

# La Jiribilla de papel

73  
2008

www.lajiribilla.co.cu

• publicación mensual •

www.lajiribilla.cu

Nueva pintura de Cuba  
Graziella Pogolotti



Dossier:

**Cómo vivimos el 1ro. de Enero**

Roberto Fernández Retamar

Humberto Arenal

Julio García Espinosa

Aurelio Alonso

Fernando Martínez Heredia

Cintio Vitier

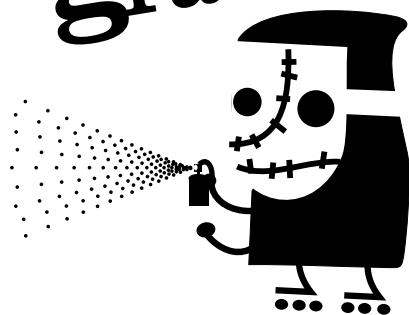
Simone de Beauvoir

Entrevista con Lisandro Otero

Una bañadera. Una madre. Un hijo.

Antón Arrufat

grafiti



# la Jiribilla de papel

En cuanto a mí, habiendo asistido a un proceso revolucionario que se produjo en el lugar de América donde menos se pensaba que pudiera producirse, no puedo ni podré sustraerme ya a la intensidad, a la fuerza, por no decir embrujo, de la temática revolucionaria. Hombre de mi tiempo, soy de mi tiempo y mi tiempo trascendente es el de la Revolución Cubana. [...]

Cuando un pueblo en que se ha nacido, decía José Martí, no está al nivel de la época en que vive, es preciso ser a la vez el hombre de la época y el de su pueblo. Y ya que el pueblo al que pertenezco se ha puesto repentinamente al nivel de la época en que vive, época del socialismo, en el seno de ese pueblo y en función de ese pueblo, trataré de realizar las tareas que aún me quedan por cumplir como escritor en el Reino de este Mundo.

ALEJO CARPENTIER

«Un camino de medio siglo», *Ensayos*, Editorial Letras Cubanas, 1984, p.107.



## Dossier

- 3 Cómo vivimos el 1ro. de Enero  
Roberto FERNÁNDEZ RETAMAR
- 4 Un Enero diferente  
HUMBERTO ARENAL
- 5 Nació el documental cubano  
JULIO GARCÍA ESPINOSA  
La sensación de libertad de la victoria es como un tsunami  
AURELIO ALONSO
- 6 El mundo ideológico cubano de 1959  
FERNANDO MARTÍNEZ HEREDIA
- 8 Ciudad liberada  
CINTIO VITIER
- 9 La fuerza de las cosas  
SIMONE DE BEAUVOIR

- 11 Nueva pintura de Cuba  
GRAZIELLA POGOLOTTI
- 12 Transculturación vs. contracultura global  
JORGE ÁNGEL HERNÁNDEZ
- 14 Miguel Barnet, cimarrón con oficio de ángel  
EUGENIO MARRÓN
- 15 Rogelio Martínez Furé. Nobleza, integridad y sapiencia  
GERARDO FULLEDA LEÓN

## Encuentro con...

- 16 Lisandro Otero:  
La Habana se despertó con la alegría de la libertad  
PEDRO DE LA HOZ
- 18 Temporada de ángeles  
LISANDRO OTERO

## Poesía

- 19 *Vallejo, 1938; Borges, 1986 / Todo por culpa de Jaime Gil de Biedma / 1902 / El acontecimiento (1948)*  
ALEXIS DÍAZ-PIMIENTA
- 20 Maurice Béjart, la danza total  
ROBERTO MÉNDEZ MARTÍNEZ

## La crónica

- 21 Mentiras de playa  
AMADO DEL PINO

## La mirada

- 22 De *Cosmorama a Arriba de la bola*  
LUISA MARISY
- 23 Flora Fong: una nueva dimensión  
HORTENSIA MONTERO

## En proscenio

- 24 Piel + máscara + arte. Teatro El Público  
WILLIAM RUIZ MORALES

## La butaca

- 25 Y son diez para el año que comienza  
JOEL DEL RÍO

## Libros

- 26 *Las potestades incorpóreas*, de Alberto Garrandés.  
El dilema de un hombre poderoso  
ROGELIO RIVERÓN
- 27 Rafael Reig, escritor caníbal  
ERNESTO PÉREZ CHANG

