

la Jiribilla de papel



www.lajiribilla.co.cu

• publicación mensual •

www.lajiribilla.cu



Dossier:
**Diseño gráfico
y cultura
ICOGRADA 2007**

TV or not TV
Rogelio Riverón

Homo Sapiens: ¿Homo que emigra?
Rafael de Águila

Guillermo: los tesoros de la amistad
Eduardo Heras León



la Jiribilla de papel

«La gráfica —a diferencia de la pintura— requiere una comunicación inmediata, lo cual está lejos de implicar un rebajamiento cualitativo. Por su público transeúnte, por su sistema de referencias cotidianas, por su incesante variación temática, exige del artista determinadas condiciones para su práctica. Pero, al igual que el pintor, a este artista se le exige también la capacidad creadora, la originalidad, el afán de trabajo cuidadoso, la pulcritud de la hechura y la meditación conceptual. Sus obras forman parte de nuestro panorama cotidiano, y este ha de ser audaz, renovado y hermoso.»

ADELAIDA DE JUAN

Pintura Cubana: temas y variaciones. Ediciones UNEAC, La Habana 1978.



Dossier

- 3 El diseño tipográfico en América Latina
RUBÉN FONTANA
- 6 Los principios del diseño
PABLO KUNST
- 8 Magallanes o el estilo de profanidad
ESTRELLA DÍAZ
- 9 Diseñar(nos)
AXEL LI
- 10 El diseño gráfico cubano, una carrera de relevos
REYNALDO GONZÁLEZ
- 12 Arte digital y diseño comunicacional.
Apuestas a favor de la imaginación y la belleza
VÍCTOR CASAUS

- 14 Homo sapiens: ¿Homo que emigra?
RAFAEL DE ÁGUILA

Encuentro con...

- 16 Ella quiere seguir siendo Lourdes González
LEANDRO ESTUPIÑÁN ZALDÍVAR
- 18 Guillermo: los tesoros de la amistad
EDUARDO HERAS LEÓN

Poesía

- 19 *Beata Illa / Help! / Acerca de la fatalidad / Nostalgia de Eva*
GUILLERMO RODRÍGUEZ RIVERA

- 20 TV or not TV
ROGELIO RIVERÓN

Secciones

La crónica

- 21 Josefina tres veces
AMADO DEL PINO

La mirada

- 22 En beneficio del espectador:
BWV 988 de Douglas Argüelles
CORINA MATAMOROS

En prosenio

- 24 La que el río no guardó
WILLIAM RUIZ MORALES

La Butaca

- 25 El cine cubano en 2007
JOEL DEL RÍO

Libros

- 26 Las memorias de un pintor
ANTÓN ARRUFAT
- 27 *Ámbito de Hiperestra:*
En el hortus deliciarum de Mercedes Melo
GINA PICART

Aprende

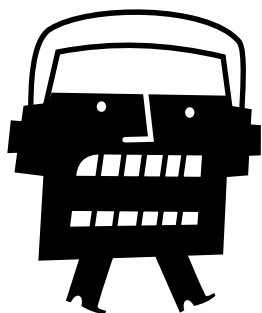
- 28 La contribución de Compay Segundo
BLADIMIR ZAMORA CÉSPEDES

Música

- 29 Mi corazón lo dejo a los demás
GUILLE VILAR

Cuento

- 30 El mundo será para mí
MARINA PORCELLI



Jefe de Redacción:
Nirma Acosta

Edición y Redacción:
Johanna Puyol
Yinett Polanco
Farah Gómez

Fotografía:
Kaloian Santos

Corrección:
Odalys Borrell
Margarita Pérez

Diseño:
Víctor Junco
Gustavo Gavilondo

Webmaster:
René Hernández

Realización:
Isel Barroso

Análisis de información:
Yunieski Betancourt
Martha Ivis Sánchez

Correspondencia:
Madelín 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.co.cu
Precio: \$1.00





El diseño gráfico, con sus propiedades de impacto visual y estudiado arte de persuadir, puede ser una herramienta de incalculable valor para la protección y difusión de la diversidad cultural. Con esta premisa como tema y el título de Diseño/Cultura, se desarrolló el Congreso Mundial del Consejo Internacional de Asociaciones de Diseño Gráfico, ICOGRADA 2007, que tuvo lugar en el Palacio de las Convenciones de La Habana con cerca de 400 representantes de 57 países, muchos de ellos de prestigio y reconocimiento mundial en el arte gráfico. Con la edición en Cuba, esta organización escoge por segunda vez como sede un país del Tercer Mundo para su encuentro internacional. En esta ocasión, el debate teórico giró no solo en torno a consideraciones estéticas del diseño, sino también a la diversidad cultural, la pluralidad de visiones y el lugar de esta disciplina en el mundo globalizado y digitalizado del presente siglo. Temas como «La comunicación transcultural en el actual plan de estudios de diseño», «Diseño e identidad urbana» o «Diseño sostenible: mejorando la condición humana» fueron abordados en más de 40 conferencias. Las intervenciones mostraron la creciente necesidad de los diseñadores de enriquecer su visión creadora más allá de las exigencias de mercado y de clientes, y de explorar las posibilidades de las identidades individuales, nacionales

y regionales más allá de las demandas de la «aldea global», a través de la imagen y la tipografía.

El diseño gráfico cubano, que ha despuntado nuevamente años después de su época dorada en la década del 60, recibió, sin duda, un soplo de aire fresco con este enriquecedor intercambio que puso de relieve tendencias novedosas y valoraciones estéticas en una necesaria puesta al día sobre las actuales fronteras de la gráfica mundial.

ICOGRADA iluminó diversas cuestiones que resultan inestimables para el desarrollo del diseño gráfico nacional, como la valoración de su función y reconocimiento sociales, su relación con el mercado y con las tecnologías digitales, y los nuevos retos de comunicación que todo ello implica.

Las teorías e ideas generadas en ICOGRADA 2007 tuvieron en común el respeto a la pluralidad de culturas, pensamiento y opciones creativas, y dejaron claro el deseo de sus gestores por un diseño gráfico beneficioso para las sociedades que lo generan. La próxima convocatoria será en China en 2009 y reunirá a más de 3 000 diseñadores de la comunidad mundial. ▀

El diseño tipográfico en América Latina **Rubén Fontana**

Origen o fuente del conocimiento

Tras su invención como herramienta auxiliar para la actividad humana y su posterior desarrollo en función de testimoniar y construir la memoria de cada cultura, el alfabeto se consolidó definitivamente como el principal transmisor de los sonidos del habla, del pensamiento humano de todos los tiempos, superando con flexibilidad y precisión a cualquier otro medio o lenguaje de la comunicación. En su evolución, el alfabeto tuvo un extenso peregrinaje por Oriente; desde la tierra de la civilización que legó a la humanidad, en el actual territorio invadido de Iraq, fue migrando hacia el continente europeo, donde otras culturas fueron heredando uno de sus más populares descendientes: el alfabeto latino.

En esa transmisión, la estructura y composición de las letras del alfabeto original fueron desarrollándose para atender las particulares necesidades fonéticas de los distintos pueblos, incorporando nuevos fonemas, pero sin adaptarse demasiado a aquella primera convención fenicia y a su maravillosa ideología sistémica. Esa evolución estructural estuvo naturalmente acompañada por la experimentación de estilos formales, soporte, instrumentos y modalidades de cada cultura receptora que siglos después permanecen acumuladas en el arte de la caligrafía y, por supuesto, en la tipografía.

Parte de este inmenso saber es el que recoge la imprenta de Gutenberg, que extendió el uso de letras de molde y tipos de móviles por toda Europa. Así como el sistema alfabético había posibilitado la articulación de infinitas palabras, liberando de códigos pictográficos o ideográficos crípticos e inaccesibles la transmisión del saber, el invento de la imprenta como mecánica de tipos móviles completaba de alguna manera la idea, liberando la reproducción de un núcleo de escribientes. El uso de la maquinaria de la imprenta se expandió rápidamente y posibilitó después la masificación de su producto; sin embargo, su evolución y el desarrollo de nuevas matrices para fundir tipos quedaron limitados al circuito de países altamente industrializados que disponían de la tecnología implicada. Otra vez el sistema se cerraba y es en esas condiciones contextuales en que la imprenta llega al sur de América.

La colonización europea del subcontinente sudamericano no tuvo, definitivamente, objetivos más allá de las conquistas económicas de territorios supuestamente vírgenes, aunque sus pobladores los habitan desde hace miles de años. Un nuevo alfabeto llegaba, esta vez como instrumento de difusión de una nueva religión. Un nuevo idioma imponía una nueva cultura. Las consecuencias de la invasión fueron tan brutales que dieron lugar, siglos después, a un conjunto de pueblos más enlazados por lengua que por unas devastadas geografía y cultura; de esto da cuenta el nombre Latinoamérica.

Como siempre sucede, los sonidos y las ideas originalmente pronunciados en el habla increíblemente diversa de los pueblos nativos, no tardaron en matizar los vocablos oriundos de Castilla. En definitiva, el alfabeto era un sistema inclusivo y fértil, y pronto ideas y palabras no europeas se tradujeron al idioma de los llegados. Desde entonces es posible dirimir entre sinónimos, y aunque esté escrito mediante otros signos, es posible pronunciar y conmovir con el significado del vocablo che, que en idioma mapuche significa gente.

Sin embargo, así como las civilizaciones de Europa habían extendido el sistema alfabético habilitando la representación de sonidos que les eran particulares respecto del original fenicio, este proceso no fue posible en Sudamérica, dados la ideología culturalmente imperativa y el proceso inflexible del traspaso idiomático. Incorporadas las palabras, quedó pendiente la tarea de incluir las estructuras para sus más distintivos sonidos, con lo que se inició así la tarea de recuperación de los idiomas primitivos. Millones de quechua-parlantes, mapuches y guaraníes practican cotidianamente un habla que carece de signos precisos para su escritura.

Latinoamérica

En síntesis, el alfabeto y la imprenta tipográfica como herramientas de la comunicación tuvieron, en uno y otro continentes, roles e historias muy diferentes. La llegada de estos a América Latina bajo modales conquistadores significó, más que la imposición de un idioma alternativo, el aborto de todos los procesos locales de representación

del habla nativa, que naturalmente estaban en curso. Los rastros de esas representaciones, con el transcurso del tiempo y la falta de contextos culturales que los interpretan, han pasado a «leerse» como una manifestación formal o artística (como simpáticas guardas o motivos primitivos), carentes de significado y mensaje. Al perderse la convención, es decir, el código para descifrarlos, fueron desapareciendo los mensajes contenidos y dejaron de transmitirse costumbres y ritos, preciosos conocimientos culturales.

Sabiendo que los idiomas nacen por necesidad y mueren por desuso, los conquistadores solo permitieron el uso de alguna lengua originaria cuando la misma resultaba el único vehículo posible para la catequización o les facilitaba el acceso a otra etnia local.

Truncada la evolución de los idiomas locales, se imposibilitó la transmisión de la cultura propia, y los nativos fueron forzados a tomar la del colonizador.

Como sigue sucediendo, los colonizadores no traspasaron todos los conocimientos y herramientas de desarrollo alcanzados en sus países de origen (cabe destacar que España tampoco acumulaba una amplia tradición industrial o estilística en lo que respecta a la tipografía, y utilizaba, desde siglos atrás, alfabetos diseñados para otros idiomas, que carecían de signos precisos para el español). Como tantísimos otros procesos artesanales o productivos, por casi cinco siglos todo lo relacionado con el diseño y la fundición de fuentes tipográficas quedó recluido en el viejo continente y, posteriormente, en el norte de América.

En Latinoamérica, el diseño tipográfico quedó entonces excluido no solo por el desarraigo de los idiomas locales y de sus particulares necesidades, sino también por la ausencia de una tecnología apropiada para su desarrollo, en combinación con la carencia de una tradición cultural heredada.

Cinco siglos después

Aunque se podrían reconocer experiencias individuales previas, ligadas a procesos de dibujo manual, el diseño y la producción de fuentes tipográficas llegaron a Latinoamérica posibilitados por la computadora personal, es decir, unos 500 años después de Gutenberg, algo más de 400 años después de Garamond, 200 años después de Bodoni y menos de 100 después de Renner. Cuando hablamos de tipografía latinoamericana, estamos refiriéndonos a un hacer con solo 20 años de tradición y una cercanía cronológica que dificulta evaluar su trascendencia y, por lo tanto, decantar un discurso objetivo acerca de su estado actual.

Contrariamente a lo acontecido en Europa, donde la experiencia reconoce sus fuentes en los oficios de los calígrafos, tipógrafos, punzonistas,



cortadores o fundidores, transmitidos por sus hacedores a lo largo de siglos hasta su posterior decantación en las academias, el punto de partida para el desarrollo de la tipografía latinoamericana fue más formal que vivencial: comienza a impartirse a través de la educación académica superior, en el contexto de una tecnología incipiente que hace posible su utilización masiva y sin una tradición al respecto.

La posibilidad estuvo dada entonces por la educación superior, junto con la vocación individual de personas que se acercaron a la tipografía desde la perspectiva de una gran experiencia profesional en el diseño de la comunicación, esto es, desde el conocimiento de la letra y sus exigencias funcionales.

Latinoamérica careció entonces de una experiencia progresiva, y por ello naturalmente didáctica, para conocer la génesis de la letra y producir, desde esa posición, signos tipográficos. Aquí la historia se inició partiendo de soluciones establecidas por otras culturas, para otros idiomas. Tenemos una desconexión con los acontecimientos y el saber propio de la era del metal, que es la que determina nada menos que las leyes y medidas de la tipografía contemporánea.

Ese caudal histórico, necesario para una interpretación acabada del tema, también deberá ser incorporado desde la educación.

El aprendizaje

En Argentina, por citar un dato concreto, antes de 1986 solo una universidad y algunas academias impartían conocimientos básicos de tipografías. Fue la Universidad de Buenos Aires (UBA), la más importante del país y una de las más respetadas de la región, la que al inaugurar ese año su carrera de Diseño Gráfico, impulsó el interés específico en el tema, más que por intuición, gracias al esfuerzo obstinado de sus primeros profesores.

Con los inicios de esta carrera, muy pronto la tipografía se incorporó a la formación estructural de los diseñadores en comunicación visual como un contenido imprescindible; durante muchos años, este aspecto particularizó la carrera de Diseño de la UBA respecto de otras en Argentina. Tipografía inauguró un curso de dos años obligatorios y uno optativo, en la estructura de una carrera que sumaba apenas cuatro años de grado. Esta duración jerarquizó su propuesta, básicamente porque dio tiempo para la profundización de sus contenidos y la preparación de los docentes y permitió la rápida mutación a su carácter actual de material troncal.

En el contexto de la influencia que ejerció ese programa de estudios en otras escuelas y universidades argentinas, por contagio o imitación, en pocos años la instrucción de Tipografía formó parte sustancial de la formación de los diseñadores, pero aún queda en ese campo mucho por hacer y aprender. Más adelante, la difusión de esta experiencia hizo también que otras carreras latinoamericanas tomaran el mismo modelo o desarrollaran, a partir de él, uno propio.

Factores coincidentes, otra vez la necesidad

El acceso a la nueva tecnología de la computadora personal fue desde ese momento un factor determinante, la vocación por desarrollar el conocimiento sobre la formalidad de la letra fue inmediata. Muy pronto los alumnos comenzaron a solicitar información sobre el uso de la tipografía y el diseño de fuentes.

Así nacieron algunas publicaciones en Argentina como la revista *tipoGráfica* (México, Brasil), que a poco de andar se constituyó en una de las bases bibliográficas de recurrente consulta para alumnos y docentes. Más allá de complementar una experiencia educativa que, aunque pionera ya resultaba breve, *tpG* se había propuesto el objetivo casi fundacional de incorporar bibliografía especializada en idioma español.

Iniciada la experiencia, que podríamos definir tan ingenua como arrolladora, simultáneamente comenzaron a experimentarse y a aplicarse los alfabetos desarrollados en la región. En el año 1995, se registraron las primeras experiencias de aplicación en los medios editoriales de fuentes realizadas en la región.

Hacia el año 2001 aumentaron los proyectos de la experimentación voluntarista, donde el deseo de aprender, que suele ser una escuela exigente y solitaria, se superponía muchas veces a la inexperiencia. Ese año se realizó la primera convocatoria para participar en una exposición colectiva de fuentes tipográficas realizadas en Latinoamérica.

A esa muestra se le llamó *Letras Latinas* y exhibió nada menos que 142 alfabetos diseñados en la región. *Letras Latinas* pronto fue un gran indicador de la atención y el fervor por el nuevo conocimiento y un escenario donde mostrar, confrontar críticamente y medir los avances cualitativos que empezaban a producirse. Para los que vivimos y aprendemos en el Sur, las ocasiones y didácticas del aprendizaje son siempre diversas; los mecanismos son tan corrientes y fuertes como los colectivos, y la muestra significó para muchos la posibilidad de evaluar socialmente, entre colegas y público, las capacidades, vicios y exigencias de nuestro muy incipiente trabajo de tipógrafos.

Finalizada la exposición, surgió inmediatamente la interrogante: si Latinoamérica está produciendo este material como respuesta a una convocatoria generalizada y espontánea, ¿qué es lo que podría suceder si se pensara en algo más específico, cíclico y previsible?

Educación informal

Como suele ocurrir, este nuevo acontecimiento impulsó otros, y a las instituciones de educación oficial ya mencionadas se fueron sumando mecanismos más informales que nuclearon grupos de trabajo e investigación. Una o más personas se autoorganizaron para compartir sus conocimientos, mecánicas de trabajo o literaturas, siguiendo distintos intereses o vocaciones. La actividad se dinamizó aún más por lo inclusivo y lo variado del fenómeno.

En Argentina hubo varios de estos grupos, entre ellos Tipitos Argentinos o el colectivo T-convoque que a su vez inauguraron sus correspondientes foros; en otros países también sucedieron acciones semejantes, acompañadas de conferencias y *workshops*. Este sistema de grupo de intercambio coloquial sumado a la educación formal y bibliográfica, enriquecía la profundidad de nuestro primario conocimiento. La necesidad de refinar el saber exige diversidad de experiencias y múltiples fuentes.

La tipografía latinoamericana va a examen

Por esta época, varios trabajos presentados por latinoamericanos en cursos internacionales fueron reconocidos

y premiados por su calidad. Esto, entre otras cosas, determinó que desde Europa y el norte de América se comenzara a seguir con atención el movimiento tipográfico latinoamericano.

Se hicieron nuevas publicaciones, algunas ya en formato de libro que, por su calidad y propuesta, tuvieron una rápida aceptación. Estas ediciones se sumaron entonces a las propuestas europeas y norteamericanas y significaron alternativas que reflejaron por primera vez la experiencia desde nuestro lugar.

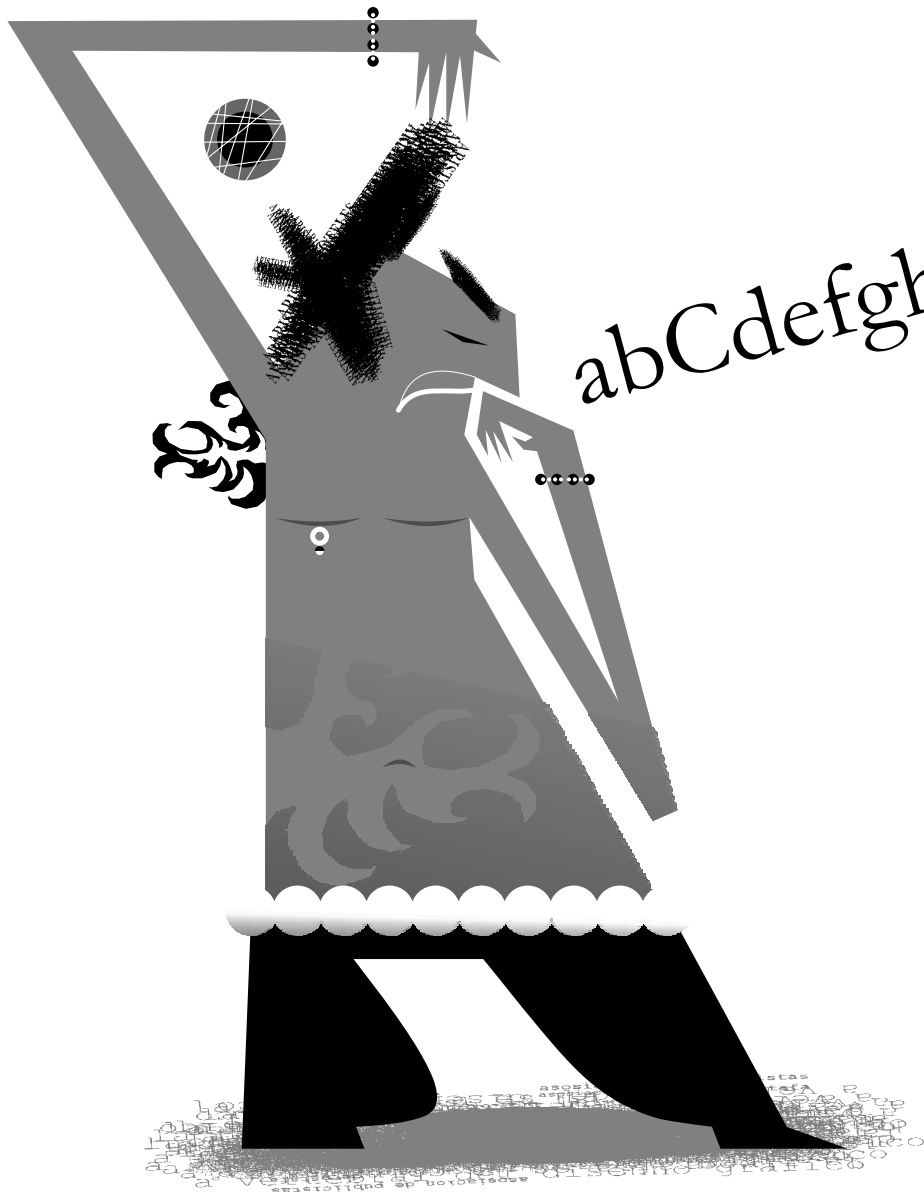
En los últimos seis años los tipógrafos latinoamericanos comenzaron a participar en foros internacionales como Atypl, TDC, Sota y Bigital, contribuyendo también así a llevar y traer información y actualidades. Varios colegas viajaron al viejo continente para realizar estudios de especialización en diseño tipográfico. Entiendo que a su regreso, su perfil naturalmente aportará nuevas etapas en este ciclo de continuo aprendizaje al que nos lanzamos hace solo 20 años.

La exposición como balance

Mientras tanto, y básicamente empujado por la exigencia de sus participantes, aquel primer acontecimiento que fue *Letras Latinas*, hacia el 2004 se consolidó como una actividad regular y regional. Desde Argentina y conjuntamente con Brasil, Chile y México, se hizo una convocatoria para la primera Bienal Letras Latinas 2004, a la que los diseñadores respondieron con 235 trabajos que llegaron desde ocho países de nuestra región.

La exposición se realizó simultáneamente en los cuatro países que participaron en la organización, en ciudades y ámbitos masivos, nuevamente abiertos al público en general. Posteriormente, cada sede asumió el rol de difusión y promovió la circulación de la exposición por distintas ciudades y otras naciones vecinas, como el caso de Venezuela y Colombia, que expusieron la muestra preparada por México. Asimismo, organizaciones como Typecon se interesaron en el evento y extendieron la difusión por el continente. Fue un inteligente mecanismo en red; en ondas expansivas se iba logrando lo que siempre abortan los escasos recursos.





El resultado de esta bienal nuevamente sorprendió por su energía y madurez, la calidad y variedad de las propuestas incentivaron a realizar la segunda Bienal Letras Latinas que se concretó en mayo de 2006. En esta nueva versión, se incrementó la participación a 427 trabajos, de los cuales fueron seleccionados 70 para ser expuestos. Y los países que estuvieron asociados a la exposición simultánea se duplicaron; Colombia, Perú, Venezuela y Uruguay se sumaron a Argentina, México, Brasil y Chile, y la muestra otra vez fue solicitada por Typecon y por la Universidad de Alberta, Canadá, para extender su difusión más allá de nuestras fronteras.

Fue realmente trascendente que casi toda América Latina aceptara participar de este acontecimiento y lo hiciera con tan buenos resultados. Más allá de las sedes, los trabajos expuestos habían llegado desde Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, El Salvador, México, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela. Estábamos ante un fenómeno de características continentales, que aún no nos termina de asombrar.

Cito el caso de Argentina por ser el que más conozco: allí, y en el contexto de Letras Latinas 2006, las salas de exposición fueron visitadas por muchos diseñadores, pero también por alumnos de escuelas primarias y secundarias; hubo docentes en escuela inicial y hasta médicos que participaron de actividades y conferencias con aportes muy valiosos para el oficio tipográfico. Estos nuevos encuentros produjeron nuevos núcleos de trabajo orientados a la investigación, por ejemplo, de la tipografía para la enseñanza de la escritura en el primer ciclo escolar.

En los últimos años han aparecido bibliotecas especializadas y se han estrechado los lazos de interacción académica entre tipógrafos de Latinoamérica, EE.UU., España e Inglaterra, entre otros. Tal vez el ejercicio haya rendido sus frutos y aunque falte tanto por recorrer y cultivar, al cabo de unos años nos situaremos en un «mapamundi tipográfico» con una fuerte dosis de exigencia hacia el futuro y cierto conocimiento de la adversidad que todo proyecto implica. Es decir, estamos mejor preparados que hace 20 años.

También se han sumado cursos de especialización locales que inevitablemente llevarán a los Diplomados, Maestrías y Carreras de posgrado. Es decir, se está en los inicios de otro escalón en este desarrollo, que puede volver a ser exponencial.

Asimismo, se está avanzando de manera sostenida en la producción y comercialización de las fuentes producidas, a veces desde fundidoras propias y otras,

tomando la infraestructura desarrollada en otros países. En la actualidad, hay colegas tipógrafos que en Latinoamérica viven del diseño y la distribución de fuentes. La tipografía en la región está dejando de ser un ejercicio amateur.

¿Qué le falta a la tipografía latinoamericana?

Uno de los factores determinantes para nuestro desarrollo probablemente esté en la necesidad de profundizar en la propia historia. Como ya dijimos, la tipografía latinoamericana todavía no se ha puesto al servicio de nuestros otros idiomas.

En el subcontinente se hablan masivamente tres lenguas: la de origen castellano, la guaraní y la portuguesa. Todas ellas tienen signos y ortografía distintos a las lenguas originalmente de Europa. La guaraní es, además, la única lengua oficial que preserva un idioma de antes de la conquista. Los colegas que trabajan en diseño tipográfico en Paraguay ven necesidad de resolver situaciones no consideradas por la estructura alfabética latina, no solamente en la representación de sonidos propios, sino básicamente en la articulación de dos o más signos que evitan que se disocian sus palabras.

Hay cantidad de lenguas ágrafas que esperan la posibilidad de una escritura para la supervivencia de los conocimientos y cultura de cada uno de sus pueblos.

Un segundo aspecto, consecuencia del primero, es que nuestro trabajo en el diseño de fuentes se apoya fundamentalmente en la formalidad de la letra o resuelve recurrentemente las mismas funciones. Sin que esto sea una generalización ni mucho menos un argumento valorativo, haría falta complementar nuestro ejercicio con la increíblemente diversa utilidad de la tipografía. Partiendo de los hábitos y realidades de cada lugar, hay innumerables problemas por resolver, no es seguro que con los métodos, desarrollo y estructura universales se estén cubriendo los problemas y necesidades de nuestra región.

¿Y para qué sirve la tipografía?

Una maduración sobre los aspectos enumerados hasta ahora indica que la tipografía en Latinoamérica debe superar su estadio de experiencia formal para convertirse en un instrumento del desarrollo cultural, al servicio de la sociedad.

Nuestro subcontinente encaró estos conocimientos con cierta audacia, que puede considerarse propia del

interés, pero también del desconocimiento. Es necesario construir una modalidad de trabajo, más que autónoma, a nuestra medida, asumiendo las diferencias y similitudes de manera amplia y constructiva.

También es necesario escribir nuestro capítulo en esta historia. Avanzar sobre aspectos específicos es, antes que todo, darse cuenta de cuáles estructuras o métodos tradicionales evitan que propongamos la mirada sobre problemas propios o cuándo el maravilloso conocimiento adquirido o heredado mecaniza nuestro interés y nuestra propuesta, y entonces se vuelve imprescindible reinterpretarlo.

Más allá de las modas de épocas y el apasionamiento propios de nuestra sed de saber, la tipografía será adulta cuando asuma su necesaria invisibilidad, cuando forme parte de nuestra existencia como un hecho funcional, como el aire o como el agua, que están y son fundamentales para la vida, sin que debamos hablar sistemáticamente de ellos.

Si pudiera esbozar una recomendación final, la definiría solo a través de dos palabras: hacer y estudiar. Pocas conjunciones resultan más didácticas e integrales aunque les sobren desafíos y dificultades.

El hacer siempre habrá de movilizar el pensar y viceversa, y estará sometido a la crítica más mordaz, pues necesariamente supone cierta exposición. El estudiar requiere pasión, humildad y asistencia de los buenos maestros, que no son muchos, pero son más que hace 20 años. Aun en la pasividad, el aprendizaje es un proyecto íntimo entre personas.

La investigación de la historia, así como el conocimiento continuo de lo que está ocurriendo, nos darán la pauta de lo que podría ocurrir, de cuál será el aporte a la comunicación que escribirá nuestro capítulo en tipografía. ■

Rubén Fontana: maestro del diseño gráfico argentino. Creador y editor de la revista *tipoGráfica*. Desde hace 40 años dirige el estudio Fontanadiseño. Es el representante por Argentina de la Atypl (Asociación Typographique Internationale). Ha recibido más de 40 distinciones, entre ellas el Premio Konex de Platino a la trayectoria en Artes Visuales.

hijklMnñopqRS†



Los principios del diseño

Pablo Kunst

Los principios del diseño no tienen nada que ver con los orígenes o el comienzo del diseño. El principio como tal, siempre es sabio. Cuando no existen los principios, se es ignorante.

Admitimos la sinonimia como un recurso enriquecedor del discurso y con ello, arrastramos las consecuencias, incluso, de nuestro propio accionar.

El principio está directamente vinculado a los valores, en tanto que el inicio o comienzo, a las acciones. Por cuanto considerarlos sinónimos, aun en el más amplio sentido del significado, no sería más que un error.

Los valores constituyen, hoy por hoy, en la naturaleza del hombre, casi una instancia utópica, deseada, idealizada; hecho constatable con solo hacer una rápida mirada al mundo, al país, a la ciudad o simplemente al vecino; por lo que también me pregunto si no es acaso que han sido olvidados.

Desde Platón, se ha seguido con firmeza y gran interés el estudio de los valores de la belleza, la justicia y el bien, como paradigmas de una vida noble.

Tanto o más importante es hoy recuperar estos valores olvidados, que insistir en su axiología [disciplina que estudia los valores].

Individualmente o en grupo, el hombre se maneja dentro de una sociedad con pautas de valoración y muchas de ellas sumidas en sus propios principios. Esto quiere decir que por fuera de la tabla de valores sociales existe, en una escala reflexiva, una tabla de fluctuación constante, de valores subjetivos.

Inconscientemente el hombre se afirma en el juicio de valores positivos frente a los negativos, el superior frente al inferior, la belleza frente a la fealdad, lo puro frente a lo impuro, lo moral frente a lo inmoral; y está bien que así suceda, pues es la

naturaleza del perfeccionamiento del mismo hombre la que lo conduce a un permanente estado de comparación y juicio. Juez y jurado, sentencia a viva voz lo que está bien y lo que está mal, lo que carece de un sano juicio de valores, pero lo cierto es, ¿para quién? ¿Para quién está bien tal o cual cosa? ¿Para quién es correcto o incorrecto? Y aplicamos la frase célebre: «sentido común», pero la pregunta sigue siendo la misma: ¿ante los ojos de quién?

Quizá podríamos elaborar una hipótesis sobre qué estaría bien o mal frente a los ojos de Dios basados en los diez mandamientos, pues ellos se constituyen en la Ley de Dios:

1. Amar a Dios sobre todas las cosas.
2. No tomar su santo nombre en vano.
3. Santificar las fiestas.
4. Honrar padre y madre.
5. No matar.
6. No fornicar.
7. No hurtar.
8. No levantar falso testimonio ni mentir.
9. No desear la mujer del prójimo.
10. No codiciar los bienes ajenos.

De todos modos, creyentes o no, algunos de estos mandamientos sagrados parecieran tener hoy relativos atenuantes; y no se trata de justificar acciones contrapuestas o contrasentidas, sino simplemente condicionadas y sumidas a una realidad general.

Cada uno de nosotros podría sostener diferencias válidas, pero desde luego subjetivas, lo que nos lleva casi al punto original de esta exposición, en lo que se refiere a: ante los ojos de quién, a las verdades de quién.

Muchas veces me preguntan qué tipo de bibliografía utilizo para mis exposiciones, pero lo cierto es que el diseño es una constante reflexión sobre el accionar del ser humano, por cuanto lo que nunca jamás debemos perder de vista es al otro, o a nosotros. Cómo sabremos si les gusta, si les molesta, si los seduce, si los convence, si no aprendemos de los demás, o simplemente de nosotros mismos. Y aun así, observando, viendo, mirando, pero por sobre todas las cosas, aprendiendo (o por lo menos intentando aprender), dejamos que aparezca la soberbia del saber, esa que distancia, que separa, que limita. Impermeable realidad de casi todos los diseñadores.

