del arte por el arte y quiera prescindir de los compromisos sociales, las relaciones familiares, para hacer una literatura puramente esteticista, de búsqueda de la belleza del discurso—, por lo general, la literatura en la actualidad es, o bien comercial, o está en función de defender lo mejor que ha producido la humanidad, los derechos humanos y la identidad nacional.

De su poesía se ha dicho que tiene un cierto aliento conversacional, y si bien la literatura conversacional, en un momento determinado tuvo mucho auge, luego en muchos casos fue muy criticada, ¿cómo ha hecho para mantener, pese a todo, ese espíritu vertebral?

Mi escritura a pesar de todo no rehúye el conversacionalismo, aunque no puede insertarse dentro del conversacionalismo más puro, sino que esa corriente literaria influye en algunos giros de mi poesía, pero como bien decía Lina (de Feria) ayer en una conversación privada, nosotros fuimos los primeros en apartarnos del canon exteriorista o conversacionalista para hacer una poesía de la existencia, es decir, una poesía que planteara la realidad del hombre viviendo íntimamente su vida en el seno de la sociedad a partir de la perspectiva del Yo. Diría que sí, que habiendo nacido en el momento en que nació y habiéndome iniciado en la literatura en el momento en que lo hice, mi poesía tiene que recibir influencia de las poéticas en boga en ese momento donde, efectivamente, primaba el conversacionalismo, pero creo que en mí se dan también elementos de poéticas quizá anteriores como algunos elementos neorrománticos, cierto intimismo.

Usted decía también que no concebía escribir alejado de la solidaridad humana, ¿tiene que ver esa afirmación con que gran parte de su obra se haya escrito en Holguín?

Cuando dije eso quise expresar que en nuestro país se dan todas las condiciones para que la persona que haga poesía, narrativa o cualquier otro arte no se sienta sola y no tenga que hacer una obra desde la poética de la soledad, de la reclusión, sino una escritura abierta a esos contemporáneos que también están luchando por mejorar el mundo. Por ejemplo, en esta misma fiesta de las Romerías, y en muchas otras que nosotros hacemos, todos los factores colaboran y entonces el creador se siente parte integrante de un conjunto donde su obra es valorada desde una perspectiva del colectivo.

¿Cómo valoraría usted el estado de la literatura joven y en especial de la poesía joven cubana?

Te pudiera hablar con mayor conocimiento de causa de la poesía joven aquí en la provincia, porque trabajo en el Centro de Promoción Literaria Pedro Ortiz Domínguez y allí hicimos una antología de poesía holguinera donde reunimos un poco más de 60 poetas y la mayoría era gente joven. Esa gente joven no solo se integra a las Romerías de mayo y no solo participa en la fiesta de la cultura iberoamericana y en las diferentes jornadas de cultura que se hacen, sino que tiene, además de ese medio de vincularse con el público, una editorial donde presentar su obra y está en contacto perenne con las diferentes instituciones donde se presentan libros y se dan recitales. En Holguín estamos en un momento de bastante desarrollo de las relaciones entre creador y público, lo cual es difícil de lograr.

Amén de esa relación, la calidad misma de la poesía, ¿cómo es?

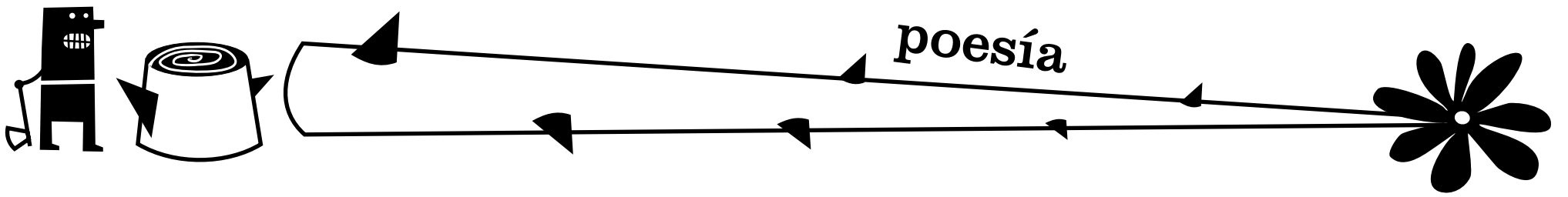
Eso es difícil de valorar. Creo en la calidad de la mayoría de los poetas holguineros, ahora, en cuestiones literarias, sobre todo en poesía, la propia historia del desarrollo poético es quien te pasa la cuenta y muchas obras que en estos momentos nos parecen muy logradas al final envejecen. En estas cosas el tiempo es quien dice la última palabra. Podría afirmar, sin temor a equivocarme, que la poesía que se escribe en Holguín está al mismo nivel o disfruta de un estatus de calidad igual a lo que se escribe en otras partes del país. De manera general me parece saludable que tanta gente se acerque a la creación literaria y que haya esta especie de revolución en el campo de las letras.

Y su propia poesía, ¿en qué estado se encuentra?

Ahora ya casi no escribo. Empecé a hacerlo relativamente joven y no pierdo la esperanza de retomar la poesía otra vez. No escribo continuamente, sino de una manera muy calmada, porque creo que no es necesario hacer una obra extensa, sino que es mejor tener 20, 30 ó 40 poemas un poquito más logrados. De cualquier forma, no eludo la posibilidad de publicar otro libro de poemas. ▀



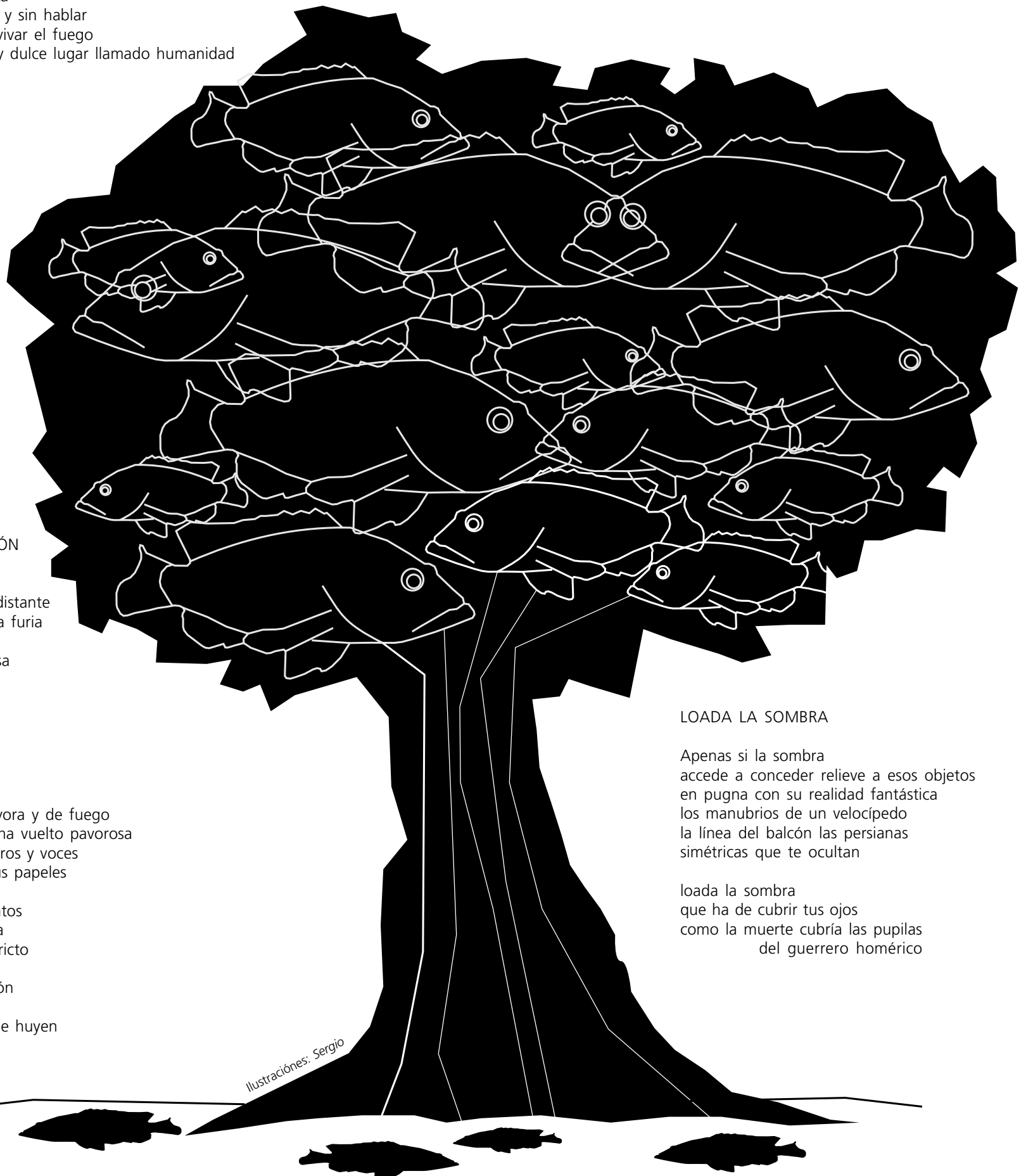
Foto: Kaloian



HUMANIDAD

Hay un lugar llamado humanidad
un bosque húmedo después de la tormenta
donde abandona el sol los ruidosos colores del combate
una fuente un arroyo una mañana abierta desde el pueblo
que va al campo montada en un borríco
hay un amor distinto un rostro que nos mira de cerca
pregunta por la época nueva de la siembra
e inventa una estación distinta para el canto
una necesidad de hacer todas las cosas nuevamente
hasta las más sencillas
lavarse en las mañanas mecer al niño cuando llora
o clavetejar la caja del abuelo
sonreír cuando alguien nos pregunta
el porqué de la pobreza del verano y sin hablar
marchar al bosque por leña para avivar el fuego
hay un lugar sereno un recobrado y dulce lugar llamado humanidad

Delfín Prats
(Holguín, 1945)



EL PRIVILEGIO DE LA CONDENACIÓN

Celebras el regreso
retomando la lira que en un lugar distante
manos favorecidas por la gracia y la furia
abandonaron
después de una claudicación penosa

te sabes el heredero de esa furia
testigo presencial de un huracán
que todo lo confunde
los predios divididos seco el laurel
ciega la luz de los ocujes

como pólvora como ráfagas de pólvora y de fuego
desde una ciudad que la distancia ha vuelto pavorosa
entre el humo y el ruido llegan rostros y voces
dispuestos a reclamar un sitio en tus papeles

eres el expulsado de todos los recintos
condenado a enarbolar sobre la isla
la bandera de un determinismo estricto
de una incuestionable pertenencia
tienes el privilegio de la condenación
esa gran llama de fervor
que alienta en el corazón de los que huyen

LOADA LA SOMBRA

Apenas si la sombra
accede a conceder relieve a esos objetos
en pugna con su realidad fantástica
los manubrios de un velocípedo
la línea del balcón las persianas
simétricas que te ocultan

loada la sombra
que ha de cubrir tus ojos
como la muerte cubría las pupilas
del guerrero homérico

Ilustraciones: Sergio

NO VUELVAS A LOS LUGARES DONDE FUJISTE FELIZ

No vuelvas a los lugares donde fuiste feliz
a la isla que con él recorriste
como Adriano los dominios de su imperio
con el muchacho de Bitinia
(ese mar de las arenas negras
donde sus ojos se abrieron al asombro
fue solo una invención de tu nostalgia)

Extraviado en medio de la noche
no puedes recordar
has perdido los senderos del sueño
y despiertas buscándolo en el ocio
y el juego de los soldados y su lengua
extraña a tus oídos había sido para él
un descubrimiento en ese día hecho
para crecer en la memoria de ambos
como las montañas que entonces los rodearon

Di adiós a los paisajes donde fuiste feliz
vive la plenitud de la soledad
en el primer instante
en que asumes la separación
como si ya su estatua
en ti elevada por el amor
para la eternidad fuera esculpida
contra el cielo de aquella isla
contra sus ojos más grandes
y más pavorosos que el silencio

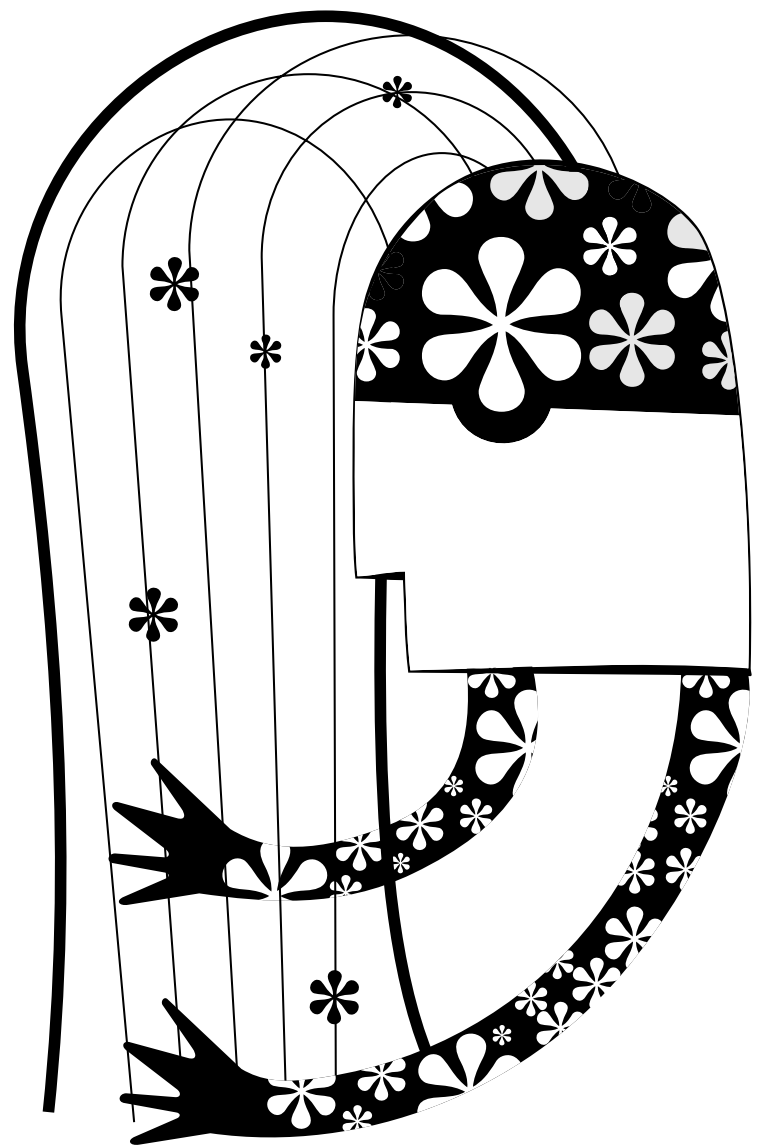
PREPARATIVOS INNECESARIOS

Un día te da por acaparar las cosas más disímiles
comienzas a reunir hebillas
con herraduras y águilas bicéfalas
corbatas diseñadas con motivos egipcios
plumas de avestruz cencerros candelabros brújulas relojes
haces tu primera incursión a las casas filatélicas
adquieres colecciones completas de estampillas
sobres de primer día representando las piezas teatrales
de los autores más cotizados de la actualidad
mariposas locomotoras humeantes
la toma de la Habana por los ingleses
consultas el horóscopo prevés la posibilidad
de una peregrinación a la Meca un viaje a las pirámides
compras o consigues que te faciliten manuales de latín
de griego de sánscrito aprendes de memoria trozos de Homero
de Ovidio varias gacelas de Hafiz el monólogo de Hamlet
devoras los recuerdos de la infancia
pasas horas íntegras en el cuarto de baño
contemplando tus gestos adecuándolos al viraje de la realidad
a una comunicación que te has empeñado en sostener con los mudos
al parecer todo está listo no has olvidado por supuesto
mostrarte la lengua ante el espejo
y lo que es mucho más importante las señas
las señas que debes repetir hasta que aprendas
ese lenguaje tan confuso de los dedos
en el que debes recibir y devolver el saludo de tus cómplices
trazar aún muchas palabras sin sonido muchos deseos feroces
de gritar de oír tu propio grito por dentro
las risas de los amigos que te llaman
intercambiar todavía muchos cigarros
una cantidad incalculable de sonrisas
guiños de ojo pitillos de sorber cola
para que llegue al fin tu noche y sepas de repente
que lo que has estado aguardando durante tanto tiempo
que eso para lo cual has malogrado lo mejor de tu vida
eso que durante años te obsedió
hasta hacerte suponer que encontrarlo sería como recuperarte
aparecerá a la salida del trabajo
entre el bullicio de los que pasan enfrascados en sus problemas diarios
entre el vocerío de los que disciernen sobre los temas más cotidianos
para cruzar tan solo unas cuantas palabras hartas conocidas
y echar a andar protegidos por algo al parecer perfecto
que no retendrán tus abundantes confesiones de este instante
ese olor inaudito que surge de alguna parte
desde algún ángulo increíble de la noche
que anulará todas tus perspectivas
tus preparativos como fiesta de pobre
ante la inminencia brutal de lo imprevisto