## Aprende

- 28 Marta Valdés, la gloria sin codiciarla  
BLADIMIR ZAMORA CÉSPEDES

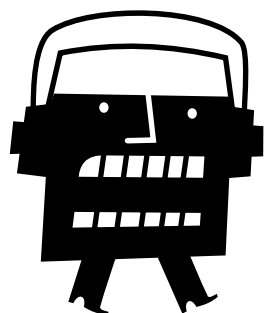
## La otra cuerda

- 29 El legado de Los Beatles según La Colmenita  
GUILLE VILAR

## Cuento

- 30 Una bañadera. Una madre. Un hijo.  
ANTÓN ARRUFAT

## Secciones



**Jefe de Redacción:**  
Nirma Acosta

**Edición:**  
Roberto Méndez

**Redacción:**  
Johanna Puyol  
Yinett Polanco  
Farah Gómez  
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.cu  
Precio: \$1.00





Ilustraciones: Edel Rodríguez (El Mola)

# Cómo vivimos el 1ro. de Enero

**L**a primera noticia sobre el triunfo de la Revolución la escuché de boca de mi suegra, que llegó con su cara iluminada por la sonrisa a decirme que Batista había abandonado el país. Me vestí rápidamente y salí a la calle. Yo vivía en El Vedado, en el edificio donde aún vivo. Me dirigí a la Vibora, donde nació y residían mis padres. Fui para compartir con ellos la común alegría de aquella noticia. Las calles estaban inundadas de gente que salía, también contenta, a hacer algo similar, es decir, a celebrar.

En la guagua que me conducía a la casa de mis padres, en un sobre que tenía —y que rompí para poder escribir en él— tracé un poema que se llama «El otro (Enero 1ro., 1959)», donde recogí el sentir de aquel momento que vivíamos como lo extraordinario que fue. Ese poema ha conocido después muchas publicaciones, incluso versiones a otros idiomas.

Desgraciadamente, mis padres no se encontraban en su casa, porque estaban haciendo lo mismo que yo, recorriendo los hogares de familiares y amigos para compartir la inmensa alegría. Entonces ya eran multitudes las que llenaban de alegre bullicio las calles.

Regresé a mi casa y me dirigí luego a la de mi hermano Manolo, que había tenido una participación muy destacada en el Movimiento de Resistencia Cívica y vivía en un apartamento en El Vedado. Hacia allí me dirigí con mi esposa, Adelaida, entonces en estado de quien iba a ser nuestra primera hija.

Ese apartamento de mi hermano Manolo se convirtió en una especie de pequeño cuartel general del Movimiento de Resistencia Cívica, por donde pasaron muchas personas que salían de la cárcel. Por ejemplo, allí llamó Armando Hart, que salía del presidio, en lo que ahora llamamos Isla de la Juventud. Adelaida y yo, prácticamente, casi nos mudamos a esa vivienda.

Debo hacer una observación que me hizo mi hermano Manolo. Él era muy agudo, muy penetrante. Años después, cuando yo trataba de fijar lo que habíamos vivido ese intenso 1ro. de Enero de 1959, me dijo que en realidad ese fue una especie de día inmenso que solo vino a terminarse el 8 de enero de 1959, cuando Fidel entró en La Habana. Fue una especie de luminoso día, encantado

y encantador, que empezó en el amanecer del 1ro. de Enero de aquel año 1959, y que no llegó a su fin sino hasta la memorable entrada de Fidel en La Habana.

Recuerdo que el Movimiento de Resistencia Cívica nos pidió a Manolo y a mí que saliéramos armados —con armas que nos dieron— para evitar saqueos, para impedir lo que ocurrió tras el 12 de agosto de 1933, en que desgraciadamente la Revolución de 1930 por una parte se frustró, se fue a bolina, como dijo Raúl Roa, y por otra parte, la justificada ira popular se tradujo en actos muy violentos. Se quiso evitar que se repitieran hechos de esa naturaleza. Cuando estábamos en el automóvil, llegó la noticia de que debíamos dirigirnos a la Manzana de Gómez, donde se habían atrincherado algunos masferreristas (gente del esbirro Masferrer). Mi hermano y yo fuimos para allá. Pero antes de llegar a la Manzana de Gómez se armó un tiroteo tremendo y tuvimos que salir del automóvil y refugiarnos en una casa de la calle Prado, donde había unos viejitos muy atemorizados, como es natural, por los tiros. Y cuando vieron llegar a dos jóvenes con enormes pistolas en las manos..., eso era para intranquilizar a cualquiera. Allí estuvimos un tiempo hasta que amainó el tiroteo.