Pero sepamos y aprendamos entonces, que lo impermeable no permite entrar, pero tampoco salir. Se transforma en barrera; metáfora física contradictoria al principio de la acción del diseño: comunicar con la intención de comunicar. Pues ya todos sabemos que absolutamente todas las cosas comunican algo.

Menciono, casi al pasar, el principio de la acción del diseño, y hablo entonces de principio y no de modo, forma, estilo, particularidad, estrategia, programa, tecnología, PC, Mac, Carandache, Pilot, Rotring, A4, A3, normas; simplemente principios, los que rigen al hombre, los que rigen esta profesión.

Por eso, humildemente, y casi con la misma estructura de la Ley de Dios, he pensado en los diez principios del diseño:

1. Amarás al diseño por sobre los resultados.

Hace poco tiempo escuché decir a un prestigioso diseñador que muchas veces no estaba conforme con lo producido, que él hubiera preferido otra pieza y hasta a veces otro contexto; en definitiva, otro resultado. Esto me hizo pensar que en varias ocasiones todos producimos piezas de diseño para clientes y piezas de diseño para diseñadores. Obviamente, son estas últimas las que mejores y más profundas emociones nos producen. Pero si pensáramos como cirujanos, deberíamos rescatar lo verdaderamente importante de nuestro hacer: el dedo ha sido exitosamente injertado, ha recuperado la movilidad y por sobre todo ha devuelto la autoestima; por cuanto la estética, que por cierto no es desastrosa, ha quedado relegada. El diseño no debería medirse por sus valores estéticos, ya verán que cada uno tiene un juicio propio sobre lo bello, en tanto que sobre el funcionamiento, si prende, está bien.

2. No dirás que haces diseño solo por reproducir imágenes u operar una computadora.

Las nuevas, ya casi viejas, concepciones sociales en cuanto a la producción gráfica y el diseño gráfico, deben constituirse como pilares de los principios de quienes proyectamos en diseño. El diseño es un plan mental; la producción, un ejercicio en el manejo de la herramienta.

3. Dedicarás tu vida al diseño.

Todo el entorno es diseño. Bien lo describe Felipe Taborda: diseño es lo que nos rodea, lo que inquieta nuestros sentidos. Aprender a conocer, para reconocer, es una tarea ardua y cotidiana que no debemos olvidar, pero por sobre todas las cosas, prestarle atención.

4. Honrarás al maestro con el constante aprender.

Aprender no es de memoria, eso es saber repetir. Aprender es comprender, es entender, es buscar nuevos estímulos, es cargar y recargar nuestro rígido ampliando nuestro intelecto, pero no para saber más, sino para tener mejores y mayor cantidad de recursos para comunicarnos. Como digo siempre, el éxito de una comunicación radica en hablar el lenguaje del otro y para ello debemos conocerlo.

5. No destruirás el concepto del diseño.

El concepto, asociado en indisoluble matrimonio con el principio, no debería dejar espacios donde se aloje la

complejidad, la interferencia, la incertidumbre. La creencia de que la utilización de la transgresión, en los principios funcionales del diseño, es válida, no es más que un capricho puesto a disposición del otro.

6. No fornicarás.

Producirás diseño con deseo, con pasión, con creatividad y autenticidad; en definitiva, tendrás la misma actitud que cuando haces el amor.

7. No robarás ideas.

Las ideas son propias, son unipersonales, la idea está en el imaginario, es un pensamiento ideal, que al traducirse a palabras, casi siempre pierde su sensibilidad, su encanto y se transforma en un hecho formal y tangible que quizá responda a ese plan, a ese ideal; pero solo de quien fuera la idea lo podrá corroborar.

8. No plagiarás trabajos ni los firmarás como propios.

Imitar es una cosa, el plagio o copia es otra. El imitar está validado por la misma evolución del hombre y sus saberes, es decir, que imitamos para parecernos al modelo elegido; en tanto que se copia o plagia para adueñarse de lo ajeno y poner de manifiesto la escasa capacidad del hacer, del saber.

9. No desearás el cliente del prójimo.

Cuando uno habla de deseo, habla de sensación. Pero cuando decimos quiero, generalmente se hace desde la ambición. La ambición no es mala, quizá sea uno de los mejores y más fuertes móviles del ser humano, siempre y cuando sepamos para qué la queremos y qué haremos con lo obtenido.

Conseguir la cuenta de otro profesional, por el mero hecho de que él no la tenga más, es un acto egoísta. Robar un cliente a otro profesional, mediante cualquier medio inventado por el mismo hombre, es un hecho inmoral.

10. No codiciarás el equipamiento ajeno.

Una práctica actual es la de medir resultados a partir de los nuevos equipamientos informáticos, y esto no hace más que reflejar la inconsistencia de la idea conceptual que se tiene de lo que es el diseño. No diseña mejor quien lo haga con un Carandache sobre un papel romaní o tela-do, así como tampoco quien tenga la última generación en tecnología. Solo diseñará, como debe diseñarse, aquel que tenga la capacidad intelectual discursiva de interpretar y traducir el entorno que lo contiene. ▀

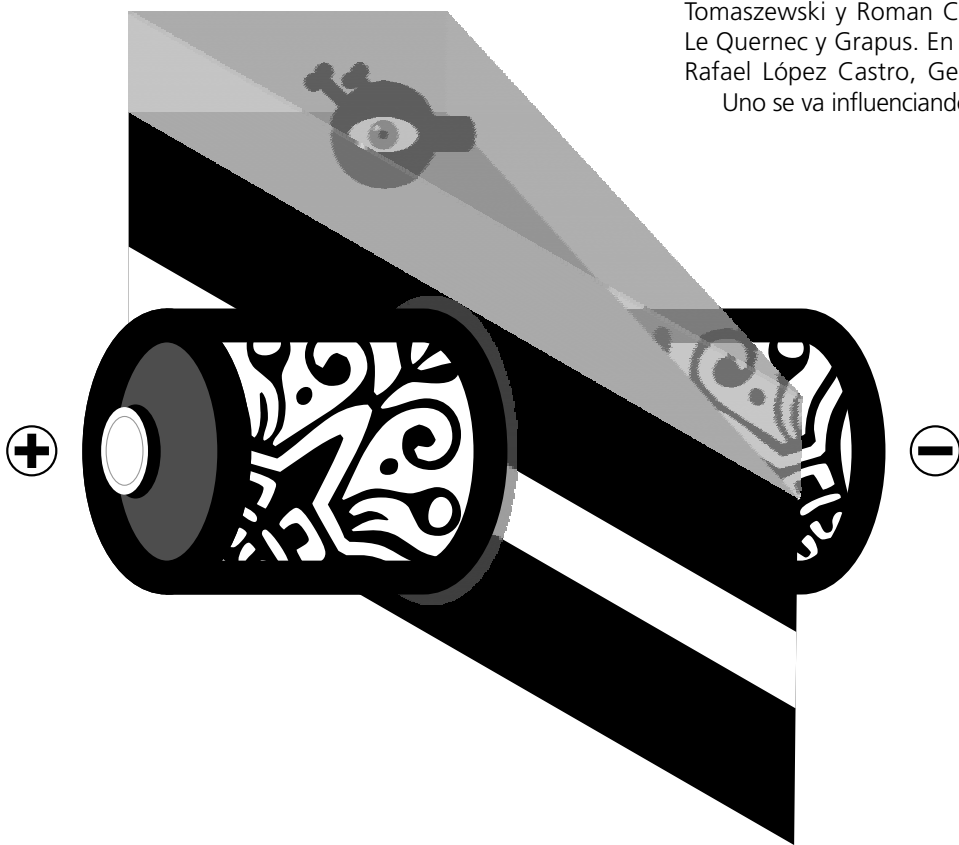
Pablo Kunst: diseñador argentino. Fundador y director del Centro de Diseño de Rosario. Ha publicado, entre otros, los libros *Diseño Gráfico en Conferencias* (CommTOOLS/RedArgenta, Buenos Aires) y *The Cartel and its looks* (Aquatint 2006).



Magallanes o el estilo de profanidad

Entrevista con
Alejandro Magallanes

Estrella Díaz



Concluido en La Habana el Congreso Internacional Cultura/Diseño ICOGRADA 2007, como casi siempre sucede, el saldo más positivo tiene que ver con el intenso intercambio establecido entre especialistas de una misma rama: vuelve a demostrarse que no hay herramienta mejor para la comunicación «cara a cara».

Eso pensaba mientras disfrutaba de la intervención del mexicano Alejandro Magallanes, diseñador de 35 años —inquieto y lleno de ideas—, que ha visitado a Cuba en tres oportunidades y quien, junto con Leonel Sagalión y Andrés Ramírez, integra el grupo La máquina del tiempo.

Magallanes confesó que en los últimos tiempos se ha sentido «atraído por la instalación»; pero por encima de todo considera que «el diseño es una forma de memoria». Concepto que, además de interesante, es sumamente útil en tiempos de olvido, como los de hoy.

«Las cosas más importantes de nuestras vidas son aquellas que nos van marcando y que, de alguna manera, conforman recuerdos. Una imagen puede influirte y llenar tu cabeza de contenidos. Una de las enfermedades más tristes que puede sufrir un ser humano es la pérdida de la memoria, y pienso que una disciplina como el diseño —que sirve para proponer ideas a las personas para que las recuerden— es algo increíble. Es como cuando Pablo Picasso creó su paloma de la paz que, con el tiempo, se ha convertido en un icono y tiene una presencia muy fuerte en la vida contemporánea.»



¿Cómo llega al mundo del diseño?

Me inclinaba por las artes visuales, el diseño gráfico o la Filosofía. Me inscribí en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Autónoma de México (UNAM), —donde me gradué en 1995—, porque tenía Artes Visuales y Diseño.

Me sucedió como a muchos: desde niño disfrutaba dibujar y, sobre todo, caricaturizar a mis maestros. Mi padre es ingeniero de profesión. Un día encontré entre sus papeles un manual de letras y me puse a imitar esos caracteres.

Cuando crecí y encontré una profesión que tenía que ver con imágenes y con letras, me dije: ¡maravilloso! Empecé trabajando para comisiones de derechos humanos y para universidades.

Actualmente me gusta pensar que no tengo clientes, sino cómplices, porque siempre he sentido una libertad inaudita a la hora de crear. Un trabajo me ha ido llevando a otro y es una disciplina que me encanta. Dedicarme al diseño es, para mí, como un juego.

Dicen los entendidos que en arte nada sale de la nada. En este breve recorrido por su obra noto ciertas influencias. ¿A quiénes reconoce?

De los cubanos, a Muñoz Bachs y René Azcuy, que es mi amigo; también aprecio muchísimo la obra de Rostgaard. El cartelismo cubano de los 60 y 70 ha dejado una huella en México que aún continúa y se sigue sintiendo esa fuerte influencia en toda la América Latina. Reconozco una gran influencia de los polacos Henryk Tomaszewski y Roman Cieslewicz y de los franceses Alain Le Querrec y Grapus. En cuanto a los mexicanos, sin duda, Rafael López Castro, Germán Montalvo y Vicente Rojo.

Uno se va influenciando todo el tiempo y pienso que bobo sería el que no se estuviera «contaminando» constantemente. También siento que los tres que integramos el grupo La máquina del tiempo nos retroalimentamos. Siempre nos la pasamos debatiendo y mostrándonos el trabajo, y es una influencia continua cuando alguien encuentra algo interesante y, de inmediato, se lo muestra al otro y así consecutivamente. El diseño es un amasijo de cosas y La máquina del tiempo, una licuadora.

¿El cartel mexicano hoy, por qué senderos anda?

En este punto hay que hacer una diferenciación. Está el cartel comercial y publicitario que tiene ganado espacios muy importantes en la Ciudad de México y que se ve en muchas partes, como por ejemplo, las estaciones de autobuses; están muy bien impresos a 80 x 1.20 en el famoso formato francés. El cartel cultural —que es el que regularmente hago— está destinado a las universidades, centros culturales, teatros y otras instituciones. La búsqueda de espacio para ellos es muy desigual.

Creo que el cartel mexicano tiene futuro porque hay jóvenes muy apasionados que han asumido esta manifestación como un excelente medio para promover ideas. Se está formando una generación con una gran potencia, con ideas nuevas y en sintonía con las tendencias internacionales, pero sin olvidar las raíces mexicanas. Eso es muy interesante.

Por otro lado, hay una realidad: cada día la gente encarga menos carteles o empieza a considerar que estos son «postalotas» y quieren reducir su tamaño, que es una cuestión muy importante. Me gusta decir que las «postalotas» son postales que una vez quisieron ser carteles.

¿Cuál cree que sean las tres utilidades fundamentales del cartel?

Promover, convocar y evocar, sin duda.

En su intervención ante el Congreso Internacional Cultura/Diseño ICOGRADA 2007 afirmó que «la publicidad es una pregunta que se responde por sí sola». ¿Cuál es la diferencia entre la publicidad y la profanidad que, obviamente, tiene como función el cartel?

Primero tengo que aclarar que no soy teórico de nada. Son ideas que voy acumulando y luego, intento encontrarles un discurso.

La tecnología puesta en función del *marketing* limita mucho la comunicación. Querer pensar que un grupo de personas es lo suficientemente homogéneo para que un mensaje les impacte por igual, es una idea que no me gusta nada.

El tipo de comunicación que pretendo conseguir con mi trabajo, requiere de la participación del espectador; es decir, para que la obra esté completa es necesario el receptor. Si el espectador interpreta algo de una forma, está bien; y si lo interpreta de otra, también.

Los carteles son como capas de cebolla. Anuncias, por ejemplo, la obra de teatro, la hora en que va a ser, el día: ese es un primer nivel: el más próximo. Después puedes empezar a introducir metáfora, crítica, contenido o poesía.

Dice que prefiere tener «cómplices más que clientes». ¿De qué manera congenia los intereses del que propone, el que paga, y lo que personalmente como artista quiere hacer? ¿Aparecen contradicciones?, ¿cómo las resuelve?

Tengo suerte. Me toca participar en un área increíble porque anuncias lo mejor que va generando la sociedad: la cultura. La sociedad va produciendo —cine, danza, literatura, teatro— y con esos temas no hay tanta presión como sí la hay con los que se consideran «políticamente correctos o incorrectos».

En la cuestión política que me involucre, generalmente, lo hago como ciudadano. Ese tipo de trabajo no me lo piden, más bien lo ofrezco. Si se da una situación y entiendo que merece una imagen, pues entro en contacto y propongo. No he encontrado la plataforma para involucrarme ideológicamente con algo bien establecido.

Tiene un fuerte e interesante vínculo con el libro infantil. ¿Cómo surge?

Ese trabajo surge en el momento del nacimiento de mi hija y comienzo a involucrarme con los libros que le facilito y que vamos viendo. Ese es un campo increíble y con una libertad muy grande, en el que no tienes que ser políticamente correcto, pero sí estimular la imaginación de los niños.

El método utilizado para hacer libros para niños es el mismo que empleo para el resto de mi trabajo o las cosas que hacía cuando era niño... mirar el techo, empezar a alucinar y a soñar con líneas, mirar cómo cambian de forma las nubes... es como un juego.

En el caso de los niños, me interesa mucho la poesía visual que puedan tener. La poesía está, obviamente, en las letras; y esas letras nos dan imágenes, pero a su vez las imágenes pueden evocar palabras, sentimientos y emociones que tienen mucho que ver con la poesía.

Trato de que todo tenga un sentido del humor; los niños son muy graciosos y como considero que aún no he madurado, me gusta mucho hacer este trabajo.

Hablas del humor y te refieres al trabajo para los niños; pero percibo en general en toda tu obra un gran sentido del humor, ¿es este una herramienta útil para la creación?

Sí. Las cosas dichas con humor se dicen absolutamente en serio. Considero que el estilo es un lastre, y lo que debe existir es un estilo de profanidad mucho más allá de la representación.

Si pudiera clasificar un estilo propio diría que sí tiene sentido del humor, pero en muchas ocasiones es sarcástico, irónico y de repente puede convertirse en algo cándido. Definitivamente sí, tiene mucho humor todo lo que hago.

¿Qué reflexión tienes sobre el recién concluido Congreso Internacional Cultura/Diseño ICOGRADA 2007?

Me he divertido muchísimo y quiero felicitar sinceramente a los organizadores cubanos que han hecho un trabajo estupendo. He conocido a muchos jóvenes diseñadores cubanos y ahora mismo me siento como en otra dimensión. Cuba es un lugar donde se está muy a gusto. ■

El cartel de contraportada titulado «GRAFEÑO DISICO» es de Alejandro Magallanes.

Estrella Díaz: periodista. Colabora habitualmente con revistas culturales.

Diseñar(nos)

Axel Li

I

Hoy, que la vida se hace cada vez más fatigante y más destructora del sistema nervioso, es más necesario que nunca oponerle en el interior un ambiente de paz y de economía general de esfuerzo. Para conseguirlo es necesario que cada elemento componente sea estudiado y definido, y que ocupe su lugar con exactitud matemática. Proporcionándolo a su uso, el elemento adquiere valor espiritual y plástico y contribuye a crear el ambiente de tranquilidad y satisfacción compensadoras.

Y es en esta forma acabada y exacta que encontramos ahora los tres elementos principales de la decoración interior: forma, luz y color. Si hemos de darle preponderancia a uno de los tres, ha de ser a la forma, ya que el interior es, ahora, cosa de plástica esencialmente.

CLARA PORSET, 1931

El diseño está presente por doquier. Y cada uno de nosotros percibe y evalúa (casi) todo lo que, en materia de diseño, nos pasa ante nuestra vista. Resulta innegable, la vida es diseño en densidad.

Los frascos y cajas de perfume, el metrobus (camello), la decoración de todo tipo de espacios, los libros y las revistas impresas y digitales, algunos efectos electrodomésticos, los frascos de bebidas (refrescos, cervezas, jugos...), las vidrieras de las tiendas, los estudios televisivos, las páginas web y los boletines digitales, los objetos para el hogar (vasos, ventanas, puertas, verjas...), vestuarios y calzados, letreros institucionales, etcétera, que nos circundan son al mismo tiempo de producción nacional y/o de factura foránea. Ahondar objetiva y científicamente en ellos supone mucho más que la trivial comparación entre lo que es nuestro y lo ajeno. Los gustos y posibilidades personales buscan un equilibrio entre la función y la estética que, en ocasiones, constituyen una falla, sobre todo en cuanto a estética se refiere.

Asumir un producto cualquiera en la línea industrial debiera contener en importante armonía lo funcional y lo estético. La cartelística cubana ha sabido llevarlos por décadas de modo muy digno, a pesar de las adversidades probables: carencia de colores, poca abundancia de estos, verbigracia. El diseño industrial y gráfico en Cuba afronta ejemplos que despiertan elogios o severos enjuiciamientos. Lo que sí es una realidad es que profesionales ya graduados, en fase de aprendizaje o a punto de graduarse del Instituto Superior de Diseño Industrial (ISDI) generan o archivan, aplican y logran proyectos con alta dosis de utilidad que, a la larga, nos beneficiarían.

II

Lamentablemente, este cartel [el de los años 90] no se caracterizará tanto por el número de receptores que perciben el mensaje, sino por las veces que el mensaje es percibido por un mismo receptor (entiéndase un receptor perteneciente a un sector muy específico de la juventud de entonces). Por tanto, su razón de ser se alcanza a medias. Pasada la actividad para la cual se concibió, su corta tirada y limitada ubicuidad terminan por hacer lo suyo: el medio sobrepasa al mensaje. Luego —al otro día, tal vez—, ya es casi obra única, grata a coleccionistas o, en el mejor de los casos —como en los malos tiempos, ¡los mejores!—, propiedad de los amigos más cercanos a los diseñadores.

JORGE R. BERMÚDEZ, 2000

Es sobre todo fuera del ámbito del ISDI donde prima la estrechez del debate escrito con respecto al diseño de cuanto nos rodea: objetos o soportes de disímiles naturalezas. Tomar la pluma o ponerse delante de un teclado para plasmar ideas sabidas o intuitas para así legitimar y difundir mejor un saber determinado supone la actividad intelectual. Por supuesto, ese saber o hecho que llega a ser escrito será mucho más útil si pasa a letra impresa, porque el instinto del interesado es ir primero a la búsqueda de lo publicado. Y durante varios años nuestros libros, revistas y, más recientemente, el mundo digital han sido testigos de reflexiones —de manera fundamental— sobre el diseño gráfico de carteles. Todos esos ensayos y artículos, importantes de por sí, aluden a una circunstancia visual que durante décadas ha formado parte de nuestro panorama cotidiano, aun cuando se trate de los cines, las librerías, las vidrieras, las vallas, los postes del tendido eléctrico, las paredes... en fin, del paisaje urbano y semiurbano cubano que es adornado tímidamente con diseños gráficos. Nuestra cartelística ha sido motivo de reflexión —y seguirá siéndolo— por encima de otros productos del

diario vivir. Sobre nosotros pesa ya una tradición de juzgar y hablar únicamente del cartel o afiche cubano. O al menos, en primera instancia.

No solo profesores, escritores y críticos han tomado a la cartelística cubana para sus comentarios y exégesis, sino incluso el audiovisual ha reflejado por la senda del reportaje y la entrevista los pareceres de sus máximos comprometidos: los diseñadores. Por consiguiente tenemos, para suerte nuestra, criterios documentados de diferentes épocas. Un ejemplo reciente es *Poética gráfica insular* (2007), documental del periodista Rolando Almirante, que se hermana un tanto con un artículo de título similar en el esfuerzo por confrontar pareceres en torno a los carteles de esta Isla.

En dicho audiovisual intervienen algo así como dos generaciones de diseñadores cubanos que brindan sus perspectivas, ideas y vivencias sobre la cartelística. De un lado, algunos de los clásicos o maestros: Rafael Morante, Eladio Rivadulla y María Elena Molinet; del otro, los seguidores, algunos del momento: Osmany Torres, Nelson Ponce, Idania del Río y Raúl Valdés (Raupa). Con la interrelación de planos de los sujetos elegidos para reflexionar y el uso del pastiche con alguna que otra imagen de archivo —cita visual— se levanta esta nueva obra apoyada con intencionalidad en la disciplina del diseño: las locaciones de los entrevistados, los efectos cinéticos, las tipografías y los colores utilizados lo atestiguan. Es un documental sobre algunos momentos del cartel cubano, como suele ocurrir en el plano literario o de la escritura referente a la gráfica insular. Está bien, es válido e imprescindible.

III

Debemos considerar ahora cómo, entre nosotros, no es frecuente la teorización sobre el diseño; generalmente nos limitamos a recordar con nostalgia la 'época dorada del cartel' o pretendemos revivirla mediante la valoración de carteles que aparecen en exposiciones cuando en realidad son solo proyectos, obras únicas que no llegan a plasmarse como carteles. Es hora de prestar atención a otras manifestaciones gráficas, como los diseñadores de stands para ferias comerciales, las multimedias y la identidad corporativa, que se han ido desarrollando y que, por la calidad que en muchas ocasiones presentan, son dignas de valoración por los especialistas en arte. Debemos recordar que en los años 60 y 70 las instituciones culturales, la prensa y la crítica estuvieron siempre atentas a la valoración del diseño gráfico en sus espacios, lo que contribuyó en notable medida al desarrollo de esa disciplina.

PEDRO CONTRERAS, 2007

Con el ISDI el contexto social ha afrontado las siguientes situaciones: diseñadores que han asumido a las artes visuales como instrumento discursivo para sus ideas, por lo que frente a los demás se presentan como artistas (pintores, dibujantes, fotógrafos, instalacionistas, humoristas); y diseñadores que ejercen su oficio toda una vida en distintos puestos laborales de la sociedad cubana. Mis recuerdos inmediatos se solidarizan con las estéticas del Gabinete Ordo Amoris, grupo Spam, Andy Rivero, Ramiro Zardoya, Alein Somonte, grupo Camaleón y con cuantos «anónimos» diseñadores tienen resultados que hablan en nombre de ellos. Y por supuesto, como parte del bregar diario y de una afinidad temática, con mucha regularidad disfruto y evalúo las soluciones compositivas para publicaciones periódicas de dos nombres (sonados) de estos tiempos: Pepe Menéndez y Osmany Torres.

Siempre he pensado que el talento interno, el de ciertos pupitres del ISDI, debiera ser contextualizado aún más a los ojos de una mayoría, es decir, ese ingenio debiera tomar posesión de la ciudad, sin tener que esperar a la anual Feria del Libro Cubano —¿qué otra cosa más para enumerar?, cuesta trabajo hacerlo. Las universidades del país, cada rincón juvenil, una parada, un jardín, un barrio, un círculo infantil... son «soportes» idóneos para los



sueños de todo joven que no forme parte aún de la tan mentada «piñita» grupal. Obvio, los sueños en ocasiones tardan, porque son costosos y exigen recursos. Pero tal vez sea algo importante el otorgamiento de una oportunidad para quienes desde las aulas hacen diseño en Cuba. Esto alienta bastante y permite que se abran de par en par los ventanales de la imaginación por tiempo indefinido.

La anterior idea, que me ronda hace mucho tiempo, viene a enlazarse con una interrogante relacionada con un ejemplo hoy ya conocido: ¿sabríamos del grupo Camaleón de no haberse asociado con un proyecto editorial como el de *La Jiribilla* y *La Jiribilla de papel*? Amén del talento y los nuevos bríos gráficos de estos jóvenes y de sus premios en concursos, la penetración social de ellos, primero para los lectores de Internet, luego para los del papel impreso —*La Jiribilla de papel*, carteles, libros, revistas—, sedujo sabiamente hasta redimensionar la gráfica contemporánea cubana.

Si antes primaron los nombres o firmas individuales (Rostgaard, Muñoz Bachs, Félix Beltrán, et al.) los jóvenes de Camaleón triunfaron en grupo, mientras estuvieron juntos. Se trataba de una estrategia que dio resultados, como otras tantas veces en el terreno del arte cubano. Las individualidades de los camaleones y de sus integrantes en los días actuales, aun cuando estén acentuadas y aceptadas, delatan el sello de cuando el grupo estaba en pie. Todavía hoy ocurre y en muchas direcciones —cubiertas de libros, diseño de revistas, ilustraciones, spots televisivos, carteles...— se siente el tufillo de nuestro reptil gráfico, porque la estética de este grupo ha superado las fronteras del cartel o de los impresos y porque además sus antiguos militantes no han dejado de diseñar... «camaleónicamente». Esa estética está en casi todas partes. Es modelo, ejemplo, guía y debiera ser inclusive superada. Ella da sombra y toda sombra es cómoda. Pero esto no basta.

¡Que levante la mano aquel que no sea un «camaleón»! Y aún más, ¡que la baje inmediatamente aquel que quede tan solo en los reinos del modo «camaleónico»! Hay que pensar y diseñar, y viceversa. Como ha sido siempre: desde sí y a partir «de», con los rumbos firmemente delimitados.

Clara Porset: «La decoración interior contemporánea. Su adaptación al trópico», en *Clara Porset. Diseño y cultura*. Selección y prólogo de Jorge R. Bermúdez. Editorial Letras Cubanas, 2005, p. 76.

Jorge R. Bermúdez: «La otra pared», en *La imagen constante: el cartel cubano del siglo XX*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2000, p. 235.

Pedro Contreras: «El toque de Raupa», *Noticias de Art cubano*, No. 8, 2007, p. 7.

Mi acercamiento a las artes gráficas nació del periodismo. Me interesé por lo que decía la página y por cómo se veía esa página. En aprendizaje tan placentero me ayudaron algunos amigos que siempre habitan mi recuerdo. Dos de ellos fallecidos, Raúl Martínez y Darío Mora, y uno que continúa su labor haciendo de páginas y portadas, objetos admirables, Umberto Peña. En su momento ocuparon respectivos y definitorios espacios en editoriales cubanas. Raúl en Arte y Literatura y Letras Cubanas, después de un inicio rompedor en Ediciones R y *Lunes de Revolución*. Darío le dio un perfil y un carácter definidos a los libros de Ediciones Unión, de la UNEAC, a sus revistas y carteles. Umberto fijó residencia en una casa de excepción, la Casa de las Américas. Con su labor todos distinguimos sus publicaciones y desde ellas dieron lecciones inolvidables. Los he recordado mucho mientras se preparaba el Congreso Mundial del Consejo Internacional de Asociaciones de Diseño Gráfico 2007. Los he tenido presentes mientras escribía el texto que sigue, introductorio de la exposición *Cuba Gráfica*, en la Casa de las Américas, como parte de los actos del Congreso.

En este breve texto me acojo a generalidades sin precisar períodos, empresas y personalidades. Opto por evocar las muchas y variadas razones que hicieron de las calles y las fachadas habaneras —y en menor, pero significativa medida, de algunas ciudades principales de Cuba— espacios donde desde muy temprano las artes gráficas y la propaganda alcanzaron un desarrollo que paulatinamente resultaría impetuoso. Podemos considerar que asomó a la vía pública una vez conquistados los interiores: de cuanto adornaba el salón y se movía en las manos a la conquista del exterior, de las marcas elaboradas por grabadores alemanes y franceses que en el siglo XIX venían a satisfacer demandas de burgueses esclavistas ávidos de exaltar sus posesiones y su vanguardismo industrial —con el consecuente emplazamiento de equipos impresores para la exquisitez de las vitolas y los envases tabaqueros—, a periódicos que seguían pautas extranjeras, superadoras de las iniciales listas de entradas y embarques portuarios, crónicas simplemente factográficas. Se fue conformando un sentido del reclamo comercial, de la información ilustrada, de la promoción para la competencia, y se tradujo en educación colectiva, costumbre que conminaba la pupila y alertaba el gusto.

Cuba, que fue la hija adorada de España y una suerte de novia deseada de EE.UU., recibió de esas partes del mundo, con estilos decantados en la golosa retina de los consumidores, un sentido emprendedor junto a sus adelantados técnicos, y los desarrolló con una prioridad que en algunos aspectos superó a la Metrópoli peninsular y a los países circundantes del Caribe y Centroamérica.

Reynaldo González

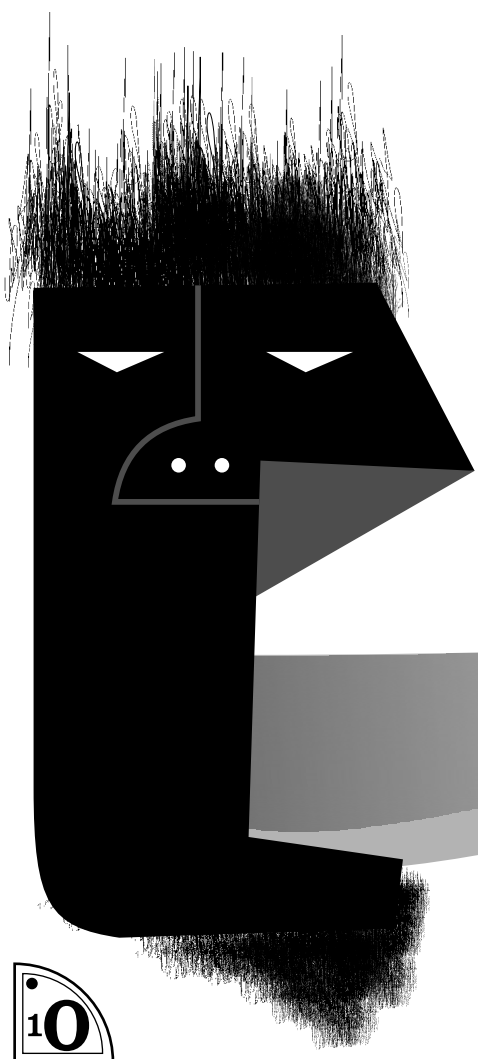
El diseño gráfico cubano, una carrera de relevos

Esto ya ocurría en la última mitad del siglo XIX, en la evolución de los envases y un innegable refinamiento en la prensa escrita. La llegada de la vida republicana, aunque tardía en relación con los países del hemisferio, detonaría el auge de esa propaganda inicialmente vinculada a los negocios, pero también a las distracciones, la información de gratificaciones enriquecedoras del entorno, como la moda y las líneas de los carruajes en que los poderosos se movían por las ciudades. ¿Qué fueron, si no, los aderezos de los caleseros, sus vistosas chaquetas y elevados sombreros, las calesas mismas, los decorados toldos que hacían amable el tránsito por las arterias soleadas de las ciudades y los anuncios en fachadas de establecimientos y paredones sin aparente uso? Allí, a no dudarlo, se expresaban preferencias por tipografías que los rotulistas agrandaban, detalles embellecedores del espacio y no escaso humor para captar la atención de los paseantes. Cuando observamos viejas fotos de La Habana, nos asaltan esas manifestaciones propagandísticas, verdaderas gigantografías con un carácter marcadamente competitivo. La capital cubana se beneficiaba de su situación geográfica y de resultar, desde el inicio, un punto de encuentro y de entrecruce cultural, hacia un cosmopolitismo imparable. Desde entonces el grafismo no se detuvo en su aspecto comercial.

La vida republicana tendría una expresión definidora en el manejo de la propaganda impresa, los anuncios pagados en periódicos donde sobresalía el gusto de empresarios que buscaban la diferenciación e hicieron de esas páginas un muestrario de pretensiones, de puja por sobresalir. Fueron de los mínimos grabados a los letreros con grandes tipografías que explicitaban el carácter de las proposiciones. Algo que llamaríamos «logotipos» emergía de esos reclamos, ganaba espacio al ambicionar la pared, ya como sello distintivo, con la multiplicación de aquella imagen, diríamos que ampliada «por la línea perpendicular». El dentista usaba una dentadura; el zapatero, un zapato; el oculista, unos lentes; el sastre, un maniquí alfilerado; y hasta la funeraria, un elegante carromato fúnebre. Algunas familias tipográficas ganaban preferencia en un surtido todavía escaso cuando los grabadores, xilógrafos o creadores

para la impresión en serigrafía, aumentaron la exigua lista de imágenes, implantaron escuelas, estilos y contribuyeron al mejoramiento de los gustos.