DEL OTRO LADO DE LA PARED DEL SUEÑO

Sobre ideas de Howard Lovecraft

Se hunden, oh hijo mío, se hunden
los ciclópeos monolitos de basalto del Este
del otro lado de la pared del sueño
que amasamos en las tardes de este aparente invierno de las islas
Vamos atravesando la bahía, tu pie
hace huella en la arena, yo voy
jugando con tu imagen, no con tus años
Voy situando fragmentos de ambos en otras latitudes
libres del ojo riguroso del *shoggoth*
Se hunden, oh hijo mío, se hunden
los ciclópeos monolitos
Oh, reinos de insondable horror
reinos de inconcebible anormalidad
cerebros cautivos por una edad de sombras
que dramáticamente ahora se derrumba
dramáticamente el muro se derrumba
del otro lado de la pared del sueño
y una multitud de olas
va imprimiendo sobre la arena apetecida
las novedosas señales
Qué negra nana, oh hijo mío,
nos cantaron durante años, que negra nana
la de la eternidad de los monolitos
que ahora se hunden irremediamente, qué negra nana
para dormir al hijo de Lavinia Whateley, no humano
agonizando sobre el libro
Yog-Sothoth ¿conocerá la puerta?
Yog-Sothoth, ¿será la puerta?
Yog-Sothoth, ¿será la llave y el guardián de la puerta?
Voy situando minutos de ambos, tuyos y míos
en latitudes libres del Ojo riguroso: espejos
donde se incendian nuestros rostros, espadas
cruzadas en la noche, tu risa
donde gravita, puro, el arco de la alianza
Oh, hijo mío, sobre las playas del mentido invierno
Y la belleza del mundo es irritante afuera
en las provincias y en las islas
y en los febriles campos, oh, hijo mío
sobre la hierba que la gente joven está pisando ahora
rabiosamente



RAÍCES ANCESTRALES

EN LA PINTURA cubana

*Todo lo que me has dado, África:
Lagos, bosques, lagunas bordeadas de bruma*

*Todo lo que me has dado:
Música, danzas, cuentos de veladas
Alrededor del fuego.*

*Todo lo que en mi piel has grabado:
Pigmentos de mis ancestros
Indelebles en mi sangre*

*Todo lo que me has dado, África,
Me hace andar así...*

Anoma Kanie /Costa de Marfil

En Oché Melli —*oddún* o letra de Ifá que encierra todos los conocimientos de los *orishas* y la palabra de Olofi—, el «genio» de artistas y escritores, de intelectuales, el espiritismo, la posesión de la creatividad en el ser humano, es el disfrute pleno del placer de la interpretación y es, también, el olvido de sus dioses ancestrales. Este *oddún* no puede ser interpretado completamente por ningún mortal, representa la mitad del mundo que era desconocida por el africano. Cuando se *moyugba* se dice: *Atí waye; atí waró; atí cantari y atí loddá*, invocando los cuatro puntos cardinales: norte, sur, este y oeste y los cuatro elementos: tierra, agua, aire y fuego. También se recuerda el éxodo de los africanos a tierras desconocidas en calidad de esclavos, imbricándose en la América para dejar su rico legado y su impronta para futuras generaciones en choques culturales y religiosos que han conmovido los cimientos de sociedades autóctonas, reciclándose para la supervivencia de sus cultos ancestrales.

Cuba, nuestra isla del Caribe, a partir del siglo XVII comienza a despuntar con características propias y se convierte en el punto vital para el tráfico de los barcos que iban a los países ricos en busca de oro, plata, piedras preciosas, productos agrícolas; frente a civilizaciones que lucharon contra los conquistadores con sus armas —las de la dignidad y la integridad— y forjaron con sus manos verdaderas escuelas artísticas de orfebrería, pintura, escultura y arquitectura haciendo suya la tierra de sus antecesores.

Allá, a mitad del siglo XVIII, oficializa el Obispo Morell de Santa Cruz los cabildos y los pone al amparo de sacerdotes católicos, con vistas a establecer un control religioso sobre estas verdaderas escuelas de religión, música, bailes y lengua de su continente natal, África.

La imagen del negro nos aparece por vez primera en la pintura cubana con el habanero Nicolás de la Escalera (1734-1804), quien lo pinta en una de las pechinas de la Iglesia de Santa María del Rosario, construida después de mediar el siglo XVIII. En la obra aparece el primer Conde de Casa Bayona junto con su familia y el esclavo que lo llevó hasta las aguas medicinales que había en sus tierras donde pudo curar su enfermedad de la piel.

Este testimonio pictórico de acción de gracia del Conde a la Iglesia y a su esclavo por haber sanado, pasaría a la historia. Pero esta primera aparición del negro en la pintura cubana quedaría aplazada en el tiempo; sin embargo, su imagen entró en los grabados hechos, según los relatos de marinos y viajeros, en tránsito por la Isla desde mucho antes, a pesar de no haber pisado suelo cubano sus autores. Son estampaciones llenas de imaginación y fantasía no exentas de veracidad, entre ellas, la más antigua, realizada en el siglo XVII en Holanda, donde señorea una vistosa y exótica mulata que se cubre con un enorme quitasol, al lado de un elegante señor; detrás de ellos, la torre del morro habanero con su cúpula de cebolla, nos indica el lugar.

Habría que esperar hasta 1762 —cuando La Habana cae en manos de los ingleses—, para que los grabados tengan una imagen más real de la ciudad recién tomada. Elías Durnford es el ingeniero inglés que nos deja ver dos plazas —la vieja y la de San Francisco— con sus características construcciones y

la población que por ella deambula o desarrolla sus habituales ocupaciones. En ellos aparece el negro tal como lo vieron los ojos de Durnford.

Y a fines del siglo XVIII en España aparecen dos imágenes, un habanero y una habanera, de pieles atezadas. En la publicación el viajero universal, que son retratos idealizados al igual que el «Negro Segador de las cañas de azúcar», con su rostro vuelto al cielo y en pose lánguida.

En ambos siglos XVIII y XIX vive un pintor mulato en La Habana, pero este por su posición social no tuvo interés en retratar los rostros más oscuros de los más humildes. Solo tenemos noticias de un músico mulato de la ciudad de Cárdenas, Matanzas, retratado por él. El artista aludido es Vicente Escobar y Flores (1757-1834) de quien dijera el arquitecto Govantes, su biógrafo, «había nacido negro, pero murió blanco».

Queda el espacio reservado a la población negra en la plástica cubana, cuando llegan a Cuba oleada de grabadores europeos atraídos por el auge azucarero en la Isla en el siglo XIX. Ellos con sus ojos románticos captarán a esta población en sus labores cotidianas tal como lo haría un fotógrafo deslumbrado por el colorido y la luz de La Habana y la bullanguería de los negros y mulatos en los más diversos estratos de la sociedad donde vivían.

Uno de los primeros es Hipólito Garneray, cuando capta esa deliciosa estampa del mercado en la Plaza Vieja, o en el paseo militar con las volantas que vuelan más que ruedan, conducidas por los vistosos caleseros negros o mulatos. Después vendrían otros grabadores hasta el arribo de Federico Mialhe y Eduardo Laplante.

El primero con sus estampaciones en blanco y negro nos ofrece vistas de La Habana y del interior del país, donde entre diversos aspectos nos deja imágenes de esas poblaciones en las que aparecen negros y mulatos, esclavos o libertos en sus labores habituales. Con el otro francés, Laplante nos dejará una imagen idílica del trabajo del negro en las plantaciones azucareras más importantes del occidente y centro de la Isla, en el interior y exterior de los ingenios a mediados del siglo XIX. Este artista también trabajó estampaciones con las ciudades de Cuba más importantes en ese momento que, no por casualidad, casi todas estaban vinculadas al azúcar.

El pintor vasco, radicado en Cuba desde 1850, Víctor Patricio de Landaluze, es un personaje importantísimo para nuestro tema. Apenas con dos años de estancia en nuestro país hace el libro ilustrado por él y José Robles, *Los cubanos pintados por sí mismos*. Pero esta obra, a pesar de su título, no reproduce en sus ilustraciones imagen de algún negro que era parte de nuestra población. Tendríamos que esperar varios años para que ese mismo pintor nos ofreciera su monumental libro *Tipos y costumbres*, editado en 1881 por Miguel de Villa, en La Habana. En él aparecen sus dibujos pasados a la fototipia por Taveira. En su obra pictórica y en los grabados que hace para la prensa seriada como «El moro Muza» y otras, nos muestra personajes que eran parte de los llamados en la época «pardos y morenos», o sea, mulatos o negros, esclavos o libertos en sus labores habituales en la ciudad, como caleseros, sirvientes de manos, vendedores ambulantes, artesanos... y en el campo: como sembrador y cortador de caña, en las máquinas del ingenio, los cafetales y en

otros trabajos agrícolas. Landaluze es el pintor costumbrista por excelencia; su adiestrada pupila durante 30 años en suelo cubano, específicamente Guanabacoa, fijará en el lienzo todo lo que se mueve en su entorno.

El pintor Víctor Patricio de Landaluze, nos ha dejado el legado de las Fiestas de los Reyes, plasmadas en sus lienzos con gran agilidad pictórica: rico documento para la reconstrucción de la vida de los negros esclavos y libertos y de sus iremes, que tanto fascinaron a los extranjeros que nos visitaban.

Se pueden identificar en sus pinturas los trajes usados por las diferentes etnias, sus tambores, sus atributos religiosos, sobre todo en la sociedad secreta abakuá, que parece ejerció una gran influencia estética que lo llevó a la recreación en su estilo marcado por la época en que vivió.

En este siglo XIX, pleno de grandes sucesos que cimentarían la nacionalidad del cubano, buscando su verdadera afirmación, hace la Academia de San Alejandro tan tempranamente como 1818.

Pero las obras pictóricas creadas por todos los artistas formados en ella, en Cuba o en el exterior, siguieron otros temas indiferentes al entorno cubano donde se movían, excepto, el paisaje que aunque a veces tiene una luz y brillantez ajenas a las nuestras, son cubanas, con el lirismo de las palmas y con los verdes de la naturaleza caribeña.

Irrumpe el siglo XX, y los artistas cubanos se aferran a los esquemas trazados, aunque con la diferencia de su dedicación a la naturaleza, su interpretación metafórica de la realidad que los rodeaba. Le imprimen un colorido más brillante, semejante a la imposición del sol en su proyección a



Ilustración: Zayas

las gamas cromáticas del paisaje campesino y las excelentes marinas del destacado artista Romañach, que son los antecedentes de la ruptura definitiva con la academia, que nos llevaría de la mano y de la sensibilidad interpretativa de la generación que descubre una nueva forma de proyección de sus inquietudes. Después de estudiar la escuela de París y la de los grandes pintores mexicanos, proyectan una forma de expresión muy autóctona con barroquismo y sensualidad.

Este nuevo camino en la plástica cubana lo inicia Eduardo Abela seguido por otros artistas como Mariano, Portocarrero, Carlos Enríquez, Cundo Bermúdez, y la de hombres que en su sangre la llevan por descendencia y, por preceptos éticos: Lam y Diago, ejemplos interpretativos de los cultos afrocubanos, de sus fiestas, de sus historias, de su colorido, de su ritmo; hombres del 40, que trazaban su forma personal de interpretación de lo ancestral.

Estos espíritus penetrantes, elevados, fueron capaces de valorar el estado artístico de Cuba, que polemizaba en las corrientes de lo viejo y de lo nuevo, cambiándole el título a este suceso tardío llamándole arte «contemporáneo» en vez de «moderno». Estos hombres se prestaron a defender el mundo espiritual del futuro, con el entorno enloquecedor del verdor de nuestros campos, de sus ocres y sus colores de sol caribeño, en su explosión al contacto de sus vibraciones de fuego; pero además, estos hombres experimentaron la necesidad de la exploración de sus raíces tan tímidamente guardadas en el corazón de barrios y solares en las místicas de pueblos como Regla y Guanabacoa.

Y Abela, Carlos Enríquez, Mariano, Portocarrero, Cundo, Diago, nacidos en el marco del siglo XX, y las visitas de Wifredo Lam —traspasando con sus *egguns*, *nfumbes*, *nkisis*, a la manera tan propia de su imaginación, producto del mestizaje chino y negro—, lograrían dar una impronta en la materialización de los elementos tan llenos de poesía en la liturgia de las religiones afrocubanas. Tomaron de estas la llamada santería o Regla de Ocha y de la sociedad secreta abakuá sus más bellos rasgos, el ritmo de los batá, la posesión de sus *orishas*, sus frases llamando, *moyugbando*, a sus divinidades, su colorido de matices múltiples, su frenesí extático, los *iremes* o diablitos de las procesiones de los abakuá, sus posturas de desafío, su baile inigualable de mímica excepcional. Sus pinceles y lienzos fueron el testigo de esa búsqueda en lo profundo del llamado ancestral, en la conmoción del testimonio visual, en el movimiento sensual y erótico de un pueblo pleno del disfrute de esta isla de Yemayá, Ochún, Changó, Obbatalá, Olofi, Abasí y Sambía, ¿por qué no?

Wifredo Lam regresa a Cuba en 1941 después de incursionar con sus lienzos que recrean el cosmos americano, alucinantes de espíritus, *chicherekú*, ocres de su tierra natal —Sagua la Grande—, con horizontes de ingenios, cañas de azúcar, ríos con sus crecientes y el recuerdo de su escuela en Coco Solo, barrio que le dejaría el sello a lo largo de su vida. En su casa de Marianao pinta «La silla», verdadera interpretación de la exuberancia tropical. Sus cuadros evocan un universo donde los árboles, las flores, los frutos y los *egguns*, *orishas* y *nkisis* cohabitan gracias a la danza, recreación máxima de estas manifestaciones.

El gallo, símbolo de la vigilancia, vital y hachista, el vistoso gallo que se le sacrifica a Changó y Yemayá aumentando con su sangre la potencia en sus habitáculos, a la cual impregna además un agudo sentido de la percepción, le da el tema a Mariano para además traer los toques de santo en barriadas populares, sus altares, la posesión de *orishas*, sus despojos con yerbas prodigiosas en virtudes y los *iremes* que lleva a su sintetización de líneas trazadas por el Nasakó, el brujo de la sociedad secreta abakuá.

Abela deja plasmado en sus lienzos el encanto de la madrugada, con sus brumas azulosas, su rocío de geniecillos alados, su mar rompiendo con los azules cromáticos la quilla de la lanchita de Regla. Va en busca de la tranquilidad para la creación; Yemayá lo espera, dueña del agua salada, creadora del ser humano, Madre universal, y se identifica y se posiona con su arte único de expresividad biológica disponiendo de armas tan potentes como la razón y la lógica, y la otra en su ser emocional y metafórico que en todo momento se debate con el anterior.