Muchas cosas pasaron. Escuchamos por radio las palabras de Fidel, extraordinariamente conmovedoras y maravillosas. Fueron en rigor las primeras palabras que él pudo dar a conocer a la radio nacional. Lógicamente, solíamos oír Radio Rebelde, pero ahora eran las estaciones todas que se pusieron en cadena para escuchar a Fidel desde Palma Soriano: y entre otras cosas aludía a que Santiago de Cuba sería libre. A mí me pareció escuchar un poema. Digo más: estoy seguro de que era un poema.

Y en ese largo día de una semana, como dijo mi hermano Manolo, en un momento surgió una consigna: «13-26», en alusión al 13 de Marzo y al 26 de Julio, dos hechos grandes. Cuando se llegaba a un lugar se decía: «¡Estos son del 13-26!», y nos dejaban pasar. Al anochecer fuimos a donar sangre al hospital Calixto García,

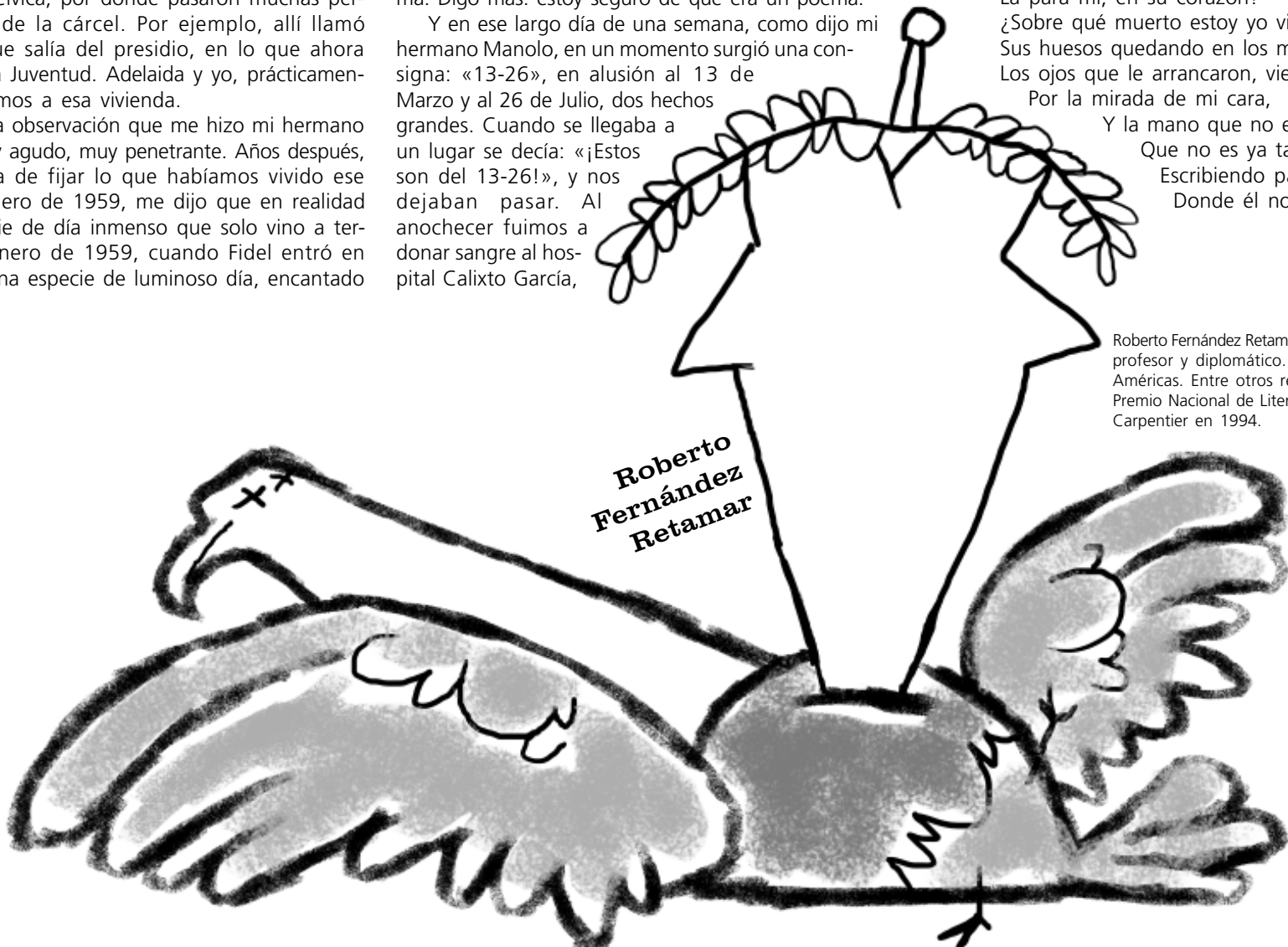
y cuando cruzábamos por una calle de El Vedado, alguien gritó: «¡Esos son, sí, esos son!». Y sentimos que estaban rastillando las armas para disparar, y resultó una broma, pues la voz añadió: «¡Son del 13-26!». En verdad, el «¡Esos son!» era bastante electrificante.