Si las crisis económicas cedían, los poderosos o medianos comerciantes aprovechaban la racha para sumar elementos distinguidos en los escaparates delanteros, exhibir las importaciones y las confecciones del patio. Allí alternaban los anuncios de actos públicos que ponían notas de distinción, la llegada de un circo, el *vaudeville* trashumante, la gran compañía operística y las seducciones del cinematógrafo, que se impuso con las ampliaciones de sus «vistas» y por la insistencia en determinados productores y artistas. Todo eso «vestía bien», ocupaba sitio en el imaginario colectivo, pero nada fuera posible sin la seducción de los anuncios, de la propaganda impresa, de la dedicación de reproductores manuales e impresores. La primera mitad del siglo XX asistió a un desarrollo sin par de la propaganda y la información, según escuelas estadounidenses o europeas, hasta desarrollar formas peculiares, nutridas en el humor y el carácter insulares. Ocurrió en el teatro, en los primeros atisbos de una cinematografía nacional siempre agónica, pero entusiasta, dispuesta a superar los sucesivos fracasos como la simpática palabra «morivivi», preferida de nuestros abuelos para definir un estado de intermitentes bonanza y desfallecimiento. Ese propagandismo dependiente de los ciclos de alza y baja, zafra y «tiempo muerto», «vacas gordas» y «vacas flacas», se vinculó a las palpitaciones económicas y políticas, las expresó o denostó e hizo de la sátira un elemento



consustancial, al tiempo que desarrollaba modos de supervivencia, oficios y especialidades. El gremio de los tipógrafos no fue nada despreciable en la vida social cubana, evidencia de las necesidades que atendía, la movilidad a que contribuía en un conglomerado bullente, despierto, que por sí mismo creaba y estimulaba necesidades, ciertas o inventadas, en un «todo vale» aleccionador.

No hubo en ese tiempo una verdadera producción editorial —sin que faltaran excepciones—, pero sí en cuanto a revistas y periódicos, ya serios, ya humorísticos, una baraja de seducciones para las clases altas y refinadas, con grandes rotativos, representantes de intereses transnacionales, o propios, en una red difícil de desentrañar. En ellos figuraron quienes al oficio unieron un talento que mucho tenía de relaciones públicas, de diplomacia, de juego ingravido, como para hurtarse de los accidentes propios de la dependencia y el endémico subdesarrollo. Las clases media y baja hallaban compensación en semanarios y ediciones mensuales de menor costo, algunos con una información impensada en otros puntos del hemisferio, y hasta revistas —colorines— que las farmacias obsequiaban por la mera compra de analgésicos o sales digestivas. De ellas recuerdo la curiosa *Cubamena*, puntuario y diversión, consejos útiles y gracejo pícaro, salpimentada por un humorismo sardónico y la premura por colocar entre los humildes, tenidos como «los que más compran», una producción subalterna que sin llegar a remedio ilusionaba como paliativo. Esa malla propagandística de canales plurales y entrecruzados iba de la radio a la letra impresa, en constante creación de *slogans* y *jingles*, anuncios escritos, dichos y cantados, impuestos por una figura seductora, una tipografía peculiar y la frase «gancho», en apelación a necesidades impostergables, o a caprichos también imperativos. Y en todo hacía su agosto el diseño.

Legada la televisión confluyeron las imágenes, los sonidos y las zalemas de cierta picaresca, junto a la política en su expresión más burda y directa. Para entonces predominaba un tipo de propaganda altisonante, que no acudía a la persuasión, sino al efectismo. Quedaban vestigios de un refinamiento orillado por la invasión del mal gusto, que miraba por encima del hombro, con dignidad ofendida pero impotente. Debe aclararse que también en los predios poco selectivos se requería eficacia, algo ya ganado por los oficiantes del cotidiano ritual de la información, tan metabolizado que pasaba inadvertido, interiorizado como la adicción que actúa «desde adentro» y pide «más de lo mismo» en un reclamo automático. La población mayoritaria estaba atrapada en las redes de la manipulación política o sentimental —la incalculable erosión del sentimentalismo sembrado en el consumo mismo de los mensajes elaborados «para la masa»—, ambas definiciones signadas por un gusto grueso: con elemental similitud se proponía un candidato a «la cosa pública» un melodrama folletinesco. La elite se refugiaba en islotes del dudoso buen gusto de «lo bonito», «lo fino», la sofisticación entendida como refinamiento, sin una respuesta, mucho menos una comprensión de los fenómenos que reiteraba.

En medio de ese clima aturrido y aturridor es innegable que la propaganda y su recurso inherente, el diseño, cumplían sus roles con efectivo profesionalismo. Cuba se había convertido en un vivero de talentos y un punto de referencia para la impresión internacional sobre América Latina. Lo explica la multiplicación de agencias publicitarias que por igual abarcaban las empresas jaboneras que señoreaban en la radio y la televisión, las portadas y páginas interiores de revistas de éxito —algunas con tiradas gigantescas, que el mismo día de la salida habanera llegaban a las capitales de los países cercanos—, las vallas anunciadoras que bordeaban las carreteras y las que servían de fondo a las jugadas más espectaculares en los estadios deportivos. La presencia de los diseñadores ganaba un espacio abarcador; un ejército de oficiantes se preparaba porque, entre las carreras de corto plazo, una muy rentable era el diseño comercial. Aunque entre ellos hubiera artistas, por el momento nadie hablaba de arte, sino de negocio. La demanda expresada en carteles que abordaban al paseante hasta en los rústicos abanicos (pencas) con que mitigaba el persistente calor insular, creó hábitos de consumo, un aturrido manejo de códigos, la interiorización de mensajes que ingresaron en la retina y se sumaron al imaginario popular.

Cuando llegó la Revolución, la propaganda comercial y política estaba en su punto cúspide, pero conoció cambios trascendentales. Tuvo una mutación drástica cuando la publicidad se trocó en ideología y persuasión políticas,

el otro «producto» que aprovechaba lo ya sembrado. Cesaron la radio, la televisión y las publicaciones comerciales. A los mismos que emplazaron campañas publicitarias y organizaron las comprobaciones de preferencia, consumo y audiencia les correspondió participar en el cambio que sufriría el medio con los contenidos nuevos. Como profesores o ejecutantes cumplieron las tareas recién llegadas y continuaron en el servicio hasta sus retiros o muertes, o abandonaron el país por no compartir la nueva política, o porque las ganancias ya no eran iguales. Incluso en un período epigonal del llamado realismo socialista importado del Este europeo, sus realizadores se sirvieron de las fórmulas de la propaganda tradicional con que antes convocaron a las urnas o a los estadios de béisbol. A fin de cuentas, aquel «arte» no se diferenciaba del carácter impositivo y directo utilizado para vender cervezas y detergentes. Fue una serie agresiva a la vista y onerosa con el buen gusto. Invadió los espacios de la antigua publicidad y sus sistemas de impresión con enérgicos brazos proletarios enarbolando herramientas entre banderas, para llamamientos a mítines o a la cosecha de la caña de azúcar. Predominaron el calado de la serigrafía, los colores primarios y las drásticas demarcaciones para redondear una agitación impositiva. En realidad, no era nada nuevo en la cartelística cubana, que antes se había acogido al impacto más que a la persuasión, pero la tendencia al realismo socialista cargó las tintas hasta la aberración y una total ausencia de matices.

El nuevo orden privilegió la enseñanza y, dentro de ella, la artística. Por un período inicial cumularon las escuelas más contradictorias, el conductivismo de un arte supuestamente proletario y el expresionismo abstracto, participante en una muy arriesgada maniobra junto a los innovadores de la primera etapa, que ofrecieron una tranquila resistencia. Tanto generaciones como tendencias coincidieron en la palestra del arte y del diseño, con insoslayables contaminaciones. Así como en la música, ahora enriquecida por compositores e instrumentistas que no repetían el escueto modelo de los viejos «músicos de oído», porque se formaban en excelentes conservatorios, la interfluencia de arte y diseño se dejó sentir en las hornadas que arribaban a las redacciones de las revistas, los talleres de carteles y —ahora con una progresión de industria poligráfica— a la producción de libros de tiradas masivas e interés culturizador. El cartel tradicional se vio desasido de sus patrones históricos, afrontado a nuevos objetivos, cuando desde los propios emplazamientos impresores le llegaba un cartelismo de nuevo tipo, popularizador de campañas de lectura, ciclos de cine, conciertos, temporadas de ballet, todo sin el sentido comercial primario. En medio de esas batallas silenciosas, tenidas en una atmósfera de respeto y no de competencia, se formaban diseñadores interesados en darles cuerpo y contenido a ideas de mejoramiento cultural y humano. Si en la formación de la anterior eficacia propagandística se tensaron la imaginación y las iniciativas, ahora el diseño gráfico conocía un auge deslumbrante, en cuantía y en innovación formal. Entraban a jugar nuevas esferas de influencia como el diseño de algunos países europeos que mostraban realizaciones más intelectuales y complejas, donde alternaban elementos de escuelas vanguardistas y nuevas lecturas de los viejos códigos. Ahora, de nuevo, pero en aluvión, la sensibilidad creadora se ponía en tensión, se exigía a sí misma y la puja de los talentos ganaba una trascendencia diversa. Los «consumidores» eran multitud, aprendían una fruición nueva, apreciaban cuánto les exigía empinarse. Se producía un diálogo entre los realizadores y sus destinatarios en un terreno sin cesar cambiante. Se vivía, en realidad, una ebullición connotativa.

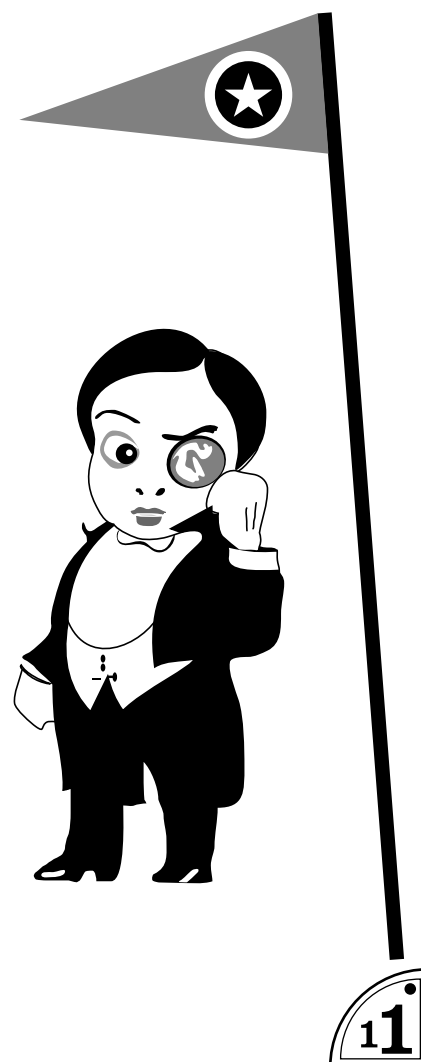
Libros y carteles ofrecían novedosas posibilidades de desarrollo a la fruición. Sin la urgencia de acudir al mensaje fácil, instaban al esfuerzo intelectual y al juego de referencias. Apreciaban la sorpresa, lo sugerente, el reto a la comprensión y el juego de las ideas. En esa variante entraron factores sorpresivos en la apreciación cubana, en la misma medida en que incidieron las circunstancias del bloqueo comercial establecido por EE.UU. y el aislamiento a Cuba a que accedió la Organización de Estados Americanos. Para romper esos valladares surgieron nuevos vínculos de intercambio, otras relaciones, respuestas realmente insólitas en nuestro hemisferio. La obligada ruptura con las anteriores fuentes de influencia y el acercamiento a conceptos exógenos a la sensibilidad antes cimentada, dieron nuevos asideros. El sostenimiento de la cultura artística, favorecida como nunca antes, y esos intercambios desarrollaron la sensibilidad de los creadores y de los consumidores de mensajes. Lo que antes era simple

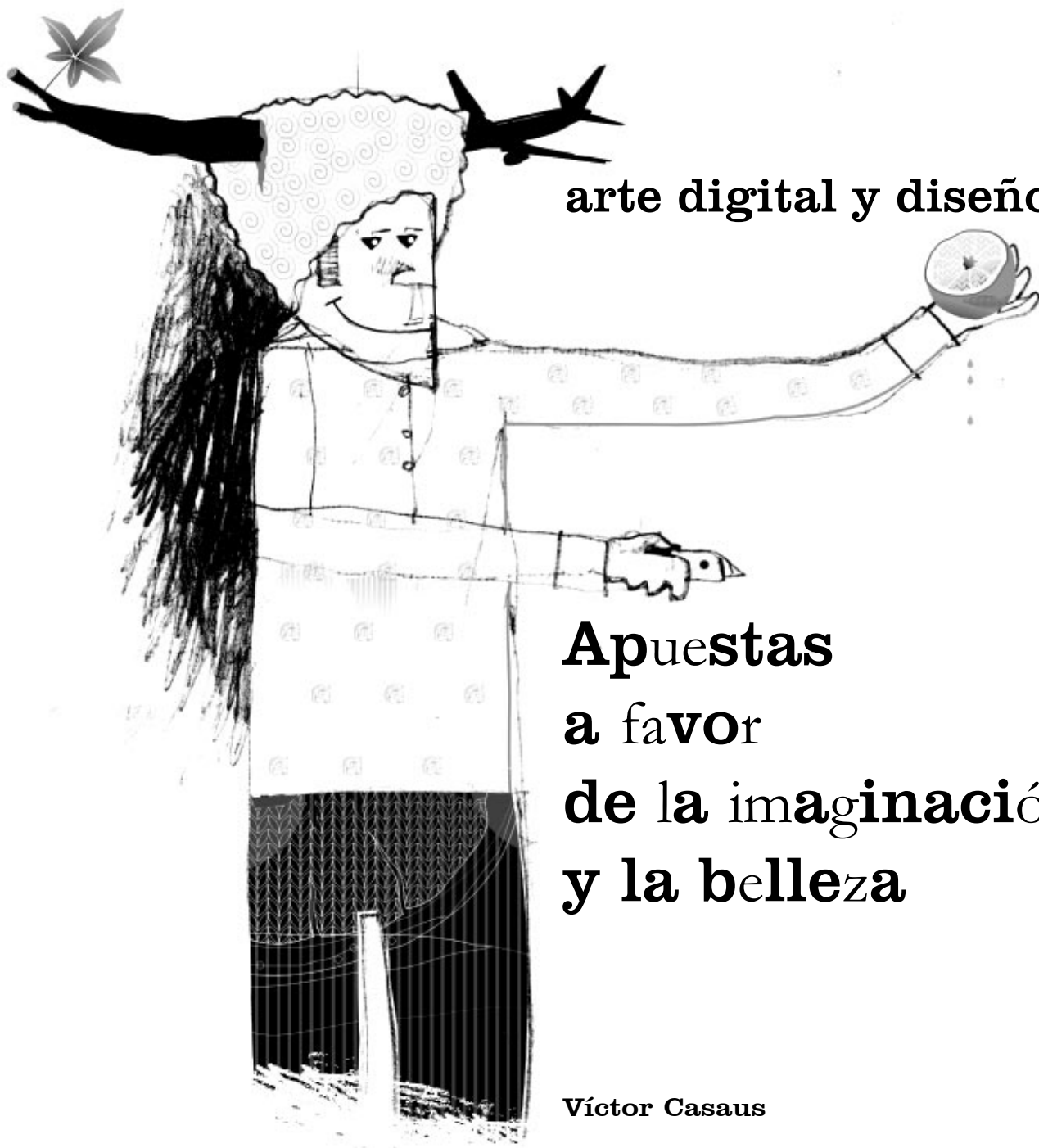
material combustible, ahora merecía otra valoración. Entretanto, como el bloqueo y su respuesta han durado medio siglo, se han desarrollado otras costumbres y, por consiguiente, otras comprensiones. Hoy, sin duda, los cubanos comprendemos algunos asuntos de manera diferente a la predominante en los países que nos rodean, incluso si comparten similares raíces culturales y elementos de un mestizaje genitor, considerado factor importante en la orientación de la idiosincrasia.

En las líneas del grafismo cubano han entrado, por igual, nuevos talentos, surgidos de exigentes escuelas y con una formación plural, más completa que la de sus antecesores, y talentos ya «hechos» que aportaron su experiencia. Participaron pintores, algunos —los menos— con la habilidad y la ductilidad que esta labor requiere, así como fallaron aquellos que al cartel trasladaron sus búsquedas, estilos y preocupaciones formales, como una extensión de sus obras, sin la comprensión de que las artes gráficas son arte, sí, pero artes aplicadas, con su gramática propia, dictada por sus objetivos. En la actualidad, luego de períodos de grandes hallazgos y profundos declives, de atravesar crisis económicas que mermaron la producción de libros, revistas y carteles, y de un conductivismo empobrecedor de la creatividad, el arte gráfico cubano se recompone y busca nuevos horizontes. Su salud pelagra por un persistente drenaje de talentos, competidor de la reposición, también persistente. Asiste a un dilema de permanencia, imprescindible para desarrollar métodos y oficios, aunque dispone de las fuentes contrapuestas y plurales, confrontaciones que lo enriquecen e impiden la rutinaria reducción de los hallazgos. El diseño cubano ha capeado algunos temporales y tiene a su favor períodos dorados. Sin embargo, de nuevo se implica en una carrera de relevos, diferente del maratón deportivo en que requiere un imprescindible tiempo de siembra para futuras cosechas. ▀

Texto introductorio al catálogo de la muestra *Cuba gráfica: una visión del diseño gráfico cubano*, en la Casa de las Américas.

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





arte digital y diseño comunicacional

Apuestas a favor de la imaginación y la belleza

Víctor Casaus

También nosotros hemos recibido, en estos años, el llamado apremiante de esa imagen que nos gritaba hace un momento desde la pantalla. Hemos tenido el inquietante privilegio de ver nacer un arte nuevo delante de nuestros ojos: el arte digital en Cuba.

La maravilla de ese hallazgo colectivo ha encontrado su espacio, para quedarse, en los vastos y diversos territorios de la cultura cubana y compartir, al mismo tiempo, algunos comentarios urgentes sobre la relación viva que se establece entre el arte digital, el diseño comunicacional y otras áreas afines en estos tiempos en que las fronteras entre los géneros y lenguajes tienden a difuminarse. Celebramos esa fuerza creadora que desmantela los compartimentos estancos y las visiones prestablecidas de las academias, mientras añoramos que otras fronteras mayores desaparezcan también en su día para reencontrar al ser humano en su vocación integradora y verdaderamente universal.

Los momentos iluminadores y tensos de irrupción y ruptura en el terreno de la creación artística siempre concitan opiniones y posturas diversas que van desde la aceptación acrítica hasta el rechazo prejuiciado. Así sucedió cuando aparecieron la fotografía, el cine silente, el cine sonoro, el video; pero en nuestros días, lo vertiginoso de los hallazgos tecnológicos en los que se afinan esos nuevos caminos expresivos resulta alucinante y en ocasiones avasallador.

Por ello, cuando nos lanzamos a la dulce aventura de iniciar los salones y coloquios de arte digital en La Habana en 1999 propusimos este lema audaz y esperanzado: «Una apuesta a favor de la imaginación y la belleza», conceptos, categorías, sensaciones imprescindibles para la existencia del ser humano en todas las épocas y más aún en los tiempos inciertos que se viven a nivel planetario. Ese lema

fecundo se asentó en la convicción de que era necesario convocar a los talentos posibles y abrir nuevos espacios —como ya habíamos hecho en otras áreas de la creación artística, como la

Nueva Trova— desde los presupuestos indispensables de la libertad y la participación.

Los salones y coloquios han ido creciendo desde su fundación: de una treintena de participantes nacionales en 1999 a más de 140, en categorías diversas, en la edición de este año. La convocatoria internacional iniciada en el quinto salón ha reunido a más de 400 artistas de 42 países.

Lo hemos logrado desde nuestra condición de centro cultural de muy modestos recursos tratando de hacer bueno un lema nacido en la brega cultural diaria: «Somos un centro pobre, pero honrado», que busca en la creación cultural cotidiana los misterios de esa «pobreza irradiante» de la que nos habló el gran poeta José Lezama Lima. Felizmente hemos contado con la ayuda de instituciones amigas y sobre todo con el respaldo de la comunidad creciente de artistas digitales aquí y en otros países.

Obsesionados por el tema de la memoria en estos tiempos en que se hacen llamados imperiosos (e imperiales) a la amnesia generalizada a través del ejercicio de la superficialidad en los medios de comunicación, comenzamos a transitar, desde momentos tempranos en la cronología insular, por las llamadas autopistas de las nuevas tecnologías para ofrecer los resultados culturales de estos salones digitales (y de otros proyectos que desarrolla el Centro Pablo) a los internautas en muchos rincones del mundo. Publicaciones, exposiciones, documentales y otras obras audiovisuales han acompañado esta estrategia que se rebela contra los fatalismos de la insularidad y se enfrenta al bloqueo casi cincuentenario que se impone a la Isla desde el exterior y a los bloqueos mentales que a veces generan la avasalladora presencia y el desarrollo incesante de estas nuevas tecnologías.

Para decirlo con las palabras de la poesía, a la que seguiré acudiendo en otros momentos de esta presentación: «El olvido está lleno de memoria», según nos recordó un autor y amigo querido, el uruguayo Mario Benedetti.

El arte digital viene también, desde su sorprendente dinamismo, a definir y mostrar los universos de nuestra época que serán, a no dudarlo, la memoria de mañana.

Los salones, coloquios y la presencia de nuevas expresiones de diseño comunicacional, que emergen con fuerza renovada en nuestros días, contribuyeron y están contribuyendo a crear entre nosotros una cultura digital que incluye, sin duda, a esa «cultura del diseño» a la que se refiere el actual presidente de ICOGRADA, Jacques Lange, en sus palabras introductorias para este Congreso.

En ambas expresiones artísticas se evidencia en nuestro país una participación activa, numerosa y crecientemente calificada de creadores jóvenes. Creemos que las acciones culturales novedosas y atractivas que se emprendan continuarán revelando esas riquezas que tienen su origen, sin duda, en la base educacional del país construida a través de logros sociales como el carácter gratuito de la enseñanza —incluida en ella la enseñanza artística en todas sus manifestaciones. Es importante también reconocer la función de vanguardia que pueden desempeñar estas formas de creación artística que utilizan las herramientas digitales para su realización en la lucha contra las manifestaciones de banalidad y de mal gusto presentes en diversos medios de comunicación masiva, en franco antagonismo con los esfuerzos intensos que se realizan para mantener y desarrollar los niveles educacionales generales alcanzados en las cuatro décadas precedentes.

Ello hace más significativa, en el contexto de la cultura cubana de hoy, esa presencia señalada de los actores más jóvenes en los territorios de la creación digital. Entre otros ejemplos citables quiero mencionar una exposición inaugurada en el marco de las actividades de este Congreso: la muestra de carteles *Pablo y la Guerra Civil Española* que permanecerá en las paredes de la Sala Majadahonda del Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau hasta mediados de noviembre, y que reúne obras realizadas el año pasado para el concurso del mismo nombre, ganado, en su totalidad, por jóvenes diseñadores.

Además de compartir certezas, interrogaciones y posibles respuestas sobre las relaciones entre arte digital y diseño comunicacional, ya en el terreno de complicidad propuesto por aquella declaración inicial de principios: «Una apuesta a favor de la imaginación y la belleza», quiero comentarles que también compartimos sueños, como corresponde, como debiera corresponder siempre.

«Aquí están nuevamente, más allá de las fronteras diversas que separan a nuestros países, estas obras creadas bajo el signo común de la imaginación y la belleza por 16 diseñadores gráficos de Cuba y EE.UU.», así nos anuncia el catálogo de la exposición *Compartiendo sueños / Sharing Dreams* que se exhibe, al calor del Congreso de ICOGRADA, en el Centro Hispanoamericano de Cultura, en el malecón habanero.

Desde hace cuatro años hemos venido reuniendo vocaciones y talentos de ambas orillas para realizar juntos este proyecto de amistad y colaboración. El Center for Cross Cultural Design (XCD) del Instituto Americano de Artes Gráficas (AIGA), el Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau y el Comité Prográfica Cubana hemos sido los entusiastas animadores de ese nuevo encuentro de intercambio en los días del mes de octubre cuando La Habana se ha convertido en la capital mundial del diseño gráfico.

Juntos, con la participación de diseñadores de Cuba y EE.UU. y el apoyo de instituciones fraternas, los coorganizadores de este proyecto —nuestra amiga, la diseñadora norteamericana Toni O'Bryan; Héctor Villaverde, presidente del Comité Prográfica Cubana, y el que ahora les cuenta, director del Centro Pablo, iniciamos la complicidad de este sueño cuatro años atrás para tender puentes culturales y profesionales, para iniciar y mantener el intercambio y el conocimiento mutuos. A la realización de las obras que fueron creciendo en número cada año se sumó siempre el diálogo creativo e indagador apelando a otra complicidad de nuestros días: las nuevas tecnologías de comunicación. Demostramos que ese intercambio y esas vías eran útiles —y, más aún, necesarias— para esta vocación de «búsqueda de la imaginación y la belleza» que nos animaba, y para los temas con que convocamos cada año a los creadores: la amistad, la paz, el amor...

Compartiendo sueños / Sharing Dreams se inició con el VI Salón y Coloquio Internacional de Arte Digital en el año 2004, para proponernos una nueva vía de diálogo cultural y de comunicación humana. Entonces participaron cinco diseñadores cubanos y cinco norteamericanos.

Al año siguiente, en el VII Salón y Coloquio, se sumaron dos artistas (uno por cada país), quienes trajeron sus *Sueños por la paz / Sharing Dreams for Peace*.

El llamado del siguiente año (2006) movilizó la creatividad de siete diseñadores gráficos cubanos y siete norteamericanos, quienes proclamaron en sus obras esta verdad compartible: *El amor lo conquista todo / Love conquers all*, que el poeta José Martí había adelantado en sus versos de juventud: «Solo el amor engendra melodía». La retrospectiva que acompañó aquella muestra tuvo como documentación audiovisual los videos creados por los diseñadores Eduardo Moltó (Cuba) y Jesse Rankin (EE.UU.), quienes participaron en la primera y la segunda ediciones de *Compartiendo sueños*, respectivamente, y resumieron, desde sus personales perspectivas, las impresiones dejadas por el evento.

Este año, como hemos visto, el tema viene de la mano del Congreso de ICOGRADA: Diseño/Cultura, el diseño en la cultura, el diseño es la cultura, distintas maneras de proponer una visión y una práctica creadoras de este oficio de nuestro tiempo, y de enfatizar la necesidad de que las propuestas del diseño gráfico, el diseño comunicacional —como quiera que se le llame en el mundo cambiante y complejo en que vivimos, marcado además por la presencia progresiva del audiovisual— aporten su cuota de sensibilidad humana, inteligencia y capacidad de comunicación al universo de la cultura que quisiéramos siempre creciente en cualquier región de este desigual planeta.

Hemos soñado con libertad y entusiasmo, como debiera hacerse, identificados todo el tiempo con la filosofía común del «crear» y el «compartir». Todas las generaciones del diseño gráfico cubano han participado en estos cuatro años. Diseñadores de EE.UU. han respondido a la convocatoria de Toni O'Bryan y han acompañado en muchas ocasiones, en el verano de La Habana, la exhibición de sus obras gráficas. Esta cuarta edición ha traído a los ocho participantes estadounidenses —quienes son ellos mismos, a su vez, una muestra parcial del crisol de etnias y culturas que conforman ese país— junto a diseñadores y diseñadoras que soñaron con nosotros en ediciones anteriores del proyecto.

Agradecemos desde siempre la presencia multiplicadora de estas voces que quieren compartir sueños, amistades, preguntas, posibles respuestas, dudas y certezas. Juntos podemos alcanzar dimensiones más altas, regiones distantes y distintas, otras manos amigas en las que se continúe esta vocación de diversidad cultural que compartimos, como nuestros sueños.

Los cómplices de *Sharing Dreams* han extendido en estos años esos alcances llevando muestras retrospectivas a diversas ciudades, a veces coincidiendo con eventos de AIGA o ICOGRADA: Chicago, Vancouver, Colorado, Venice (California), Seattle, Nueva Jersey y, muy recientemente, Nueva York, donde la Universidad de Queens albergó

carteles cubanos y norteamericanos en su museo Godwin-Ternbach. La posibilidad de continuar allí el intercambio en vivo, a través de encuentros, conferencias y debates (como hacemos en La Habana cada verano en nuestros Salones Internacionales de Arte Digital) resultó frustrada por la negativa de las autoridades norteamericanas a las solicitudes de visa hechas por los dos creadores cubanos programados en esas jornadas artísticas universitarias.

Agradecemos, en nombre del diseño gráfico cubano, a los directivos de la Universidad de Queens y a los amigos de ICOGRADA, en particular a Brenda Sanderson, su directora general, que realizaron todas las gestiones a su alcance para lograr que ese nuevo momento de intercambio cultural, profesional y humano se produjera entre colegas de nuestras dos naciones.

Compartimos también con ellos el sueño de que esas decisiones arbitrarias e injustas dejarán de tener preponderancia en fecha no lejana para que esta convocatoria a la búsqueda incesante de la imaginación y la belleza continúe desarrollándose felizmente entre nosotros en todos los ámbitos posibles.

Quiero agradecer a quienes trajeron sus imágenes y sus ideas a este espacio de *Compartiendo sueños* y lo convirtieron en una experiencia memorable. Ellos han abierto una ventana o una puerta para ese intercambio que ha permitido a los diseñadores cubanos conocer la labor de sus colegas en los EE.UU. y ha permitido a los diseñadores norteamericanos que nos han visitado cada año conocer de cerca el nivel del diseño cubano, además de tener un contacto directo con la realidad de la Isla, siempre más

útil y enriquecedor que la recepción pasiva de la imagen que se transmite a través de los medios internacionales.

Proponemos entonces socializar nuestra meta soñadora: que cada día sean más las gentes capaces de conocer y sensibilizarse, de sentir y de pensar, a partir del diseño y el arte digital —esos territorios vecinos/hermanos—, sobre los grandes temas que preocupan al «bicho humano» que somos (como nos llama Eduardo Galeano, otro poeta de nuestra época): la salvación de nuestro planeta, la lucha por la igualdad, la justicia y la libertad.

Esa es, nos dirán algunos, la meta de unos soñadores. Y es cierto. Por eso este espacio se ha llamado *Compartiendo sueños / Sharing Dreams*.

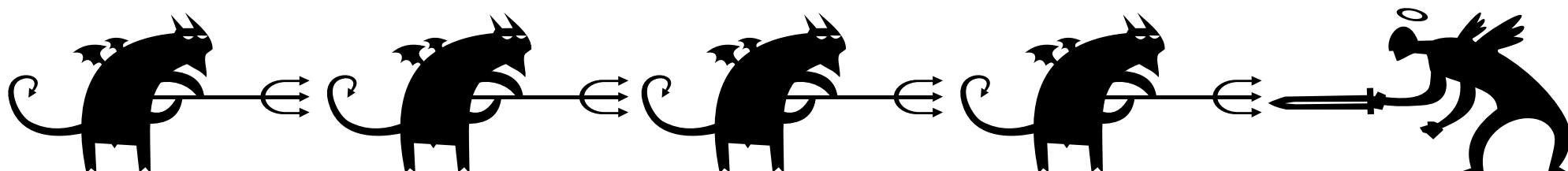
Para terminar (y continuar) podemos escuchar la voz de otro poeta de nuestro tiempo y de algún tiempo todavía por venir:

*Pueden decir que soy un soñador
Pero no soy el único.*

*You may say that I'm a dreamer
But I'm not the only one.*

John Lennon

Victor Casaus: poeta, escritor y cineasta. Fundador de la revista cultural *El Caimán Barbudo*. Director de *Como la vida misma* y *Bajo presión*. Ha sido jurado del Premio Casa de las Américas (1971, 1981 y 1996). Ha publicado varios libros, entre ellos: *Girón en la memoria*, *Pablo: con el filo de la hoja*, *Que levante la mano la guitarra*, *Todos los días del mundo* y *De una isla a otra isla*. Actualmente es director del Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau.



La golondrina del Ártico tiene a sus crías en el Polo Norte y emigra al Polo Sur para pasar allí el invierno. En el reino animal resulta muy común que especies enteras, por millones, por cientos de millones quizá, se lancen de un espacio a otro en busca de nuevos aires, de refugio ante el crudo invierno o del sitio ideal para procrear. Los animales, a salvo de la estupidez humana, no han cometido la infeliz torpeza de parcelar el planeta. El *homo sapiens*, último escalón de la escala biológica, se movió desde los inicios de la historia de un sitio a otro. Los etnólogos sostienen que, surgido en África, se movió desde allí al resto del mundo. Por entonces aún no había cometido la torpeza de parcelar el planeta. Ni sobre el papel ni sobre la tierra. Hoy el *homo sapiens* es la única especie que se vanagloria de su libertad y, al instante, la menos libre del globo. La única que debe respetar leyes migratorias, la única sobre la que pende, como una espada de Damocles, la policía de migración. Las aves, las ballenas o las mariposas se mueven sin necesidad de visas o pasaportes; los humanos, diseñadores de las más modernas tecnologías para desplazarse, se han llenado de normas que lastran esos desplazamientos.