Para Cundo Bermúdez, la obra de arte es un reencontro espiritual involuntario que supone enormes complejidades. La honrada experimentación del creador es un buscar afanoso hacia todos los ámbitos, hallándose así lo que lleva ignorado dentro de sí. La idea nuestra está en todos los hombres y en todas las cosas, iluminándose cuando la redescubrimos. El mundo que me rodea, lo inmediato,

es lo que me sugiere la forma y el color. Sus temas, los músicos, *oluo batá*, recrea el tema de estos virtuosos del secreto de Añá, nacidos en el *oddún* de Baba Eyiogbe y representados por Atandá, el primer escultor de tambores sacramentados en Cuba. ¡Modupué al artista!!!!

Ochún le brindó a uno de sus hijos, Carlos Enríquez, su carácter fogoso y apasionado, su personalidad atrayente y romántica, su arte, que supo capturar en el lienzo la sensual belleza de su tierra. Expresó como nadie los sentimientos más profundos del alma criolla, transformó en líneas y colores sus ensueños pictóricos. De sus líneas vibrantes y nerviosas emergen los ritmos esenciales y sus famosas transparencias, que se unen al paisaje tropical de esbeltas palmeras, agitadas por sus nerviosos dedos plasmando sus colores traslúcidos. Su cuadro «Ochún», visto por la óptica de un genio tocado por las vibraciones de Olofi, nos lleva a la morada de esta *orisha* de la cultura, de la sensibilidad, de músicos, poetas y pintores. Portocarrero, inmerso también en su imaginativo encuentro con la catedral, las iglesias, los interiores del Cerro, con sus mediopuntos traslúcidos, de colores primarios y de un expresionismo abstracto, dramático, pinta sin cesar, dejándonos una obra religiosa de alcance universal, y sus encuentros con los altares populares en los cuartos de solares, con sus fiestas rindiéndoles honores a sus ancestrales *orishas*, sus *iremes* de fortaleza mímica, todo lo reproduce su pincel de inagotable resistencia, dejándonos un rico legado de grandes maestros cubanos. ¡Qué Ibaé René!

Roberto Diago, buscando en sus sueños sus raíces africanas, con estilo propio de *eggun* y *nkisis*, reflejó el mundo mágico de su interpretación con una composición equilibrada, con colores litúrgicos, con figuras por momentos tan misteriosas como Olokun mismo, la profundidad del océano, que tanto miedo le producía al esclavo, miedo primitivo. Él crea con gran maestría una atmósfera subjetiva y esotérica, propia de la mitología afrocubana; sus lienzos nos internan en el mundo de Osain, dueño de la naturaleza, de bosques, yerbas, flores, y de los seres aparecidos: nuestros *chicherekús* y *kini kini* del folclor campesino que tanto asustaron a los que de noche se internaban en los campos de Cuba. Roberto Diago es un digno hijo de nuestra isla caribeña, tan mística, tan poeta... *To Iban Echu*.

Estos artistas tan nuestros como el mar Caribe, la palma, la rumba, el tabaco, dejaron plasmado su alejamiento de escuelas antiguas, de monumental hieratismo, al entrar en contacto con el mundo esotérico de su tierra, de sus aguas entrecuchantes de azules intensos y cristalinos, de verdes infinitos, de ocres que huelen a la tierra mojada por el rocío, del lirismo del entorno urbano y rural. Son parte de Changó, *orisha* viril, de tambores y rayos, ejemplo del machismo; son parte de Yemayá, madre universal, dueña de amarillos y corales; de Obbatalá, *orisha fun fun*, dueño de las cabezas y de los pensamientos, y de Obba, la eterna enamorada que aportó al reinado la cultura, la música, inagotable fuente de riquezas espirituales. Ellos se nutrieron de ese universo maravilloso y nos dejaron sus obras de imperecederas raíces en la historia de la cultura cubana.

A todo este mundo mágico cantó Guillén:

En la tierra, mulata
de africano y español
(Santa Bárbara de un lado,
del otro lado, Changó),
siempre falta algún abuelo,
cuando no sobra algún Don
y hay títulos de Castilla
con parientes en Bondó:
vale más callarse, amigos,
y no menear la cuestión,
porque venimos de lejos
y andamos de dos en dos.
aquí el que más fino sea,
responde si llamo yo. ■

Conferencia para el evento Memoria Nuestra, del Museo Provincial de Holguín, a propósito de la edición 14 de las Romerías de Mayo.



Amado del Pino

Arroz con algo

Algunos viajes y momentos, hasta ahora fugaces, en los que me arrepiento de mi vieja condición de gordo, han logrado alejarme unos días del arroz. En esas breves ausencias me perco de que lo amo. No tiene que ser el arroz convertido en paella —por lo demás un plato cercano al paraíso— ni en otra combinación exquisita. Los cubanos —al menos los de mi generación— amamos el grano blanco, fragante, límpido, sin más. Encima, ya se sabe, cualquier cosita. Por Europa un cocinero inteligente inventó el «arroz a la cubana». Y no está mal la mezcla del puré de tomate y los huevos fritos, pero yo lo prefiero con frijoles negros hirviendo en la cocina familiar.

Los amantes —en buenos tiempos económicos— suelen disfrutar de las comidas de cortejo o enamoramiento. En mi juventud se usaba invitar a una muchacha especial a un restaurante también formidable. Nunca me gustó mucho la práctica, porque las escaramuzas de la conquista y el simple yantar son dos placeres tan fuertes que tendían a excluirse en mi simple cabeza. Con todo, los romances suelen salpicarse de sofritos y carnes. Tal vez sea más gozosa la «comelata» después de que los cuerpos se han conocido y estrechado. Todo eso es «un vacilón» —se diría en La Habana de mis 20 años— o una maravilla, pero a la larga lo que no tiene precio es la rutinaria comida diaria de la pareja bien llevada. Nada mejor que cuando te sientas a degustar cualquier cosa, sin que una riña o un desencuentro hayan empeñado las horas entre la última vez que se sentaron a la mesa y este otro antiheroico instante en que devoramos las viandas ante la tele o alrededor de un comentario.

Una de las peores cosas de que los hijos crezcan lejos de uno es que te pierdes la dulzura (o hasta la tolerable incomodidad, la sana discrepancia) de los desayunos, almuerzos o cenas en común. Muchas veces me he sentido a comer con Amadín o Adriana, pero a cada rato me ocurre que se me olvida qué carne prefieren o sus gustos se han transformado empuñando cubiertos lejanos a mí. Cuando eso me ocurre, cambio el tema, intento un chiste, miro hacia arriba. Menos mal que no me invaden demasiado la melancolía ni el desamparo, porque cuando se pertenece a la estirpe de los de buen apetito casi nada es capaz de interrumpirlo o atenuarlo. Conmigo es muy probable que el ánimo se me restablezca, la sonrisa aflore, el pesar se aleje, si de las manos de mi suegra o de mi madre —o de alguno de los pocos camareros que comprenden a los gorditos de alma— llega una fuente humeante de arroz. Lo demás —desde el con qué acompañarlo hasta la forma de hacer mejor la vida de los comensales— se va arreglando por el camino. ■

La
Crónica

Siempre me ha parecido que la búsqueda de la verdad es el sentido primero de la obra de José Toirac. Sus actos creadores se encaminan sin cesar, y acaso inadvertidamente, hacia ese eterno y modélico recorrido del hombre en pos de la certidumbre. Por eso sus disquisiciones son todas —y rotundamente— éticas.

Lo conocí desde su época de estudiante del Instituto Superior de Arte (ISA) cuando su temperamento desbordaba todavía su intelecto.¹ Muchas de sus piezas eran tan explosivas en el contexto de los años finales de los 80, que algunas de ellas no pudieron encontrar la situación de confrontación natural con el espectador. Él, de un lado, con *Homenaje a Hans Haacke*², y yo, del otro, con la curaduría institucional en el Proyecto Castillo de la Fuerza, ambos fuimos igualmente arrastrados por el momento histórico en que caía el muro de Berlín, se desmoronaba en el viejo continente la realidad concreta del sistema social en el que habíamos sido educados y se perdía para siempre la ingenuidad del cometido artístico en la Isla de Cuba en un memorable juego de pelota.³

Cuando hablo de Toirac me estoy refiriendo *siempre* —a sabiendas de lo que esa rotundidad significa— a un hombre que, enraizado profundamente en el arte, no se siente «un autor». Es decir, un autor en el sentido de irrepitible, mítico o individualizado. Y no por asuntos de modestia, sino por plena decisión de una poética enraizada en el pensamiento posmoderno. Trabaja con material visual del más completo dominio público y, por ello, las imágenes que usa pertenecen a quien las quiera tomar; no son privativas de su mano, de sus ojos o su talento; están ahí, al alcance de cualquiera. Se siente, eso sí, un buscador, un investigador, alguien que deja en el camino una traza que se unirá a otras muchas para conformar en su momento una verdad. Alguien que ha trabajado desde sus inicios en colectivo, a la manera de los equipos de especialistas de un laboratorio. Digamos, por lo pronto eso, que Toirac es un creador de laboratorio y, como tal, a veces lo trataré en singular, pero otras muchas en plural.

Sus primeras obras en coautoría con Juan Pablo Ballester, Tanya Angulo e Ileana Villazón, fueron despliegues de astucia y agudezas en el caldo de cultivo del Instituto Superior de Arte (ISA), institución que dirigió la mirada hacia la teoría cultural y la estética en la educación de sus estudiantes. Por tanto, desde esos momentos de formación, ya su interés apuntaba hacia una lógica de investigación en su trabajo, y particularmente, hacia una que ponía bajo sospecha todo el bagaje de la *tradición selectiva*,⁴ es decir, nada menos que el conjunto de la historia de la cultura. Se revelaban así, desde los inicios, el método y el objeto de una acción que, por esas mismas razones, estaban en línea directa con el llamado *nuevo arte cubano*.⁵

Alrededor de 1987-1988 fue muy importante para la joven creación visual asumir la noción de la obra como texto, en la cual, siguiendo el análisis de Barthes, la obra pierde su primacía autosuficiente para situarse en un campo de interacciones diversas y no jerarquizadas en la producción del sentido.⁶ Entonces comenzaron a escucharse nuevas palabras y conceptos, y todo era *cita*, *apropiación*, *estrategias*, *discursos*, *deconstrucción*, y una nueva terminología que se impuso concomitantemente y que era el lenguaje de los propios artistas explicando sus obras y escribiendo sus propios textos críticos. En el fervor de ese universo semiótico, marcadamente teórico, se fragua, como anillo al dedo, el trabajo de Toirac.

Obsesionado con buscar los mecanismos que determinan qué puede y qué no puede formar parte de la historia y de qué maneras, los primeros eventos creativos de Toirac son curadurías, efectuadas en el período de inserción social en el ISA: *Nosotros, exposición antológica de la obra de Raúl Martínez, Gustavo Pérez Monzón: dieciocho días, y Primera exposición personal de Pedro Vizcaino*, todas en 1989 y en coautoría. Las tres tenían en común el interés por reconsiderar la situación de los citados creadores en el cauce de la memoria artística, buscando una verdad que sienten oculta, menguada o desequilibrada en la percepción de sus respectivas poéticas. Pero, sobre todo, fueron curadurías que buscaban hablarle al presente.

El capítulo *Homenaje a Hans Haacke* es de esos que no se cierran nunca y que deja profunda huella. Y no precisamente por la suspensión pública de la exposición, ni por la cantidad de criterios controvertidos que generó, sino porque aquella muestra estuvo dedicada al creador cuya manera de hacer arte ha sido el influjo más decisivo en la poética de Toirac.

Las obras de madurez de Haacke han desentrañado, como se sabe, las relaciones de prestigiosas

VOLVER

empresas con el extinto régimen sudafricano del *apartheid*, o han hecho una radiografía de los modelos de producción y circulación cultural analizando todos los coleccionistas que han atesorado una determinada obra de Manet, desde individuos pertenecientes a la burguesía judía hasta un banquero nazi. O se dedicó, en la famosa Documenta de 1993, a hacer una instalación en que levantó y rompió todo el piso del pabellón alemán que había sido inaugurado por Hitler en 1934.

En la esencial lección curatorial de *Homenaje a Hans Haacke*, los autores supieron traer al plano nacional el debate de lo que, hasta ese momento, solo parecía tener lugar fuera de la Isla: las contradicciones institucionales, las inconveniencias del mercado en el arte, las consecuencias a veces infaustas del ejercicio del poder y los medios de comunicación, las complejas relaciones de la obra con su contexto y todo un ámbito de tramas que nunca antes salieran a flote en las artes plásticas revolucionarias.

Utilizando el mismo método de Haacke para desmontar políticas institucionales fallidas, los cuatro jóvenes fustigaron la utilización mercantil de la imagen del Che en la pieza «Una imagen recorre el mundo», mientras que «Ave Fénix» develó las deformaciones de los mecanismos comerciales y promocionales en algunas instituciones culturales nacionales. Y en la que fuera una de las piezas más explosivas, «La sonrisa de la verdad», aportaron elementos contradictorios y poco conocidos de la trayectoria de un pintor oficial, haciendo notar incongruencias personales y, sobre todo, institucionales, a la hora de respaldar esa producción artística. Una metodología tan férrea volcada sobre temas tan controvertidos no había aparecido antes en nuestro medio.

La necesidad de volver a escribir la historia es una característica importante para el arte cubano a partir de los años 90, ya se hable de plástica o de literatura.⁷ Y Toirac es un pionero de ese interés, que en él se da, más bien, por las vicisitudes de la verdad histórica. Este universo de acontecimientos históricos es la trama de donde el artista extrae sus hilos. Allí donde todo parece claro, lleno de datos precisos, de hechos irrefutables, el artista siente un suelo movedizo y poco firme. Donde se asientan plácidamente las imágenes más conocidas, aceptadas y queridas, él intuye la tradición deformante o las peripecias del poder. De entre los héroes y mártires, él elige la resistencia anónima del irrepresentado.

No olvidaré nunca el día en que vi por primera vez la pieza «Tríptico»,⁸ en la galería Mariano Rodríguez, como parte de una muestra colateral de la IV Bienal de La Habana en 1994. Con imágenes tomadas del periódico *Granma*, ampliadas en un formato casi mural, y pintadas en blanco y negro, los autores escogieron escenas de militares cubanos regresando victoriosos de la guerra de Angola, para hacer un parangón con los relatos de la tradición cristiana. Mucho tiempo después supe que los mitos de La Virgen y el niño, El Salvador y Adán y Eva, eran los tres segmentos invocados a través de esas fotos de prensa, cuidadosamente seleccionadas para analizar cómo pueden trabajarse las imágenes y hacerlas decir lo que en principio parece alejado de ellas. Toirac, ha subrayado en muchas obras, las similitudes entre los mecanismos de comunicación de la religión y la política y esta fue una de las primeras piezas en que esta exploración se desplegó con toda fuerza y conmoción para el espectador. Solo apunto, además, que en esos

duros años de los 90, la contemplación de «Tríptico» era realmente impactante.

Del análisis de la iconografía de la Revolución Cubana, por ejemplo, extrae Toirac muchas historias subsumidas y paralelas que nos amplían el relato de una historia única y aparentemente conocida hasta la saciedad. La multiplicación de esas novedosas narrativas que él nos presenta ha sido un acto relevante en el arte cubano como puede apreciarse en su ya famoso «Autorretrato. Homenaje a Durer»⁹, concebido en idéntica postura en que el lente de Alberto Korda tomara al líder de la Revolución en la Sierra Maestra en 1960. Así lo atestiguan, además, la serie de retratos de los muertos en el ataque a Playa Girón en *Efemérides*¹⁰ y la dedicada a reescenificar fotos históricas en *Con permiso de la historia*.