Más tarde traté de recordar cuándo fue que Fidel le habló al pueblo de Santiago de Cuba reunido en el parque Céspedes y pronunció su primer, extraordinario discurso a la nación después de la caída de Batista y del portentoso triunfo de la Revolución. Yo había olvidado cuándo lo pronunció exactamente. Para muchas personas, aquel discurso lo dijo el 1ro. de Enero, pero en realidad parece que fue en la madrugada entre el 1ro. y el 2. Y la duda estriba en que todo el mundo —y nosotros— estábamos como hechizados aquel día del tamaño de una semana. Ese discurso de Fidel fue sencillamente impresionante. Y debo confesar que la atmósfera que se respiraba, el ambiente que reinaba en esas circunstancias, hacía pensar en que nadie quería que se acabara aquel 1ro. de Enero. Y de hecho no se acabó, pues duró, cargado de emociones, hasta el día 8, cuando Fidel pronunció otro discurso extraordinario en lo que se llamaba todavía el Cuartel de Columbia y después se llamaría Ciudad Libertad. Me refiero a aquel momento cuando la paloma se posó en su hombro, dibujando un símbolo imborrable; cuando Fidel le preguntó a su hermano de la Sierra: «¿Voy bien, Camilo?», una interrogación que fue otro símbolo, el de la lealtad. En fin, todo era como si fuera un sueño, solo que ese sueño era una fabulosa realidad. ▀

EL OTRO  
(Enero 1ro., 1959)

Nosotros, los sobrevivientes,  
¿A quiénes debemos la sobrevivida?  
¿Quién se murió por mí en la ergástula?,  
¿Quién recibió la bala mía,  
La para mí, en su corazón?  
¿Sobre qué muerto estoy yo vivo,  
Sus huesos quedando en los míos,  
Los ojos que le arrancaron, viendo  
Por la mirada de mi cara,  
Y la mano que no es su mano,  
Que no es ya tampoco la mía,  
Escribiendo palabras rotas  
Donde él no está, en la sobrevivida?

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



**P**ara la mayor parte de los mortales que nos regimos por el calendario cristiano, que creo somos la mayoría de los habitantes de este atribulado planeta, el 1ro. de Enero de cada año constituye un momento de reflexión, recuento y planificación. Para muchos es un acto inútil, o por lo menos pleno de quimeras, fantasías y utopías, porque en realidad las posibilidades del año que comienza no brindan muchas eventualidades. Especialmente de hechos significativos y radicales. La mayor parte de los mortales no se escapa de este designio.

Durante los meses de noviembre y diciembre del año 1958, la mayor parte de las noticias que llegaban de Cuba a Nueva York, donde yo vivía permanentemente desde 1948, eran muy inquietantes, pero parciales. La mayoría parecía que dijera: ese es un asunto de los cubanos. Se sabía que el Ejército Rebelde, que comandaba Fidel Castro, que partiendo de un pequeño grupo guerrillero se había convertido en un aguerrido ejército de cientos de hombres, estaba logrando victorias que diezaban de soldados y armas al ejército del dictador Fulgencio Batista, y gozaba ya de un prestigio y respaldo crecientes dentro y fuera de Cuba. Recuérdese el famoso artículo publicado en el prestigioso *The New York Times*, donde el articulista Herbert Mathews entrevistó en la propia Sierra Maestra a Fidel, respaldado por sendas fotografías *in situ*. Todo esto informaba y confundía, porque se sabía que el gobierno norteamericano respaldaba plenamente al dictador Batista.