Al movimiento de los seres humanos sobre la superficie terrestre se le conoce con el nombre de migración, fenómeno ese tan añejo como añeja es la historia. El hombre cambió de sitio casi desde el instante mismo en que comenzó a ser hombre. Desde la protohistoria puede seguirse el derrotero de la migración. El *vía crucis* todo de la humanidad está marcado por esos movimientos humanos. Todos somos emigrantes porque nuestros antepasados lo fueron. Desde el Paleolítico inferior los humanos nos hemos movido de un sitio a otro por razones muy diversas. Las causas de estos movimientos se han ajustado a los matices del «aquí y el ahora» vividos por la especie humana. Nunca antes, sin embargo, la migración había resultado tan llevada y tan traída, tan citada y tan vapuleada, tan perseguida y tan citada como hoy día.

Desde la antigüedad clásica, desde las *polis* griegas o la mismísima Roma (para muchos, idealizados iconos de perfección) pueden constatarse flujos migratorios; las campañas de Alejandro Magno llevaron hasta lejanas regiones a muchos griegos que se asentaron en territorio persa y allí quedaron; algo similar tuvo lugar en el marco de las guerras de conquista de Roma; no pocas veces el Imperio Romano alentó la migración como válvula de escape en función de disminuir las naturales tensiones derivadas del *boom* poblacional. Los hunos, los bárbaros que arrasaron Roma, y las hordas de Genghis Khan escenificaron (y provocaron) otras grandes migraciones. Desde 1492, a partir del descubrimiento de América por los europeos, se produjo un movimiento muy fuerte en el que millones de seres atravesaron el océano en busca de nueva vida en los recién avistados territorios: los españoles arribaron a gran parte de América Latina; los portugueses, a Brasil; los irlandeses e ingleses, a Norteamérica; los franceses, al Canadá y al Caribe insular; en menor medida, lo hicieron los holandeses. Los ingleses se movieron también hacia Oceanía y Asia, a Australia y la India fundamentalmente. A Australia la convirtieron en un enorme presidio flotante. Franceses, holandeses, belgas, portugueses y alemanes lo hicieron hacia África, Asia y Oceanía, indistintamente. Nadie les exigió visado.

El surgimiento de los Estados Nacionales estuvo conformado por un proceso de guerras, conquistas, anexiones y, no se dude, muy vastos desplazamientos humanos. En el siglo XV se obligó a millones de hebreos y musulmanes a abandonar España. Ya en el XIX, los países más poderosos comenzaron a luchar una vez más por repartirse el mundo, adueñarse de otros territorios, proceso en el que sus ciudadanos se desplazaron hacia esos sitios y en el que, a su vez, desplazaron de ellos no pocas veces a la población autóctona. Estas guerras de conquista y colonización no se contemplan habitualmente como migraciones. Lo fueron, sin embargo. Solo que esta vez no eran pobres y desarraigados los que emigraban, sino ricos y poderosos con el afán de mayor riqueza y mayor poder. Los humanos tienden a calificar de migraciones solo aquellos casos en que emigran los pobres. Los poderosos emigran, solo que lo hacen desde la fuerza de sus armas o de su riqueza, nunca para ser dominados ni despreciados, siempre para ser dominadores y despreciativos. El movimiento de esclavos negros, seres libres que tras ser apresados en África fueron traídos como bestias a América, fue indudablemente una migración. Forzosa, desde luego, brutal, sin duda, pero migración. Veinte millones de seres la sufrieron. Millones de chinos se radicaron en América Latina, EE.UU. y otras naciones en los siglos XIX y XX.

Europa empleó no pocas veces en su historia el viejo concepto del Imperio Romano; la migración como válvula de escape, terapia de turno a la que echar mano ante tensiones sociales, económicas y demográficas. Resulta muy común hoy que los países que un día atizaron la migración como instrumento de colonización y dominio

se protejan y se espanten ante la migración de los un día colonizados y dominados. Los que emigraron para enriquecerse, una vez ricos, desatan hoy toda una alharaca porque los empobrecidos... «emigran». Ni aztecas ni incas ni mayas alcanzaron a establecer severas leyes migratorias ante la llegada de los europeos. Se dice que el Primer Mundo se espanta ante la posibilidad de que el flujo desde el Sur incivilizado constituya fuente de enfermedades. Tiene Europa vasta experiencia al respecto: al penetrar en nuestros pueblos en 1492 introdujeron la sífilis.

Se habla hoy en demasía del flujo desde el Sur subdesarrollado hacia el Norte rico. No siempre fue así: durante mucho tiempo, el *main stream* resultó a la inversa. Se cree que tan solo en el período que media desde la segunda mitad del siglo XIX hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial, unos 10 millones de europeos se movieron hacia ultramar. Sesenta millones emigraron entre 1820 y 1913. Entre 1815 y 1930 unos 32 millones de europeos emigraron hacia EE.UU. Ello ocurrió, especialmente, entre 1880 y 1913. La crisis que tuvo lugar entre 1920 y 1933 desaceleró el proceso. Entre los años 1800 y 1930, época que fue escenario de la industrialización europea, el excedente de población devino gran ola de migración hacia América y Australia.

La Segunda Guerra Mundial se encargaría de hacer palidecer todas las cifras y récords migratorios. Millones de seres huyeron del terror nazi. Millones no tuvieron esa suerte y fueron obligados a «emigrar» por los nazis al reino de los muertos. Al concluir la Segunda Guerra Mundial muchos países de Europa Central y Occidental presentaban una fuerte demanda de mano de obra y ello alentó cierto flujo humano. Millones de hebreos, aterrados ante la experiencia sufrida, se lanzaron al Oriente Medio en busca de la tierra prometida. Al surgir el estado de Israel el desplazamiento se acrecienta, las guerras sucesivas en esa zona empujaron a más de un millón de palestinos fuera de sus territorios. Hasta hoy viven en campos de refugiados, hacinados, muchas veces bombardeados, asesinados en múltiples *razzias*. El surgimiento del estado de Paquistán llevó a 5,4 millones de hindúes a emigrar hacia el este, mientras 6,6 millones de musulmanes se movieron hacia el oeste, en la que ha resultado la migración más nutrida del siglo XX y quizá de la historia.

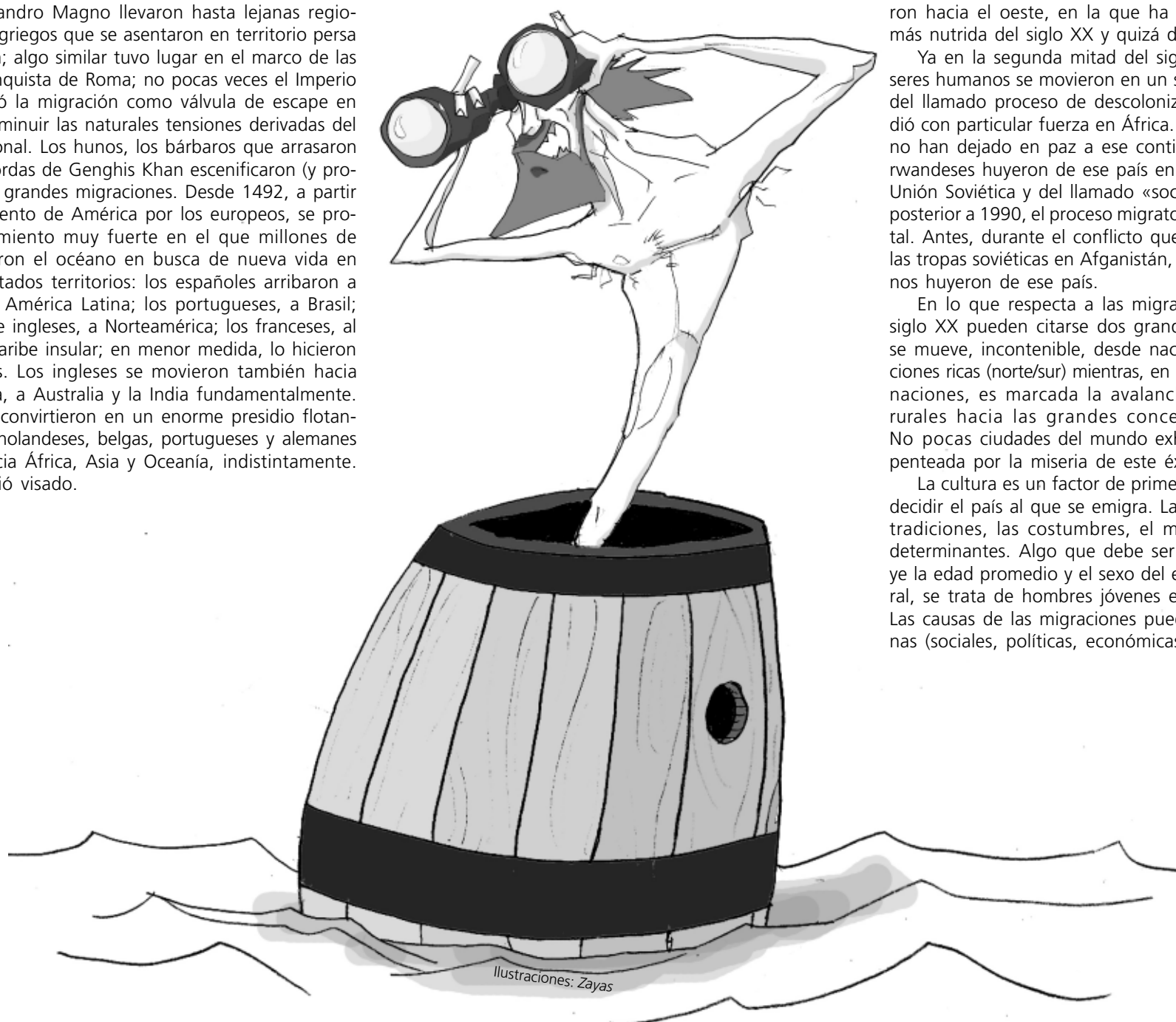
Ya en la segunda mitad del siglo pasado, millones de seres humanos se movieron en un sentido u otro en virtud del llamado proceso de descolonización, hecho que incidió con particular fuerza en África. Las guerras y masacres no han dejado en paz a ese continente: dos millones de rwandeses huyeron de ese país en 1994. El colapso de la Unión Soviética y del llamado «socialismo real» incentivó, posterior a 1990, el proceso migratorio desde Europa oriental. Antes, durante el conflicto que inmovilizó por años a las tropas soviéticas en Afganistán, cinco millones de afganos huyeron de ese país.

En lo que respecta a las migraciones acaecidas en el siglo XX pueden citarse dos grandes tendencias: el flujo se mueve, incontenible, desde naciones pobres hacia naciones ricas (norte/sur) mientras, en el interior de las propias naciones, es marcada la avalancha desde las regiones rurales hacia las grandes concentraciones urbanas.¹ No pocas ciudades del mundo exhiben una periferia serpenteada por la miseria de este éxodo.

La cultura es un factor de primer orden al momento de decidir el país al que se emigra. La religión, el idioma, las tradiciones, las costumbres, el modo de vida, resultan determinantes. Algo que debe ser destacado lo constituye la edad promedio y el sexo del emigrante; por lo general, se trata de hombres jóvenes entre los 20 y 30 años. Las causas de las migraciones pueden dividirse en humanas (sociales, políticas, económicas, culturales, religiosas,

HOMO SAPIENS: ¿Homo que emigra?

Rafael de Águila



a saber: guerras, masacres, tiranías, hambrunas, crisis, persecuciones políticas) y naturales (terremotos, volcanes, catástrofes ecológicas, climatológicas, epidemias). La denominación de naturales no es exacta: si bien estas catástrofes resultan ajenas a la voluntad del hombre, la responsabilidad de este en cuanto a la posibilidad de minimizarlas y enfrentarlas con éxito no puede ser obviada. El flujo de refugiados no pocas veces puede poner en serias dificultades a las naciones que lo reciben a partir de la necesidad (y no pocas veces la imposibilidad real) de establecer condiciones de vida aceptables para miles o millones de seres en estampida.²

Las migraciones contemporáneas hunden sus raíces en los muy graves problemas que estremecen hoy a la humanidad; el primero de ellos: las enormes diferencias económicas, demográficas, culturales, laborales, sociales y políticas que dividen al mundo en dos mitades; de un lado los desposeídos (que son mayoría) y los que poseen (que desde la Atenas de Solón y Pericles no han dejado de militar en una exigua minoría). A ello debe sumarse el satánico efecto de guerras, masacres étnicas, hambrunas atroces, tiranías despreciativas del más elemental derecho a la vida o a la dignidad humana, catástrofes climatológicas, terremotos y epidemias. Son millones los que se han desplazado en busca de asilo o refugio. No pueden descartarse elementos menos tremendistas, como la reagrupación familiar, la migración en función de estudios o la búsqueda de un trabajo más remunerado *off shore*.

El Primer Mundo demanda fuerza laboral en función de satisfacer necesidades de empleo en sectores que la población nativa rechaza (agricultura, trabajo doméstico, construcción, gastronomía, recogida de desechos). Algunos hoy señalan el descenso de esta tendencia en los últimos años. Las migraciones no tienen lugar solo a partir de los elementos coadyuvantes de huida presentes en las naciones emisoras, sino también (y esto muy comúnmente se olvida) a partir de la acción de elementos demandantes o de seducción³ ubicados en las naciones receptoras. No pocas veces en los países receptores las políticas resultan contradictorias; a pesar de la demanda de fuerza laboral en función de cubrir las labores que la población autóctona rechaza, los controles migratorios se hacen cada vez más draconianos, crece la xenofobia y los derechos humanos de los emigrados son frecuentemente ignorados. Resulta denominador común que las condiciones de vida del emigrante sean precarias, que se les considere ciudadanos de segunda. Esto último se traduce en la explotación más desmedida, largos jornales o salarios inferiores a los que devengaría un ciudadano autóctono. No pocas mujeres abandonan sus países de origen para ejercer la prostitución en calles que les son ajenas, pero sin lugar a duda mucho más lucrativas. Muchas viajan engañadas; no hay que obviar el triste negocio del proxenetismo internacional.

La migración tiene un impacto humano considerable para el que emigra. Se trata de seres que dejan atrás familias, costumbres, cultura, amigos, la patria que los vio nacer. La tragedia alcanza caracteres dramáticos en el caso de aquellos que arriesgan (y no pocas veces pierden) la vida al cruzar las fronteras. Ello ha hecho proliferar el flamante y vil negocio del tráfico de personas en el mundo.

El planeta, entre sus vastos y profundos estremecimientos, tiembla hoy ante la gran tragedia que supone la existencia de millones de indocumentados. En ellos se concentra la marginación, la explotación y la exclusión social. Estos millones de seres en cualquier sitio del mundo sufren de precarias condiciones laborales, de vivienda, de educación, de salud, de respeto a los derechos humanos. Difícilmente en el mundo moderno, mundo en el que desde la legalidad se infiere la existencia misma de la persona, los derechos elementales puedan ser asegurados y respetados para aquellos que precisamente se ubican en el margen exterior de esa legalidad. En la práctica tales seres no existen. Son literalmente invisibles. La ley existe, mas no para ellos.

La Declaración Universal de los Derechos Humanos reconoce el derecho de toda persona a inmigrar, a salir del país, a radicarse en otro. Como muchos de los postulados recogidos en ese documento este no pasa de ser letra muerta; existe una enorme contradicción entre la letra y el espíritu de la Declaración Universal y la letra y el espíritu de las legislaciones nacionales. El Primer Mundo, que se ufana de defensor de estos derechos, se escuda detrás de esas contradicciones.

El Tratado de Maastricht y el surgimiento de la Unión Europea representaron un cambio en la política migratoria de las naciones europeas, cambio que se tradujo



en un fortalecimiento de los controles migratorios aplicables a personas naturales no europeas procedentes de países no signatarios. A su vez, en la civilizada y vieja Europa ha surgido un muy peligroso movimiento xenófobo y racista que atiza el odio hacia los emigrantes.

La tesis de «aldea global» es contradictoria. Si bien las mercancías y los capitales se mueven cada vez con mayor celeridad y menores restricciones, los movimientos humanos (especialmente los de norte a sur) están sujetos a muy fuertes limitaciones. El mundo es hoy más pequeño que nunca si se tiene en cuenta cuánto la tecnología ha reducido las otrora enormes distancias. Del clásico correo postal a la telegrafía, a la telefonía, al fax, al mail, a Internet, a la TV por cable, al teléfono o TV satelital. El planeta, según Mc Luhan, ha devenido mera aldea. Las líneas aéreas conectan hoy todo el mundo con una eficiencia sin precedentes. A su vez, son mayores las inversiones y asentamientos de transnacionales y empresas del Primer Mundo en naciones del Tercero. Un nuevo reparto del planeta. Nada de qué extrañarse, ya el hecho había sido vaticinado por Marx y Lenin. El capital y la explotación también emigran. El tercer milenio nos sorprende en un mundo en el cual, a partir de una muy vasta red, es posible viajar u obtener información con mayor celeridad que nunca antes. Para millones de seres humanos, sin embargo, esto solo sucede en teoría. Estos millones no conocen otro medio de locomoción que sus maltrechos pies descalzos u otro medio de información que la triste palabra de algún vecino.

La globalización impulsó nuevos y grandes procesos migratorios. Este puede dividirse en tres campos: ejecutivos, especialistas y empresarios se movieron desde y hacia las regiones más disímiles del mundo. Comenzó a reportarse cada vez con mayor fuerza el fenómeno conocido como «fuga de cerebros»: intelectuales, artistas, deportistas, ingenieros, profesionales de alta calificación, la población más exitosa y apta de los países subdesarrollados, fluye en proporción mayor que nunca antes, en busca de superiores oportunidades, hacia las naciones más desarrolladas. No pocas veces se les seduce con hipnóticos cantos de sirena. Por último, se acrecentó el movimiento de la fuerza de trabajo no calificada desde los países pobres hacia los países de mayor desarrollo. En los dos primeros casos las barreras son nulas o casi inexistentes; en el tercero, el más nutrido, las trabas son múltiples, los muros sofisticados, los procedimientos engorrosos y la policía de migración hiperactiva.⁴

El *modus vivendi* es hoy menos sedentario que nunca, de trashumante a sedentario fue quizá el derrotero de los humanos hasta el siglo XIX; hoy, sin embargo, el hombre parece seguir una tendencia cada vez menos sedentaria, cada vez más dinámica, tendencia que puede devolverlo a la condición de trashumante. Del *homo sapiens* que viajaba a pie o a caballo armado de un palo, al *homo sapiens* que viaja en un rápido y cómodo *jet* armado de un ordenador en miniatura. Si el globo se nos ha hecho aldea es lógico que el aldeano se desplace por ella.

Indudablemente las migraciones contemplan consecuencias (positivas y negativas) tanto para el país que se abandona, como para el país al que se arriba. Consecuencias económicas, políticas, culturales, laborales, sociales, religiosas. Muchos países del Tercer Mundo reciben hoy una considerable corriente de divisas que emana directamente del envío de emigrantes (legales o ilegales) que laboran en naciones más desarrolladas, envíos destinados a las familias que han quedado en los países de origen. No pocas veces estas remesas constituyen un tanque de oxígeno de primer orden para las economías y las finanzas internas de las naciones que las reciben.

Hace apenas una década, la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR) calculaba en unos 100 millones las personas que no vivían en sus países de origen; unos 30 millones resultaban emigrantes legales en función de trabajo. La cifra de los indocumentados era fijada entonces entre los 20 y 40 millones de seres. ¿Cuánto habrán crecido hoy esas cifras? La mitad de las naciones del mundo tomaban parte entonces de manera activa en ese proceso (43 países de recepción, 32 países de emisión y 23 en la doble condición). Hoy todas estas cifras deben haberse multiplicado, algunas de manera dramática.

La xenofobia llega hoy a extremos alarmantes. Un joven brasileño puede ser baleado en Londres dado el sospechoso color de la piel; una chica ecuatoriana, de apenas 15 años, puede ser salvajemente pateada por un viajante de metro, como acaba de suceder hace apenas unos días en Madrid. Este es hoy uno de los graves problemas del mundo moderno. Una de las grandes contradicciones de la «aldea global»: los «aldeanos» se tornan agresivos entre sí.

Nunca el ansia de migración había resultado tan marcada, las causas y condiciones de estos movimientos tan agobiantes, los controles migratorios tan severos y la supuesta libertad tan celebrada.

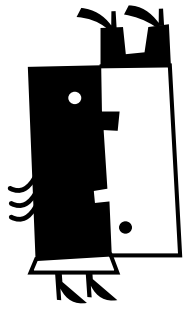
¿Cuáles son las perspectivas de este problema? La tendencia, a todas luces, se mueve hacia el incremento. Los problemas del mundo moderno, lejos de resolverse, parecen, en muchos casos, destinados a agravarse; la diferencia entre naciones ricas y pobres no disminuye y son muchos los expertos que vaticinan escenarios nada halagüeños. La migración parece destinada sin remedio a crecer. Los hombres tendrán que lidiar con ello en los próximos decenios. Desde el Sur continuará el flujo; al Norte todas las previsiones indican que se levantarán cada vez más muros y se exigirá cada vez mayores requisitos para conceder visas. La aldea global ni es tan aldea ni es tan global. Mientras, en cualquier ciudad del mundo, un emigrante suspira, piensa en los suyos que están lejos, maldice para sus adentros y se afana en arrancar al entorno todo el caudal de esperanzas soñadas, aquellas por las que un día emigró. Arriba lo alumbrará un sol extraño. El emigrante lo mira y mueve la cabeza. Eso acontece hoy a millones de humanos. Se trata de una enorme tragedia. La mitad del mundo, sin embargo, se encoge de hombros, mira Direct TV y el Dow Jones sigue subiendo. ▀

1. En 1950 menos del 30% de los habitantes del mundo vivían en ciudades. En el año 2000, 2 900 millones de personas vivían en zonas urbanas, es decir, un 47% de la población mundial. Se prevé que hacia 2030, vivirán en zonas urbanas 4 900 millones de personas, es decir, el 60% de la población mundial.

2. En el año 2000 se estimaban en 22,3 millones las personas refugiadas o desplazadas. Al comenzar el decenio, en 1990, la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR) estaba prestando asistencia a unos 15 millones de personas.

3. Con relación a estos elementos de seducción, el propio Consejo Europeo señala lo siguiente: «La mundialización cultural ha generado procesos de universalización y homogeneización cultural. El acceso al consumo occidental, los medios de comunicación y las redes informáticas abren ventanas que derivan hacia nuevas expectativas de una población que aspira a una vida mejor. En la construcción del imaginario sobre la vida en Occidente, las antenas parabólicas e Internet funcionan como reclamos publicitarios para miles de personas que desean formar parte de este progreso económico».

4. Las migraciones no fluyen únicamente hoy hacia los países del Primer Mundo. Un fuerte flujo tiene lugar hacia algunas de las naciones productoras de petróleo. Los Emiratos Árabes Unidos, por ejemplo, emplean un 80% de trabajadores emigrantes; Arabia Saudita, un 34%.



encuentro
con...

Ella quiere seguir siendo

Lourdes González

Leandro Estupiñán Zaldívar

Lourdes González va siendo la escritora más laureada de una ciudad que lleva la cultura como estandarte. Holguín le ha visto sumar a sus Premios de la Ciudad, al José Soler Puig, al Julián del Casal y a la Mención en el Casa de las Américas, el Premio de la Crítica 2006 por *Las edades transparentes*.

Con dicha novela, editada con gran cuidado por Asela Suárez, está complacida. Logró sobrepasar los límites de la poesía y ha llegado a un texto con el cual se siente verdaderamente segura. Según María Elena Llana, una de los jurados este año para la selección, aquí el lenguaje se convierte en otro personaje y es «una novela que se sitúa entre aquellas novelas que enaltecen el género». Elogios estos que a la propia Lourdes deja casi sin aire, aun cuando es una mujer dura, de gélidos sarcasmos y lengua puntiaguda.

Quien le ve caminar la ciudad diría que es una mujer común, pausada de andar, maciza. Pero Lourdes González ha dejado un trillo de anécdotas a su paso. Su historia personal se entrelaza con una vida profesional que intenta venerar a la literatura y a la familia. Luego, no hay más: es solo la vida de una escritora de provincia que rompe las fronteras de su propio patio.

Lourdes obtuvo recientemente mención en el concurso Casa de Las Américas con su novela El amanuense, que es algo así como el escribiente, ¿es una novela donde de manera biográfica reflexiona sobre la escritura?, ¿qué cuenta esta historia?

Es una historia independiente de mí. Es la historia de un personaje que es amanuense. La sangre del amanuense es mía, pero el amanuense es el amanuense. Es un hombre que tiene cuarenta y pico de años y no ha podido entrarle a la realidad de otra manera que a través de las palabras. No conoce otra relación con el mundo ni creo que en el fondo le interese mucho. Está atrapado en las palabras.

¿Tiene algún espacio-tiempo determinado?

Si se sabe leer, sí. Sucede en Latinoamérica, como se diría en un panel. Sucede en la Latinoamérica de los tiempos de hoy.

¿Otras veces había participado en el Casa?

Nunca. Acuérdate de que yo no había hecho narrativa. Recién he comenzado y me he puesto a pensar en otros concursos donde la narrativa está bien cotizada, se lee bien. El Casa de las Américas es el único Premio internacional que tiene Cuba. Es la posibilidad de que te lean con otra mirada. Eso es muy importante, ganas o no.

¿Qué necesidades espirituales o materiales le han hecho enrumbar su obra hacia la prosa poética?

No me ocurrió así. Fue un proceso largo en el que empecé siendo inconsciente y acabé consciente. Escribo *Papeles de un naufragio*, un libro al límite de mis posibilidades humanas, con una cantidad de conflictos que, de no escribirlos, no me habría podido salvar, no estuviera ahora hablando contigo. Cuando la gente tiene muchos conflictos, a veces se muere, se muere hasta sin querer. Tuve un muy mal año 96. Muy mal año 97. A finales del 96 escribí *Papeles de un naufragio*. Fue una manera de salvarme, pero en ningún momento pensé lo que hacía. Al contrario, creí que era un libro raro, extraño. Tanto me acomplejé que lo mandé al Premio de la Ciudad. Pensé: bueno, quizá aquí interese. Más allá no podía, por su rareza. Pero cuando las personas fueron exponiéndome lo que opinaban del libro, comencé a pensar en la narrativa. Recuerdo que Guillermo Vidal me preguntaba: «¿Cómo pudiste moverte todo el tiempo entre la poesía y la narrativa sin caerte para ninguno de los dos lados?».

Después escribí... una deuda que tenía conmigo misma porque tuve la posibilidad de vivir dos vidas diferentes. Una vida que la gente llama libertina, yo le llamo intensa. Una intensidad de vida hasta los cuarenta y tantos años. Entonces hice una parada y empecé a vivir de otra manera. Esta persona que soy le debe mucho a la persona que fui. Quería hacer literatura en prosa y escribí *María toda*. Para mí, una descarga lírica. No creo que sea una novela; pero encontró un público rápidamente. Fue un libro que se agotó de inmediato y del cual empecé a escuchar que era el *Kamasutra* de la soledad. Me dio muchas amistades. Luego me propuse hacer una novela en serio y escribí *Las edades transparentes*.

Mucha gente que la conoció cuando trabajaba en la Empresa de Proyectos de Arquitectura e Ingeniería 13 (EMPAI)

hablan de tertulias en las que fue protagonista, ¿a qué se debe este cambio de tono tan brusco en su vida?

Eso nada más lo sabe Dios. Yo no lo sé. No tiene una explicación. Fue un proceso gnóstico. Siempre lo he entendido como algo del destino. Hay una anécdota muy simpática. Al lado de mi casa vivió un hombre que ya murió. Fidencio se llamaba. Cuando cambié mi manera de vivir, él me decía: «oiga, lo suyo hay que verlo para creerlo». Me daba mucha gracia oírle decir eso porque era ciego.

Un buen día empecé a vivir de otra manera. Dejé de beber, creo que fue una de las primeras acciones que hice. Tampoco creo que me lo haya propuesto. Fue algo que me ocurrió. Siempre lo he catalogado como un proceso de origen desconocido o por lo menos no conversable. Hay experiencias tan íntimas que uno no las puede llevar a palabras. Tampoco vale la pena llevarlas a palabras. Mientras más se disuelven dentro de uno, mejor. Pero eran dos vidas completamente distintas, como *María toda*. Dos mujeres que se enfrentan de manera distinta, pero que están obligadas por el amor. Tengo esa misma relación con la persona que fui. Siento un gran amor por ella. Incluso estoy muy consciente de lo criticable que tenía; pero eso nunca me interesó, como tampoco me interesa ahora. La gente cree que lo sabe todo y en realidad no sabe nada. *María toda* es un homenaje literario que le hago a la persona que fui.

¿Le reprocha algo a esa mujer que fue?

No le puedo reprochar nada porque sin ella yo no sería nadie en cuanto al análisis humano. Ni siquiera me habría aproximado a la literatura.

En Papeles de un naufragio escribiste sobre el demonio: «es refinado y prosaico, sabe mentir y corromper, logra que deseemos siempre no importa a quién ni cómo». ¿Has sentido sobre ti alguna vez la influencia de ese demonio?

En algún momento lo conocí. Estoy hablando, claro, metafóricamente. Creo que hay un mal y un bien. Hay determinadas presiones sobre uno que te hacen elegir una cosa o la otra. He pasado las dos. He elegido de una manera y luego de otra.

En María toda, María empieza a escribir en Santiago de Cuba en el año 1972, ¿inicia usted la novela ese mismo año?

María toda tiene que ver mucho con mi vida. Me llamo Lourdes María, de ahí el nombre. Le debo a Santiago mi iniciación sexual verdadera. Tú sabes que a veces uno tiene iniciaciones sexuales no definitivas, hasta que aparece alguien y dices ahora sí. Tuve un gran amor con un actor santiaguero, quizá la relación más placentera de todas. Le debo el haber empezado a escribir poesía y mantenerme en eso. Después renuncié durante 13 años. La atmósfera del ambiente de Santiago de Cuba me llevó a pensar que podía escribir. Hay gente que me dice que empecé antes, pero no tengo conciencia de eso. Cuando uno vive una vida muy intensa, hay cosas que van borrándose, o se van trasladando de lugar en la memoria.

¿El olvido es el precio que se paga por vivir intensamente?

No hay mente que pueda aguantar eso. A lo mejor, ni te imaginas lo intensamente que era. Convertir un día en un año, un año en cinco. Cuando llegas a cuarenta y pico has vivido como 100. Tiene una parte muy buena, y es el conocimiento que adquieres del mundo. Son años que has vivido solo por ahí, en distintos lugares y con distintas personas. Tienes que interpretar el mundo siempre para que no te vaya a ocurrir algo pésimo. Para un escritor eso es muy importante. Puedes hablar de cosas que de otra manera te son ajenas. Yo las conozco.

En los últimos tiempos ha tenido éxito en los concursos literarios convocados a nivel nacional, ¿todavía no se anima a abandonar Holguín?

Eso mismo me pregunto yo: ¿por qué no me voy? A lo mejor un día.

¿Es una persona rencorosa?

No.

¿No le guarda rencor a nadie?

No. Trato de vengarme inmediatamente cuando algo me molesta.

Por eso tiene cierta fama... de vengativa, quizá.

Uno también tiene su corazoncito en el pecho. Si alguien te hace algo debes responderle con bastante malicia, como cuando se está en la primaria, y dices: si me hacen esto, pues respondo así. Hay gente que se faja a los diez años de tener un problema y después no saben por qué lo hace. Claro, esto es en mi vida personal. Dejo fuera de esas venganzas a la literatura porque entiendo que es sagrada, con eso no se juega. Pero en la vida personal sí, si me haces algo te respondo.

¿Les teme a los escritores jóvenes?

Para nada. Al contrario, me he encargado de muchos. Me llevo muy bien, no solo con los escritores jóvenes, también con los bailarines y cantantes. Tuve una juventud que, por la intensidad, ni siquiera ellos pueden soñar con tener.

¿Estos tiempos no propician una vida intensa?

No. La vida bohemia en las ciudades nuestras se acabó. Estoy escribiendo un artículo que me pidió Ronel sobre Delfín y empiezo así. Sabes que en la vida bohemia de Holguín, Delfín y yo fuimos novios de un día. Veinticuatro horas exactas.

¿Cree en la inspiración?

Creo en las ideas creativas. Si eso es inspiración está bien. Hay un momento en el que uno tiene una buena idea creativa y es importante saberlo. Hay que estar alerta. Hacerse, como decía Machado, una metafísica para andar por la vida. Cada vez que haces otras cosas, tu mente de escritor debe estar trabajando hacia esa idea, captando cosas, meditando. Trabajo todos los días. Vivo para la literatura y de la literatura. La realidad me cuesta mucho trabajo.

¿Qué es lo que más añora de su vida?

Los momentos de ocio. Esos momentos de irresponsabilidad que no he vuelto a sentir mucho. Eso uno lo echa mucho de menos.

¿Qué poetas lee con mayor placer?

Leo mucho a Elliot. Me parece un hombre que enseña a escribir haciendo poesía. Es una poesía muy inteligente, muy calculada. Cuando pone un intertexto es porque va ahí. Me parece una poesía muy moderna. A mis alumnos del taller de poesía les digo que hay que ser absolutamente modernos, como decía Rimbaud. No se puede uno equivocar. Tiene que hacer

la literatura de estos tiempos. Y si puedes sorprender con algo novedoso, mejor.

¿Esa es la función del escritor en el mundo?, ¿proponer variantes de escritura?