Por si se quisieran más argumentos para sustentar esta insistencia en la historia, está la asombrosa y compleja video-instalación «La Edad de Oro»¹¹ que propone una lectura triple del rapto de Elián González, nada menos que el caso que hizo de Cuba un verdadero suceso mediático internacional.

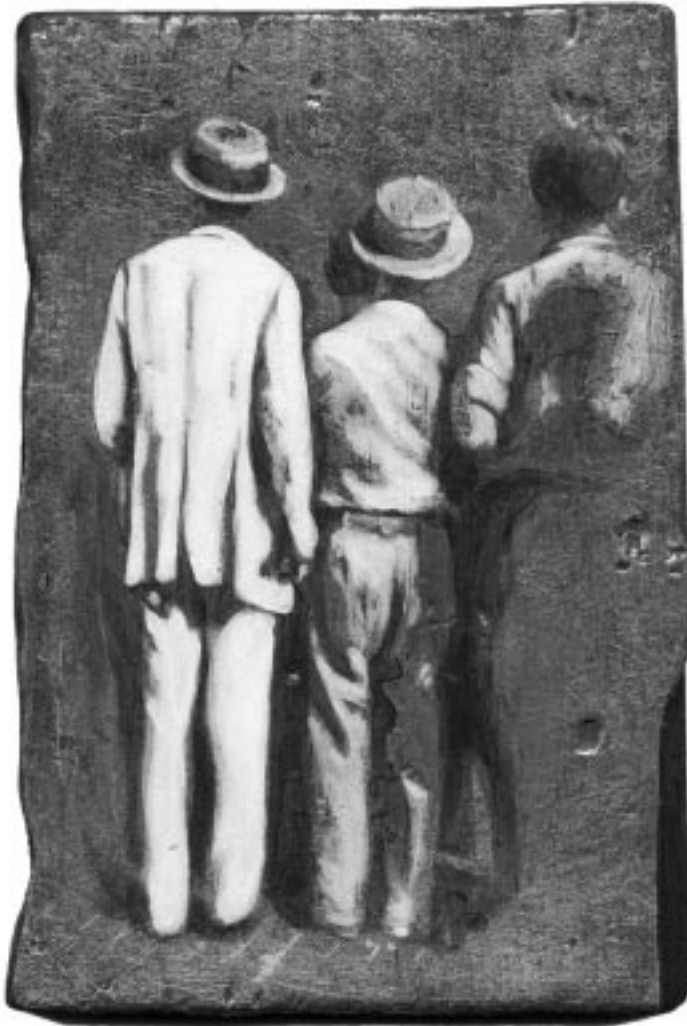
La gran obsesión de Toirac ha consistido siempre en conocer la cuota de verdad de cada imagen. Por eso los asuntos de manipulación y representación tienen para él todo el peso de un dilema cardinal. La instalación *Orbis. Homenaje a Walker Evans*, realizada junto a Meira Marrero, alcanza un grado más profundo en este *leit-motiv*, dirigido ahora hacia una obra maestra de la fotografía.

Llegar a Walker Evans fue, como todos los caminos de Toirac, un acto de transferencias marcado por escalas: la primera de ellas, la obra de Sherrie Levine. Por la mano de Levine, quien citara a Evans a principios de los 80, conoció Toirac al fotógrafo norteamericano que hoy cita en *Orbis*, y que nos visitara en pleno ardor antimachadista con el encargo de testimoniar Cuba¹². En esas andanzas de rebotes, plasma Toirac su manera distintiva de trabajar la cultura a contramano. Rememoro piezas tempranas en las cuales germinaba esta idea: «Homenaje a Juana Borrero» y «Viaje pintoresco por la Isla de Cuba», ambas de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, donde Toirac se sirve de iconos de la historia de la pintura cubana para entablar esos coloquios con presupuestos esenciales de la cultura a los que nos convida siempre. Porque está convencido de que las cosas no pasan, vuelven. Y en ese «volver» se verifica toda una concepción cíclica sobre la esencia del tiempo histórico, que desemboca en el reciclaje de las imágenes como recurso creativo.

Reutilizar imágenes es decisivo para el artista. Hablar desde los iconos que todos conocemos, desde la visualidad publicitaria o la historia del arte, le permite analizar y reformular el sentido de las cosas, descubriendo las permanencias universales que se manifiestan en el flujo de acontecimientos y que, a veces, echamos al olvido.

Con *Orbis*, se sumergen los autores en el ensayo visual de Walker Evans y, también, en una etapa fecunda de la historia nacional llena de ebullición revolucionaria. Sorprendidos de que se conozca tan poco en nuestro ámbito la colosal serie *El crimen de Cuba* de 1933, se han asomado a ese periodo como a un tesoro. Si un joven norteamericano de inclinaciones literarias, asimilado al mundo cultural parisino de los años 20 y apasionado de Joyce, Flaubert y Baudelaire, comienza su carrera fotográfica y nos mira a través de su cámara en los preludios de la revolución contra Machado, esa mirada tiene muchas posibilidades de ser





excepcional. Y efectivamente lo fue. Lo fue para la propia carrera de Evans, para la historia de la fotografía y para una puesta en circulación de la imagen de la Isla hacia el exterior, ajena a estereotipos turístico-comerciales. La penetrante mirada de diagnóstico¹³ de Evans no deja de asombrarnos 80 años después. Y eso ha conmovido a Toirac, pero su método de trabajo no le permite el deslumbramiento. Más bien se ha puesto a analizar las cosas. Volver a Evans es volver a una mirada desde fuera sobre Cuba en una época de crisis profunda. Es la mirada del otro: una mirada sagaz, desprejuiciada, voraz, sensible a los duros contextos de pobreza y violencia de los años 30. Es la mirada ajena. Es como no podremos nunca mirarnos a nosotros mismos. La penetrante objetividad de las fotografías de Evans tiene, además, notables ingredientes de ironía, sensualidad, intereses sociales, formación e instinto artístico que la hacen irrepetible. Y Toirac mira esa mirada —lo ve mirar— y en ese acto se centra *Orbis*.

Este es un homenaje que se rinde por deconstrucción. Un volver por el camino inverso en el que se implican las metodologías usuales de la obra de Toirac. La comprensión del efecto de serialidad es muy importante para el artista, que es sensible a las series, a la dimensión estadística de los sucesos a través de sus imágenes. También la noción de serie fue crucial para Evans, quien estuviera profundamente atento a la publicación de sus fotografías en conjuntos que expresaran un sentido. Pero ahora Toirac va a leer el ensayo de las fotografías habaneras hechas por Evans de otra manera: extrayendo fragmentos, detalles de esas fotos, y aislándolos. Lo que no fue nunca un arquetipo en aquellas tomas fotográficas, lo que estaba lejos de tener matiz costumbrista, ahora Toirac se lo adjudica al eliminar todo el tejido icónico original y quedarse con ciertos personajes y escenas en miniaturas. Despojadas de su fondo, los motivos cobran una impresión particular que hacen recordar las estampas de tipos y costumbres del siglo XIX. Toda la sagacidad de Evans se desvanece en el secuestro que hace Toirac de esos rostros desconocidos, alejándolos de la riqueza de su entorno fotográfico inicial.

Pero sí, además de esta irreverencia, Toirac remueve las imágenes de su fotográfica planimetría y las transforma en relieves de madera, entonces la deconstrucción sube de tono. Ahora los retratos y los paisajes semejan esculturillas antiguas, similares a las graciosas tanagras romanas, con sus aires decorativos.

Lo más asombroso viene después: el pan de oro, las delicadas láminas de oro con las que Toirac ha revestido esos personajes sin nombres: esa prostituta o ese fanfarón, el mendigo o la niña miserable que nadie conoce. ¡Un hombre que duerme vestido de oro sobre un banco

del parque! Los irrepresentados anónimos de siempre en trajes de riqueza. Una vestimenta de realeza para los que no tienen nada; un atuendo para su dignidad; un manto que los resarza de tanta desventura.

Es el oro real que también «vuelve», después de su gran escapada colonial, a tierras americanas. Y vuelve —¿casualmente?— desde la «madre patria», porque el artista lo ha comprado allí, en la misma Sevilla, donde los maestros doradores le han enseñado el antiguo oficio de dorar con pan de (nuestro) oro. Sí, tal vez sea cierto que vuelven...

Ya parecía que no podía llevarse más lejos este homenaje, pero no. Ahora que esas tablillas flotan sobre la galería ingravitas y como salidas de la nada, mostrando escenas y rostros vueltos enigmáticos sin su argumento originario; ahora que se iluminan con tinte dorado para colmo de esplendor; ahora, justamente, han alcanzado el aura. ¡Ahora, cuando se suponía que la fotografía, según W. Benjamin, había pagado ya su accesibilidad a precio de prestigio!

Y es que, mirando a Evans, Toirac ha emprendido el camino desde las atípicas: ha vuelto por el sendero de la originalidad, de la descontextualización, del arquetipo, del más rancio *métier* y del aura, solo para ensayar la visión del otro. Y en el análisis de estas visiones, distintas y tal vez complementarias, escruta lo permanente, la trascendencia, lo que siempre está frente a nosotros en calidad de horizonte inalterable. Eso es *Orbis*.

Cuán lejos de la realidad de hoy pueden estar las imágenes que tomara Evans en La Habana hace más de 70 años, lo podemos apreciar todos los cubanos. Meira y Toirac han reparado, sin embargo, en lo increíblemente iguales que seguimos siendo. Una mujer joven con niña, detenida en una esquina, que en la fotografía de Evans se mezclaba con un grupo de gentes, parece evadir los cambios de todo tipo para mirarnos desde el relieve de madera de Toirac como desde fuera del tiempo, insistiendo, acaso, en una manera cubana de ser y de estar sencillamente parados en cualquier sitio de la ciudad. El hombre de traje blanco que nos mira retadoramente lo podemos encontrar ahora mismo caminando por el barrio. Y el balcón del edificio centenario en que se acodan unos vecinos parece albergar hoy las mismas sábanas de antaño.

Lo que nos une a nosotros mismos en el tiempo es también lo que nos une a los otros. Las similitudes de ciertas escenas de barrios pobres del New York de Evans con las de La Habana, hablan de permanencias y semejanzas, de lo que nos iguala como individuos, del horizonte común en que se despliega la vida. Escenas de la ciudad y de sus gentes, de La Habana o de cualquier otro punto del *orbis*, sean de Evans o de Toirac, unidas en la universalidad social del género, nos ayudan a sentirnos —como

escribiera Williams Carlos Williams sobre Evans¹⁴— validados desde nuestro anonimato.

Porque *Orbis* es, en su fondo más sutil, un volver sobre la ciudad, una reflexión sobre La Habana y sus moradores. Una disquisición sobre la condición histórica de esta insondable villa. Sobre su resistencia y los perennes recursos de sus gentes para desafiar la vida. Sobre su misterio y su sabiduría. Sobre su profunda humildad y su enorme belleza. Sobre las muchas ciudades que la conforman. Sobre su arquitectura y su mito. Sobre los actores perfectamente desconocidos que hacemos de ella, día a día, nuestro escenario definitivo. Sobre su imaginada eternidad y su fijeza. ■

Notas:

1 Fue el gran artista Raúl Martínez quien nos pusiera en contacto en 1989. Habiendo yo organizado la retrospectiva de Martínez para el Museo Nacional un año antes, este me pidió que ayudara con información sobre su obra a Toirac y sus colegas, para una exposición que ellos organizaban en el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño.

2 *Homenaje a Hans Haacke* fue la muestra de José Toirac, Juan Pablo Ballester, Ileana Villazón y Tanya Angulo para el Proyecto Castillo de la Fuerza. Dicho proyecto consistió en un conjunto de exposiciones que el Consejo Nacional de las Artes Plásticas patrocinó, junto al Museo Nacional de Bellas Artes, desde 1988, y que abrió sus puertas el 25 de marzo de 1989, para dar cabida a las propuestas de jóvenes creadores que no encontraban la acogida necesaria en la red de instituciones artísticas. Bajo la dirección de Marcia Leiseca, en este proyecto trabajaron Helmo Hernández, Antonio E. Fernández (Tonel) y Corina Matamoros como curadores.

3 Este juego de pelota lo protagonizó un amplio número de artistas e intelectuales y se conoció como *La plástica cubana se dedica al béisbol*. Tuvo lugar el 24 de septiembre de 1989 en el Círculo Social José Antonio Echeverría, en La Habana.

4 Concepto utilizado por Raymond Williams en «Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory», *Problems in Materialism and Culture*, Londres, 1980.

5 Término con que la crítica ha designado la renovación del arte cubano acaecida a partir de 1979 aproximadamente, y que se extendiera hasta los años 90 con un cierto continuo estético.

6 Charles Harrison y Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990*, Hazan, 1997, p. 1026.

7 Para las salas permanentes contemporáneas del Museo Nacional de Bellas Artes seleccioné piezas como «La verdadera historia universal», de Carlos Estévez; «La casa del brillante», de Garaicoa o «Mundo soñado», de Tonel, donde se aprecia que los artistas están muy interesados en contar su propia versión de los hechos, en ofrecer otra historia además de la Historia e, incluso, en dejar definitivamente abierto el campo de la Historia.

Jorge Fornet, por su parte, corrobora este criterio con ejemplos de la literatura cubana contemporánea en su libro *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. Editorial Letras Cubanas, 2006.

8 «Triptico», 1994, pertenece a la colección Peter Ludwig, Aachen, Alemania.

9 «Autorretrato. Homenaje a Durero» es una pieza de 1995 perteneciente a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, la cual forma parte de la serie *Con permiso de la historia*. A propósito de esta, el artista ha escrito: «La idea del retorno es hoy omnipresente y fue esa la razón por la que en 1994 nos reunimos un grupo de amigos y artistas para escenificar y reconstruir algunas fotos históricas que nos legó la década del 60. Así, refotografiando el ritual, ponemos en evidencia que la historia ha dejado de ser lineal para convertirse en un proceso cíclico y mágico.» *Revista Atlántica* No. 30, otoño 2001, Centro Atlántico de Arte Moderno, Gran Canarias, España, pág. 68.

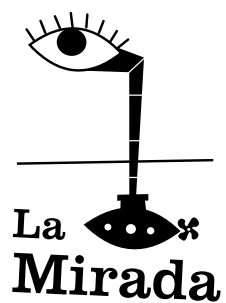
10 *Efemérides*, 1998, Colección del Museum of Modern Art, New York, EE.UU.

11 *La Edad de Oro* (2000) es un video-instalación realizado por Patricia Clark, Meira Marero y José Toirac, perteneciente a la colección del Arizona State University Art Museum, EE. UU. y al Musée des Beaux Arts de Montreal, Canada.

12 Walker Evans fue contratado por el editor J. B. Lippincott para tomar fotografías sobre la Isla durante el machadato, a fin de que acompañaran al libro *El crimen de Cuba*, del periodista y escritor Carleton Beals, publicado en 1933.

13 Lincoln Kirstein, «Photographs of America» en Walker Evans, *Americans Photographs*, The Museum of Modern Art, New York, 1938, p. 197.

14 La frase de Williams Carlos Williams aparece citada por John Szarkowski en su Introducción para el libro del Museo de Arte Moderno Walter Evans, New York, 1971, p. 16, y dice textualmente: «It is ourselves we see, ourselves lifted from a parochial setting. We see what we have not heretofore realized, ourselves made worthy in our anonymity.»



Corina Matamoros

Se lo debo a La Gaceta...

*La Gaceta de Cuba** ha sido muchas revistas diferentes para mí. La recuerdo, en mis años de estudiante, por el descubrimiento luminoso de los textos de Teo Espinosa y Miguel Collazo, las entrevistas de Padura, los poemas de Raúl, aquellas «perlas de su boca» que ilustraban divirtiéndose. Entonces *La Gaceta*... era para mí una compañía casual, una lectura que permitía tomarle el pulso a la literatura cubana y «estar al día», con la cual me encontraba más o menos azarosamente. Luego empecé a relacionarme de otra manera con la revista y sus hacedores; quienes publicaban allí dejaron de ser un grupo selecto y lejano para convertirse en parte de ese mundo al que iba entrando con el goce inconsciente y la timidez habitual de los neófitos.