Como trabajaba de periodista en la revista *Visión*, que se editaba en español para difundir por toda América Latina (esto lo he referido ya en varias entrevistas y artículos), tenía acceso a mucha información veraz de lo que estaba sucediendo en Cuba. Según las cartas que me llegaban con regularidad de familiares y amigos, la derrota del régimen de Batista era inminente. Además del Primer Frente que operaba con éxito en las montañas de la Sierra Maestra, comandado por el propio Fidel, su hermano Raúl dirigía un Segundo Frente; el argentino Ernesto Guevara, que ya comenzaba a llamarse simplemente *Che* y su compañero de armas, Camilo Cienfuegos, avanzaban hacia el centro de la Isla con otras fuerzas guerrilleras. En Santiago de Cuba, en Santa Clara y en la propia Habana había un fuerte movimiento clandestino de lucha urbana.

Y a veces hasta los propios periódicos norteamericanos, editados en inglés, reflejaban parte de la verdad de esta tensa situación que se vivía en Cuba. Además, desde 1957, muchos cubanos militábamos en las filas del Movimiento 26 de Julio en su filial de Nueva York. Allí las noticias llegaban casi a diario y en detalle. Se aseguraba que la victoria era inminente. Y era lógico que nos preguntáramos, ¿y después de la victoria, cuál será nuestro destino? Yo comencé a plantearme una disyuntiva muy drástica: si esto se produjera me iría a Cuba a trabajar en el cine, en el teatro y a escribir mi literatura. Y a ayudar, en todo sentido, a la Revolución.