Pienso que las dos cosas: proponer una nueva forma de ver la vida y dar testimonio de la que se tiene que vivir aunque no se quiera. Hay cosas que no quieres que te sucedan y pasan. De esas tienes que dar testimonio para confesar cómo serían mejor las cosas o cómo tú crees que la vida puede ser mejor o cuál crees que es el futuro de algo. El poeta tiene mucho de predestinador, de predictor para decir yo creo que esto va a terminar así. Recientemente hubo una polémica bien extensa sobre el quinquenio gris. Me parecía que yo no tenía nada que aportar a lo que ya habían aportado los otros. Entonces decidí escribir un poema de lo que creo de todo esto. Pienso que un escritor lo que tiene que hacer es eso, que todas sus preocupaciones formen parte de su obra, es la visión suya de un fenómeno. Es mi opinión de todo lo pasado. Es lo que trato de hacer siempre. Tomar las cosas por separado me parece un error.

¿Escribir prosa poética es andar por una cuerda floja?

No, es solo usar lo mejor de las dos cosas. La aridez de la narrativa con la solidez de la poesía. He logrado hacerme de un estilo poético a base de eso. No columnar a partir del poema, sino a través de la amplitud de la prosa, que es mala para los concursos. Frank Fernández dijo algo muy bueno el otro día: que uno no concursara contra los otros concursantes, sino contra las frustraciones de los jurados. Creo que es verdad, aun cuando yo esté en el jurado. A veces se le pide a la persona que haga algo que uno mismo no es capaz de hacer.

¿Se considera una mala persona?

Ni una buena tampoco. Hago lo que puedo. Tengo buenos amigos y muy malos enemigos.

No tengo mucho tiempo para pensar en los demás, realmente. Buena, buena no debo ser; ni mala, mala tampoco. Debo estar entre una medianía. ¿Tú crees que haya gente buena, buena o mala, mala?

Gente inocente y noble. No sé si en el mundo del arte y la literatura existe mucha gente así.

La gente no es monolítica, tiene virtudes y defectos. Está llena de complejidades. Tengo amigos que en un momento determinado se han puesto contra mí. Pero sus virtudes me gustan tanto que los sigo queriendo mucho.

Uno de los consejos que da el poeta de Papeles... es: «Acomoda tu almohada y deshace sobre ella tus sueños. De nada servirán al despertarte, de nada servirán.», ¿son importantes los sueños?

¿Estás hablándome de los sueños de dormir?

De los sueños a los que quiso referirse en el texto.

Los sueños son muy peligrosos. Es mejor tantear la realidad. Fui muy sincera al decirlo. Para qué vas a soñar. Es mejor usar la inteligencia y tratar de saber qué parte del futuro te va a tocar y en qué medida.

Como el dinero se impone hasta en los sueños, la gente dice: total, soñar no cuesta nada. Pero sí, soñar cuesta frustraciones. Hay que aprender a renunciar, que es algo muy importante. Con lo que tengo es con lo que voy a hacer mi vida. ■

Serían como tres años de noviazgo, por lo de la vida intensa.

Sí, no dormimos en toda la noche. Cuando nos dimos cuenta de nuestra diferencia, ya había amanecido. Tuvimos que despedirnos y ser amigos para toda la vida.

Habría sido una bonita pareja...

Pero a lo mejor él no hubiera escrito «Humanidad».

¿Cómo escribió Las edades transparentes?

Me fui despojando hasta dar con una novela con toda su particularidad, aun cuando de la poesía aproveché la síntesis. Este libro sí es una novela. Tiene la estructura, los personajes. Estoy segura, realmente. No tengo vanidad porque he leído muy buena literatura. Sé que hay novelas y novelas y esta ofrece otra lectura de determinados problemas en la época del 70 del siglo pasado. Son cuatro jóvenes los protagonistas, una muchacha y tres muchachos.

¿Qué debe tener una novela para ser buena, según su punto de vista como lectora?

Debe tener una buena historia y elementos de los libros no buenos. Un poquito de suspenso no viene mal o un poquito de sentido del humor. Esa mezcla de situaciones que se dan también en la literatura no buena, en los *bestsellers*.

El humor de los libros más cotizados y más leídos, que a veces no son la buena literatura, también le viene bien a la buena literatura. Hay quien a la literatura la pone muy seria, con un tono muy grave. No puede ser así.

Al menos, una literatura cubana no puede ser así.

En el trópico la gente se ríe mucho, lo digo en la novela, lo dice Frank Duarte, *La Araña*. En el trópico la gente se ríe de todo, de sí mismo, de que un carro te eche agua cuando pase por tu lado, de que estornudas y tosas a la vez. No puedes escribir literatura en Cuba con mucha gravedad. No pega.



Foto: Amaury Betancourt

A pesar de que tengo la sospecha de que no estaba contemplado en la lista inicial de invitados, tuve la suerte de que, casi a última hora, gracias a los privilegios de la amistad, Guillermo me ha permitido de acompañarlo en este Autor y su obra. Y yo acepté de inmediato, a pesar de que sabía, por el poco tiempo que me dejaba, que no podía hacer un repaso inteligente y profundo de su obra narrativa, ni siquiera releerla completa, para reflexionar sobre sus innegables valores literarios.

Así que el primer ruego es que perdonen mi osadía o mi irresponsabilidad literaria y me permitan decir un par de lugares comunes acerca de Guillermo, de su obra narrativa, y sobre todo, de la amistad que nos ha unido durante casi 40 años. Tengo una tendencia hacia el sentimentalismo que se ha ido acentuando con los años, aunque no llego a los extremos del inolvidable Tito Monterroso, que lloraba a cántaros cada vez que se emocionaba por algo: fui testigo de cómo se echó a llorar como un niño en Matanzas, cuando un pionerito leía exaltado y patriótico el «comunicado» de rigor durante una visita del gran escritor guatemalteco a la «Atenas de Cuba». Luego que lo calmamos y su esposa Bárbara le secó las lágrimas, me explicaba casi sonriente «que era muy emocionante que unos niños le entregaran flores y leyeran esa bienvenida... porque yo... yo...», y nuevamente una catarata de lágrimas nos dejó a todos estupefactos. No llego, por supuesto, a esos extremos, pero ya nuestra generación entró en la eufemística «tercera edad» (aunque muchos de nosotros nos sentimos viviendo todavía la primera) y ya nos emocionamos con una frecuencia que comienza a ser alarmante.

No soy un «caimanero» de la primera época, sencillamente porque no pertenecí al núcleo fundador de la ya mítica publicación. Prácticamente la nómina del *El Caimán...* en esos años estaba constituida casi exclusivamente por poetas, y que recuerde, solo Jesús Díaz, su director, era narrador (por aquellos días, Guillermo, Wichy el Rojo y Víctor Casaus escribían solo poesía). Yo me movía en la periferia de aquel grupo, junto con otros jóvenes escritores de la época como Rogerio Moya, Germán Piniella y Renato Recio. Tengo la impresión de que de alguna forma, ellos buscaban narradores en el entorno de la publicación para invitarlos a colaborar. Así que cuando gané el Premio David 1968 con mi libro *La guerra tuvo seis nombres*, Jesús Díaz se entrevistó conmigo, me estimuló diciendo que «ojalá él hubiera escrito ese libro», y de hecho, avaló mi pertenencia al grupo: y mi creciente amistad con ellos y mi coincidencia de criterios políticos, ideológicos y estéticos afianzaron mi «militancia caimanera».

Para mí, Guillermo continuó siendo un poeta que yo leía siempre saboreando los poemas, porque él tenía y tiene esa invaluable veta de humor que recorre casi toda su obra, y que es consustancial con su personalidad. Pero en 1970, ganó una mención en el Concurso Casa de las Américas con el *Libro rojo*, que nos estremeció a todos: aquella poesía, coloquial o conversacional, como quieran llamarla, abordaba el tema político con una intensidad realmente impresionante, traspasada con una emoción que podía tocarse con la punta de los dedos. No soy crítico de poesía, pero me parece que ese libro alcanzó cotas de verdadera calidad poética dentro de la mejor poesía de aquellos años. Y un poema, por citar solo uno, como «El ministro y el poeta», quedó para siempre en nuestra sensibilidad de escritores y de revolucionarios.

No voy a hacer un recorrido minucioso por su obra: ya señalé el carácter accidental de mi participación aquí, pero debo dejar constancia de un jalón importante dentro de ella. Me refiero a *El cuarto círculo*, novela que escribió con el inolvidable Luis Rogelio Noguera. Que la hayan escrito juntos no es una sorpresa: pocas veces he visto dos almas tan gemelas, pocas veces me ha tocado ver una amistad como la de Wichy el Rojo y el gordo Guillermo; pocas veces el sentido del humor se ha identificado tanto con el talento, como en estos dos seres humanos. Así que tampoco es de extrañar que la escritura de aquella novela fuera una verdadera fiesta. Yo seguí aquel proceso

bastante de cerca y sobre todo Wichy me hablaba largamente del método que utilizaron: ese repartirse los capítulos, escribirlos independientemente

GUILLERMO:

Eduardo Heras León

los tesoros de la amistad

y luego confrontarlos y discutirlos en persona debió ser agotador, conociéndolos como los conocía; pues si bien Guillermo es un notable y delicioso conversador, Wichy era sencillamente inolvidable.

Así que estoy seguro de que la escritura de *El cuarto círculo* les proporcionó a ambos momentos de intensa felicidad creadora: desde la dedicatoria ya nos empezaban a hacer guiños: «A José Antonio Portuondo, compañero», le hacía un guiño al viejo profesor, verdadero sabio en cuestiones de literatura policial, pues era bien sabido que Portuondo dedicaba invariablemente todos sus libros a su esposa Bertha, siempre de la misma forma: «A Bertha, compañera». Si la memoria no me falla, el Presidente del Comité de Defensa de la Revolución (CDR), a quien acudía el investigador del crimen, era un viejo alto, pelo totalmente blanco, sonrosado, y que hablaba con el mismo lenguaje y entonación del querido profesor Portuondo. Y cuando necesitaron nombrar al oficial investigador, para evitar malas o aviesas interpretaciones, decidieron llamarlo Augusto del Pino, un guiño esta vez a Edgar Allan Poe, pues el nombre es la traducción al español del famoso Auguste Dupin, ese antecedente ilustre de Sherlock Holmes, con el que Poe resolvía brillantemente todos sus casos.

Aquella novela fue, creo, muy importante dentro del más bien lamentable panorama de la literatura policial de aquellos días, que estaba arribando a un callejón sin salida, con argumentos que se repetían en cada obra que se publicaba: prácticamente todas las novelas obedecían a un esquema preconcebido, que se había convertido en nuestra retórica policial: Un crimen, un robo, un delito. Investigación policial. Colectiva, por supuesto. Visita a la viejita del CDR cuya información era siempre valiosísima, por supuesto. Unión de cabos sueltos. Alguna pista falsa. Y luego la brillante solución. Colectiva, por supuesto. Se llegó al extremo de afirmar (pues era la época de las «escuelas cubanas») que había surgido una «escuela cubana de literatura policial». Así navegaba el barco de ese género cuando apareció *El cuarto círculo*, que fue, literalmente, una ráfaga de aire fresco que ventiló los establos de Augías de la novela policial cubana, porque le introdujo un elemento de humor que luego desarrollarían en su obra, escritores como Daniel Chavarría.

Creo que fue una pérdida para la narrativa cubana que Wichy y Guillermo no hayan repetido el experimento. En algún momento tuve la ilusión de que de ambos podía surgir el Ellery Queen cubano, pero no fue así: eran dos talentos que necesitaban el vuelo libre de su imaginación y no la jaula de la creación conjunta. Guillermo escribió una segunda novela policial, *Alguien*, de la cual apenas me queda un lejano recuerdo, nunca comparable con el de *El cuarto círculo*, y de la que no hablaré: independientemente de sus valores literarios tuvo el gran mérito de mantener viva la llama creadora. En fecha más reciente, dio a conocer una noveleta, *Ya que te vas*, la vida y destinos de una familia cubana, inmersa en los agudos conflictos de nuestro tiempo.

Cuando publicó en 2005 *Por el camino de la mar o Nosotros los cubanos*, ensayo sobre nuestra identidad, me di cuenta de que estaba ante un Guillermo Rodríguez Rivera legítimo: el sentido del humor traspasando esas páginas donde se recoge una de las indagaciones más lúcidas de los últimos años sobre lo cubano, para hacer de su lectura una experiencia *dolce et utile*, como pedía Horacio. No fue casual que el libro tuviera una reedición fulminante al año siguiente. Creo que desde los tiempos del *Elogio del choteo*, de Mañach, no se publicaba un libro así en Cuba.

Y entonces, este año, salió *Canción de amor en tierra extraña*, un texto narrativo que unos consideran novela; otros, testimonio (Guillermo dice que algunos quieren

sacarlo de la nómina de los novelistas), y que en realidad, a mi juicio, es una de las llamadas «novela-testimonio» que aquí en Cuba tienen a Miguel Barnet como su máximo exponente. Hechos reales, pero recreados con elementos de ficción, personajes casi siempre reales, aunque alguno que otro compuesto con características de varios, unas veces con su nombre real, otras inventado, y un lenguaje de difícil sencillez, colmado de coloquialismos, donde se nota la intención del autor en lograr una desnudez inusitada en la prosa, como si quisiera narrarnos, sin subterfugios o adornos estériles, la vida de varios jóvenes

en la descarnada cotidianidad de estos años duros. Por ello, la vida de esos jóvenes, muchas veces intensa, otras veces dolorosa, se narra, no desde la primera persona, que intimizaría demasiado el relato, salpicándolo tal vez de elementos excesivamente dramáticos, sino casi siempre desde la tercera persona impersonal, es decir, la técnica llamada «tercera como primera», a través de la perspectiva de Tony, el protagonista, *al áter ego* del autor. De esta manera, en la mejor tradición babeliana, rulfiana, hemingwayana, lo dramático-emotivo-patético se narra desde una intencionada frialdad, con lo que gracias a una categoría narrativa que yo llamo «ley del contraste», el efecto, la eficacia literaria, aumenta considerablemente. Súmesele a este punto de vista, el estilo indirecto libre que recorre casi todas sus páginas, y los cambios del punto de vista espacial hacia la segunda persona, del que es ejemplo paradigmático el capítulo llamado «Oh, La Habana», para tener un completo panorama de los innegables logros de esta novela, que es, por otra parte, el valioso aporte de Guillermo Rodríguez Rivera a los esfuerzos de la intelectualidad cubana en los últimos meses por revelar desde distintos ángulos, matices y experiencias personales, las claves de aquel oscuro período de nuestra historia literaria, que todos conocemos como el Quinquenio Gris.

Y bien, Guillermo, creo que he cumplido modestamente con la colaboración que me pediste en este día tan importante para ti. Siempre que te veo, animando tertulias de escritores, haciéndonos reír con tu inagotable sentido del humor, he tenido la impresión de que, a pesar de sufrimientos personales, achaques de salud y otros entuertos derivados del intenso proceso a que fue sometida nuestra vida en estos 40 y tantos años de Revolución, si no satisfecho, por lo menos te sientes conforme con lo que has aportado a tu tiempo. Porque eso has sido, un hombre de tu tiempo, que como decía Martí es ser hombre de todos los tiempos. Y eso me lo confirmó el final de tu novela-testimonio, cuando dices:

«Es lo único que puede darte tranquilidad ahora: la confianza de haber dejado una palabra o un acto, o las dos cosas. Porque si estás seguro no de lo que has hecho, sino de cómo y de por qué lo hiciste, entonces vas a importarte una mierda la misma suma de todos los derrumbes, y hasta esa escurridiza esperanza que se ha puesto a dormir para despertar sin falta cuando ya no la recuerden, cuando no estés, cuando tengan que inventarla otra vez, porque sin ella no es posible vivir, no vale la pena vivir. Nada va a hacerte daño.

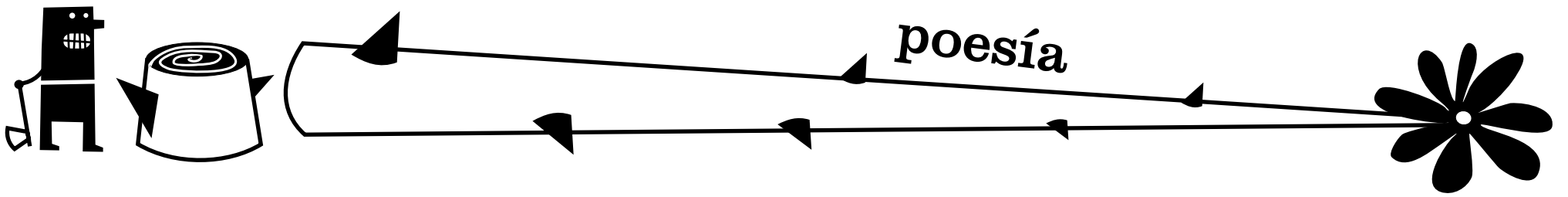
«A ti, que tanto te gustan las metáforas aunque poco que las usas, no debiera de serte ajena esta, porque tú mismo eligiste cantar esta canción, esta canción de amor en una tierra extraña que es desde siempre, para siempre, la tierra en la que vive el hombre.»

Queridos amigos:

En una ocasión, Guillermo, en un aniversario de la muerte de Wichy, mientras compartíamos recuerdos y anécdotas de aquella criatura inolvidable, al referirse al Rojo dijo que «la amistad de Wichy era uno de sus tesoros». Aquella frase se me quedó grabada para siempre en la memoria y en el corazón, y a partir de aquel momento, yo también comencé a utilizarla, porque nunca encontré mejores palabras para caracterizar también mi amistad con Wichy.

Es para mí, ahora, un timbre de entrañable emoción repetir, Guillermo, que tu amistad es también uno de mis tesoros. ■

Palabras para el espacio El autor y su obra, dedicado a Guillermo Rodríguez Rivera. (29 de septiembre de 2007)



Guillermo Rodríguez Rivera (Santiago de Cuba, 1943)

ACERCA DE LA FATALIDAD

BEATA ILLA

Si se analiza bien esa actitud,
habría de incluirse dentro de un grupo
bien nutrido
que se define por la indecisión,
por cierta lógica tocada, aquí y allá,
de irracionalidad
(muy afectable por la luna y el aire
de la noche)
y por el egoísmo eternamente mesurado
propio de la gente sensata.

Si se analizan bien las circunstancias,
la cosa está muy clara: solo un ímpetu
que ella nunca conoció, habría echado
a un lado el miedo;
solo una fuerza ciega habría cancelado
sus excusas;
únicamente un rayo habría devastado
aquel temor
de olvidar de una vez la sensatez.

Como cada hombre tiene el derecho
de tratar
de hallar el modo de dormir
tranquilamente cada noche, analizo
muy bien
y triste, despaciosamente,
me decido a pensar que ella no pudo,
que no hubiera podido nunca,
que en verdad no podía
actuar de otra manera;
me decido a pensar que, al fin y al cabo,
el cálculo
es un muy respetable procedimiento
de la ciencia;
me decido a pensar que allá donde ella
triumfa siempre,
en su imaginación,
poblada de noches acaso más hermosas
que esta noche,
en su imaginación,
donde puede ser feliz sin arriesgar nada,
todo se habrá resuelto sin complicaciones.

HELP!

Que alguien socorra a esta mujer.
Esta mujer hace casi una hora
que trata de explicarse
(con ahinco y sin éxito)
la razón de cada uno de sus actos;
hace casi una hora que esta mujer
es una pena
averiguando
el exacto sentido de la vida;
a esta mujer hace casi una hora
que la devora el desconcierto.

Que alguien la auxilie sin demora
porque yo y mi atención
languidecemos poco a poco
y momento a momento;
porque yo ya no puedo sino entregarle un verso, un fósforo,
la luna
y sé que no le basta
y sé que si esto sigue así
esta mujer parece sin remedio
y sé también, cosa terrible,
que es eso todo
lo que puedo ofrecerle.

*Dichoso el árbol que es apenas
sensitivo*
RUBÉN DARÍO

Dichoso el árbol que renace,
las piedras que se rompen en la tierra,
todo lo que se vierte para todos,
la lluvia que vuelve a caer.

Lo terrible es tener solo dos manos,
una sola mujer, estos solos recuerdos,
apenas un lugar para estar cada vez.
Inclusive, este solo esqueleto
Que entregar a los árboles.

NOSTALGIA DE EVA

Si usted
(que miente cuando escucha
el ruido de las puertas)
ignorara mi voz que se entrecorta,
postergara sus frases aprendidas,
si olvidara el adiós, el refajo,
el olvido,
otro gallo cantarí.

Quiero decir: las palabras son polvo.
Quiero decir que no son buenos
los eclipses de cuerpo.
Hablando en plata:
Hay demasiada ropa entre nosotros.

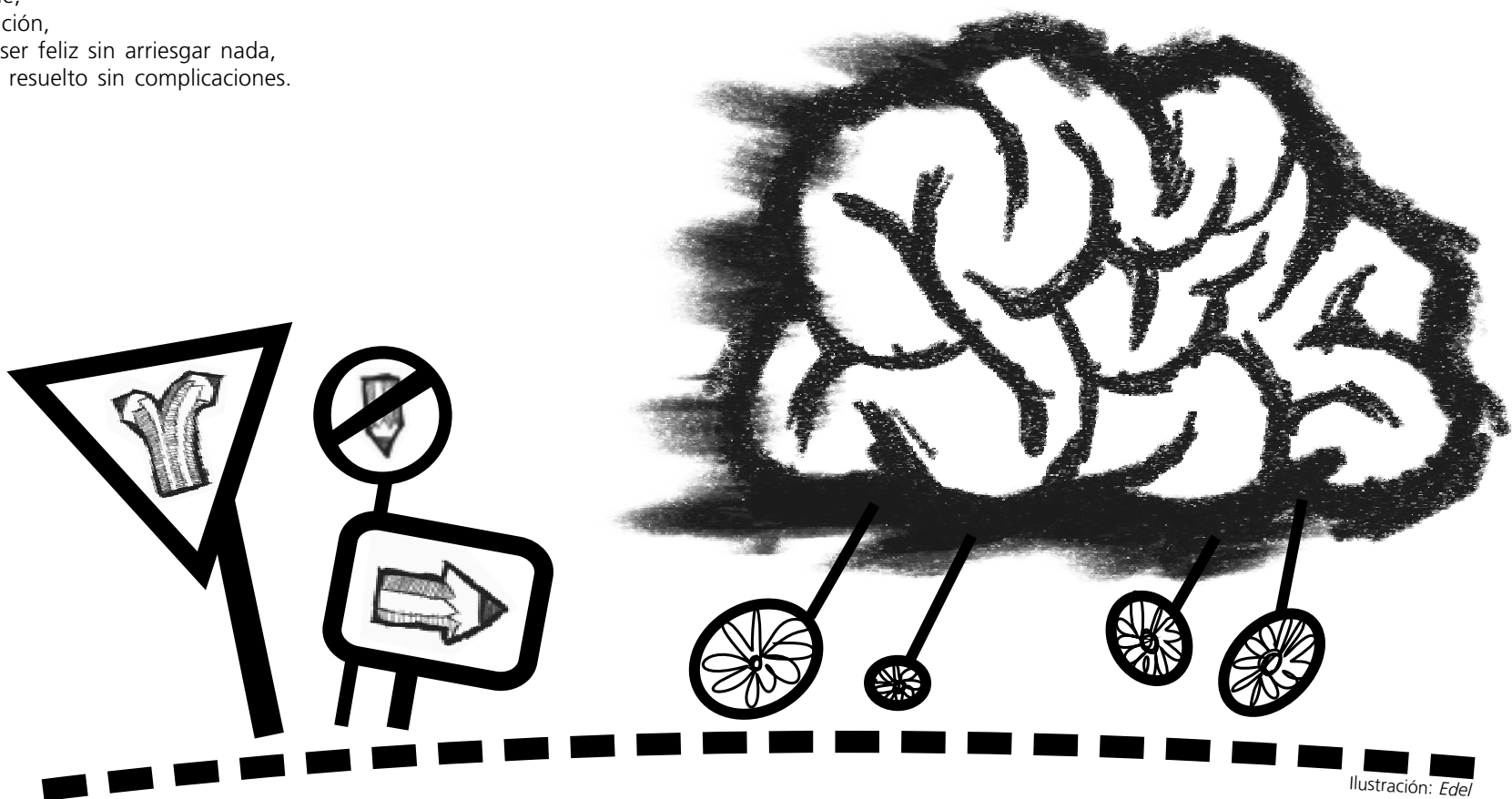


Ilustración: Edel

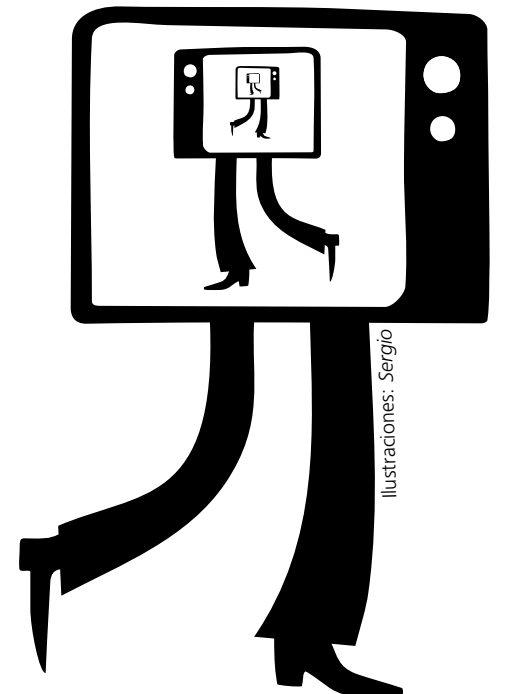
TV or not TV

Lo trivial como una fuerte marca de la posmodernidad (y mucho antes éramos triviales, pero sin tanto eco) toma posesión de casi todo el ámbito de la llamada cultura de masas, a tal punto que el solo hecho de referirse a ello nos puede colocar en las cercanías de las posiciones recalcitrantes. Lo trivial en sí mismo no ha sido nunca un motivo serio de disgusto, a menos que se le constituya en reiteración. Sin pasar por alto que sacar partido a la trivialidad conforma el estilo de verdaderos artistas de la plástica, el cine y las letras del siglo XX, tenemos derecho a seguimos preguntando por las causas del predominio dictatorial de la banalidad en uno de los más acuciosos géneros de las llamadas industrias culturales: la televisión.

No me olvido de la sacrosanta potestad de cada cual para consumir lo que se le antoje, al menos de modo enunciativo. «Enunciativo» puesto que en la práctica las opciones son cada vez más escasas: sobre todo por compostura con la opinión contraria, me detengo a acotar que no es que palmariamente no existan, en eso que encerramos en el término «televisión», espacios que aspiren a algo más que a divertir, sea a costa de lo que sea, sino que la forma en que se les ha conseguido desplazar a reductos mínimos, los hace sutilmente inaccesibles. O están relegados a horarios de poco *rating*, o se pierden en la maraña de celofán desplegada por los programas del corazón, o se encuentran fuera del servicio público, en la modalidad de cable que, como se sabe, es para abonados. En la vida real, para decirlo en cubano, debemos estar preparados para la eterna boga en las aguas de esos *shows* que, por un breve tiempo, te permiten jugar a que eres parte de algo, a que, ahora sí, la televisión es el gran patrimonio de la gente común.

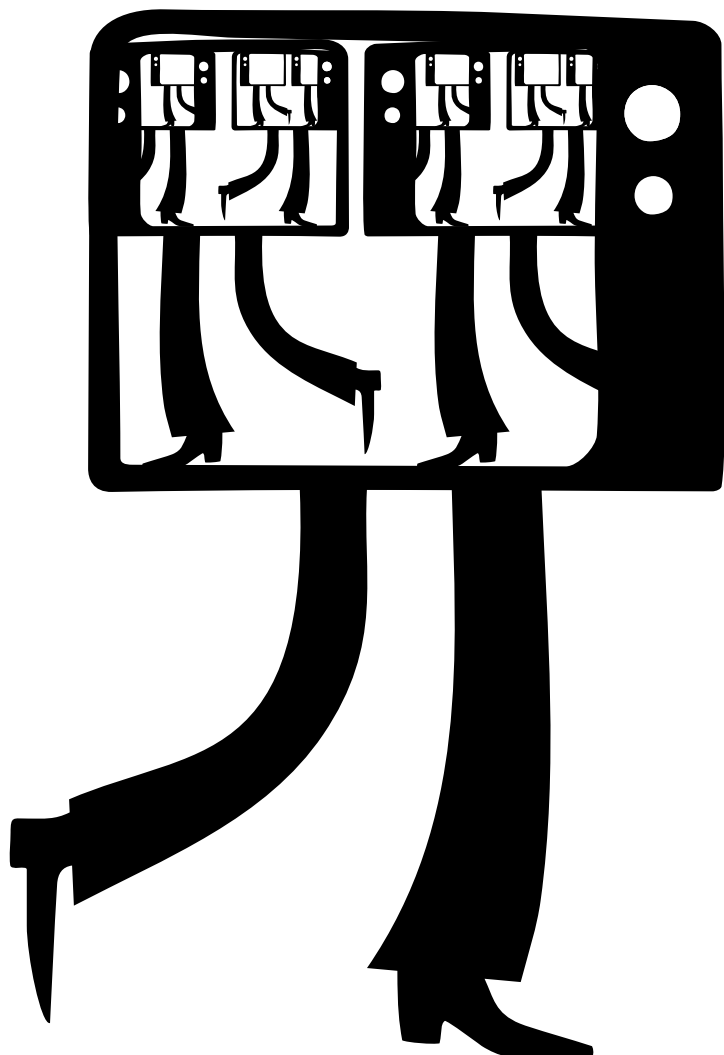
Dos segundos de cavilación bastan para darse cuenta de que esa entelequia no se sufre a sí misma. De hecho, la televisión globalizada se basa en una serie de mitos, y en lugar destacado aparecen aquellos que aluden, por una parte, a la oportunidad de cualquier persona de ser protagonista, y por otra, a un expreso potencial de novedad. En «Nuevas formas de ver, nuevas formas de ser: el hiperrealismo televisivo», un artículo de mediados de la década de 1990 (*Revista de Occidente*, números 170-171), Wenceslao Castañares se refiere a «las nuevas estrategias de aproximación» de lo que ya entonces llamaban «la nueva televisión». Tales estrategias, que como bien acota W.C., no eran completamente nuevas, consisten en llevar al espectador a los escenarios donde los acontecimientos tienen lugar, o invitarlo a participar desde su casa. El propio tono del estudioso —que por demás ha redactado un trabajo atendible— acusa el carácter pretencioso, afectado y puerilmente emotivo de esa nueva televisión. «(...) una vez conseguido el primer plano, la cámara ha seguido adelante y se ha introducido en el interior mismo de los protagonistas sacando a la luz sus más

hondos secretos», nos explica. No es difícil notar que poco más allá de la mojigatería y el sentimentalismo se agotan las posibilidades de lo que se nos vende como uno de los grandes gestos de legitimación de la época. Y no deja de ser irónico el hecho de que mucha de la gente a quienes la televisión hace sentir importantes no hayan tenido antes ni tengan después en sus vidas otra oportunidad para ello. Son importantes «a lo cenicienta», mientras que el potencial de novedad de espacios como los *reality shows* es tan espurio como el de las máquinas de afeitar más comunes: son desechables.



Ilustraciones: Sergio

Rogelio Riverón



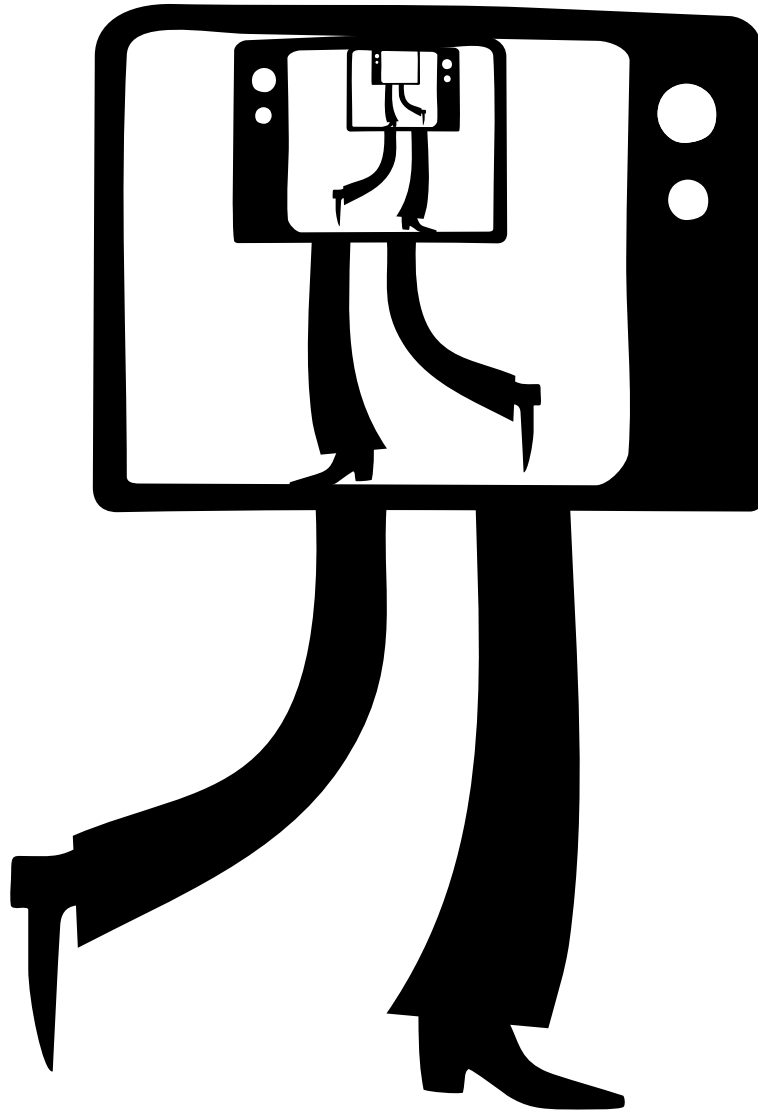
es ideología, y de ello no escapa ni la forma en que han sido dispuestas las cámaras en un espacio equis, ni el horario en que se transmite el programa.