Cuando empecé a trabajar en la investigación, a hacerme preguntas sobre nuestra historia literaria, fue justo en *La Gaceta*... donde encontré explicación y testimonio de la época tremenda de los 60; en sus encuestas, sus polémicas, su diseño y hasta sus fotos (recuerdo una en que, inesperadamente, uno de los más brillantes encuestados aparecía en la playa con una de sus hijas). Por esos años, en medio de la crisis, la revista había dejado de salir, y era saludable visitar los viejos ejemplares guardados en las bibliotecas para no olvidar lo que entonces nos faltaba.

Una vez recuperada y presente de nuevo en el mundo editorial cubano, con un diseño y una realización novedosos (responsables de la personalidad de la revista, ineficazmente repetida por otros proyectos), la gratificante experiencia se repitió una y otra vez: el cuento de los 90, la literatura del exilio, la creación de las mujeres. He hallado en *La Gaceta*... bastante de lo que más me interesa, y su lectura se ha ido tornando un ejercicio imprescindible cada vez.

Leerme en sus páginas empezó a estimular el placer de la autoría de cada palabra, porque sabía que una vez allí, llegaría a muchas personas, y eso es más que grato. *La Gaceta*... ha logrado recuperar con dignidad nuestra tradición revistera y no puede pensarse en hacer un balance de esta época sin acudir a sus páginas.

El episodio más reciente de mi relación con *La Gaceta de Cuba* es un dossier de novelistas cubanas que disfruté muchísimo armar. De alguna manera, preparar algo así para la revista, una experiencia compartida con otros colegas, es una oportunidad única para desarrollar tu propio conocimiento del terreno cultural del que se trate. Se lo debo a *La Gaceta*..., como la ilusión de esperar cada vez, con el último número, noticias de la más reciente polémica, las opiniones que están «en el candelero» y hasta el ritual —que ya va haciéndose costumbre— de las presentaciones multitudinarias. Mi único deseo: que siga durando. ▀

Zaida Capote Cruz

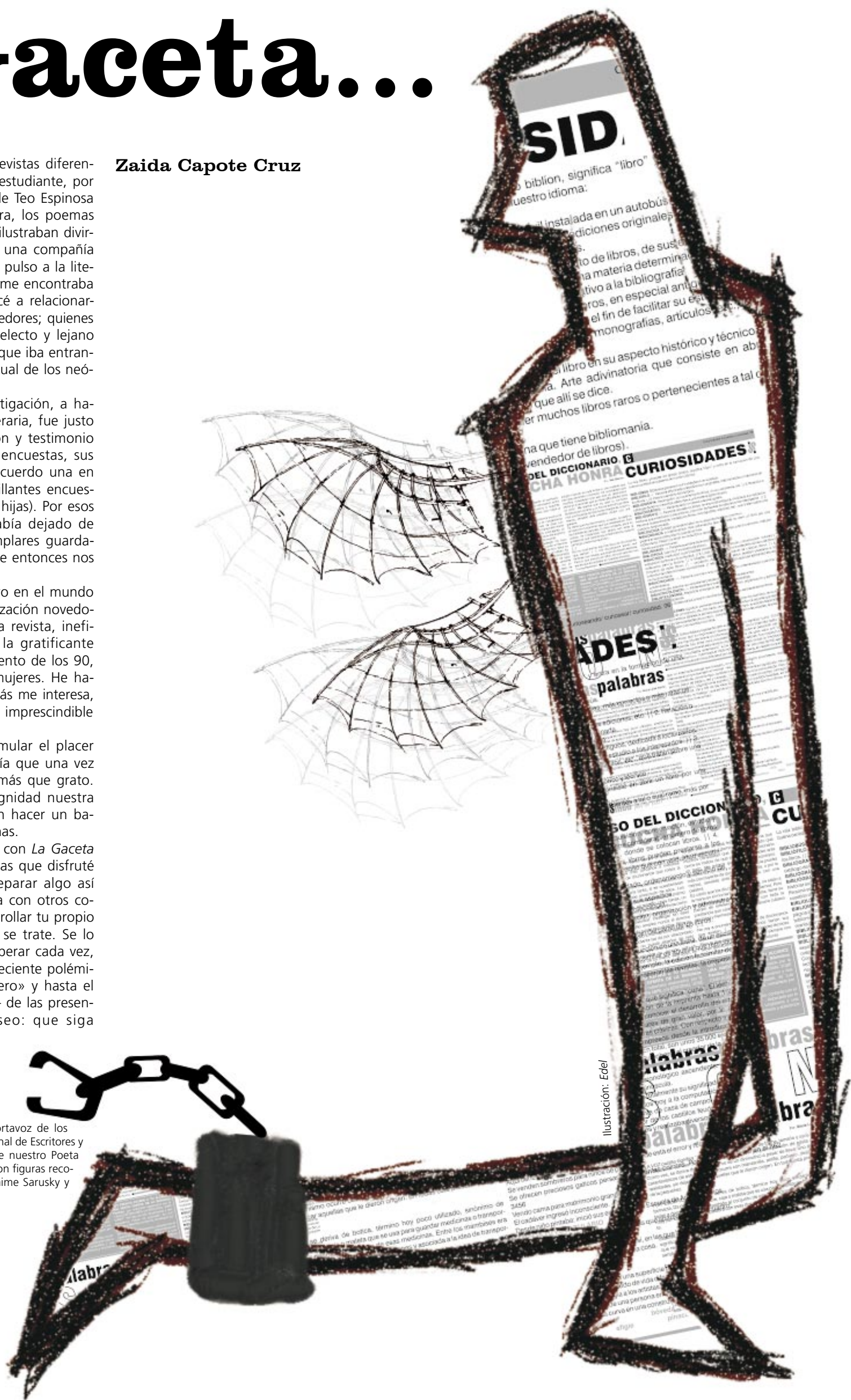


Ilustración: Edel

**La Gaceta de Cuba* fue fundada en 1962 como portavoz de los creadores de la entonces recién constituida Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Nació bajo la dirección de nuestro Poeta Nacional Nicolás Guillén, y por su redacción se sucedieron figuras reconocidas de las letras cubanas como Lisandro Otero, Jaime Sarusky y Luis Marré.

DANZA de dos orillas que suman UNA

Reynaldo González

Las incuestionables dotes danzarias de los cubanos, tan reconocidas en el mundo, bebieron en muchas aguas. Esas aguas se les convirtieron en sangre bullente, que exigieron el movimiento y la creación. No quedó en añadido superfluo porque tradujo un maridaje que propició el nacimiento de formas nuevas. Entre esas sangres estuvo la española, con particular fuerza la España andaluza, el Sur, donde poco habría que añadir sobre mezclas y complejidades de razas y culturas. Esa España dejó una huella profunda en la Isla, que estas festividades recuerdan, pero también tomó virtudes y manías de las costumbres ultramarinas.

Enigma y deslumbramiento serían, para investigadores de ambas orillas, las interrelaciones de nuestra rumba y la llamada rumba flamenca, y más, las costumbres, los vestidos y las maneras de aquellos que se autodenominaron *negros curros*, con su voluntarioso andalucismo y una picaresca sobreviviente al desprecio. En ellos, quién lo duda, estuvo traspolada la misteriosa gracia que el avisado poeta cuyo nombre preside esta sala llamó «duende». Todo eso, bajado de los barcos o llevado en ellos, en los bultos de la marinería y de la soldadesca, a contracorriente, forma parte de una cultura de ida y vuelta, armada con préstamos, regalos, apropiaciones que en el canto y en el baile afloran con una determinación que rechaza la indiferencia.

No es necesario subrayar parentescos que saltan a la vista, desde formas constructivas coloniales trasladadas al viejo mundo por los indianos orgullosos —ayer vimos una orgiástica representación de aquellas páginas historiadas—, y una gestualidad tan parecida a la andaluza entre los cubanos, tan acendrada que se refleja en ritmos y pasos de danza, en expresiones parecidas allá y acá, similitudes que asoman sin convocarlas porque responden a una familiaridad de siglos.

El canto y el baile andaluces tuvieron raigambre en nosotros, junto a los provenientes de otras regiones de España. Las sociedades españolas estimularon su conocimiento y su práctica. Sus más representativos artistas hallaron una apasionada aceptación en los escenarios cubanos, en la radio, en la televisión. Fue un aprendizaje con espacio fijo en los actos escolares, en las manifestaciones festivas, junto a otras influencias que recalaban en la Isla. Esa influencia no se ha detenido en el tiempo ni ha perdido fuerza. Hoy viven un verdadero auge. Traslucen esa cultura de ida y vuelta, como cuando

vemos a un gran bailarín español asumir en la escena el sonido y los pasos de nuestro guaguancó en los giros de su zapateado flamenco, cuando en la península y en islas de España escuchamos las habaneras en coros de estudiantes para quienes La Habana sigue siendo un lugar de ensueños. No sorprende que surjan saludables fusiones, como ocurre con las costumbres, la gestualidad y la expresión oral. Son manifestaciones de una cercanía indetenible. Frente a eso nada pueden circunstancias ajenas a la interiorización que de individual, resulta colectiva.

Como expresión decantada de lo antes dicho, y del tesón y el esfuerzo coronados con el éxito, nos reunimos hoy para saludar el XX aniversario de una institución danzaria que es orgullo de nuestro país. Veremos expresiones que reflejan los vínculos ancestrales mencionados, acrecidos con el talento, y un repertorio ya establecido en los rótulos internacionales. Disfrutaremos la maestría que nos devuelve a una parte de nuestros orígenes, la evolución que va del folclor inicial a un profesionalismo altamente reconocido en escenarios de España y del mundo. Con orgullo reconocemos una trayectoria justificada por la dedicación y el estudio, la aplicación y el dominio.

Desde su augural condición de Conjunto de Danza Española, en abril de 1987, bajo los auspicios del Ballet Nacional de Cuba y de Alicia Alonso, a la dirección de Eduardo Veitía, su primer bailarín y director, esforzado en ampliar el repertorio y darle un perfil más ambicioso con la creación de la Primera Academia de Danza Española en Cuba, esta institución ascendió una escala que tuvo un corolario feliz, cuando en el 2000, por resolución ministerial ganó el nombre de Ballet Español de Cuba. Fue el resultado de una persistencia apoyada en convicciones y vocaciones, el día a día creador, sin cejar en el empeño.

Su repertorio actual demuestra la suma de talento e iniciativas, búsquedas y confrontaciones con la historia de estas disciplinas, con la cultura, con un rigor ejemplar, por lo que me permito glosar brevemente algunos de sus títulos y contenidos, como evidencia de laboriosas conquistas:

«Aquel brujo amor», inspirado en la conocida música de Manuel de Falla; «La casa Alba», homenaje a Federico García Lorca; una «Carmen» inspirada en el texto clásico de Próspero Mérimé, que rindió homenaje a la versión de Alicia Alonso; «La Habana Valdés», de obvia recordación de la *Cecilia*, de Cirilo Villaverde y nuestro siglo XIX, donde afloraron el mestizaje y algunos tópicos mencionados; «La última zarzuela», que de nuevo miró a España y Cuba unidas por un género recurrente en nuestros escenarios; «El fantasma», que nos devolvió a «El fantasma de la ópera», de Gastón Leroux, con alusiones a conquistas de la danza clásica; «Danzando sueños», un homenaje al pintor cubano, mulato-chino y surrealista Wifredo Lam, maestro en la síntesis de elementos integradores de nuestro perfil nacional; «Clásico embrujo español», canto a la mágica elegancia del Ballet Nacional de Cuba; «Frida», con trazos de la vida de la gran pintora mexicana, y una de sus piezas señeras, «Sonata y fandango», que le ha ganado lauros extraordinarios.

Como puede apreciarse, desde las condicionantes y las posibilidades expresivas de su disciplina, el Ballet Español de Cuba se ha propuesto una labor con referencias de la historia, la literatura, la danza misma y un sentido poético definido por los estilos de la escuela bolera, el flamenco clásico, elementos de danzas regionales y un acento criollo que el sabio Fernando Ortiz, fundador de la sociedad Hispanocubana de Cultura, sin dudar, hubiera ingresado en la suma de nuestra transculturación. Se dice fácil.

Hoy estamos aquí para agradecer y congratular a quienes mucho nos dan, los integrantes del Ballet Español de Cuba, su director Eduardo Veitía, a quienes creyeron en ellos e hicieron posible su existencia y su trayectoria, doña Alicia Alonso, este Gran Teatro de La Habana y esta sala García Lorca, su sede permanente. En este caso, las palabras resultan torpes. Mejor oírlo y verlo por soledad, por bulería, por alegría. Lo dicen mejor los palos de flamenco, las sevillanas, las rumbas, los fandangos, el Ballet Español de Cuba que nos inyecta poesía y fervor en las venas ya transitadas por tanta cultura añeja y nueva, clásica y contemporánea. ▀

Presentación de la gala del Ballet Español de Cuba en las celebraciones de «La Huella de España», Sala García Lorca, Gran Teatro de La Habana.



cubana no se nace

con una LATA y un PALO

Guille Vilar



La MÚSICA

Mientras más crece en el mundo la tendencia de pretender hacernos creer que el facilismo y la ramplonería de la música comercial es el camino a seguir, muchos continuamos en el sentido contrario, al promover todo aquello que manifieste una relevante dimensión artística. Tal es el caso de Vocal Sampling, magnífica agrupación que en el momento de preparar esta entrevista se alzó con el Gran Premio de la Feria Cubadisco 2007, además del Premio al Mejor Álbum Vocal por la calidad contenida en *Akapelleando*, su más reciente trabajo discográfico.

Formada hace más de 15 años por seis músicos instrumentistas de carrera, a Vocal Sampling lo distingue la capacidad de poder reproducir «a capella» —es decir, solo con sus voces y manos, sin el empleo de ningún sintetizador— la sonoridad de una orquesta completa. Elogiosos comentarios como el hecho de ser considerado por *The Times* como «uno de los exitosos grupos vocales del mundo», o con «el poder del talento para crear momentos mágicos en la escena» por *Los Angeles Times*, explican la razón de que se les requiera lo mismo en el Royal Albert Hall o en el Ronnie's Scott de Londres, que en el Club New Morning de París o en el Hollywood Ball de Los Ángeles además de cualquier festival de World Music o de Jazz que se realice tanto en Europa, como en Japón, en América del Norte o en la del Sur. En la trayectoria de Vocal Sampling, no solo el disco *Akapelleando* ha resultado galardonado, pues por otros anteriores, como *Una forma más* (1993), les permitieron ser considerados como Artistas del Año por la Contemporary A Capella Society of America, institución que también valoró al disco *De vacaciones* (1997) como el Mejor Álbum Pop/Rock de 1996, mientras que *Cambio de tiempo* (2001) resultó con tres nominaciones para los Grammy Latinos del año 2002 y fue premiado en la Feria Cubadisco de ese año en las categorías de Música Vocal y Grabación.

Estos son los integrantes de una agrupación que, con solo mencionar su nombre, el cubano sabe que hacemos referencia a una de las instituciones de mayor prestigio en el entorno de la música cubana contemporánea: Reynaldo Sanler, tenor; Abel Sanabria, barítono; Jorge Núñez, tenor; Oscar Porro, bajo; Julio César Pérez, tenor; René Baños, barítono y director.