En la segunda quincena de diciembre de 1958 las noticias eran todavía más alarmantes. El régimen del dictador estaba flaqueando visiblemente.

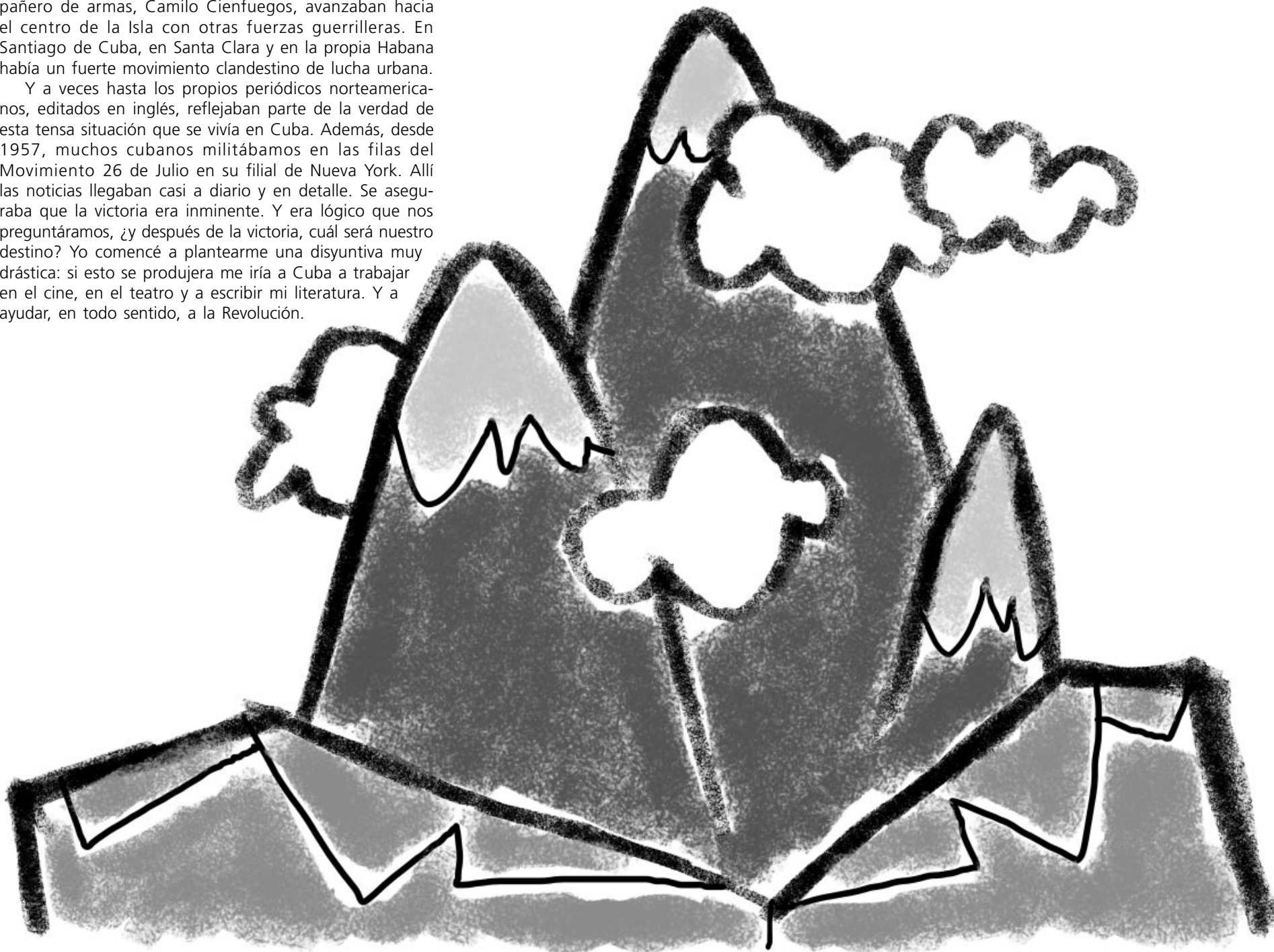
Según avanzaban los días las noticias eran más alarmantes e inminentes y, por lo tanto, se esperaba día a día el colapso final. El 31 de diciembre de 1958 fui a trabajar media jornada, y más tratando de averiguar la verdad de la situación cubana. Había dos versiones contrapuestas. La de los cuatro o cinco cubanos que trabajábamos allí: la derrota total y huida de Batista y sus compinches. Y la que la dirección de la revista *Visión* y otros daban por sentada: el poderoso ejército batistiano liquidaría a los guerrilleros de Fidel Castro. Por la tarde me fui al local del Movimiento 26 de Julio donde la versión era totalmente distinta. El tirano Batista y su corte estaban a punto de colapsar. La caída del régimen quizá se produjera en las próximas horas. Después marché a mi casa a compartir con mi mujer las noticias más contradictorias y recientes que había acumulado durante el día. Ella carecía de noticias definitivas. Pensaba que era mejor que nos fuéramos a casa de mi amigo y compañero de trabajo, el uruguayo Medardo Rodríguez, a esperar el Feliz Año Nuevo 1959. Y allá nos fuimos cerca de las nueve de la noche.