De modo que cuando oímos que la «neotelevisión» (recuérdese que así la ha llamado Umberto Eco) ha sido capaz de eliminar la molesta condición de previsible que arrastraba la «paleotelevisión» (de nuevo Eco *dixit*) tenemos derecho, al menos, a un leve carraspeo. Ni los *reality shows*, ni los demás programas de participación, por más en vivo que se realicen, escapan al marco de ciertas premisas; luego, si hay premisas, hay algunas pistas para imaginar lo que vendrá. Veamos: la cadena norteamericana CBS debía iniciar este otoño la difusión de *Kid Nation*, un *reality show* que requería de la reconcentración de niños entre ocho y 15 años en un pueblo fantasma, completamente solos durante unos 40 días. Podíamos estar seguros de que en aquel peculiar destierro no iban a tener que vérselas con tiburones, al menos en un sentido literal. Pero sus comportamientos responderían —y, como se sabe, respondieron— a la presión psicológica a la que se les sometió. ¿Había motivos para esperar que acabaran dando vueltas en un tióvivo? La prensa ha revelado que al menos seis niños sufrieron traumas de distintos grados: cuatro confundieron la lejía con bebidas espirituosas y la ingirieron; otro se fracturó un miembro, otro se quemó.

Quien mantenga encendido su televisor en un canal como MTV puede corroborar la misma perseverancia por difundir una y solo una idea del gusto musical de una juventud globalizada «a la cañona»: allí casi todo es «popmodernidad». Idolillos asépticos que valen más por cómo se proyectan que por sus canciones. El jazz, la música de cámara, la de autor en general, son para «personas que pasan por ser representativas de grupos cultivados cultural y artísticamente» (W.C., op.cit). Esta pasión por los estándares acusa en realidad —ahora sí— un raro pudor por lo diferente. Puede que casi nadie se pregunte por qué la televisión es prácticamente la misma en Buenos Aires, Miami o Madrid, cuando las gentes y sus entornos pueden ser tan distintos, pero que se lo pregunten pocos no significa que el dilema sea menor. Hasta ahora ha funcionado esa manipulación de toda idea sobre la cultura, según la cual «el buen hombre común» pide por instinto y recibe por amor lo que más le conviene. Ese mecenazgo que comúnmente predicán los *mass-media* relacionados con el entretenimiento no busca exclusivamente la rentabilidad monetaria, sino que cobra un interés, ni más ni menos, ideológico. Dicho en palabras de Herbert Marcuse, citado por Stefan Morawski (Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2006) ese patrocinio persigue perpetuar «una confortable, no conflictiva, razonable y democrática falta de libertad». Y nos sugiere, por tanto, ver el fenómeno más allá de un contexto estrictamente artístico. Convenimos en que el derecho a escoger tiene algo de sagrado, y parece lógico que convoca, por así decirlo, al derecho a ofertar. Pero esa televisión sin marcas de identidad a que me refiero lo que hace en concreto es simplificar la idea de lo que se demanda y en consecuencia se ofrece. Primero intenta crear adicción y luego responde según una lógica obstinada y mediocre. A tal punto que algunos canales que con respecto a Latinoamérica manifiestan rasgos de monopolio —The History Channel, The National Geographic Channel y otros— vienen a ser en Norteamérica y Europa propuestas alternativas. Aquellos documentales propios más bien del cine con que intentan seducirnos

carecen de valor, puesto que nunca intentan convertir en protagonistas «a la gente corriente».

Alguien podría ofenderse, demandar: ¿Es que, llegado el momento, no soy capaz de darme cuenta de que quieren manipularme? ¿Es que no tengo derecho a ser manipulado? Ciertamente. Pero no resulta arduo convenir en que ese estado de percepción requiere de un entrenamiento. «Las masas», en la manera en que lo entiende la televisión globalizada, no estarían a la altura de esos entresijos. ▀



JOSEFINA TRES VECES

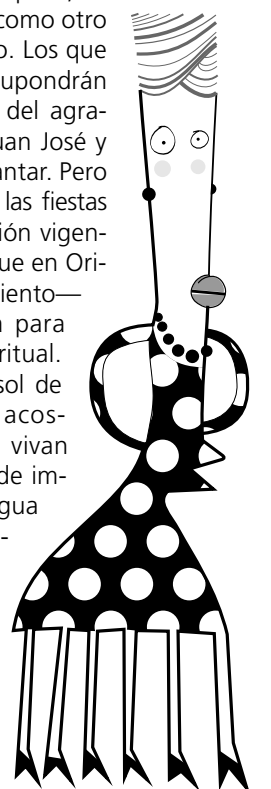
Amado del Pino

En la investigación en la que —junto a Tania— ando enfrascado sobre Miguel Hernández, el nombre de Josefina sale a relucir dos nítidas veces.

La novia y después esposa del poeta se llamó Josefina Manresa. Los biógrafos —y el propio epistolario del gran escritor— dejan ver una relación hermosa, pero no ausente de contradicciones. Cuando Miguel se fue a Madrid, en la arrancada de la década del 30 del pasado siglo, conoció, más o menos de cerca, a mujeres que se enrolaban en la ya pujante lucha por la igualdad y que tenían una visión más abierta, sensual y desenfadada. A la novia de Orihuela, Miguel le dice en uno de sus sonetos: «Te me mueres de casta y de sencilla». Aunque en otro poema muy próximo le confiesa que «Una querencia tengo por tu acento». Tal parece que la musicalidad del habla levantina, la humildad hermosa de la muchacha le encantaban, pero la quiere menos casta, menos pueblerina. Esa contradicción daría lugar a una ruptura que la propia Josefina narra en sus memorias, que tengo sobre mi mesa gracias a la amabilidad del sabio amigo Aitor Larrabide. Después vendría la reconciliación, la boda en plena Guerra Civil, la breve luna de miel y los dos hijos. El primero moriría pequeño y —tras ese dolor que los marca— el segundo constituyó la máxima ilusión de Miguel en los días últimos de la cárcel franquista. Josefina se mantuvo fiel a su recuerdo y murió en 1986. En las fotos de la época se ve muy hermosa y en un precioso testimonio filmico de Víctor Casaus se aprecian los rescoldos de su belleza y también de su persistente timidez.

Josefina Fenoll también fue importante para Hernández. En la panadería de su familia, el joven Miguel formó parte de una improvisada, pero fecunda tertulia literaria. Josefina fue novia de Ramón Sijé, el esencial amigo del poeta que murió en diciembre de 1935 y sirvió de inspiración a una de las mejores elegías en lengua española. Después Josefina se enamora de Jesús Poveda, otro de los muchachos de la tertulia de los Fenoll, y se casa con él. Algunos hablan de que a Hernández le molestó aquel enlace. En la obra de teatro que escribo por estos días sobre Miguel y nuestro Pablo de la Torriente, Josefina Fenoll defenderá con vehemencia su derecho a la vida y al amor.

La tercera Josefina es una mujer de estos tiempos. En los primeros encuentros fue para nosotros solo la esposa de Juan José Sánchez, el presidente de la Fundación Miguel Hernández de Orihuela. Después, su amabilidad e inteligencia la ubican como otro aporte decisivo para nuestro trabajo. Los que me conozcan y lean estas líneas supondrán que la buena mesa formará parte del agradecimiento. No voy a negar que Juan José y Josefina nos han invitado al buen yantar. Pero hay más. Durante la celebración de las fiestas de Moros y Cristianos —una tradición vigente en muchas ciudades españolas que en Orihuela tiene especial arraigo y lucimiento— la tercera Josefina fue designada para una de las partes más bellas del ritual. Como se trata de desfilar bajo el sol de septiembre y con vestuario, se acostumbra que algunos vecinos que vivan en altos —y sean además familias de importancia para las fiestas— tiren agua para refrescar los cuerpos y la euforia. Guardaré ese instante en que Juan José, Josefina y hasta yo tiramos agua desde la altura como uno de los hermosos momentos de esta investigación y toda la provechosa temporada tras el rastro de un gran artista. ▀



En beneficio del espectador: BWV 988

de Douglas Argüelles

BWV 988 es la referencia de catálogo con que se conocen las *Variaciones Goldberg*, de Johann Sebastian Bach, primera parte de un grupo de obras consideradas como contrapuntística que tomaron fuerza hacia el término de su carrera. Entre ellas se conocen «La ofrenda musical», «Las variaciones canónicas» y «El arte de la fuga». BWV 988, en particular, comprende un aria, 30 variaciones y una *reprise* final o *aria de capo*. Las afortunadas personas familiarizadas con estas creaciones del *Kantor* de Leipzig saben del enorme magnetismo que de ellas emana. Al escucharla nos sentimos atrapados en un fondo armónico de gran persistencia dramática y que encuentra, sin embargo, maneras de provocarnos intensidades cada vez distintas al crear un poderoso mundo sonoro lleno de grave vitalidad.

Las *Variaciones Goldberg*, como muchas composiciones musicales, se sustentan sobre ordenaciones, intervalos, patrones, esquemas de compases, relaciones de partes o reiteraciones definidas que el creador diseña como un algoritmo. Sus más profundos secretos, sus implicaciones más espirituales pueden empezar allí, en esas recónditas estructuras específicas. Un sustrato matemático habla a menudo con la música y con muchas creaciones y actos humanos sin que reparemos a menudo en ello.

Que Douglas Argüelles (La Habana, 1977) haya elegido este título de Bach para su primera muestra personal más de 200 años después de que aquellas fueran escritas, tiene varias connotaciones. La primera, aludir a la variación como estructura. Estructura por la comprensión personal del artista sobre los fenómenos científicos, para el ordenamiento museográfico y conceptual de la exposición misma, y como mecanismo científico que subyace en ciertos contenidos ocultos de algunas de las piezas mostradas.

Variaciones Goldberg es también, literalmente, parte de una frase de Emile Michel Cioran —pensador por el que Argüelles siente gran interés— en la que el filósofo rumano alaba la recurrencia interminable de la variación musical y de toda experiencia humana. Porque estas *Variaciones de Argüelles* establecen aproximaciones a conceptos como los del «eterno retorno» y del «amor fati» enunciados por Nietzsche en su pensamiento dionisiaco; a la aforística escatológica de Cioran, o a la ontología fenomenológica de Sartre. El hecho de que en la tarjeta-catálogo de la exposición se repita una y otra vez una misma frase de Cioran, tal y como se reitera en Bach la línea del bajo en la aludida variación o como el mismo Argüelles hace con un motivo de rosas que se multiplican misteriosamente en un enorme lienzo, hace que la exhibición cobre un sentido unitario fuerte y eficaz.

Alegra saber que un artista se reserva y se toma tiempo para pensar un proyecto en el que no tienen lugar la prisa ni la improvisación. Esta exhibición notoria y conscientemente barroca muestra pinturas de amplio formato, esculturas, dibujos e instalación, con holgada abundancia de recursos formales y expresivos.

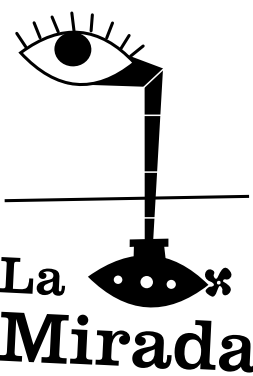
El lienzo con que comienza la muestra, por ejemplo, perteneciente a la serie *Velo*, es enorme y preciosista, y proyecta atrevidamente sobre la retina del espectador la belleza de una superficie totalmente atestada de rosas. Casi dos metros cuadrados de rosas perfectamente pintadas desatan una verdadera euforia visual. Pero como hemos perdido la inocencia, comenzamos pronto a sospechar de tanta belleza; más cuando descubrimos un discretísimo texto que cruza toda la línea horizontal del lienzo con una frase filosófica sin que alguien nos ayude a saber que proviene de Nietzsche. Nadie nos ayuda con esta obra, ni con esta exposición. El autor menos; la curadora tampoco¹. El autor es hermético y la curadora lo ha consentido mucho. Por eso he insistido, he hurgado y he logrado sacarle algunas cosas para beneficio del espectador. Y he sabido que esas sublimes rosas son traicioneras. Si uno rebasa el tiempo de observación en el que nos obnubilan con su belleza, puede descubrirse en ellas un patrón de distribución. Y un patrón, amigo espectador, puede ocultar un código, y un código significa un contenido encubierto. Si ese contenido encubierto proviene de modelos matemáticos, fractales o del código Morse, el artista no quiere que lo sepamos. Ha puesto un señuelo debajo de sus rosas. Ha echado a rodar un mito para que sea descubierto quién sabe cuándo... Pero a la vez ha dejado de manifiesto, al pasar, cuánto necesita de estructuras y de misterios —¡como la música misma!

De las veleidosas rosas pasamos a una serie de dibujos sobre rojo inspirados en aforismos del libro *Desgarraduras*, de Cioran, donde la escritura de textos se incorpora a las cartulinas. Estos dibujos, desde su austeridad y delicadeza, pudieran ser la verdadera esencia de la muestra. Las citas del filósofo le sirven a Argüelles para apegarse a sus propios pensamientos acerca de la vida y el arte. Para decir, por ejemplo, cuán vana se le antoja mucha polémica sobre arte y estética, y cuán adherido se siente a expresiones humanas más «viscerales» (*sic* del artista). Aquí se perciben, nuevamente, los ecos del vitalismo de Nietzsche y de su reivindicación de la naturaleza terrena del hombre. Argüelles se ha valido, además, de la ductilidad de las citas de Cioran para transparentar alusiones sobre el contexto social actual y dejar que las confusiones corran del filósofo al comentario callejero de hoy, como si el erudito nos estuviese mirando o como si el hombre común de ahora hablara en voz alta. Y todo ocurre en este «grupo en rojo» con asombrosa avenencia entre sutileza de sentido y solución visual, de manera que, desde su sencillez material, estos dibujos parecen hablar desde el centro poético mismo del escurridizo creador.

En un grupo de vitrinas se encuentran encerrados, encerrados, prensados y encadenados los libros de bocetos del autor. Ante la imposibilidad de comunicarnos con ellos, Douglas ha tenido la condescendencia de colocar sobre ciertos detalles de los dibujos un vidrio de aumento. Allí yacen, estrictos en su soledad, los tanteos del artista, auráticos e inabordables; la cifra de su existencia tal vez; su vida como información y documento. A la manera de una sala de tortura inquisitorial, están allí dispuestos sus tratados aherrojados, hermetizados con candados de castidad, e inmersos en impersonales vitrinas. El color de los metales, la oxidación intencionada de las hojas de los libros, la forma estrictamente ortogonal en que se disponen las prensas que los oprimen, la austeridad de las lupas y los cierres de candados, vuelven estas piezas sensorialmente tremebundas y dramáticas.

Tres altas torres circulares de sedosa tela están plantadas al centro de la galería y una discreta abertura nos indica que podemos entrar en ellas. Cada torre está

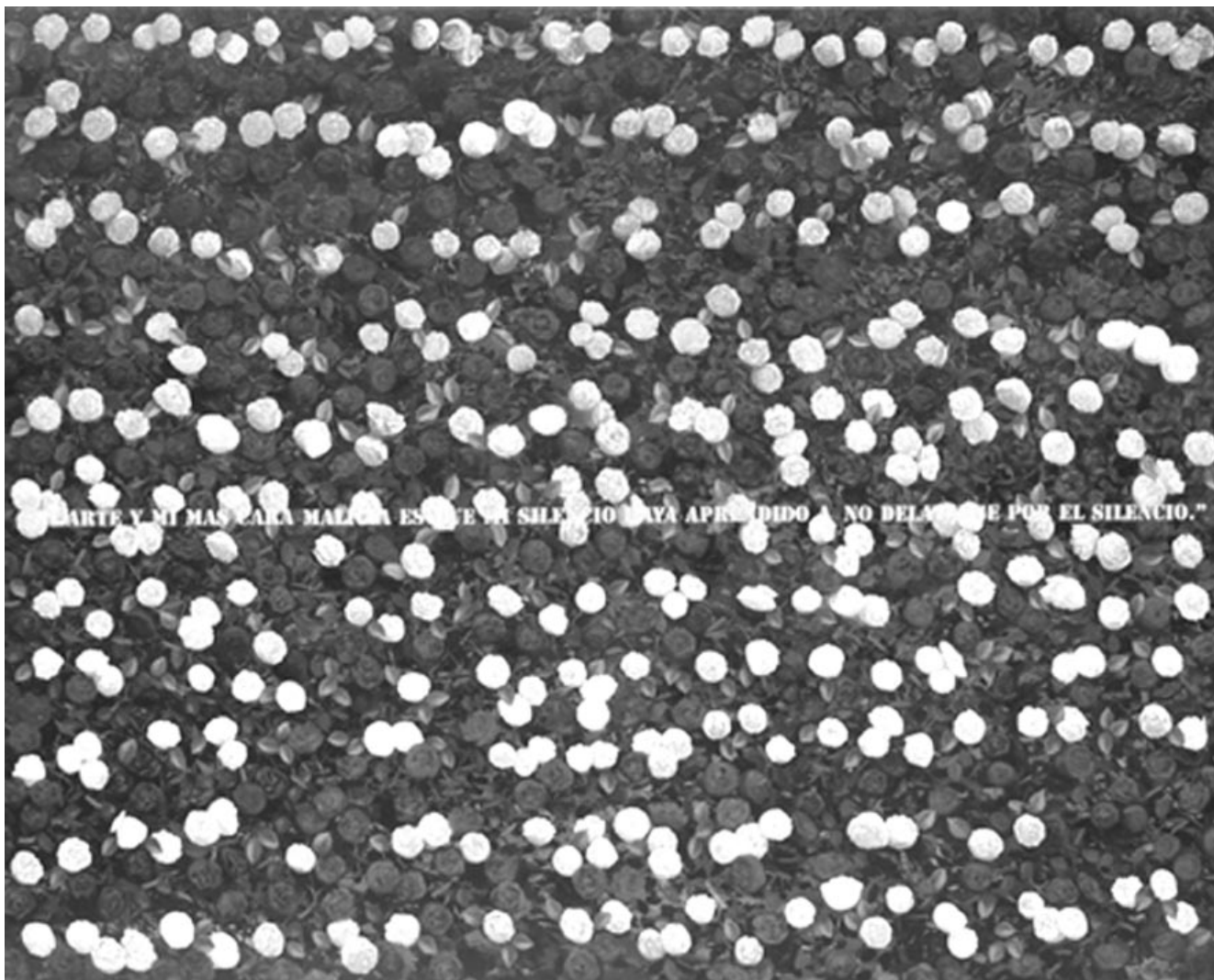
Corina Matamoros



La
Mirada



«Úlcera», 2006 - 2007



De la serie *Velo*, 003, 2007



«S/T», 2007

hecha para seducirnos por su color, su sinuosidad, su atractivo ofrecimiento de un instante de soledad dentro de la galería, y el descubrimiento inusitado de que, al entrar, algo comienza a girar encima de nosotros. En lo alto de cada torre hay unos hermosos tules que giran en torno de un centro, como abriendo y cerrando una circunferencia, a la manera en que se abre y cierra el diafragma de un lente fotográfico, y donde tal vez alguien pueda leer, tras mucho esfuerzo, una máxima de *Así hablaba Zaratustra*, de Nietzsche. *Úlcera* es el nombre de la serie que reflexiona sobre el dolor y la muerte. Hay una metonimia entre el dolor físico representado por la úlcera y la repetición de una frase (de nuevo la variación) que nos desafía una y otra vez con la disquisición moral nietzscheana y que llega a convertirse, por su «eterno retorno», en tormento. La fuerte sensualidad desplegada por la belleza de las torres hace que nos dejemos arrastrar, acaso inconscientemente, por un artista que nos empuja con vigor hacia terreno escabroso. De aliento barroco, el artista empaña estos tules, estas sedas, este éxtasis de soledad de unas torres-úlceras que nos conminan a la seducción para enfrentarnos a la belleza de la muerte y el dolor.

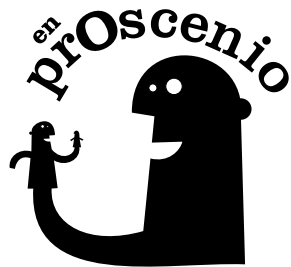
Una serie de pinturas de formulación casi abstracta, insertan textos de filósofos como Pascal, Sartre y Wittgenstein (en las piezas tituladas «Úlcera», «Lastre» e «Inmanencia», respectivamente). En «Lastre», un enorme electroimán acarrea algo impreciso mientras que una cita de *El ser y la nada* deambula por el lienzo sin dejarse leer claramente. Enigmáticas pinturas estas que van relacionando sensaciones de color, espacio y forma a elaboraciones filosóficas, en una especie de diálogo donde a veces parece que Argüelles concuerda con determinadas proposiciones de los pensadores citados y, otras, que las pone en situaciones de extrema verificación. Pero lo que sí parece seguro es que el artista asienta su convencimiento sobre la unidad de los campos del saber, sobre la comprensión de los fenómenos como un todo donde ciencia y arte son analizados desde lógicas comunes.

Con la instalación «Certidumbre», Argüelles nos invita a entrar en una habitación totalmente amarilla, incluyendo paredes y piso, en la que ha colocado una mesa roja y un martillo sobre ella. La sensación del color hace la fuerza de este ambiente porque la sacudida que provoca domina totalmente estancia y espectador. Aquí también se lee una cita filosófica en la pared del fondo, mientras que unas colillas de cigarro se acumulan en una esquina del piso. Aunque reconocemos perfectamente el mueble y el instrumento, aunque sepamos para qué sirven mesa y martillo, no llegamos a explicarnos qué hacen allí reposando con tanto perfecto color, tan ausentes de acción, taller u oficio. Si alguna pista de interpretación tenemos es que ninguna «certidumbre» nos regala este cuarto. Habitación que reniega abiertamente de su título, «Certidumbre» nos remite a dudar de lo evidente, a invertir el sentido de las cosas que vemos, a desmentir acaso los enunciados de la propia muestra. Verdadera pintura de «vanitas» semeja este cuarto que la euforia del color desborda. Si aquellas alegorías barrocas del siglo XVI dirigían sus reflexiones hacia la futilidad de las cosas o la fugacidad de la vida, estas vanitas de Argüelles ponen en solfa la credibilidad del mundo.

Con catarsis tal se cierra una muestra sólida y reflexiva de un artista en plena madurez, con una especial capacidad lingüística para meditar sobre problemas eternos del hombre. ■

1. Darys Vázquez es la curadora de esta magnífica muestra que tuvo lugar en La Casona, entre septiembre y octubre de 2007.

La que el río no guardó



William Ruiz Morales

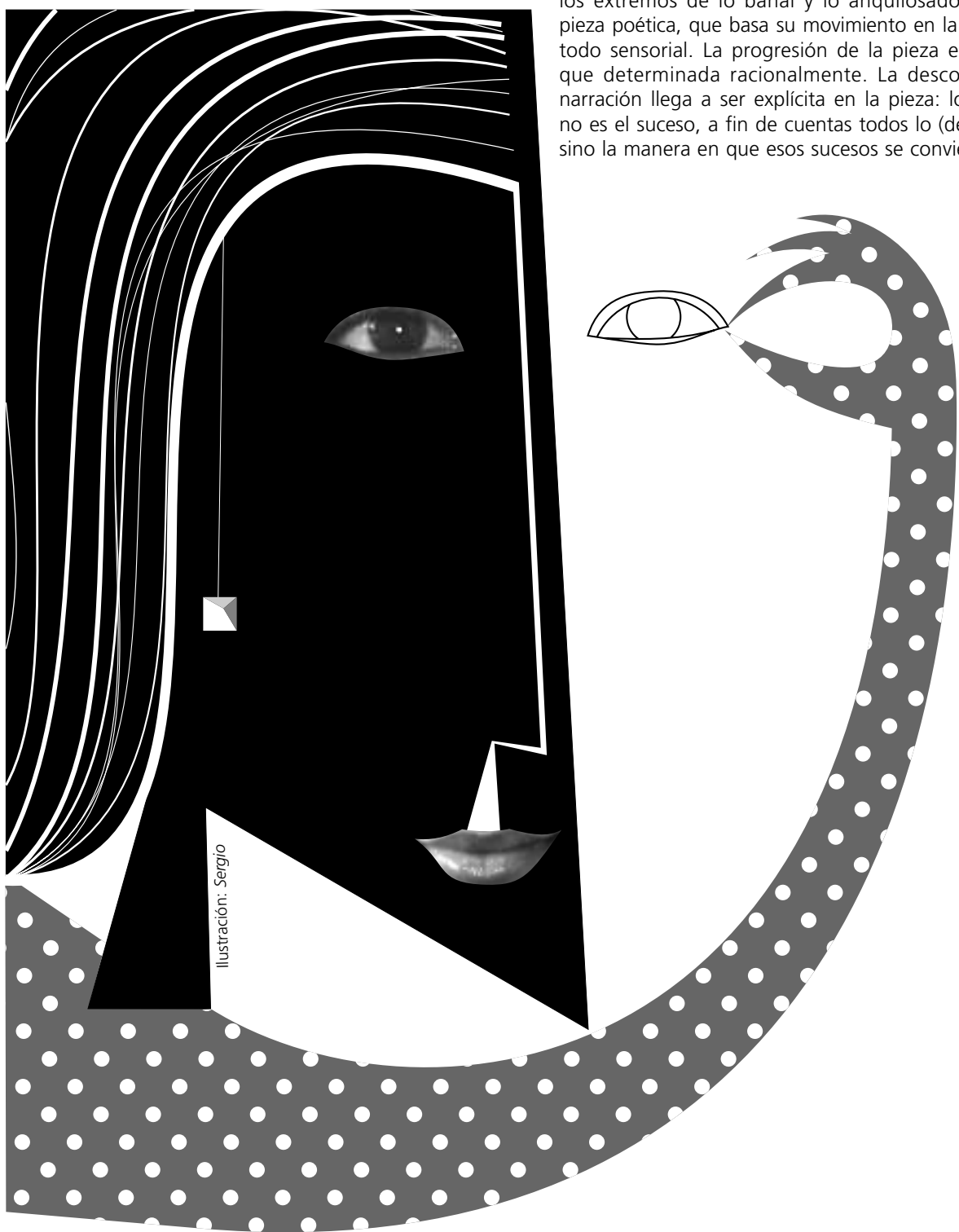
Muerte por agua es un monólogo de Norge Espinosa presentado por Teatro Pinos Nuevos en el noveno piso del Teatro Nacional. Es un texto que se enfrenta a la condición trascendente de un personaje como la shakesperiana Ofelia. El dramaturgo ha decidido asumir el diálogo complejo con una figura que se determina como imagen múltiple de la tradición teatral toda —la propia profusión de citas en el texto lo demuestran— y de la cultura en general. A partir de esa condición comienza a proponer esos mecanismos que hacen su versión particular y eso solo es posible gracias al ejercicio visceral que construye. Esta es una Ofelia apropiada, que se alza sobre las marcas de su devenir para convertirse en una figura viva, que vive su momento. El manido tema de la necesaria actualización de los clásicos se resuelve aquí de una manera clara e inteligente. No se trata esta vez de folclorizar, sino de hacer correr por las venas del personaje tensiones de nuestro cotidiano para que, con sus propias palabras, sea capaz de componer una figura donde late nuestro sino.

De esa manera es posible explotar el texto evitando los extremos de lo banal y lo anquilosado. Esta es una pieza poética, que basa su movimiento en la imagen sobre todo sensorial. La progresión de la pieza es sentida más que determinada racionalmente. La desconfianza en la narración llega a ser explícita en la pieza: lo que importa no es el suceso, a fin de cuentas todos lo (des)conocemos, sino la manera en que esos sucesos se convierten en mito,

en reproducción de una condición humana particular. Esa relación constante con la tradición (de la cual vienen los sucesos) se hace aún más evidente por la perspectiva que la actriz toma respecto al personaje que interpreta. Muchas veces son rotos los límites entre la ficción y la misma realidad aunque siempre desde la condición de personaje. Podemos notar que en efecto la actriz trata de reconstruir, con las palabras y la piel de Ofelia, una circunstancia propia. La obra juega constantemente con esos planos de realidad en variación, el personaje y la actriz confunden constantemente el lugar donde se encuentran, estamos en el manicomio.

Bertha Martín convoca constantemente al público a participar del suceso. Quizá de una manera demasiado forzada, somos obligados a integrarnos a la ficción que la actriz va construyendo. De hecho el espectáculo llega a convertirse en un evento participativo por la frecuencia e importancia de las incursiones del espectador en la escena.

Este efecto se refuerza mediante el diseño escenográfico. Se trata de una estructura construida fundamentalmente con gasa que contiene a la vez al espectador y a la actriz. Al llegar al noveno piso debemos atravesar un pasillo hasta llegar al espacio cuadrado donde la actriz desarrolla su trabajo. Notar la condición simbólica de este tránsito (es como penetrar en el útero) sería insuficiente. Es necesario llamar la atención sobre el efecto real, físico que esto provoca. Dentro de ese espacio se favorece la condición intimista, de confesión, del espectáculo. Esa condición de lo femenino, como espacio que acoge, se percibe aquí gracias a la posibilidad de expresión de la escenografía. El diseño de esa manera no significa solo en un plano discursivo, sino que provoca la propensión a estados de ánimo en resonancia con el carácter de la pieza. De una manera muy clara el espectáculo articula esos niveles de discurso. Si, por un lado, la escenografía crea un espacio que alude al intimismo, el juego con los elementos del vestuario demuestra la idea que la actriz utiliza como línea conectora de su representación: el acto de confesión. A medida que avanza la obra, la actriz se va despojando de sus accesorios, liberándose de constricciones, dando una imagen más física, cercana a lo humano, cercana incluso a la misma actriz. En una evidente cita a *La máquina Hamlet*, dice hacia el final: «soy una actriz, y represento una historia que a nadie interesa ya». Más tarde se despojará casi absolutamente de las máscaras. *Muerte por agua*, un texto de la destrucción es, en esta puesta en escena de Miguel Olaechea, un acto de confesión pública, un intento de buscar ese vacío maligno que se produce tras la expresión de un gran secreto. ■



El cine cubano en 2007

En unos cuantos párrafos intentamos atrapar en letras los hitos cinematográficos de un año que ha pasado rápido, quizá demasiado rápido, sin llegar a ser ni espectacularmente bueno ni preocupantemente infausto. Año de transición y confirmaciones, de triunfos y reveses que, eso sí, dejará el terreno fértil para un 2008 mucho mejor, o por lo menos distinto.

Reconocimiento a la obra de toda una vida

La quinta edición del Premio Nacional de Cine incluyó entre sus nominados a 12 de los creadores y creadoras más importantes en la historia del cine nacional. Como en las cuatro ediciones anteriores —cuando fueron laureados Alfredo Guevara, Julio García Espinosa, Humberto Solás y Enrique Pineda Barnet, entre los años 2003 y 2006— la entrega del premio se hace coincidir, por su relevancia, con la celebración de un nuevo aniversario de la creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). En esta ocasión, los galardonados con el Premio Nacional de Cine de 2007 fueron la actriz Daisy Granados, el realizador Fernando Pérez y el editor Nelson Rodríguez, los tres con amplísima y rica trayectoria.

De muestra lo mejor y más nuevo

Como todos los años, regresó en febrero pasado la Muestra Nacional de Nuevos Realizadores, un evento concebido para estimular el conocimiento y la reflexión alrededor de la obra audiovisual de los jóvenes, y potenciar el diálogo entre las diversas generaciones de creadores encargados de incrementar el audiovisual cubano. La muestra se dedicó a exhibir y discutir nuevamente la filmografía esencial de un realizador ilustre, y por ello se eligió al descollante documentalista Oscar Valdés. Por supuesto, el evento se transformó en vitrina de la contemporaneidad vista por los jóvenes creadores. Las obras más reconocidas fueron, en ficción, el largometraje *Personal Belongings*, de Alejandro Brugués, y en documental, *De generación*, de Aram Vidal; e *Invierno*, de Roberto Renán. También fueron otorgadas menciones especiales a *Buscándote Havana*, de Alina Rodríguez, y *Las camas solas*, de Sandra Gómez. Por especialidades, los distinguidos fueron, entre otros, Daniel Díez Jr. y Marcelo Martín por *Malegría* (montaje); Valeria López Mancheva por *Model Town* (sonido); Rigoberto Senarega por *Monteros* (fotografía); Arturo Infante por *Gozar, comer, partir* (guión) e Inti Herrera por la producción de *Personal Belongings*.

Segundo y poderoso aire en la carrera de Arturo Sotto

En mayo se estrenó, con notable éxito de público, el policiazo costumbrista *La noche de los inocentes*, dirigida por Arturo Sotto, quien no se enfrentaba al reto desde el documental *Habana abierta*. El director de las polémicas *Pon tu pensamiento en mí* y *Amor vertical* estuvo de plácemes todo el año, pues además de estrenar su tercer largometraje, ganó el Premio al Mejor Guión en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (*Peter Pan Kids*), alcanzó el Premio Especial del Jurado en Biarritz por *La noche de los inocentes*, y su proyecto fue el elegido por la cadena Televisión América Latina (TAL) para realizar el capítulo cubano de la serie documental *Los latinoamericanos*.