A cualquiera que haya escuchado a Vocal Sampling no le cabe la menor duda de que tan exigente propuesta no se alcanza por medio del cliché de que «bastan una lata y un palo» para hacer música cubana. René Baños nos habla sobre la complejidad de dicho proceso:

«Creo que en cada uno de nosotros ha sido fundamental el hecho de asumir el trabajo de la voz no solo con la mera mentalidad del cantante, sino con la de músicos instrumentistas, que por lo general tienen más arraigada la función musical del acompañamiento. Realmente, estudiamos durante muchos años carreras de instrumentistas y eso se ha mantenido en nuestra actitud frente a la música que hacemos. Pudiéramos decir que, intelectualmente, no somos precisamente cantantes que aprendieron a acompañar, sino instrumentistas que desarrollaron las voces como medio sonoro. Eso también nos lleva a desarrollar

la versatilidad de la tímbrica de la voz en función del sonido y fraseo que debemos reproducir, y a profundizar en el modo de interpretar las peculiaridades de cada medio sonoro que pretendemos, o de cada necesidad expresiva. Digamos, las diferencias entre el fraseo y el timbre de una trompeta, un trombón, una tumbadora, un contrabajo, un bongó, una guitarra eléctrica, etcétera, son muy objetivas y, en el proceso de su interpretación con nuestras voces, hemos tenido que investigar y experimentar acerca de cómo estos medios producen el sonido y cómo son interpretados en diferentes formatos, estilos y épocas, y con el tiempo hemos ido aprendiendo a adecuar la voz en función de todo eso, además del canto en sí, que utilizamos cuando tenemos que hacer coros o voces solistas. Y luego está el uso de la voz en una media entre lo instrumental y lo vocal, es decir, a menudo necesitamos hacer sonidos que no tienen referencia concreta alguna, sobre todo en momentos de llenar armónicamente alguna sección del cuerpo sonoro.

«La labor del diseño sonoro es muy importante y apasionante. A la hora de afrontar determinada pieza musical, ya sea una versión o una composición original, hay que determinar cuál sonoridad será la más idónea, tomando en cuenta aspectos como el mensaje literario, el género musical, el estado de ánimo, el ritmo, la característica vocal de cada uno de los miembros... De ahí sale el tipo de combinación de voces y de supuestos instrumentos que se escribirá en el arreglo. Es, en materia de orquestación, algo muy inusual porque se impone un proceso de síntesis de la información que asumimos como ilusionismo musical más que como pura imitación. Muchas veces tenemos que buscar equivalentes funcionales de los elementos específicos, puesto que, objetivamente no es posible que la voz suene exactamente como ningún instrumento musical. Entonces, la combinación adecuada de las voces y sus funciones dentro del cuerpo sonoro pasa a ser un elemento clave para el resultado final.

«También nos ha resultado fundamental el conocimiento de la técnica del canto clásico, de la correcta respiración y administración del aire y la energía corporal en general.»

Otro momento de singular importancia en este recorrido por el universo de Vocal Sampling ocurre cuando conversamos acerca del desempeño de una persona imprescindible para el grupo: Orestes Águila, el ingeniero de sonido.

«La sonoridad de nuestro trabajo depende de una gran meticulosidad en materia de audio. Muchas de las aplicaciones vocales que usamos no serían audibles sin amplificación. La amplificación independiente de cada una de las voces implica su buen procesamiento electroacústico para lograr entonces una correcta mezcla. Sin un trabajo riguroso y bien desmenuzado de todos los elementos que influyen en la sonoridad del grupo, no sería posible lograr la idea que perseguimos. Por eso, el ingeniero de sonido juega un papel fundamental en nuestro trabajo. Este debe conocer cada pieza musical que interpretamos en cada una de sus secciones y pormenores, además de conocer la característica vocal de cada uno de los cantantes para dominar la manera de procesar cada voz y lograr así el mejor resultado posible en función de la necesidad artística.»

Sin embargo, en este entorno de tanto rigor, el humor siempre los acompaña tanto en los ensayos y en las grabaciones, como en las actuaciones.

«El hecho de tararear, silbar, reproducir algún ritmo con la voz, es algo inherente a la tan extrovertida y comunicativa idiosincrasia latinoamericana, y Cuba es uno de los países con más dicha en cuanto a la conservación de aquella. En el fenómeno de la comunicación social de los cubanos sucede algo muy peculiar, y es que por lo general, cuando se expresa una idea, no queda exactamente claro si está planteada completamente en serio o completamente en broma. Más bien todo lo contrario, casi siempre se puede ver con las dos aristas. En tal sentido, se conoce el ejemplo de los estudios realizados por el doctor Danilo Orozco acerca de este fenómeno en Cuba al que denomina 'lo entreverá' en la comunicación del cubano.

«Nosotros no escapamos de esto. Nunca deja de estar presente el humor. Creo que desde el mismo hecho de plantearnos convertir mentalmente al ser humano en algún instrumento musical ya está presente una pincelada humorística.»

Como agrupación de un rango profesional de excelencia, Vocal Sampling tiene la certeza de que toda nuestra música está en ellos desde que nacieron, razón por la cual las influencias de agrupaciones como The Swingle Singers, The Manhattan Transfer y Take 6, además de Al Jerrau y Bobby McFerrin, no las toman desde una perspectiva de mimetismo, sino para traducir dicho trabajo en el personal estilo que los identifica.

«Con Bobby McFerrin hemos actuado en varias ocasiones y mantenemos una bonita relación de amistad. En el año 1992 actuamos por primera vez con él en Bruselas. Luego en el 95 hicimos algunos festivales de jazz juntos y en el 2002 nos invitó a unirse a un proyecto dirigido por él, conocido como Spirits of Music, donde también participaban muchos artistas de otros lugares y géneros. Siempre ha tenido un buen criterio sobre el trabajo del grupo y nos ha dado consejos técnicos o artísticos además de estimular muy positivamente nuestra labor.»

Es Bobby Carcassés una referencia necesaria para el trabajo de Vocal Sampling.

«Bobby ha tenido una influencia importante en nuestro trabajo. En el aspecto vocal combina muy ingeniosamente el *scat* con elementos de la rumba y el son, y además es un músico muy versátil. Conoce y ejecuta varios instrumentos y también domina la orquestación y la improvisación. Es una figura clave del Jazz Latino en Cuba. Recuerdo los años 80 cuando él hacía descargas con su grupo todas las noches de la semana en el club Maxim del Vedado, y muchos músicos y estudiantes de música asistíamos allí para subir al escenario y descargar con ellos. Ahí pude conocer también su vocación de formador de músicos, de la cual he aprendido mucho.»

Y sin ánimo de conclusiones o ensayos musicológicos, surge la interrogante: ¿Cómo se inserta Vocal Sampling en el movimiento coral cubano?

«El desarrollo de la dirección coral y el canto como carreras escolásticas ha propiciado en nuestro país que durante años se haya ido sedimentando cada vez más una gran calidad creativa e interpretativa en los exponentes de estas líneas. Coros como Exaudi, Ars Longa, La Schola Cantorum Coralina, Entre Voces y muchos más, dan fe de la creciente calidad y diversidad del trabajo coral y vocal en la Cuba de los últimos años. A esto también se suma el hecho de que cada vez se hace más extensiva a las masas esta modalidad de interpretación musical a través de las escuelas de Instructores de Arte, los planes de Educación Musical en todo tipo de escuelas del país y los diversos festivales y eventos de este corte que se realizan.

«Nosotros nos vemos como otra de las partes integrantes de ese gran todo. Sentimos gran respeto y admiración por el trabajo de estas agrupaciones, todas de gran calidad y dedicación, que tienen cada una sus características propias y que, por igual, conforman ese espectro musical-vocal tan amplio y versátil de nuestros coros.»

Uno de los ejemplos de la amplia versatilidad estilística de Vocal Sampling es que, precisamente, uno de los éxitos contenidos en *Akapelleando*, sea un clásico del rock como «Hotel California», cuya carismática versión ha provocado reacciones inusitadas tanto en sus giras por el extranjero, como aquí entre nosotros. Para terminar, René nos revela, en detalles, el hechizo que envuelve a dicha interpretación:

«'Hotel California' es un clásico del rock y ha tenido muchas versiones, pero nosotros preferimos el original de The Eagles, de principios de los años 70. Siempre hemos

cuidado de sonar en vivo igual a lo que podemos lograr en un estudio de grabación y en este original de 'Hotel California', un elemento tímbrico fundamental es la sonoridad de las guitarras eléctricas. Por suerte, desde hace ya algunos años, contamos con la tecnología adecuada para hacer con nuestras voces la sonoridad de las guitarras eléctricas tanto en estudio, como en vivo, y esto contribuyó mucho a que tomara en serio la idea de recrearla en una versión. Pero al analizar la complejidad del arreglo de varias guitarras eléctricas simultáneas además de las líneas melódicas tan difíciles técnicamente del solo de guitarra al final, pensé que resultaría imposible hacerlo. Finalmente, decidimos intentarlo, solo para ver qué pasaba, aunque yo seguía convencido de que no podría salir bien. Así me dispuse a diseñar la versión para las seis voces y escribir el arreglo, sin hacer ninguna variación al famoso solo de guitarra porque es un momento fundamental de la pieza, para nada improvisado, que está muy bien elaborado en su estructura y línea dramática para redondear perfectamente la intención de esta obra maestra del rock. Luego, el montaje nos costó bastante tiempo debido a la complejidad de cantar líneas destinadas específicamente a un instrumento tan complejo como la guitarra eléctrica. La grabación fue igualmente difícil y después pasamos a la mezcla. Fue entonces, en este momento, que comencé a ver la posibilidad de que nuestra versión funcionara, al cabo de varios días de un trabajo de búsqueda y experimentación, hasta que logré quedar satisfecho con la sonoridad del tema y el efecto que lograba.

«Durante una gira por países de Europa como Noruega, Inglaterra, Alemania, Suiza, Suecia, Austria y España, lugares donde esta canción es parte importante de la cultura de varias generaciones, decidimos estrenarla y la acogida fue excelente en todos los conciertos. Resulta que el momento de 'Hotel California' en vivo por Vocal Sampling, recibe, invariablemente, cuatro ovaciones. Al comienzo del tema, el público reacciona un poco confuso, como si estuviera escuchando algo muy familiar, pero sin saber qué es. Cuando comienza el cantante con el texto, junto a la entrada de la batería y el bajo, aplauden alegremente al percatarse de lo que se trata. Mientras transcurre la canción, todos cantan junto a nosotros, con cierto aire de feliz nostalgia. Cuando rompe el solo de guitarra, ocurre un tanto de asombro, debido al sonido de guitarra eléctrica hecho con la voz, pero al pasar algunos compases del solo viene entonces la segunda ovación, las dos guitarras repiten simultáneamente una frenética secuencia de arpeggios muy agudos, en que se avalancha la tercera ovación, pero mucho más furiosa. Y finalmente, al terminar la canción, se nos entrega la última y más larga ovación de las cuatro. Esto para nosotros fue una gran sorpresa y motivo de alegría, porque nos dimos cuenta de que, a pesar de tanto escepticismo y tanto tiempo de arduo trabajo, habíamos logrado con esta versión un buen resultado y algo muy importante: con ella entregamos un momento muy especial, que siempre el público nos agradece tanto y nos estimula mucho a hacer nuestro trabajo cada vez lo mejor posible». ▀

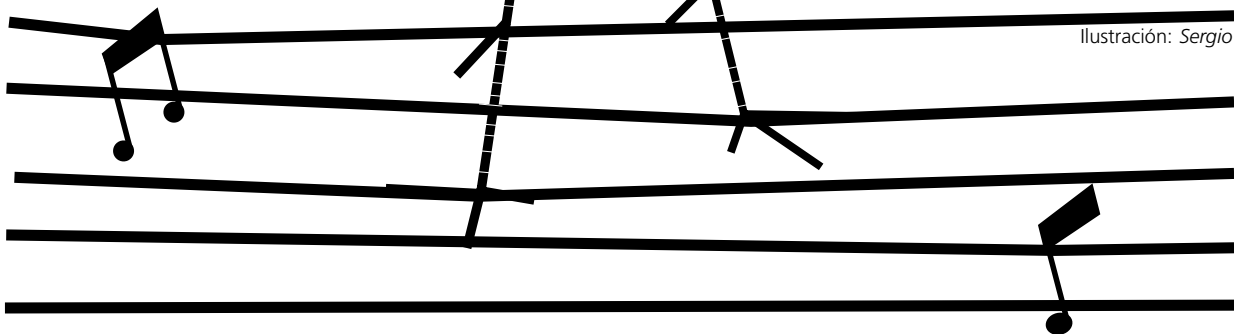
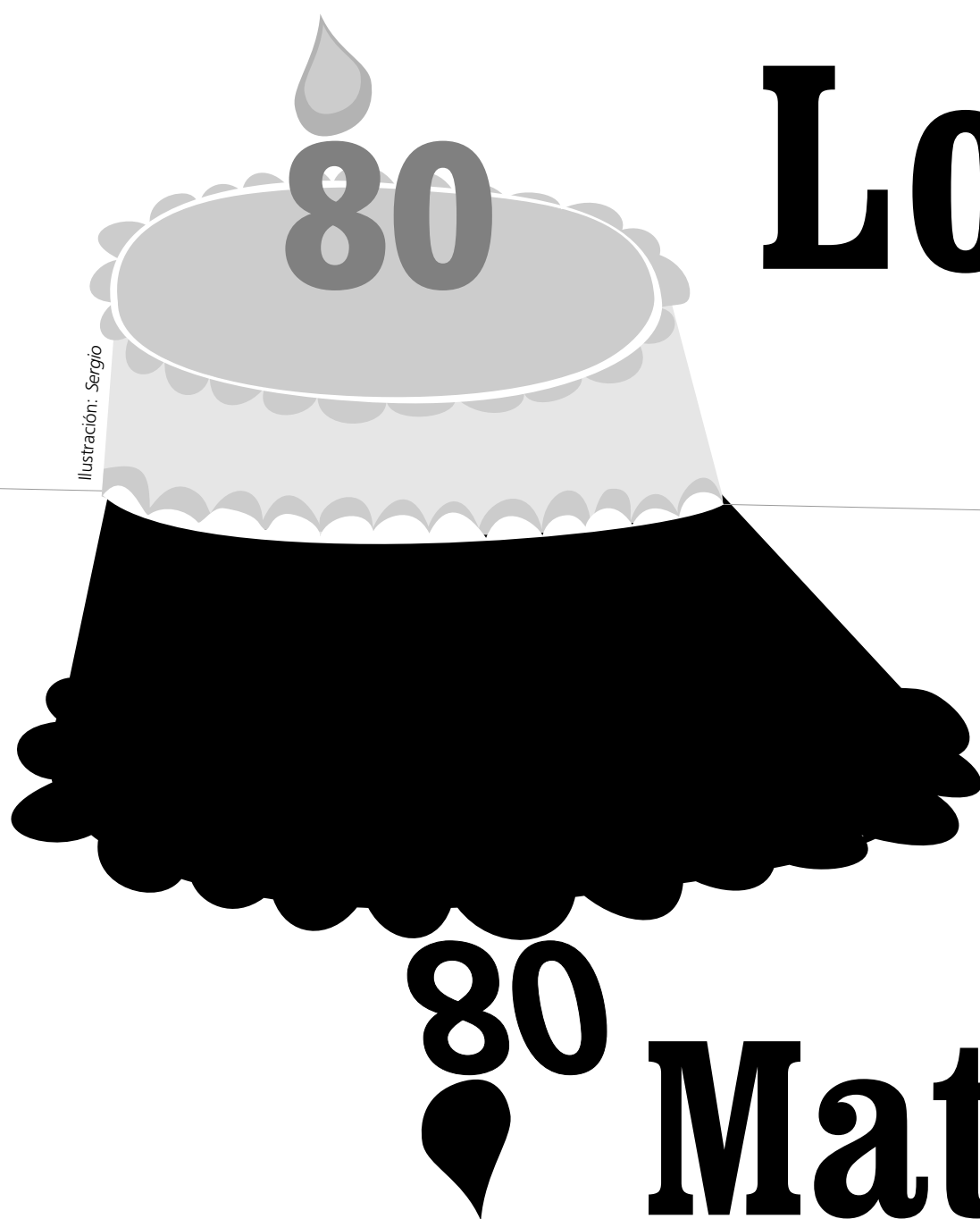


Ilustración: Sergio



Los 80 de la Gloria Matancera



Bladimir Zamora Céspedes

He leído, en el diario *Juventud Rebelde*, que el domingo 10 de junio será homenajeado, en el Salón Rosado de la Tropical, el Conjunto Gloria Matancera, con motivo del 80 cumpleaños de la agrupación. Cualquier acto de merecido reconocimiento a las instituciones musicales populares del país es encomiable, solo que en este caso es justo hacer precisiones.