A la una de la madrugada, algo aburridos, nos marchamos de allí. Y a las dos, una llamada desde La Habana me dijo a gritos que el tirano había huido. La Revolución Cubana había triunfado. El futuro era mío, nuestro, de todos los hombres de buena voluntad. Empezaba un tiempo nuevo, precioso, útil, generoso, del que todos los cubanos, de una forma u otra, nos hemos beneficiado. Aquí estamos y estaremos. ▀

Humberto Arenal: narrador y dramaturgo. Premio Nacional de Literatura 2007. Su última novela, *Allegro de habaneras*, se presentó en la XIV Feria Internacional del Libro 2005.

# Un Enero diferente

Humberto Arenal



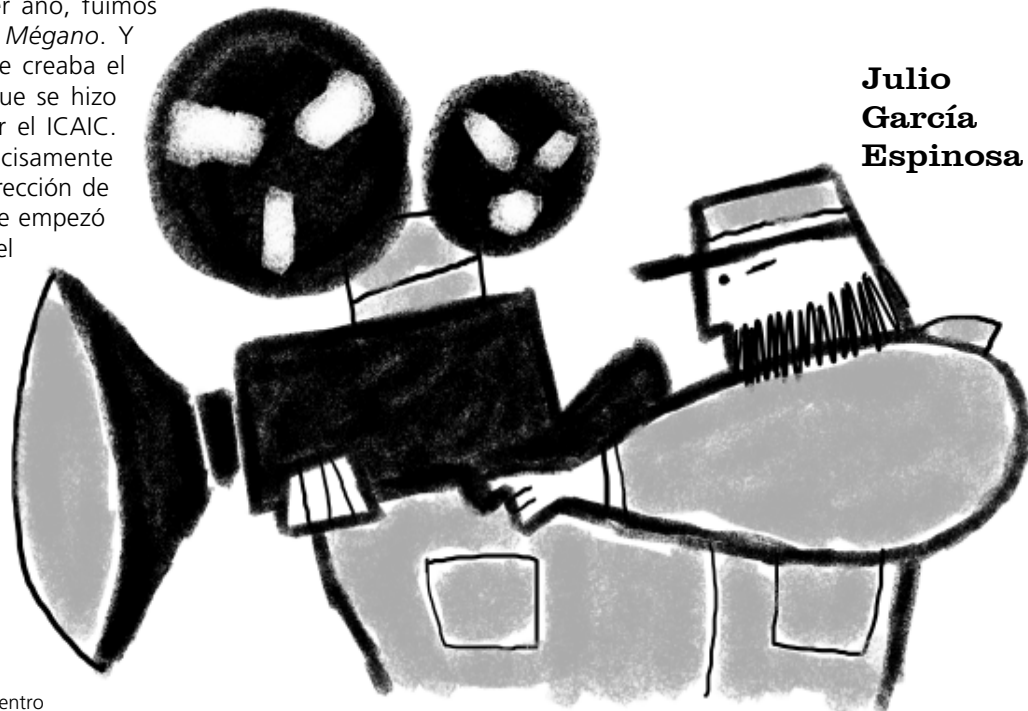
**E**ran tiempos difíciles, pero nosotros soñábamos. Un buen día, el amanecer del 1ro. de Enero, me despertan unos golpes en la puerta. Me creo que es la policía que viene a buscarme y estoy por escaparme por la azotea cuando oigo la voz de Titón: «Julio, se fue Batista». Bajé corriendo. «¿Qué dices?, ¿cómo fue eso?». «Sí, sí, se fue Batista, lo acabo de oír por la radio». Nos abrazamos. Empezaba otra etapa. Como un gran revolico. Esa cuota de anarquismo que todos llevamos dentro se consumió ampliamente en ese primer año de la Revolución. El mundo se ponía al derecho, no al revés. Al fin íbamos a hacer cine. Con Camilo Cienfuegos, unos de los dirigentes más carismáticos de la Revolución, gran apasionado del cine, hicimos los primeros documentales. Fueron *Esta tierra nuestra* y *La vivienda*. Titón dirigió el primero, relacionado con la Reforma Agraria, y yo *La vivienda*, con la rebaja de alquileres. En ese primer año, fuimos enseguida a las bóvedas del Servicio de Inteligencia Militar (SIM) para rescatar *El Mégano*. Y también tomamos el Sindicato del Cine. En marzo se hizo la ley mediante la cual se creaba el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Fue la primera ley que se hizo sobre la cultura. En julio yo dirigí *Sexto aniversario*, primer documental realizado por el ICAIC. Todo me parecía maravilloso. Éramos contemporáneos de una Revolución y no precisamente como espectadores pasivos. Yo llegué a ser jefe del Departamento de Arte y de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde. Ese mismo año nuestro recién estrenado Instituto del Cine empezó a dar sus primeros pasos. El núcleo que lo dirigía inicialmente sería prácticamente el mismo que había realizado *El Mégano*, más Guillermo Cabrera Infante que se sumaría a él. Y más tarde Saúl, Saúl Yelín, uno de los grandes cimientos del ICAIC, uno de esos ángeles que entran en tu vida para siempre. No se concibe esa primera etapa del ICAIC, sus películas, su promoción, el alcance internacional del cine cubano, sin la personalidad de Saúl. No se ha llorado más una muerte, entre nosotros, que la de ese entrañable amigo de todos. Los dos primeros largometrajes también lo realizamos Titón y yo, *Historias de la Revolución* y *Cuba baila*, pues éramos los únicos que contábamos con alguna experiencia. Por otra parte, Alfredo Guevara asumió el riesgo de improvisar, es decir, trazó una política para que los nuevos directores aprendieran haciendo. No había tiempo para que previamente pasaran una escuela, ni se podía dejar de filmar lo que estaba ocurriendo en la realidad. Fue así, al calor de la vida más convulsa, tratando de vincular siempre la historia grande con la pequeña historia, que nació el documental cubano. ▀

Fragmento del libro *Conversaciones con un cineasta incómodo: Julio García Espinosa*, de Víctor Fowler Calzada. Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, Ediciones ICAIC. La Habana, 2004.

Julio García Espinosa: director de cine. Fundador del ICAIC y de la UNEAC. Premio Nacional de Cine 2004. Entre sus obras se encuentran el largometraje *Reina y Rey*, el documental *Enredando sombras* y el libro de ensayos *Por un cine imperfecto*.