Gibara: el triunfo de *Mañana* y *Personal Belongings*

Los meses primaverales fueron huéspedes de las ediciones anteriores de un principalísimo evento audiovisual que tiene por sede la oriental localidad de Gibara. Se trata de un evento con un perfil y propósitos muy nitidos, el Festival Internacional del Cine Pobre, que estableció tres principales secciones competitivas, con sus respectivos premios y jurados: la competencia de guiones inéditos, la de ficción (cortos y largometrajes) y la de documentales, obras experimentales y videoarte (cortos y largos). Se recibieron 537 obras de 65 países. Luego de cuidadosa se-

lección quedaron 41 filmes de ficción en concurso (15 largos y 26 cortometrajes) y a 44 llegaron los documentales en liza. Los premios recayeron en *Voyage en sol majeur*, del director francés Georgi Lazarevki, Gran Premio; la mejor obra realizada por una mujer fue *San Ernesto nació en La Higuera*, de la actriz y directora cubana Isabel Santos; el Premio al Documental Latinoamericano que mejor reflejó la diversidad cultural para *Radio qman txun*, del director español Max López, y el Premio a la Mejor Obra Experimental o Videoarte para *Cuando yo soñaba al revés*, del salvadoreño Jorge Dalton. El Festival devino oportunidad para homenajear a importantes actores como Manuel Porto, Mario Limonta y Enrique Molina, quien recibió, a nombre del realizador, el Premio Especial del Público por el filme cubano *Mañana*, de Alejandro Moya.

Madrigal, *Mañana* y *La pared* matizaron el año

Si *La noche de los inocentes* trajo de nuevo al cine cubano los aires de la comedia de costumbres contemporánea, pasada por el policiazo y el melodrama filial, los otros largometrajes cubanos estrenados por el ICAIC este año se distanciaron por completo de tal cauce. *Madrigal* es una arriesgada propuesta de Fernando Pérez, juego entre realidad e imaginación, que fundió dos relatos muy dispares en uno solo; *Mañana* trajo el debut de Alejandro Moya en la dirección y el guión con un drama contemporáneo que explora relaciones familiares y conceptos éticos; Alejandro Gil en *La pared* postula una suerte de tratado sociológico y filosófico sobre el aislamiento y sus causas.

Lo mejor del mundo visto en Cuba

Pasaron por nuestras grandes pantallas de estreno algunas de las mejores producciones generadas en los más diversos países. Nuestro público tuvo la opción de alternar entre las norteamericanas *Elephant*, *Las banderas de nuestros padres*, *Babel* y *María Antonieta*, la franco-argelina *Días de gloria*, la mexicana *El violín*, la iraní *Las tortugas también vuelan*, la china *La maldición de la flor dorada*, las británicas *Diario de un escándalo*, *Cuchara*, *La reina*, *El viento que agita la cebada* y *En mi país*; la coreana *Primavera, verano, otoño, invierno y... primavera*; la belga *El niño*, las españolas *Volver*, *El laberinto del fauno* y *La vida secreta de las palabras*; la polaca *Quo Vadis?* y las francesas *París, te quiero*, *Hacia el sur* y *La ciencia de los sueños*, entre muchas otras. Hubo muestras panorámicas y ciclos actualizadores respecto al cine francés, belga, polaco, serbio, mexicano, argentino, brasileño, chileno, uruguayo, colombiano, y muestras retrospectivas en la Cinemateca de Humphrey Bogart, Isabelle Huppert, el musical norteamericano, Leonardo Favio, cine y sexualidad, maestros asiáticos de hoy, Roman Polanski, la Primera Muestra Itinerante del Caribe, cine negro norteamericano, por solo mencionar algunos.

Camino al Edén refrescó el renglón de las coproducciones

El miércoles 17 de octubre se exhibió por primera vez públicamente, en la capital cubana, la coproducción cubano-española *Camino al Edén*, de Daniel Díaz Torres, apoyado en un guión de Arturo Infante, fotografía de Raúl Pérez Ureta y otros talentos cubanos y españoles. En este año se produjeron también en Cuba las coproducciones con Venezuela *Miranda regresa*, y con Italia, *Cuando la verdad despierta*.

Renovado interés en el documental

Tuvo su estreno, en el mes de octubre, la parte cubana del proyecto intercontinental DOCTV IB con *Otra pelea contra los demonios... y el mar*, de Tupac Pini-lla, basada en la vida del pueblo de pescadores Carahatas, amenazado por el rigor constante de los huracanes. También salieron a las salas: *Memorias de la fiebre*, de Manuel Jorge Pérez, que propone una nueva perspectiva dentro de la obra poética de Carilda Oliver Labra; *Poética gráfica insular*, de Rolando Almirante, recorre la historia y el estado actual de la cartelística cubana para cine; *Donde habita el corazón* enfrenta nuevamente la obra de Carlos León con la Nueva Trova mediante Vicente Feliú, uno de sus creadores más descollantes, y *Son para un sonero*, que Lourdes de los Santos dedicó a los 35 años de vida artística de Adalberto Álvarez.



Propuesta *La edad de la peseta* para el Goya y el Oscar

Estrenado masivamente a fines del año, *La edad de la peseta*, debut en el largometraje de ficción de Pavel Giroud y uno de los filmes cubanos más premiados de los últimos años, fue seleccionado por el ICAIC para representar a Cuba tanto en la XXII edición de los premios Goya, que otorga la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, como en la entrega número 80 del Oscar, máximo galardón de la Academy of Motion Picture Arts and Sciences estadounidense. El filme se realizó en coproducción con España y Venezuela, y ha sido laureado, desde diciembre de 2006 hasta ahora, en los certámenes de La Habana, Cartagena, Lima y San Francisco, entre otros.

Se prepara, se filma, se concluye

En fase de posproducción, luego de haber sido rodados, se encuentran varios largometrajes de ficción: el histórico bélico de gran producción *Kangamba*, dirigido por Rogelio París y basado en acontecimientos reales de la gesta cubano-angolana; la aproximación biográfico-poética a Lezama Lima titulada *El viajero inmóvil*, que dirige Tomás Piard; *Los dioses rotos*, que representa el debut en el cine de Ernesto Daranas, y el filme de cámara, sobre conflictos filiales *Te espero en la eternidad*, del consagrado Enrique Pineda Barnet. Se ruedan, entre otras, el thriller de corte histórico *Rojo vivo*, de Rebeca Chávez, y *Omertá*, de Pavel Giroud.

El Festival sigue siendo el termómetro

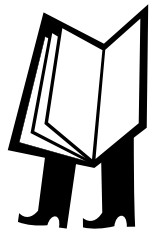
La temperatura del audiovisual cubano se registra con absoluta fidelidad en cada edición anual del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. Este año fueron seleccionados para la competencia por los Premios Coral, en ficción, documental y ópera prima: *Camino al Edén* (Daniel Díaz Torres), *La noche de los inocentes* (Arturo Sotto), *Madrigal* (Fernando Pérez) y *Personal Belongings* (Alejandro Brugués); los cortos *Domingo* (Enrique Álvarez) y *Siberia* (Renata Duque, de la Escuela Internacional de Cine y Televisión, San Antonio de los Baños) y los documentales *Otra pelea cubana contra los demonios...* y *el mar*, *Son para un sonero* y *Pucha vida*.

Cuatro son los guiones inéditos que compiten por Cuba: *Juan de los muertos*, de Alejandro Brugués; *Judith*, de Alejandro Arango; *Los sujetos perdidos*, de Carlos Díaz Lechuga y *Vestido de novia*, de Marilyn Solaya, que ojalá veamos pronto convertidos en películas. ▀



Joel del Río

Ilustración: Edel



Libros

Antón Arrufat

¿Qué significa ese «yo» que nos agrede desde el principio, en la portada y en cada página de este libro? Y ese nombre romano, el nombre de Publio, ¿no nos recuerda al autor de *La Eneida* y la novela de Robert Graves, *Yo, Claudio*, que tanto le complacía leer a Raúl Martínez? Si el yo con su coma es un simple yo enfático, en las páginas de estas memorias, que presento esta tarde de vindicación, resulta un áspero aprendizaje y una aventura. Muy pocos han contado, con su franqueza y su acierto verbal, el trabajoso camino que lo llevó desde una indefinición de adolescente, a la construcción de un yo contra viento y marea. Sobre todo, contra sí mismo y contra su familia, después contra todos aquellos que en su circunstancia social se propusieron anularlo. Este libro es un vencimiento personal. Pocos, repito, han luchado como Raúl Martínez por rehacerse y hacerse. Las páginas de su *Yo, Publio*, en este aspecto son, como en otros, estremecedoras.

Dos palabras podrían definir este aspecto: «maravilla» y «tenacidad». Maravilla le causa el mundo a sus sentidos irritados, alertas, a sus ojos miopes, a su afán de vivir experiencias y participar de mundos desconocidos, como dice con frecuencia en este libro. Su encuentro con el paisaje de su pueblo natal, de mano de su padre, que aún no lo desdeña como hará luego, maravilla de las cosas que lo rodean, maravilla de los cuerpos de los muchachos que le plantean interrogantes misteriosas a un niño que todavía anda trazando su yo, maravilla de la transparencia de la lluvia sobre la hoja de una planta, maravilla de los libros y las imágenes, del propio enigma de su persona que irá descubriendo paso a paso, descubriendo e inventándose, maravilla de las tardes en el cine, de la pintura de Giotto y de Botticelli, de los retratos con el óleo chorreado que pintaba Francis Bacon. Maravilla del descubrimiento del sexo, descrito en una de las páginas más admirables y memorables de la escritura cubana, cuando se acuesta por primera vez en su vida, no con un muchacho como debieron suponer sus censores, lo que hará después, sino con una prostituta joven. Tiene entonces 15 años y va a un prostíbulo habanero —ya su familia se ha trasladado a vivir a la capital, dejando su casa de madera, las noches plagadas de cocuyos y la triste indignancia de la existencia campesina de aquellos años. Inocente y temblando, es iniciado por esta muchacha que se da cuenta de que es su primera vez y lo trata con una delicadeza suma, mientras despierta el niño dormido entre sus piernas. Muchas veces volverá a ese prostíbulo, llevado por su hermano una de ellas, que quiere que él no sea diferente, que sea como son ellos.

Aquí empieza la tenacidad de este muchacho buscador, que todo lo mira y todo quiere saberlo, y que resiste primero al padre, que desdeña su manera de conducirse, el tono de su voz, su forma de caminar, su vida sin un trabajo estable y remunerado. Él, Raúl Martínez, apretará los puños y apoyará el talón para no caminar con los

dedos de la mano abiertos y en puntas de pie, andar que su padre desprecia y que es burla de todos sus compañeros de trabajo, pero seguirá oyendo su propia voz, a veces obnubilada por las exigencias familiares, pero segura y constante. Vive rodeado de hermanos varones, uno ha querido ser poeta y ha abandonado ese querer, por falta de talento quizá. Le enseña a Raúl, su hermano más pequeño, reproducciones de grandes pintores y al final intenta desanimarlo. Ese mundo no es para ellos, faltos de inteligencia y de percepción. ¿Por qué no estudiar aritmética, mecanografía, taquigrafía, cosas útiles y prácticas?

Él hará un esfuerzo por complacerlos, más allá del llamado personal que ya empieza a escuchar. Complacer al padre exigente y frustrado en sus ambiciones de político de barrio campesino y dueño de una quincalla que nada vende, a la madre que le enseñó a leer y a escribir, maestra de primaria, sostén más seguro de la familia, como de tantas familias cubanas sostenidas por el trabajo de una maestra de escuela. Se esforzará en el intento de complacer a cada uno de sus hermanos, a los que llama en sus memorias el Malo, el Bello, el Serio, el Loco, como tantos hermanos de nuestras casas, intolerantes y cariñosos, crueles y bondadosos, esa mezcla terrible de nuestras familias y de muchos seres humanos incapacitados para desplazarse de sus valores y comprender los de los otros —la familia de Raúl Martínez era muy numerosa y habitaban todos en la misma casa paterna, o más bien, materna—, familias que son un microcosmos tiránico.

Raúl Martínez, pese a su inocencia juvenil, a lo que le sorprende el mundo y sus gentes, aprenderá con el tiempo a disimular, a fingir que estudia inglés y taquigrafía, tal vez de buena fe quisiera complacerlos y ser como ellos, pero su voz lo llama para llevarlo por otra parte. Una parte que su familia condena y que tan solo admitirá, a regañadientes, cuando él llegue a ser un pintor de renombre.

Su tenacidad se enfrenta a una pregunta decisiva: ¿tengo o no tengo el don? Raúl Martínez, contagiado por las valoraciones de su familia y de sus amigos, a este don lo llama «talento». Cuando haya decidido ser un pintor ha de enfrentarse entonces a sus malos dibujos de principiante, a su mano inhábil, e insistirá, con esa tenacidad que, según un amigo —de esos amigos que supieron ayudarlo y acompañarlo—, engendra el talento.

Este yo problemático se narra a sí mismo de manera curiosa y un tanto inusual. Por lo regular las memorias y las autobiografías, diré que desde la que escribiera Rousseau hasta el extenso fragmento que ha publicado García Márquez, muestran un discurso lógico, una estructura cronológica y racional. Empiezan desde la infancia y se desarrollan hasta la madurez y los presagios de la muerte. La memoria personal del autor ha ordenado —previamente— cuanto quiere o necesita narrarnos. Memorias y autobiografías, no cabe duda, son especialmente para el otro que el autor espera encontrar.

Yo, Publio se inicia de idéntico modo, contando desde un presente omnicomprendido, pero en un momento determinado comienza a fluir de un modo más libre. La memoria prepara su sorpresa, como el verso de Lezama, y Raúl Martínez se entrega al juego de recordar, que se realiza con sus propias y secretas leyes, sin cartografías ni itinerarios trazados antes del propio recuerdo. Al contarnos parte de la vida y de su amistad con el pintor Luis Interián, que viene a ser en su relato como la antítesis de su

Las memorias de un pintor

propia tenacidad, avanza y retrocede de pronto en el tiempo biográfico, que no es el tiempo auténtico de la memoria. En ella las tres formas del tiempo acostumbran a mezclarse, se despliegan conjugadas en el espacio de varias páginas, se separan y de repente, tal como solemos recordar, vienen anécdotas de New York, ciudad que aún Martínez no ha visitado en la realidad cronológica. Surgen por una especie de aleación, como en la música aleatoria, donde unos sonidos parecen llamar a otros por secretas correspondencias.

En esta estructura fluida y que podríamos dar como más real, y en el uso de diversas voces que intervienen en el discurso narrativo, las observaciones de su hermano el Loco, el fragmento de un diario —desde su juventud el pintor llevaba un diario—, notas y cartas, enlazadas por una suerte de comunicación o de empatía, el lector de *Yo, Publio* podrá encontrar una vinculación creadora con ciertas novelas del boom, novelas que fueron la lectura de nuestro momento latinoamericano.

Una tarde de visita en su casa, en la década del 80 del pasado siglo, Raúl Martínez anunció a los escritores que estábamos allí reunidos conversando, que había llegado a un acuerdo consigo mismo. Lo dijo más o menos con las mismas palabras con que aparece ahora en una de las primeras páginas de su libro. «Creo que tendré que ponerme a escribir mis memorias». Después se lo oí decir múltiples veces. Con frecuencia lo veía teclear en su alta máquina de escribir Olivetti los capítulos que iba terminando a mano. Con frecuencia me leyó varios de esos capítulos, que había pasado en limpio. Sus últimos años, ya muy enfermo, los dedicó a la redacción de su libro y a la culminación de su obra de pintor, la que podría llamarse la última de sus etapas, que fueron varias, acordes con su ambición personal de no repetirse y de experimentar con su arte, etapa para mí la más hermosa, en la que el color es un absoluto en la tela, ocupando todo el espacio. El color solamente, sin objetos ni figuras humanas. Desarrollo final de su pintura que me acuerda el que alcanzara Monet, con «El estanque de las lilas».

Algo me hace detenerme en sus palabras de aquella tarde, detenerme en ese «creo que tendré». Parece encontrarse en una de esas «situaciones límites» que definió Karl Jaspers, de las que no podemos escapar o no podemos alterar. Cerrar los ojos ante ellas —la muerte, la enfermedad incurable, la marginación— o tratar de olvidarlas, no resultará suficiente. Entonces tendrá que redactar sus memorias. No solo lo cree, escribe creo, es decir, ha llegado a su vida el momento en que, de

una manera perentoria, ha de trazar su retrato para los otros, un retrato descarnado, mezcla de ficción y de verdad, como son todas las memorias, inmensas construcciones de un ser y de un querer ser. Expulsado del profesorado de dos escuelas, una de ellas la Universidad de La Habana, por su clara orientación sexual, apartado de la enseñanza de los jóvenes, Martínez entra en una nueva etapa de su vida. Imposible aceptar la valoración de los otros, en cuanto su sexualidad, en él absorbente y declarada, imposible retroceder. Ha llegado a un punto, a una situación límite, en el que, mediante la escritura ha de asumir públicamente —leía sus capítulos a quienes quisieran escucharlo— y mediante la letra impresa, su homosexualidad. Es decir, su diferencia. Su conducta quedará escrita, trazado su retrato. Si ha sido marginado, violentamente marginado del canon heterosexual hegemónico de la sociedad cubana, asumirá con una valentía inaudita el motivo y las razones de su separación. Rousseau comenzó sus memorias a los 50 años, perseguido en Francia, expulsado de la ciudad de Berna, obligado a huir y a exiliarse en Inglaterra, después de haber escrito el *Contrato social*; García Márquez inició las suyas cuando su enfermedad incurable lo aproximaba a la muerte. Raúl Martínez, ante el espejo de la letra escrita, podría decir la frase de Rousseau, «a mí me toca ser veraz, al lector ser justo».

En la escritura literaria cubana no existe, hasta hoy, un libro de memorias, una confesión personal, semejante a *Yo, Publio*. No solo pintó cuadros y retratos de héroes y dirigentes revolucionarios como nadie lo había hecho, también nos dejó escrita una confesión como nadie se ha atrevido a escribir entre nosotros. Quienes lo expulsaron y persiguieron, quienes lo ayudaron y quisieron, sobrevivirán en sus páginas, serán exaltados y condenados mientras dure nuestra nación y el hombre se siente a leer un libro o a mirar un cuadro. Él ponía sus manos donde los inquisidores no querían que las pusiera, pero después, como artista verdadero, nos entregó —generosamente— una obra hecha con esas mismas manos despreciadas.

Aquí está el libro insólito, hermosamente impreso, sin un error y sin una errata. Ana María Muñoz lo ha cuidado como ha cuidado a sus hijos. Fabián Muñoz ha realizado un trabajo encomiable al escoger el tipo de letra, la diagramación, los márgenes, al seleccionar y disponer las fotos donde aparece Raúl Martínez, bello y sonreído, como quien al fin, maravillado y tenaz, realizó su obra. A todos los que hicieron posible este acontecimiento, directores y editoriales, debemos darles las gracias. ▀

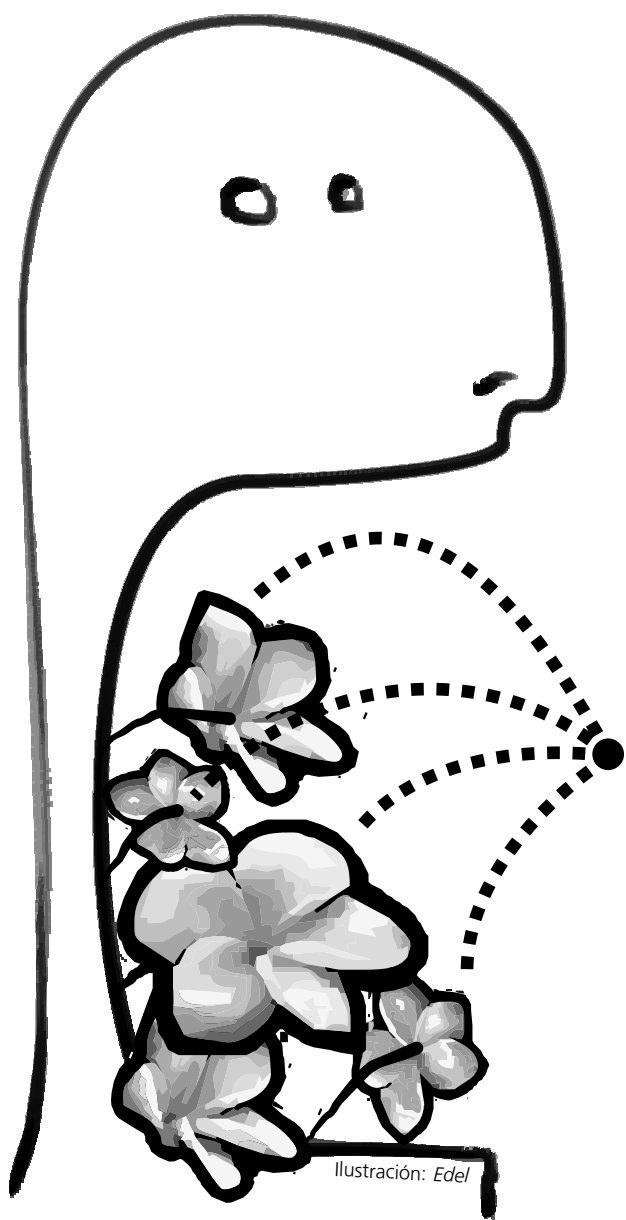


Ilustración: Edel

ÁMBITO DE HIPERMESTRA: En el hortus deliciarum de Mercedes Melo

Gina Picart



El apócrifo es un ejercicio literario muy antiguo, y quizá uno de sus ejemplos más delirantes y escandalosos sean los casi 50 evangelios desterrados de la versión oficial de la Biblia que, convenientemente expurgada de ellos, queda como la conocemos hoy, lo que no impide que al leer los textos anatematizados por los Padres de la Iglesia, nos divirtamos mucho enterándonos de chismes y curiosidades ocurridos o no, pero la mayoría de las veces más pintorescos, enriquecedores y originales que la versión del Santo Libro llegada a nuestros días.

El arte del apócrifo requiere no solo de mucha imaginación, sino también de ciertas peculiares habilidades laberínticas del intelecto que, en menor grado, sustentan a este atrevido divertimento; pero sobre todo requiere de mucha cultura o, al menos, de mucha información cultural, que no es lo mismo aunque a veces logre parecerlo. Entre nosotros, quiero decir en el ámbito, no de *Hipermestra*, sino de las letras cubanas, se tiene a Luis Rogelio Nogueras como un exponente si no único, al menos sí el más conocido y exitoso en su práctica. Después de él no ha dejado de intentarse, pero nunca vi legado suyo mejor recogido que este libro de Mercedes Melo, merecedor del Premio UNEAC Luis Felipe Rodríguez de Cuento y el Premio de la Crítica en el año 2005, cosecha envidiable, sin duda.

Ámbito de Hipermestra contiene nueve cuentos fieles a tiempo completo al espíritu de Momo, dios de la broma y la simulación en todas sus facetas. Partiendo siempre de elementos verídicos —como en el magistral relato homónimo donde el núcleo de realidad es aportado por el mito griego de las Danaides—, Mercedes Melo transita por los territorios de la suplantación de identidad, la creación de heterónimos, los manuscritos misteriosos y otros recursos propios de la literatura fantástica, de terror, etcétera. «Examen de la obra de Alberto G», basada, ¡no faltaría más!, en la existencia más que carnal de Alberto Garrandés y sus «heterónimos» Alberto Garrido y Alberto Guerra, ganadores los tres, en diferentes momentos, del Premio de Cuento de *La Gaceta de Cuba*). Mercedes Melo irrumpe con osadía suprema, pero perfectamente respaldada por el buen oficio de escribir que la caracteriza, hasta en la

literatura policial (*Albedrios, arbitrios y decapitaciones* y *Ámbito de Hipermestra*, relatos concebidos y desarrollados como representaciones escénicas), donde al amparo, respectivamente, de una supuesta puesta en escena de una obra del teatro clásico griego —posiblemente apócrifa—, y de un juego de rol basado en la representación del inigualable relato lezamiano «Juego de las decapitaciones», se cometen crímenes casi hipertextuales, dado que las soluciones posibles tanto lógicas, como especulativas, remiten cada una a replanteamientos de la historia del asesinato que, de seguirlas, se convertirían en permutaciones del relato inicial. No pude evitar que la ubicación en el recinto universitario habanero (concretamente el teatrillo de la Escuela de Letras) de los sucesos narrados en *Ámbito de Hipermestra*, trajera vivamente a mi memoria una de las últimas escenas de la novela *El acoso*, de Alejo Carpentier, cuando el acosado, en su huida, se acerca peligrosamente al escenario donde un grupo de estudiantes representa en el anfiteatro de la Universidad una tragedia griega cuya identidad aún hoy no ha sido satisfactoriamente esclarecida. La sacralidad del recinto universitario, la resonancia de las acciones y el conflicto y oscura muerte en escena de un joven actor —aunque se trate de un mentiroso y farsante muchachuelo suspendido en sus exámenes y rechazado por el amor de su vida— confieren a *Ámbito de Hipermestra* un aura de majestuosidad, unos claroscuros solemnes y graves que no se debilitan a pesar de la chanza sostenida y la caricatura operática, y ni siquiera decaen ante la presencia en el relato de personajes reales y muy conocidos —alumnos y estudiantes de esa mencionada Facultad—, recurso que en otras manos que no fueran las de Melo quizá habría echado por tierra el texto en cuestión. Repite el proceder en *Albedrios, arbitrios y decapitaciones*, aunque ya no con la misma fortuna.

El uso de recursos tales como la ópera, las técnicas de cajas chinas, el dato escondido, los períodos cíclicos del eterno retorno, las tramas policiales, el teatro dentro del teatro, la intertextualidad y muchos otros, tal vez desviarían la atención a la hora de reflexionar sobre el lugar que corresponde a Mercedes Melo en la literatura cubana (porque todos los que escribimos tenemos un lugar ahí,

nos guste o no). Todos estos recursos sumados y el conjunto de ellos, quizá basten y sobren para catalogarla como una escritora experimental, o cualquier otro de esos términos que en realidad nada dicen y nada significan —aunque provoquen una sublime y sesuda exaltación en ciertas personas. A mí me resultan mucho más reveladoras como norte sus referencias culturales, y me inducen a colocarla en el *hortus deliciarum* de la posmodernidad, pero me parece que aún hay más: la reiterativa presencia en los textos de Melo de la figura de Alberto Garrandés y su obra —y sus imaginarios sellados, que ella conoce y con los cuales comulga— en todos los textos de *Ámbito de Hipermestra* es para mí mucho más que un *leit motive*. El homenaje al Lezama «raro» —quien jamás dejó de serlo, por cierto— que evoca la elección de Juego de las decapitaciones, como marco narrativo de *Albedrios...*; la invocación de la leyenda-mito de Lord Byron y su sombría descendencia; las intrigas policiales ubicadas en escenarios de época al estilo de Eco (y que Melo impregna por momentos de aires góticos); el pensamiento profundo, en ocasiones filosófico, que se oculta tras las aparentemente disparatadas especulaciones matemáticas; ciertos ribetes y regodeos perversos; inquietantes atisbos de ritualidad; la sutil y al mismo tiempo mordaz ironía y, como última evidencia, un relato dedicado a Casal, son para mí pruebas muy convincentes de que Mercedes Melo pertenece, por sus raíces nutricias (al menos las que muestra en este libro), a ese grupo un tanto misterioso y desconcertante que conforman los «raros» cubanos, y que, sospecho, se caracteriza, entre otras cosas, por el intercambio de imaginarios que puede llegar hasta a fagocitarse mutuamente —vasos comunicantes— sin que por ello sucumban ni se diluyan las individualidades que lo integran.

Solo me queda agregar que el diseño de cubierta de *Ámbito de Hipermestra* —de Raúl Valdés— me ha sorprendido de forma muy grata por su originalidad y buen gusto, y además, porque recuerda el estilo de ilustración de ciertas revistas culturales de los años 60 —edad de oro del cartel en Cuba—, cuando solía primar en nuestras publicaciones la elegancia y el respeto por la pureza del arte. ■



Ilustración: Zayas

Antes de llegar a la centuria de su nacimiento y de que se sucedan otros muchos años, la presencia de Francisco Repilado (Compay Segundo) en la memoria de infinidad de personas será sabrosa y nítida, sobre todo por el despliegue mundial que tuvo su desempeño artístico, desde mediados de los años 90 del siglo pasado, hasta poco antes de fallecer, trascendidas ya las puertas del nuevo milenio.

Es buena la oportunidad para preguntarse por qué Compay pudo convertirse en uno de los más descoltantes protagonistas del resurgimiento de la música tradicional cubana, en los más importantes escenarios de Europa, Asia y Norteamérica.

Este hombre rebosante de cubanía, nacido en 1907, creció parejo con el son cubano, de modo que, en esa gran universidad que son las calles santiagueras, aprendió de los pioneros —los que venían tocando desde los últimos años del siglo XIX— las primeras nociones del son y de la trova. Sin moverse todavía de su región aprendió a tocar guitarra y clarinete. También inventó su propio instrumento, que él llamó «armónico» (una combinación del tres y la guitarra). Esto le permitió, siendo un adolescente, comenzar a integrar diversos grupos musicales, a través de los cuales se fue forjando su personalidad musical, que ya en los años 40 era reconocida como muy notable. Fue cuando fundó junto a Lorenzo Hierrezuelo el dúo Los compadres, que es, sin dudas, una de las más importantes agrupaciones, entre cuantas cultivaron nuestra música tradicional en el siglo pasado.

Las numerosas grabaciones de Los compadres, que afortunadamente están ya a buen recaudo en soporte digital, dan fe de su trascendencia. La voz prima de Lorenzo nunca empastó mejor que con la poderosa voz de segunda de Repilado. Algo semejante sucedió con los instrumentos. El armónico de Repilado brilló a sus anchas en compañía de la guitarra de Lorenzo.

Otro elemento distintivo del trabajo de este grupo es su repertorio, constituido en su inmensa mayoría por composiciones realizadas por ellos mismos. Firmadas por los dos o por separado, son expresión del más recio son oriental y en su mayoría tienen una rica lírica, apegada al habla de la gente de los campos del oriente cubano. Hasta 1954 llegó la unión profesional de Hierrezuelo y Repilado. De ese fecundo

período, el último se llevaría para siempre su nombre artístico: Compay Segundo.

Durante muchos años no tuvo la mejor suerte como músico. Aunque entró varias veces más a los estudios de grabación y le salía una que otra actuación, a decir verdad, se ganaba los frijoles para el sustento de él y su familia como tabaquero. Ello no quiere decir que se apartara de la música. Cada día, tras la jornada laboral, se le podía encontrar rodeado de familiares y amigos, tocando, cantando o componiendo.

Andando el tiempo diversas agrupaciones y también algunos solistas interpretaban su música y no sabían a ciencia cierta cuál había sido la suerte de Compay. Un guiño de reconocimiento le llegó cuando viajó a finales de los años 80 a EE.UU., junto a Eliades Ochoa y el Cuarteto Patria. Pero, sin dudas, su merecida entrada en la fama se produce a partir de su presencia en el Primer Encuentro entre el Son y el Flamenco, que se produjo durante el verano de 1994, en pueblos de la provincia española de Sevilla.

Allí llegó como parte de una delegación de veteranos cultores del son cubano y a pesar de su avanzada edad enseguida dio muestras de que estaba entero. Había guardado con celo todas sus fuerzas creadoras para desatarlas por el mundo. Todo lo que necesitaba era que se le abrieran las posibilidades de entregar su inolvidable gracia y talento para todos los tiempos y «gracias a Dios o a lo que exista», como diría mi abuela, se las dieron. ▀

La contribución de Compay Segundo

Bladimir Zamora Céspedes



Por regla general, las conferencias de prensa distan de la emotividad que matiza la presentación del disco *37 Canciones de Noel Nicola* como un memorable hecho para la cultura nacional. La histórica Sala Che Guevara de Casa de Las Américas resultó particularmente acogedora para todos los que participamos de este homenaje al inolvidable trovador desaparecido hace dos años, velada que se inició con la exhibición del documental *Así como soy*, del realizador Ricardo León, una contribución para revalorar en nuestra memoria la carismática personalidad de Noel. Después —en este mismo lugar, donde el 18 de febrero de 1968 por primera vez actuaron Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel, en lo que devino concierto fundacional de la Nueva Trova— fue el propio Silvio quien dio lectura al texto «Mi hermano Noel», sentida confesión acerca de la sólida relación que los unía, además de complementar con información de primera mano, la magnitud que distinguía tanto al cantautor como al ser humano. Finalmente, antes de pasar al momento de preguntas y respuestas, el trovador Manuel Argudín interpretó una expresiva versión del tema «Nube, agua, ala y brisa», seguido por la inigualable Omara Portuondo, acompañada de un pianista como José María Vitier, para apropiarse de la canción «Pasión y Prejuicio», actuación que conmovió a los allí presentes.

Ambas piezas forman parte del CD *37 Canciones de...*, disco que producido por los estudios Ojalá y el sello Autor de la Sociedad General de Autores y Escritores (SGAE), se debe a una iniciativa de Silvio que convoca a más de 200 técnicos, cantautores y músicos de Cuba, España, Argentina, Venezuela, Perú y Uruguay para cantar a Noel. Sin embargo, dicha propuesta excede, con mucho, el concepto de ser otro disco más de recopilación de obras de un compositor, interpretadas por artistas diversos. Lamentablemente, no todos los discos de homenaje son bendecidos por el aura de admiración y de cariño como resulta tan evidente en este caso. Tal parece que predomina el consenso de que para abordar

cualquiera de las 500 canciones de Noel, es imprescindible hacerlo con la debida humildad y respeto hacia quien ha asumido la canción desde el oficio y la seriedad que esta merece. En tal sentido, ya con la carátula del disco estamos gratamente impresionados por la magnífica fotografía de un desafiante Noel, tomada por Julio Bello y por la refinada elegancia del diseño de Eduardo Moltó. En cuanto a la aparente sencillez del título, se ha votado por la modestia para anunciar que estamos ante 37 joyas de la música cubana. Basta escuchar esta colección de canciones para comprender la necesidad en Noel de provocar para entregarnos su alma. En este ambicioso empeño discográfico cuya rigurosa producción está a cargo de Ana Lourdes Martínez, cual devastadora explosión, encontramos la suficiente carga dramática inherente a los principios del trovador para hacernos volar por los aires de canciones sobre la redención de la Humanidad.