En puridad el Conjunto no cumple ocho décadas de fundado, porque se constituyó como tal en el año 1944. Creo de obligado respeto remitirse a los orígenes, que son la raíz de lo presente.

Sucede que el 3 de junio de 1927 el cantante Juan Manuel Díaz Clemente —con solo 22 años— fundó el Septeto Gloria Matancera, como es natural allí en la Ciudad de los Puentes. Integraron también su plantilla pionera tres hermanos suyos: Carlos en el tres, Eliseo en el güiro y Heliodoro en maracas y voz. A ellos se unieron entonces el trompetista Aurelio Hernández, el contrabajista Mario Coll y José Luis González en el bongó y las pailas. Tómese en cuenta que la Gloria... se funda el mismo año que el Nacional, es decir, en pleno período de perfilación definitiva del son cubano. Es una prueba magnífica de que, sin negar la furia septetera capitalina, en otras provincias del país como Las Villas y Matanzas, hubo bien temprano muy buenas agrupaciones de este tipo.

Es fácil comprender que enseguida se hicieron muy populares en todos los salones matanceros que ya le daban cabida al floreciente son cubano, y también que cuatro años después de fundado el Septeto, Juan Manuel Díaz Clemente decidiera venir a probar suerte a La Habana con su Gloria Matancera. Un acto de verdadera temeridad, suponiendo que en esta ciudad septetos como el Habanero, el Nacional o el Boloña, estaban campeando por su respeto. Lo cierto es que vinieron a buscar su espacio en la mayor ciudad de Cuba y lo obtuvieron, dando prueba otra vez de su altura estética.

Ya tenido como propio en la capital, y a la distancia de diez años de fundado, el Septeto Gloria Matancera comenzó a grabar sus primeros discos. Se puede apreciar en ellos piezas con muy precisa delineación de los instrumentos, así como de las voces, y una sabrosa manera de tocar un repertorio aportado muchas veces por Juan Manuel Díaz Clemente, como los sones «Vengo arrollando» y «La Cumbre».

Como ya escribí, arriba la Gloria... se convirtió en conjunto en 1944, según imposiciones de la moda de esa década y todavía regenteado por su director fundador. Progresivamente la agrupación fue metabolizando las posibilidades de mayor volumen sonoro de este formato, de tal manera que a las puertas de la década del 50 del siglo pasado, estaba entre las preferidas. Es justo la época en que por la Gloria... transitan voces tan apreciadas como Laíto Sureda, Paulina Álvarez, Abelardo Barroso, Mercedes Valdés y hasta el entrañable boricua Daniel Santos.

A través de los años, con menor o mayor bonanza, se ha mantenido en pie la gozosa y luchadora bandera de la Gloria Matancera. Quienes amamos la auténtica música cubana agradecemos a todos los que lo han hecho posible, en especial a Tillo, su director actual; pero sin duda, sería un hermoso acto de respeto a los mayores que en 1927 fundaron el Septeto Gloria Matancera. ▀



Desiguales y encontradas resultan las numerosas opiniones que circulan, durante los últimos años, en los medios de comunicación sobre la escalada internacional de éxito conquistada por algunos famosos títulos del cine latinoamericano. Cualquier discusión al respecto debiera partir del reconocimiento de que en ningún otro momento, en la historia de la cinematografía regional, se había visto tal cantidad de títulos protagonizando la atención de los

Sin embargo, esa suerte de progresiva eclosión —que ha hecho que algunos, como Mikel Olaciregui, director del Festival de San Sebastián, en España, hablen del *boom* del cine latinoamericano—, es relativa, desigual y está costando sangre, sudor, lágrimas y bollos rotos. Hacer cine en la región es una tarea heroica, sembrada de escollos monumentales.

Según el crítico peruano Ricardo Bedoya, los éxitos globales de González Iñárritu y Del Toro, así como de otros cineastas —mayormente mexicanos, brasileños y argentinos—, son personales, no representan necesariamente al conjunto de América Latina, y se deben en buena medida a su esfuerzo y contactos personales. «Es difícil decir que hay un *boom*», sostiene. Lo que sí hay, sin duda alguna, es una dramática escasez de recursos y un pálido apoyo del estado, incluso en el propio México, legendaria meca del cine regional.

«Allí —acota Bedoya— el fomento al cine se vio afectado por la firma del Tratado de Libre Comercio (de América del Norte) con EE.UU. (y Canadá)». Hollywood ahora tiene más presencia en la pantalla mexicana. La situación es similar en Colombia y Perú, que también se acercan a un Tratado de Libre Comercio con EE.UU. sin

una reciente entrevista el guionista y director Gerardo Lara se permite cuestionar el fenómeno, sentencia que el nuevo cine mexicano es pura publicidad, y opina que los directores mexicanos que trabajan en el exterior no aportan nada al séptimo arte nacional.

Entre las tres potencias cinematográficas latinoamericanas, Argentina, Brasil y México, esta última ha deslumbrado especialmente en los últimos meses a partir del tremendo éxito alcanzado por tres de sus realizadores más internacionales. Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu y Alfonso Cuarón representan un nuevo cine mexicano que, manteniendo su personalidad, no duda en cruzar la frontera y sacar el mejor partido de su colaboración con Hollywood o con cualquier otro productor. Todo ello de acuerdo con un grupo de opiniones, puesto que hay otro bando convencido de que este cine no es nuevo y mucho menos mexicano.

«El Nuevo Cine Mexicano (NCM) es simplemente el más reciente», sentencia Gerardo Lara, quien considera además que «en realidad, eso es un mote inventado con fines meramente publicitarios. Detrás de esa idea no hay otra cosa que mercadotecnia y política. Si hablamos claro,

Bernal, entre otros, van trazando las tres historias que a modo de *puzzle* componen la tercera película de González Iñárritu, que se llevó el premio a la mejor dirección en Cannes, y cerró así la trilogía que arrancó con *Amores perros* y *21 gramos*.

Children of Men, de Alfonso Cuarón, es una coproducción con Gran Bretaña en la que Clive Owen, Julianne Moore y Michael Caine viven en un mundo sin niños. Ambientada en el Londres de 2027, la película no se ha visto tan acompañada de premios como las dos anteriores, pero sí ha sido muy elogiada por la prensa y los especialistas.

Respecto a toda esta dispersión geográfica, a este universalismo panacionalista que caracteriza los filmes de Iñárritu, Del Toro y Cuarón, Lara está convencido de que el llamado Nuevo Cine Mexicano no pertenece a estos cineastas cosmopolitas ni tampoco es el que se realiza exclusivamente en el Distrito Federal: «Hay muchos México particulares, y el cine tiene la misión de mostrar todo ese mosaico nacional. El cine que se hace afuera no nos toca. El que hacen muchos directores mexicanos afuera de México no tiene nada que ver con el cine nacional. Aunque a Guillermo del Toro le den 10 mil arieles, su película

Cine

latinoamericano:

CONTROVERSIAS Y OPINIONES



medios, los festivales e incluso los mercados primermundistas. Las mexicanas *Y tu mamá también* o *Amores perros*; las brasileñas *Ciudad de Dios* y *El cielo de Suely*; las argentinas *Crónica de una fuga*, *Derecho de familia* y *El custodio*; las cubanas *Suite Habana* y *Barrio Cuba*; y las coproducciones *Diarios de motocicleta* o *El laberinto del fauno* son algunas de las obras que han permitido la entronización internacional de la imagen, los conflictos, los personajes y el paisaje latinoamericanos.

A propósito de semejante éxito, el célebre guionista mexicano Guillermo Arriaga (la cabeza generatriz de *Amores perros*, *21 gramos* y *Babel*) aseguró recientemente que el cine latinoamericano ocupa un sitio de honor en el mundo y consideró además que Centroamérica tiene potencial para crecer en esa área.

«El cine latinoamericano es uno de los más importantes del mundo; la razón: tenemos historias importantes que contar. Y, por supuesto que Centroamérica puede crecer en ese campo, lo fundamental es contar las historias con rigor narrativo», manifestó el escritor en San José de Costa Rica a través del sitio de Internet del diario costarricense *La Nación*.

A los triunfos de Arriaga con *Babel*, del mexicano Alejandro González Iñárritu, se unen los alcanzados por *El laberinto del fauno*, del también mexicano Guillermo del Toro,

una «cláusula cultural» que proteja la producción nacional. Las leyes que fijaban cuotas para el cine propio se han relajado, como ocurre en Argentina y Brasil, y los cineastas navegan entre la creatividad y la estrechez. Las coproducciones son, por ello, una gran alternativa.

Hacer una película en Latinoamérica sigue siendo una labor titánica. La financiación se consigue en alianzas con productoras españolas, por ejemplo, o acudiendo a los numerosos festivales, como los de Berlín, Toronto, Cannes o San Sebastián, donde suele haber una sección denominada En construcción, en la que se ayuda a productores que tienen una película en camino. Los cineastas latinoamericanos acuden a esos eventos en busca de que les financien los proyectos, ya sea el rodaje o la parte de la posproducción y de la distribución.

En el propio México domina el aire de polémica respecto al triunfo mundial de algunos cineastas de ese país. Si bien Alejandro González Iñárritu, Guillermo del Toro y Alfonso Cuarón (directores respectivos de *Babel*, *El laberinto del fauno* y *Children of Men*) han gozado de extraordinaria consideración internacional, en

el NCM es algo que se inventó en los años 70 con el fin de justificar una línea gubernamental, por una parte, y por la otra para darle sentido a una apertura que se estaba aplicando hacia otras cinematografías. El cine mexicano estaba atento en esos momentos a un desarrollo que no era el suyo. Pero hasta ahí, porque no se puede hablar del NCM como se hablaba de una Nueva Ola Francesa o del Nuevo Cine Alemán. Mucho menos podríamos pensar en un movimiento como el famoso Dogma. El hecho es que no hay un grupo que esté defendiendo a un movimiento nacional de cinematografía. No. Aquí cada quien se rasca con sus uñas», añadió el autor de *Un año perdido*.

Guillermo del Toro rodó *El laberinto del fauno* en España, y su película representó a México en la carrera a los Oscar. La cinta está ambientada en los primeros años del franquismo. Del Toro revive la crueldad de esa época mezclándola con un mundo fantástico que también puede llegar a ser inclemente. *Babel*, de Alejandro González Iñárritu, es la película más internacional y multicultural dirigida por algún cineasta mexicano en toda su historia. Brad Pitt, Cate Blanchett, Adriana Barraza y Gael García

El laberinto del fauno no aporta nada a nuestro cine. Al contrario, provoca que muchos jóvenes quieran emularlo. Ahora, los jóvenes quieren hacer lo que hace Del Toro y ser captados por Hollywood... Ojo, nadie se va a enojar si lo llaman de Hollywood, pero lo real es que eso no aporta nada a nuestro cine. Los triunfos de Del Toro y de los que han filmado afuera, son triunfos personales, a pesar del cine mexicano».

Por otra parte, Alicia Morales, directora ejecutiva del Festival de Cine Latinoamericano de Lima, que organiza la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y que el año pasado cumplió su décima edición, interpreta esta efervescencia del cine latinoamericano señalando que «la gente quiere ver lo suyo, a pesar de la abundancia de películas norteamericanas, incluyendo el género documental».

La actriz peruana Urpi Gibbons precisa que, ya se trate de una película o un documental, lo que se nota en los últimos tiempos es una «mirada más personal, más subjetiva». A lo cual puede añadirse que el tono de denuncia y los riesgos contraculturales que asumió el cine latinoamericano en los años 60 y 70 se han vinculado, sagazmente, con géneros clásicos como el melodrama, la comedia de costumbres, el cine criminal y el *thriller*, de modo que se ha verificado una transformación de formas, no de esencias, que ha favorecido el auge internacional de estas películas. ■

cuento

Miguel Mejides

El lancero púrpura

A la memoria de los funcionarios de Habanos S.A. que tanto contribuyeron para que esta historia fuera escrita.

Yo soy o era bibliotecario y por lo que les voy a contar no piensen que soy un necrófilo. No obstante sin vanagloria puedo afirmar que debido a mi pericia me he convertido en especialista en asuntos de la espesura y la densidad del humo que transforma la vida de los cuerpos. Ahorita eso bien lo entenderán. Me sé cada florido rincón de lo que he dado en llamar «el ánima de la vida. Nadie como yo conoce de cuántos tatuajes hediondos está hecha nuestra carne. Mi peroración se basa en la perspicacia con que traté de aprenderme de memoria *Las lecciones de anatomía*, de Herminio Ocampo, editado en Alcalá de Henares en el 1850. Es uno de los libros más subversivos que he conocido. La extraña lucidez de sus páginas atesora todo el saber de cada porción que conforma las energías humanas y a la vez, como en una pirueta, relata las 13 formas de fumar. En varios ilustrados capítulos refiere esos actos de los indios mesoamericanos, y hasta se atreve a conjeturar sobre los misterios del humo blanco de los celtas. También les dedica largas parrafadas a los venenos insípidos, a los venenos que no dejan trazos. Luego concluye con una bien documentada defensa a la eutanasia que en su época debió causar más escándalo que la misma peste bubónica. Asimismo, es un libro con un brillante capítulo quinto, donde es pródigo en descripciones de cómo acicalar a los muertos para el largo viaje que emprenderán. Precisamente por ese capítulo pude saber de la existencia de esta obra monumental y a la vez fue el vínculo afectivo que me llevó a la amistad con Flor Moon, el refinado maquillista de la funeraria del pueblo. La primera vez que lo vi me pregunté que de dónde habría venido aquel personaje propio de las páginas de una fábula remota. Él visitaba la biblioteca en cada final de tarde. Llegaba a las cinco en punto, decía un saludo apenas ininteligible, prendía un lancero de los largos, e iba directo hasta el estante que acogía el volumen de *Las lecciones de anatomía*, de Herminio Ocampo. Le acompañaba una libreta empastada en hule verde, en la que hacía infinitas notas con una caligrafía diminuta que parecía persa. Flor Moon, desde hacía mucho, era famoso en el pueblo por eso que llaman la mala suerte. No había cristiano que no cambiara de rumbo por solo verlo venir en el horizonte. Vestía pantalones azul vitral, camisas blancas con monogramas de alguna desdeñada escuela jesuita. Una impertinente cojera lo dotaba de una aún más enigmática apariencia. Su piel semejava al matiz del papel Biblia y su mirada siempre andaba perdida en el tornadizo celaje. No obstante, por aquellas sesiones de lecturas en la biblioteca, pude saber pronto que Flor Moon no era nada de lo que figuraba. Era tímido, cierto, y cómo no serlo con su oficio, pero detrás de aquella cojera de silencio se escondía el alma de un inédito grafólogo. Después de mucho estar a la mira, de observarlo como por una lupa, fue que decidí consultar aquel libro que era su obsesión.