Su eficacia, justamente, radica en hacernos vibrar con los ensueños, inquietudes y anhelos de generaciones de cubanos, motivaciones que alcanzan preceptos universales. Por el rango del compromiso asumido, este impacta en personalidades que se sienten obligadas a un alto en la trayectoria de cada cual y dar todo de sí, para conformar, efectivamente, una de las obras más hermosas de la canción cubana.

Aquí la enumeración de cada intérprete junto al complejo de factores que posibilitan la realización de cada versión, para nada significa la elemental sumatoria de los participantes, porque de hecho, cada canción constituye en sí misma una sugerente pieza de arte. Por ejemplo, pocos

agonizantes sequías y en «Leí su carta ayer», nos asalta la duda de si realmente es una composición del homenajeado o de Amaury Pérez por la tanta pasión impregnada. No obstante, en el caso de «Ámame, así como soy», fue el propio Noel quien sugirió que la interpretara una vocalista de la talla de Anabell para entonces, marcándonos la vida. Estas emociones del amor en las canciones de nuestro trovador, aparecen localizadas desde la resguardada intimidad de «Es más, te perdono», sutil fragancia habitada por su propietaria, Miriam Ramos, hasta disueltas en la aguda observación del entorno social como es la apuesta por una relación desinhibida de la pareja en los «Muros transparentes», del grupo Moncada o en la referida a la omnipresente Patria, esa que toca la puerta a María del Carmen, la misma Patria que nos llama en el «Comienzo el día» por Daniel Viglietti, grabación de los tiempos del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, que con arreglo de Noel figura en este disco como un Bonus Track.

Si hasta aquí tenemos material suficiente para valorar este legado como un suceso excepcional en nuestra discografía, lo que sorprende es que prácticamente estamos a menos de la mitad del viaje por la maravilla de sus canciones en una voz de Cecilia Todd que otorga a «Cuatro cosas bien» la nacionalidad venezolana; de una Tania Libertad que conduce al delirio la exquisitez de su grabación en «Fragil y mínima canción», y por la gracia de ser un inconfundible a Luis Eduardo Aute en «Nana para despertar a una muchacha». Si agrupaciones vocales del prestigio de Vocal Sampling y Sexto Sentido aportan su talento en «Yo no te escogí» y «Sobre el dato falso», respectivamente,

Mi corazón lo dejo a los demás

proyectos discográficos tienen el privilegio de reunir a parte de lo más representativo de la pianística cubana con un Jesús (Chucho) Valdés, quien hace gala de su virtuosismo en «Mi corazón se quiere repartir» mientras que Frank Fernández nos despega la sensibilidad hasta lo más profundo en «Cuando salgas luna llena» a la vez que es el arreglista y toca en «Verano», un enfático tema vallejiano a cargo de Vicente Feliú, tal y como lo hacen los también prestigiosos pianistas Robertico Carcasés, José María Vitier y Hernán López-Nussa, entre otros. Vale considerar, con la firmeza de un axioma, que cada una de estas versiones se identifica por el sello de quienes tienen un estilo propio. Nadie sospecharía que «Esa mujer es un dolor» pudo haber sido concebida por Noel a la medida del son tradicional de Pancho Amat y el Cabildo del Son o que «Reza el cartel» no se escribió, sino para el rock de Polito Ibáñez, como también sucede con esa atractiva cubana que todos conocemos por el nombre de María del Carmen y que Adalberto Álvarez nos la presenta en un movido son en correspondencia a su habitual maestría. Santiago Feliú ha escogido reanimar la intensidad de la llama en la prédica de Noel con la cáustica «Llueve en agosto de 1981»; la optimista Liuba María Hevia defiende con «Ya están las semillas» su alegría por encima de

las personalidades de Augusto Blanca, Carlos Luis y Lázaro García¹ exponen a Noel en la cuerda mesurada del trovador para que el «Son oscuro» adquiera la dinámica impronta de Sara González. Una agrupación cimera de la músicaailable en nuestro país como Los Van Van participa en el disco con una versión a la altura del arreglo de Juan Formell a una composición referida a la frustrada Revolución del 33 en «Se fue a bolina» en la voz de Mayito Rivera. Maestro de convicciones esenciales, Leo Brouwer tiene a su cargo la dirección y orquestación de «Intensidad y altura», pieza de singular atmósfera recreada por Silvio. Por su parte, Carlos Varela nos entrega una hermosa, pero muy hermosa interpretación de la canción «Laura, milonga y lejanía» como sencillamente impresionantes, por muchas razones, son las piezas «Tema del miedo», por Pablo, y la que abre el álbum en la voz de Silvio: «Trovador sin suerte». Precisamente, aunque la dimensión de sus composiciones es el mentís perfecto para la irónica alusión a la mala suerte, bien es cierto que estas piezas no habían tenido hasta ahora todo el reconocimiento que merecen, por lo que el disco funciona como un punto de partida que estimula escuchar los temas originales en la voz del propio Noel Nicola. Cual exposición de un pintor de girasoles convertidos en canciones, estamos ante el formidable testamento de sus contemporáneos que avala la devoción por una obra impregnada de la pátina de lo eterno. ▀

1. Lázaro García tiene a su cargo la versión de «Soy y no soy el mismo»; «Estampa No. 1», por Augusto Blanca, y Carlos Luis en «Calma y algo más».



Ilustración: Edel

Guille Vilar

música

cuento

El mundo será para MII

Marina Porcelli

*Vives en tu propio entresuelo,
por el cual deambulas.*

JOHN BERGER

Por supuesto que al principio el sueño no se había repetido todas las noches. Pero después sí. Entonces Amanda tomó pastillas, iba cortando las tabletas de Alplax de 0.25 hasta conseguir un atontamiento pesado, como de yeso, que la despertaba de golpe al final de 15 horas y con un dolor insoportable en la cabeza. Gritaba, además, no bien abría los ojos, aunque fue el grito, esta vez, el que la obligó a abrirlos, y a pasarse la mano por la frente. Sudaba. También en la base del cuello y aún más arriba, en la nuca. Sin embargo, el sueño, ese que se le venía repitiendo desde hacía cuatro meses, o quizá, justamente, ante lo ya sabido por esta repetición, bueno, pues bien, hoy el sueño no le parecía tan terrible. O por lo menos no ahora, al recordarlo con los ojos abiertos en el cuarto oscurecido a las cinco de la tarde —porque Amanda, gracias a una obsesión que a la larga se hizo costumbre, había anulado cualquier resquicio de luz, cualquier amago que se filtrara por la persiana forzándola hasta la clausura, incluyendo la barra blanca de debajo de la puerta, con un pañuelo grande, o un pedazo de tela—, y para concluir eso, para convencerse de una vez por todas de que el sueño no era tan terrible, Amanda comenzaba su día.

Con desconcierto, primero, la mujer observó la habitación. Sí, era su cuarto, solo que más empujéncido, y mucho menos amenazante que cuando se había dormido. Reconocía, sobre todo, las risas casuales rebotando en la persiana, la respiración ruidosa de un perro, la alegría gratuita de un muchacho que corre por la calle. Las desventajas de vivir en la planta baja, ya lo sabía. Como dormir en la vereda. Simultáneamente, concluyó también, y no sin cierta sorpresa, el borboteo de estas voces —que bastaron para inquietarla la noche anterior— le generaba ahora una suerte de alivio. Reinstalaba la vida. Era la vida de allá afuera, con sus sonidos apacibles y murmullos sin violencia. Confirmaba, en suma, que no había que tomarse el sueño tan a la tremenda. Claro que al comienzo, ella había intentado no dormir. Pero cuando la noche se volvió angustia y desorden y miedo, resolvió que cualquier cosa era válida si atravesaba un momento excepcional. Y ya llevaba cuatro meses de un insoportable momento excepcional. Bien confesado, Amanda no solo había cedido ante esta cuerda de tranquilizantes y somníferos, sino que además los mezclaba con anfetaminas. El farmacéutico mercenario, mientras tanto, le vendió lo que quiso. Pastillas para dormir, para estar despierta, para recuperar la memoria, para tener ganas de vivir. En esa época el mundo no sucedía, flotaba. Sin embargo, siempre era mejor andar así, siempre era preferible andar tragando píldoras que soportar la repetición del sueño. La tarde en que despertó dando manotazos a las persianas, pidiendo auxilio a los gritos, poco antes de que un vecino llamara a la policía, la tarde en que explicó su pesadilla a tres oficiales que no la tuteaban, esa tarde, sucumbió.

El sueño siguió repitiéndose y Amanda masticaba pastillas sin agua, convencida de que ya no le hacían efecto.

Pero aun cuando recordara esa tabla de madera que se clavaba de frente, sobre su cara, aun cuando recordara el golpe de los bordes cerrándose, encajonándole el pecho, hoy estaba decidida a no dejarse amedrentar. Soñar que la enterraban viva, no tenía ninguna importancia; despertarse a las cinco de la tarde, tampoco; fumar dos atados de cigarrillos, casi no comer y mucho menos salir a la calle —mientras las tazas sucias de café se apilaban hasta el infinito en el fregadero de la cocina, quedaban inútiles las lámparas rotas, y las paredes despintadas metaforizaban su vida—; bueno, pues bien, hoy su geografía cotidiana no tenía ninguna importancia. Porque se enoje quien se enoje, ella se había encerrado a terminar su primer libro —un libro vasto y milagroso como una montaña, pensó tendida en la oscuridad—, la serie de borradores que era imposible desentrañar. Un disparate aprovechable, ahora, que no debía volver a dar las clases en el instituto. Se mentía, claro. Ya había pasado casi un año sin que Amanda pudiera escribir ninguna de sus historias, y algo como una leve traición interior, algo, esa tarde, comenzaba a desordenarse nuevamente. Lo detuvo a tiempo. No podía seguir así. Necesitaba desayunar, darse una ducha, comprar tabaco, y encerrarse en el escritorio; necesitaba aferrarse con los dientes a una rutina metódica que le impidiera desbandarse, con tal de no pensar en sus 30 años casi cumplidos sin terminar su primer libro, en sus dos noviazgos frustrados —el primero que acabó porque Pablo se pegó un tiro; el segundo que acabó por tus trastornos y tu incapacidad de vivir, según Ignacio dijo— y en su dolor permanente en la garganta. Y en sus obsesiones, sus pesadillas y su miedo. Pero lo cierto era que este despertar formaba parte de una mujer delineada y bien real, cuyos enredos nada tenían que ver con el oficio —con el hecho de que se despertara, cada tarde, dispuesta a escribir—, porque si hubiera sido tejedora, por ejemplo, o linotipista, le habría ocurrido exactamente lo mismo. Entonces el caso, hablando más en concreto, es que Amanda comía arroz y fideos y lo justificaba como el costo de una nueva poética. Qué osado, qué romántico, oh. Sin embargo, se justificaba, y esa era otra de las claves del asunto. Como admitir que una mañana dictó clases en pantuflas y se lo atribuyó a su distracción. Que después, durante una pelea con Ignacio, sintió un dolor en la garganta, y fue como si le estacaran la voz a un palo. Que le llevaba media hora salir de su casa, ya que se pasaba el tiempo revisando si había dejado algún cigarrillo prendido o si se le estaba incendiando la cocina. Que le daba asco comer, que vivía al borde de la náusea. Las clases languidecieron y Amanda no volvió al instituto. Se extrañaron de que no hablara en las reuniones, de que fueran bruscos sus pocos comentarios, Ignacio lo sintió en el alma, pero acabó por abandonarla. Y ella no salió más. Algunas veces atendía el timbre, el teléfono. Una noche de visita, sus padres la desahucieron en el comedor. Se estaba volviendo loca, dijeron. Tenía esa expresión de miedo metida en el fondo de los ojos. Entonces se encerró, porque detrás de cada cosa que hiciera, siempre encontraba miedo. Bastaba un gesto para que se desatara. A veces, no bastaba nada. Boquear, sencillamente, abrir la boca lo máximo que puedo tratando de respirar, ese es mi modo de pasar el día.

Y sin embargo, todavía, le faltaba lo peor.

Hubo un tiempo en el que hablar era como temblar de delirio y de fiebre. Amanda podía jurar, por ejemplo, que su madre había muerto, cinco minutos antes de que sonara el teléfono y conversara con ella con naturalidad. Esto, por poner un ejemplo, porque hubo otras historias también, más disparatadas o más grotescas. Habló, mintió y hasta acusó, y cuando mentía, sabía que mentía, aunque no podía, o no quería, dejar de hacerlo. Pero eso no era lo peor, eso era lo peor de lo peor. Amanda no se da cuenta de que no se daba cuenta. Hasta que un día habló y se escuchó, y cargando sobre su espalda las historias que inventaba, vino un desconcierto lento parecido al despertar. Era un nuevo comienzo y no tenía opción. O sí tenía. Matarse, por ejemplo. Linda gama de posibilidades, la vida. Abrir el gas, manipular la manijita hasta alcanzar un sueño pesado como el que le daban las pastillas, y esperar dormida a que volara el edificio entero. Ahorcarse, sino. Y no molesta a nadie hasta que te encuentran. Pero lo cierto es que nunca me quise morir, siempre tuve ganas de quedarme hasta el final. Lo había decidido cuando era chica y había vuelto a decidirlo a los 23 años, frente al cadáver de Pablo. No quiero, murmuró, ni que él haya muerto, ni que yo. Amanda vomitó en el velorio y no llegó al entierro. Dejó de comer, o casi. Luego vino el desasosiego,

la certeza rara de que el cuerpo encajonado no era el de Pablo. Qué tenía que hacer para que no te fueras. Y qué hice, después de esto. Cumpleaños encadenados, y el dolor de querer que él esté ahí, en casa, mirándome con un gesto de asombro ante lo que yo acababa de decir. O mi necesidad de oírlo hablar durante las noches. Y más luego, qué. Clavar la lápida, seguir la vida, y observar el triste crecimiento de mis uñas. Treinta años no es tanto, a fin de cuentas. Hay gente que llega a 100. La inmortalidad, eso quiero. O ser antigua como la tierra. Una pulcra longevidad. Por eso ahora, Amanda se quitó de encima las frazadas, saltó fuera de la cama, y se desvistió sin prender la luz: iba a darse una ducha y a comprar cigarrillos, iba a entrar en el escritorio y a empezar su tarea por fin. Tomar el lápiz y tenerse paciencia, la paciencia diaria en la que siempre me doy tiempo para reparar la música. Entonces hoy sí. Hoy definitivamente sí. Un gesto nomás y sacudiré montañas: aunque de veras nunca haya elegido el miedo ni la sensación alarmante de vivir mordiéndose la cola, aunque de veras nunca haya elegido el miedo que no cesa de estar ahí: bien firme y derecho delante de ella, o mejor, brotando de cada parte del cuerpo de ella, acordonándola y sacudiéndola, como si la hubiera amordazado en un umbral. Pero lo que aún no sabía es que ante aquel hombre gigantesco, Ignacio, ante su ademán de extender la mano e invitarla a subir, y a vivir de un modo pleno y alegre, por fin, ante todo lo que podría haber sido hermoso sobre la tierra, ella, Amanda Liz, la joven escritora *in potentia* con nombre de gerundio que en cualquier momento empezaría realmente a envejecer, la que chapoteaba a propósito dentro de su casa como si este fuera su único objetivo, una mujer abortada y tan real, a pesar de todo, ella, sencillamente, huyó. Había pactado con la huida incluso mucho antes de rechazar este gesto, y ahora, si quería salir, estaba obligada a remontarse hasta el final de una zona sin nombre, aunque tratara de evadirla, aunque prefiriera esquivarla o disfrazarla, aunque se pusiera a salvo creyendo que podía cambiar las cosas sin detenerse a observar, sacando conclusiones onanistas y siempre nulas mientras su zona permanecía ahí: justamente, porque había huido.

Por eso, todavía, le faltaba lo peor.

Se puso de pie —había estado leyendo en el escritorio, había desistido, una vez más, de ordenar los papeles o de esbozar una historia, y había reemplazado este desistir por la lectura, por aquella rara placidez que le daba Keats y que sin embargo tampoco alcanzaba a arraigarla del todo—; se puso de pie y en vez de atender el teléfono que continuaba sonando y aturdiéndola como si no fuera a parar nunca, lo desconectó. Sin escucharlos, borró los mensajes indicados en el aparato y, ya en el pasillo, le pareció más práctico caminar hasta la cocina. El mundo es demasiado brutal para mí. Un mecanismo fácil, una perilla junto a la heladera inventada por un electricista salvador, permitió que también desconectara el timbre. Amanda llenó la pava de agua y esperó que el agua hirviera. Era el segundo termo de café que preparaba esa tarde, antes de volver a encerrarse en el escritorio. Se sentó de nuevo, pero como si en realidad se sentara sobre un resorte, volvió a ponerse de pie. Esta vez, porque quizá, quién sabe, había olvidado algo encendido en la cocina. La hornilla o un cigarrillo mal apagado que seguramente fumó mientras esperaba el hervor del agua. Ciertamente que las paredes, así cargadas de polvo y marcas de humedad, no ayudaban demasiado para no distinguir ese comienzo de humo y fuego que ella siempre esperaba encontrar en la cocina. Ciertamente también, sin embargo, que había revisado cada parte, dentro de las alacenas y en el suelo, había mirado, incluso, detenidamente, dentro del tacho de basura, pero tampoco estaba tan segura de haberlo hecho. O mejor, no recuerdo, precisamente, haberlo hecho. Así de incongruente era el asunto y aunque, vamos, Amanda sabía que este tipo de cosas podían ser catalogadas como obsesiones de las más simples, por qué no condescenderse un poco, por qué no permitírsele ahora. Solo le llevaría un momento, una revisadita ligera nomás, y entonces sí, volvería a su libro, y a su escritorio.

Hacia 45 minutos que estaba mirando fijamente el tacho de basura. En realidad, se dio cuenta de golpe de que estaba acechando el tacho de basura, sentada de cuclillas en una esquina del patio, y luego de haberle volcado un inmenso balde de agua. Para que no se incendiara. O sea, que en algún momento volví a la cocina —y cuando volví a la cocina, miré el reloj del comedor: las ocho de la noche, ya—; o sea, que en algún momento saqué ese tacho al patio y, para quedarme tranquila, le tiré agua encima. O sea, que si ahora son las nueve menos

cuarto y estoy sentada a la mesa, fumando un cigarrillo —luego de haberlos buscado circularmente por toda la casa, entre los almohadones del sillón y entre el polvo de los almohadones del sillón, sobre la maceta seca de la cocina y en el ropero, hasta encontrarlos, finalmente, debajo de los papeles del escritorio, porque en qué otro lugar iban a estar, si no—; o sea que me pasé la tarde perdiendo el tiempo y este cansancio es tan indescriptible, es casi tan irreal, que dan ganas de reírse. Pero no. Porque una especie de silencio interior, una paz inmensísima la concentraba en el tic-tac colgado de la pared, en el fluir lento y apelmazado del agua que pasaba por los caños arriba, en el techo, o en los pasos regulares de algún vecino que atravesó el palier y salió a la calle. Y en el viento suave que acariciaba las hojas, allá a un costado, en el crecimiento de la noche del patio.

El pájaro simplemente apareció. O mejor, ella lo vio aparecer solo cuando el pájaro se detuvo en el umbral del patio, alzando su hermoso copete de brillantina, moviendo el pico, con dos golpecitos precisos, sobre los lados de la pechera. Amanda sonrió, aspiró el cigarrillo, y volvió a mirar. El pájaro, dando saltitos, se había animado a entrar en el comedor y así, ahora, sin girarse siquiera, doblaba lo más tranquilo por el lado del esquinero. Antes de ponerse de pie, sin embargo, antes de decidir seguirlo, dócilmente, hasta el baño, Amanda apagó el cigarrillo sin terminar. Encontró al pájaro de espaldas, inmóvil, parado sobre el piso de azulejos del baño. Lo encontró de pronto dando un pequeño salto que se transformó en un breve aleteo, y este aleteo se convirtió después en un cambio de posición: Amanda lo encontró inmóvil, parado sobre el borde de la bañera, solo que ahora el pájaro estaba de frente y la miraba a ella. En cualquier momento me va a hablar, pensó Amanda. El pájaro habló:

—Pío —dijo el pájaro.

Tal vez, si alcanzo la toalla sin que el animal se dé cuenta —como de hecho Amanda estaba haciendo ahora—, tal vez, si la arrojo con mucho cuidado sobre él —como empezaría a hacerlo, luego de estirarse hacia delante y descolgar la toalla—, entonces sí, podré atraparlo y llevarlo al patio, sentir el latido espeso entre las manos, arrimarlo a la saliente de la pared: incitarlo a volar, después. Descolgó la toalla y la toalla cayó. La insistencia enajenada de los golpes, cayendo una y otra vez sobre el borde de la bañera, se cortó de pronto con el timbre del teléfono. Amanda atravesó el pasillo, levantó el tubo, habiendo detectado ya esa especie de opresión que se instalaba en su garganta. Y escuchó. Escuchó la voz de alguien que parecía muy dormido o muy borracho, escuchó la voz de Pablo:

—Amanda, ¿todavía estás ahí

Después fue un disparo. Un tiro de revólver y sin embargo sé que todo esto no es real, lo sé, puedo entenderlo, puedo pensarlo, puedo decir ahora estoy acá, en casa, y estoy sola, pero el fuego y el pájaro y el teléfono me acaban de suceder, me suceden todavía, me suceden de un modo tan concreto, tan material, como cualquier cosa que puedo atrapar con la mano, sucedieron y comenzaron aunque nunca entienda cuál es el momento exacto, la juntura por la que me deslizo, y por la que una vez adentro, ya no se puede salir, no antes de que roces el final, cariño mío, no antes de que te agotes en ese final, o muérdas el centro de aquella zona sin nombre en la que habita lo peor.

Y entonces así, le sucedió.

Como si la fuerza del disparo la hubiera empujado hacia atrás, Amanda llegó a la cocina en el momento en que levantó los ojos y vio explotar la bombita de luz. Manoteó un vaso de la alacena y se giró rápidamente para defender la espalda, arrojó el vaso contra la pared del comedor y esperó el ruido apoyando una mano sobre la hornilla. Una lamida de fuego rozándole la palma, la sangre lenta que brota del oído y un chico de ojos pulverizados que corrió a esconderse del cielo gris, una fila de hombres quietos sobre ese horizonte de mar, inmóviles frente a granadas que revientan, una a una, salpicando la arena, y una tanza de pesca enrollada a cada sexo, apretándolos con furia hasta que la mano de mujer y uñas pintadas tira y desgarran la carne y la arranca como si fuera una venda, porque detrás de cada venda hay siempre llagas y dientes rotos, hay bordes quemados como costras negras, y salpicaduras de baba, y gusanos enroscados en cada tramo de la lengua, pero ella no pudo hablar ni decirle a Pablo que no se matara, ni decirle a Ignacio que no quería acabar de esa manera, no es tan grave, dijo Ignacio, y ella apoyó la taza de café fuera del plato y asintió con un gesto o con la cabeza, aunque después aulló sin

articular sonido y no supo si era cierto que había matado un pájaro con las manos, y si había escuchado un tiro en el cuarto del lado, y así, en la noche agigantada de su rincón, percibió el llanto y los alaridos creyendo que gritaban mujeres, hasta que abrió los ojos con pánico y supo que era yo la que gritaba, y que era el miedo, y que es el miedo el que me obliga a salir sonriendo, sonriendo y casi enloquecida, a mentir y a gritar.

Temblando, con las rodillas pegadas al pecho y los brazos alrededor de las rodillas, Amanda se quedó en el suelo, en una esquina del comedor. No había cerrado los ojos, y ahora, aún manteniéndolos abiertos —y siempre así, demasiado abiertos— prestaba una atención desmesurada al recorrido del agua, arriba, en los caños del techo. El sonido la suspendía. Comenzaba en la esquina exacta bajo la que ella estaba acurrucada y se alargaba como una recta hasta volverse inaudible cuando entraba en su cuarto. Lentamente, otra vez, el sonido creció sobre ella y se prolongó: le marcaba la respiración. Después, por los golpes en la puerta, se sobresaltó. En realidad, solo fue el timbre siguiente y largo el que hizo que ella girara la cabeza. Gateando, entonces, la mujer atravesó el comedor y, con mucho cuidado, se enderezó hasta la altura de la mirilla. El ojo de pez mostraba los lentes deformados de la portera y junto a ella, el vaivén de la calva del administrador. La calva se quedó quieta y carraspeó, la portera acercó los nudillos pero los detuvo a tiempo antes de volver a golpear Amanda se dejó caer de nuevo en el piso y apoyó la espalda contra la pared. Después sí se alejó, lo más sigilosamente que pudo y siempre gateando, mientras escuchaba los pasos que también se alejaban, pero en sentido contrario y por el palier. La san puta. El tajo en la muñeca fue finísimo, apenas mostró una línea de sangre. La mujer esquivó de algún modo el resto de los vidrios rotos y, rendida por fin, agotada hasta lo más hondo, se puso de pie, como si este ponerse de pie equivaliera a dejarse caer.

Y ella no hizo fuerza, ni se sujetó, sencillamente, se dejó caer sobre la cama porque estaba cansada, cansada de oponerse a aquello que le sucedía y que ahora, por fin, le permitía llorar, sin importarle la tierra traída del piso o la sangre en la muñeca; estaba llorando apretando la boca contra las sábanas, y el puño muy cerca de la cara y los párpados doloridos de tanto apretar; estaba aullando de dolor hasta no poder más, porque no quería volver a encender un cigarrillo con la colilla aún prendida del anterior, o alejar las manos con pánico de la taza de café. Y aún más, aún más. Cansada de aterrorizarse, de soñar que la enterraban viva y de enterrarse viva, de soportar las imágenes que se le encadenaban como cuchilladas, de pegar un salto cada vez que sonaba el timbre o el teléfono, del dolor en la garganta, y de las pastillas que le idiotizaban el alma. O de añorar una adolescencia con pájaros dorados y árboles copudos y largas caminatas en las que Pablo tocaba la armónica, y esa infancia en la que se incubaba todo, aunque parecía no haberle sucedido nada. Cansada de que fuera así, su vida, sin que ella pudiera salir. Porque salir no era, simplemente, salir a la calle. Salir siempre había sido angostar hasta donde más pudiera esa brecha que existe entre el mundo y yo. Encolar, centímetro a centímetro, mi cuerpo a mi piel. Pero ese llanto no era dolor puro —ese dolor inherente y tan puro que solo trae consigo un mayor dolor—, o no era únicamente eso, dado que Amanda entreveía también que afuera pasaba algo que los otros llamaban vida, una especie de luz tenue aunque persistente, una especie de acorde nítido en el corazón salvaje, que genera sudor y cada gesto, que hace que la gente pueda andar de veras, o matarse de risa de veras, hasta el final.

Pero aún no, aún no.

Para ella, esta noche, todavía no.

Llenar la olla de agua, apoyar la olla en el fuego, agregar aceite y un poco de sal. Tenía que empezar por algún lado, y ese lado —luego de haber barrido de un saque los vidrios en el comedor, entrar el tacho de basura y conectar el timbre y hasta el teléfono—, ese lado, pensaba Amanda ahora, se situaba en el sano acto de comer. Porque en el trecho témporoespacial que iba desde la lamentación sobre la cama hasta el manipuleo de utensilios en la cocina —cuando ella consiguió, por segunda vez en el día, ponerse de pie, aunque algo atontada y haciendo esfuerzos para no ceder al atontamiento—, cuando lo consiguió finalmente, y organizó su vida como si se organizara el alma, caminó hasta la cocina enumerando con los dedos todas las cosas que debía hacer. Y hasta casi casi se alegró por eso. No necesito silencio, yo no tengo en quién pensar. Un día cualquiera voy a hacer un listado de todas las citas que tengo en la cabeza,

cómo formar un mapa con la tristeza tuberculosa de Keats, las moralidades del gran Teodoro, y con este bolero, por ejemplo. Pero la canción se adecuaba perfectamente a lo que necesitaba. O sea, que no hubiera silencio (afuera) ni barullo (de adentro), ni zonas pseudotrágicas de huida en las que habitaba lo peor. Que sus movimientos fueran precisos y rigurosos como los de un gato sin miedo, con tal de poder salir, de una buena vez, del agujero. Y no tener a nadie ni en nada en qué pensar. Ni en Pablo ni en Ignacio, digamos. Ni en el dolor de su garganta, ni en esta tarde en la que había ocurrido qué. Alcanzaba, por ahora, con vindicar su voluntad. Levantarse temprano y acomodar los horarios, eso era: de siete a 12, escribir; una hora para almorzar; de dos a siete, trabajar —o conseguir trabajo, si miramos bien el caso—, y a las ocho de la noche, encontrar a alguien que me saque a bailar. Una disciplina rígida y sin concesiones puede provocar milagros, ya vería, cómo anular el miedo al fuego, el dolor en la garganta, o el empacho nocturno de pastillas. Necesitaba cualquier cosa que le impidiera desbandarse, una receta limpia que, incluso, la ayudara a no volver a soñar. Y después no empecemos con que los sueños son simbólicos. Más bien, mis sueños son, literales a este encierro, a mi no poder o no querer saltar fuera de esta especie de círculo de fósforos.

Neutralmente, Amanda se miró en el reflejo de los vidrios llenos de tierra. Levantó y bajó el zapato y, despacio, lo volvió a levantar, sintiendo el pegoteo del piso en la suela. Midió la cantidad de fideos y los echó al agua hirviendo. Y así se quedó, con la frente apoyada sobre el borde de uno de los estantes, mirando fijamente el fregadero. Hasta los platos limpios le daban una sensación de languidez, de debilidad. Hasta le daban ganas de ensuciarlo todo nuevamente para que después la limpieza resultara perfecta. Mañana, eso era, despertaría muy temprano, dispuesta a escribir, y con el tiempo dejaría de fumar. O se conseguiría un gato que la acompañara, si pudiera explicar que su felicidad consistía en esto: era una triste felicidad, en el fondo, que delataba, solamente, su ánimo actual. No, no. Estaba lamentándose otra vez, salpicando regodeo. Pero, cuando sonó el teléfono, la mujer no se movió. En vez de atender, alejó la cabeza del estante, revolvió los fideos y los retiró del fuego.

Comió rápida, deliberadamente, en la oscuridad. Aunque me cueste admitirlo, la comida me cambia el humor. Y la opinión. Tengo que anotar y pegarlo en la pared la próxima vez que decida pasar 20 horas sin comer. El teléfono volvió a sonar. De reojo, Amanda acechó el aparato y volvió la mirada al mantel. El ruido del contestador indicó que de nuevo habían colgado. Sola, saldría de esta situación. Por eso no atendió. Dio un salto y se metió en el baño.

Yo no tengo en quién pensar. Se mojó la cara con agua tibia y pasó mucho jabón por el tajo finísimo de la muñeca. No valía la pena, en realidad, era una lastimadura de nada, pero se había propuesto que todo saliera con aplicación y disciplina. Pasó mucho rato lavándose los dientes. Pasó mucho rato cepillándose el pelo. Después, consultó el reloj del comedor. La una de la mañana. O sea, que si se había despertado a las cinco de la tarde, eso le daba ocho horas de estar de pie, pero si había estado de pie solo ocho horas, no iba a poder dormirse enseguida; o sea, que si no me trago dos pastillas de un saque —como de hecho Amanda estaba haciendo ahora— no había forma de que mañana fuera un día mejor. Listo. Había hecho un bollo con el camión, lo había arrojado al suelo del cuarto, y se había vestido con uno limpio. Puso el despertador a las siete, qué a las siete, a las seis. Revisó la persiana para que estuviera bien cerrada, y acomodó el pañuelo bajo la puerta, respiró ampliamente y apagó la luz. Y por fin se relajó. Era bueno sentirse así, ahora, quedarse dormida como quien cae despacio o como quien se mece en un prado en flor. Dormir, eso quiero, y no tener en qué pensar.

Entonces, otra vez, le sucedió.

El auto estacionó muy cerca de la persiana, y fue como si el ruido del motor inundara de golpe la habitación. Amanda, con los párpados ya abiertos, no se enderezó, sin embargo. Apenas se animó a girar la cabeza. El reloj marcaba las cuatro y veinte de la madrugada. Cuando escuchó el timbre en la casa del lado, y después las voces nítidas, afuera, cerró la mano sin sentir el dolor de las uñas clavándose en su palma. Voy a soñar lo mismo, pensaba. Ojalá que no. ▀

Mención Premio Cortázar 2007

Marina Porcelli (Buenos Aires, 1978). Cursó estudios de Historia y se desempeña como editora. Colabora con el suplemento cultural *Laberinto*, del diario *Milenio*, en México (D.F.). «El mundo será para mí» forma parte de *Thalassa y otros relatos*, su segundo libro de cuentos, aún inédito.




GRAFEÑO
DISICO

G Muestra individual de Diseño Gráfico □ Inauguración: septiembre 30, 1993, 19:00 hs □ Escuela Nacional de Artes Plásticas, Galerías 2 y 3 □ Av. Constitución 600, Xochimilco, D.F. **D**
•Abierto hasta octubre 13•