Entendí entonces en todo su valor la inteligencia de Flor Moon, entendí que aquel libro era un ente parlante para aquellos que se atrevían con sus páginas. Era el tratado de las inmarcesibles imágenes que disciplinaba a los iniciados en la lírica de la muerte. «No te das cuenta —me diría Flor Moon cuando ya fuimos amigos—, que este texto es el resumen de la historia humana al discernir sobre las artes del embellecimiento de la espesura inerte con el humo de los puros, y a la vez, es obra que atesora remedios para purificar los sentimientos de los que no quieren dejar morir tranquilo al prójimo». Aquellas cercanías o evanescencias me llegarían más pronto de lo imaginado, al atreverme osadamente a colocar cada tarde sobre la mesa que usaba Flor Moon, el renombrado libro de *Las lecciones de anatomía*. En la primera ocasión que así hice, él miró a su alrededor buscando la criatura que había tenido tan gentil gesto. Yo, que lo miraba a través de mi lupa devota, le saludé. Flor Moon bajó su cabeza en gesto de agradecimiento, y no pasaron dos jornadas y Flor Moon se me acercó y me invitó a tomar un helado en la cremería clandestina de Firo Guerrero. Allí, en esa temprana noche, hablamos del susodicho libro, y luego de cansarnos con las alabanzas hacia él, pasamos a disertar sobre Berkeley y Shopenhauer. Me dijo que anduviera con cuidado con mis sabidurías, mira que si no hablas de Marx como el supremo hacedor de la filosofía, te tildarán de conflictivo. Así comenzaron aquellos diálogos casi socráticos, en los que las impresiones mutuas eran completadas con el fumar de los lanceros, que él gentilmente comenzó a obsequiarme, y también por el criterio de que el tiempo no era más que una sucesión del mismo tiempo. «Apartarnos de él, del tiempo, es imposible. Dímelo a mí que acicalo los despojos de cuerpos que antes fueron el resumen de la belleza, cuerpos que bien pudieron inspirar a los poetas, y que a mis manos llegan como aproximadas metáforas del olvido». Así de elocuente era Flor Moon, mientras con una cucharilla minúscula se comía una pinta de helado. Un mes después de aquellas diarias tertulias, me invitó a su gabinete. Yo me sentí orgulloso de la confianza demostrada. Pocos con la gracia de la vida habían examinado aquel lugar. Así me convertí en un acucioso testigo de aquel refugio de Flor Moon. En verdad era una vitrina elegida de las descripciones de una novela gótica. Aquel salón tenía en su centro una mesa de disección, con una bacínica debajo, a un lado una vitrina atestada de polvos para embellecer y de la pared húmeda colgaban rizos de cabellos artificiales, bisoñes, y alguna que otra cinta



colorida para alegrar las caras de la muerte. Aún estaba lejos de saber cuánto aprendería en lugar como aquel. Me hice desde esa primera visita el más acuciante asistente de Flor Moon. No hubo muerto en el pueblo en quien yo no pusiera mis manos. Llegaban ancianos de confines infinitos, con sus pellejeras arrimadas a huesos evaporados, con ingles flageladas y botones de ombligos que parecían rosas de piedras. Con ellos, Flor era un mañoso mentor. Prendía un lancero y su fumada era lanzada a aquellos cuerpos y les sacaba la juventud desde las evocaciones. Luego ponía dientes de falaces cerámicas, y dibujaba sonrisas donde antes estuvieron las señas del dolor. «Ya ves por qué creo en la eutanasia, ninguno de estos infelices debió sufrir, ninguno tuvo necesidad que convirtieran sus carnes en experimentos. A tiempo hubiéramos solo puesto el humo y el polvo de arroz en esos rostros, y la naturalidad hubiera sido premio a sus vidas». También en aquel gabinete se hicieron autopsias hasta que fue inaugurado el nuevo hospital. Cuando el finado era una joven o un joven, muerto repentina o alevosamente, venía el doctor Arzuaga con sus instrumentales antediluvianos, y como cerdos eran abiertos los cadáveres para saber las causantes de las defunciones. Así descubrí que estamos hechos de mierda y sangre, de pústulas y añiles tripas, de sudores y espurias rencillas. El corazón era lo único puro entre tantas inmundicias. Evidente que esos trajines me traerían infinitos dolores de cabeza. Nadie quiso compartir más conmigo; en la calle regía la misma saña de apesado con la que segregaban a Flor Moon; en la biblioteca nadie más entró al cuarto púrpura donde trabajaba en busca de alguna referencia; mi madre abjuraba de mis vicios con los lanceros que ya se había convertido en hábito y me empanzaba con alcanfor para hurtarme, decía, el olor a muertos que me dominaba. Mis tías no fueron menos inclementes, y hasta Pola sugirió investigar a Flor Moon por supuestos pactos satánicos. Yo hice caso omiso a esas necedades. Flor Moon completaba mi cultura de futuro, me permitía con su transmitida sapiencia dejar atrás la ociosa cortesía que el saber es la esencia de servir al prójimo. Me convertí en un heresiólogo, en una serie temporal que haría volver los ojos del mundo hacia mí. Pero para eso faltaba su tiempo. La remota luz liberadora estaba por llegar. Mientras, opté o profundicé en el mejor comercio que se advenía a mi personalidad: simular. Por eso, cuando las lecciones de Flor Moon agotaron su sabiduría, decidí marcharme. No lo traicioné. Fue un pacto donde el preceptor me dejó partir para que yo extendiera su obra por el mundo. También prometió abastecerme cada semana con 15 primorosos lanceros. Ni imaginaba que aquel tabaco era remitido por un pariente propietario de un hoyo bíblico en su natal Pinar del Río, un valle diminuto donde era creencia que las propias ánimas escardaban la tierra y plantaban las vegas. Pero eso lo sabría luego de la despedida en su capilla mortuoria, la que nombró en ese momento como «la fábrica de Dios», el palacio de los fumadores edificantes. «Yo no fui inmortal porque lo único que hice fue adornar la faz de los cadáveres —así de esclarecido me habló—. Ahora a ti te toca saberte inmortal porque tu misión será liberar del sufrimiento a los que padecen, liberar de las cadenas a los perros moribundos en que nos convertimos al final del escándalo de la existencia. Ignoro de qué medios te valdrás para llevar la obra hasta el final. En esa gestión verás sucumbir los días, verás sucumbir los años, lloverá en la infelicidad, y tú serás el último de los fumadores edificantes convertido en 13 penitencias en busca de redención». Es baladí creer en las palabras altisonantes vertidas por la gente. Las promesas se deforman apenas pronunciadas. Con Flor Moon me pasó igual que con Sade cuando supe que el marqués al verse en prisión, abjuró de sus convicciones. Aquel mendaz maquillista me traicionó después de nuestra pactada separación. Por eso no dudé en robar primero y luego quemar en un acto de rabia y venganza, el libro *Las lecciones de anatomía*, de Herminio Ocampo. Le prendí fuego en el medio del patio de la biblioteca y nadie se atrevió a requerirme. Lo observaron como un acto de piadosa liberación. Toda esta serie de acontecimientos se sucedieron por el sonado caso de la virgen vestal, como le nombraron equivocado o no en la gacetilla literaria que se publicaba en esa propia biblioteca. El hecho fue un acto de resurrección en que se vio implicado Flor Moon. La cuestión comenzó por esa rara armonía que la magia y el amor logran a expensas de la muerte. Una infortunada tarde de un noviembre lluvioso le llevaron a Flor Moon a hermosear el cadáver de una niña que apenas había cumplido 15 años. El padre, con voz de imperio, le pidió que pusiera en los ojos de la hija la vindicación de eternidad.

Flor Moon se sorprendió con esa frase que en sus noches de desvelo había escuchado de un malhadado argentino. ¿De dónde le viene ese sonido?, le dijo a aquel hombre, y este le respondió que desde alguna añoranza. Ya a solas, después de juntar sus flamantes polvos de arroz, y confiar en sus instintos para escoger el tinte labial que se advenía a bien en una niña, prendió un lancero muy especial, un lancero con una anilla de oro puro y una boquilla de concha de carey, que había llegado esa misma mañana en un diminuto paquete postal sin remitente. Al abrir el paquete, no sin asombro, observó que las hojas de tabaco con que había sido confeccionado el lancero eran de un tinte púrpura. Jamás había sido puesto en sus manos alguno con semejante matiz. Pensó en san Agustín, en las tentaciones que dicen que provoca la lengua de san Antonio de Padua. Pensó en las demoníacas maniobras con que lo maligno provoca a lo innoble. Pero el olor del lancero tenía el aroma del alba, olor a las alas de un pájaro, como si lo sagrado fuera una red de gentiles premoniciones. Por eso prendió aquel lancero para el comienzo del rito. Abrió el ataúd y percibió el espectáculo de belleza que jamás podía imaginar. Era una niña en una desnudez perfecta, una mujer-niña articulada a partir de estrellas de sangre que bajaban de sus pechos y hacían un arlequín en el bajo vientre. Flor Moon con la pericia de un monje esparció el humo púrpura de su lancero, limpió con un algodón empapado en alcohol aquellas sombras, esparció polvo de arroz sobre aquel cuerpo, se detuvo como un buque ante la inmensidad de los narcisos de rezo de sus muslos, puso cintas de colores en la melena irredenta que se perdía en la espalda para respirar libre en las oquedades de nalgas robustas y redondas. Luego, como si escardara un tigre, quitó con una cucharilla de esparto las manchas de rémoras de entre los dedos de los pies de la niña y terminó pintándole las uñas con un barniz con el reflejo de los días de tempestad. Ya para ese instante —me contaría él mismo—, se había rebajado a la conmiseración, y para aquel minuto todos los furores, los deseos de blandir una espada y defender aquella niña lo colmaron. La audacia me falta para diluir este gesto de bondad, se dijo, y un gallo cantó en el lejos, un perro ladró en el lejos, y Flor Moon con admiración rencorosa pintorreteó la cara de la niña con la perfección de las geishas. Dibujó el rostro con las galanuras de uno de esos paisajes que solo se muestran en los amaneceres más impúdicos. Gozaba borrando de aquel semblante el extraño agradecimiento infantil, para suplirlo por la más vulgar cara de una puta. El último toque, casi un emblema, fue el que dibujó el espacio cósmico de un pájaro púrpura en la frente de la muchacha. No sabe de dónde surgió aquel impulso. No sabe si fue obra del lancero que fumaba o de algo más recóndito que ocultaba aquel humo. Y ahí el milagro. Flor Moon nunca supo definirlo. La niña se avivó, se aletargó en un estirón de cuerpo que la desnudó más. Preguntó si era día de escuela y como una profesional de los masajes, pasó sus manos por los tintes de su rostro. Todos ellos desaparecieron y regresó la cara infantil de la víspera. Solo perduró el dibujo del pájaro púrpura. ¿Y qué hago aquí?, volvió a preguntarle ella. Flor Moon sintió una infinita lástima por la niña —así me dijo—, y también por sí mismo. Había estado listo por siempre para aplicar las lecciones de muertes, sin embargo, por culpa de su sangre serena no dada a la proeza, había pasado su legado a mí, sin jamás decidirse a ser mentor propio de sus doctrinas. «Creí que mi sapiencia era dada para eclipsar la vida, sin embargo, mis manos eran marejadas para proporcionar vidas, manos para pintar pájaros», se quejaría. Lo de la niña vestal, como ya dije que la nombraron, fue un episodio explicado como un error médico al dictaminar una muerte que no fue. Ninguna autoridad quiso nombrar el pájaro púrpura. La propia niña le agregaría más razón a la leyenda de nigromante de Flor Moon, al relatar que él cantaba canciones en un idioma desconocido mientras la revivía arrojándole encima bocanadas de humo. «¡Era en griego, él era Homero cantando a las hazañas de regreso de Ulises a Ítaca!». Ya al tiempo, cuando visitó la biblioteca para reclamarme por la quema de *Las lecciones de anatomía*, indagué por lo que él avistó en aquel instante de resurrección. «Nada que no fuera las eternas modificaciones de colores que ocurren de un tránsito de un estado de vida a otra, colores que usurpan el valor, que mitigan la voluntad para cambiar el destino. También observé un volcán en plena erupción. Vi igualmente el canto de aquel gallo que abrió el festín de brujería. Me vi por dentro y descubrí una medalla de cobre junto a mi corazón, una reliquia que me quitará pronto el último de mis suspiros». Así de inspirado

habló, creo que él ansiaba que le tomara lástima. Pero nada de piedad corrompió mi corazón. Le eché en cara que su oportunidad de reivindicación la tuvo si hubiera aplastado aquel pájaro que él mismo dibujó. Pudiste, le grité, romperle el cuello a aquella niña, usar las 13 glorificaciones aprendidas en tu siniestrado libro, y con eso irías al Infierno con tu gallardía de fiel vigilante que no escatimó la probidad del no perdón. ¿Y si la matara, si la siguiera y en un rapto le arrancara la vida, sería absuelto?, imploró. Yo entonces me llené la boca con las palabras rumbosas del peor desprecio. Malquistaste la vida, malquistaste la muerte, por eso lo mejor es que tú mismo te maquilles, tú mismo te hagas de las fragancias de tus polvos de arroz, te pongas un bisoñé, te dibujes un bigote que jamás tuviste, y te sepultes dentro de un ataúd que esconda tu miedo. ¡Ve, acaba tu obra, muérete al menos aplicándote tu misma ley! No pasaron dos semanas, y Flor Moon apareció muerto en su gabinete. Encima de un asqueroso charco de orines y vómito, expiró. Dicen que le había reventado los fardeles de su vejiga. Nadie limpió su cadáver, nadie lo acompañó hasta el nicho común donde fue tirado. Ni la propia niña que él revivió supo despedirlo. A mí se me habló para que al menos lo regara con un poco de aquellos polvos de arroz que fueron siempre su primicia. Yo que estaba en mi mejor acto de simulación, me negué arguyendo que aquel hombre había sido la peor mancha del pueblo. No obstante, me brindé para reunir sus pertenencias y remitirlas a aquel familiar en Pinar del Río. Por eso me percibí involucrado y registré aquel cuartucho en el derruido hotel Miramar, que había sido su lugar íntimo de recogimiento. Allí encontré un astrolabio, viejos relojes de leontinas, prendedores femeninos, una bolsa con un ombligo amputado que debió ser el suyo al nacer, y una foto desdibujada donde se veía a un niño con la melena rubia de los querubines de las antiguas cajas de tabaco. Había más esencias, casi ni las recuerdo. Pero lo que sí no puedo pasar por alto eran los cartapacios de pinturas suyas. En ellas se dibujaban bajeles que zarpaban a la noche de un hoyo mágico en cualquier vega del infinito, luceros del alba en medio del bosque, peces encarnados que en su énfasis saltaban al cielo, y en todos, como una firma, como la caligrafía del dibujante, el trazo de pájaros púrpuras, siempre románticos, como si sus siluetas hubieran sido un ensayo general para el trazado final en la frente de la niña revivida. Es por esa razón que a Flor Moon lo consideré aún más traidor. Su módica pasión por la pintura era la caricia de la nieve que enfriaba su corazón. El humo de sus lanceros jamás dejó crecer el fuego del crimen al que tanto elogio dispensaba. Igual maldición tuvo en el vuelo rasante de esa ave rapaz que le quitó la fuerza para lo que realmente quería ser: un vengador de las afrentas diarias, un diablo justiciero, un dios que usurpaba el derecho divino. Apóstata Flor Moon por dejar a un lado su fe de recuperador de la música que hacen los huesos de los difuntos, traidor porque dejó escapar aquella belleza de niña, traidor porque no salvó su madrugada, solo fue un cuerpo de engaños sobre sus propios vómitos. No me extiendo. Declaro finalmente que en aquella habitación encontré cinco paquetes postales sin remitentes que contenían idénticos lanceros púrpura con anillas de oro y boquillas de concha de carey. Todo lo lancé al mar con la seguridad de que el real remitente de esos envíos era Dios. Han pasado tres años de estas providencias y los ardores de mi alma se han serenado. Después de meditarlo mucho recién abandoné la biblioteca y soy el sustituto de Flor Moon en el gabinete funerario. A las mujeres hermosas que arriban tengo la precaución de cubrirles el rostro para evitar ser tentado con los corajes de la belleza. Aquí serenamente espero alguna profecía con la que me recompense Flor Moon. ■

La Habana, en uno de los años del 2000.



**REVISTA
DE CULTURA
CUBANA**

**VI ANIVERSARIO
5 / MAYO / 2007**

La Jiribilla