## Nació el documental cubano

Julio García Espinosa



## La sensación de libertad de la victoria es como un tsunami

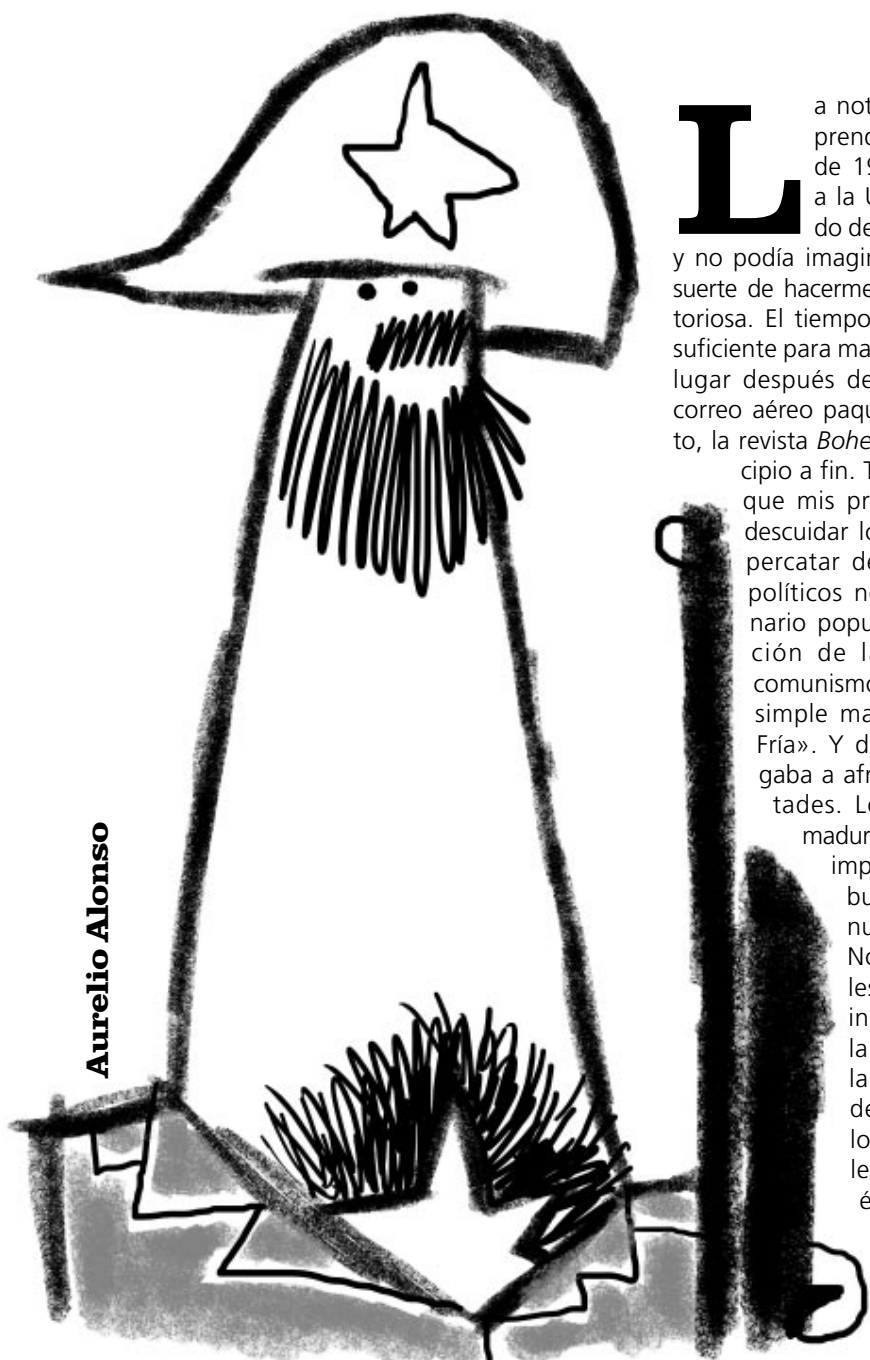
**L**a noticia del triunfo de la Revolución me sorprendió, en la madrugada del 1ro. de Enero de 1959, a través de una llamada telefónica a la Universidad donde estudiaba, en el estado de Nueva Jersey. Había cumplido los 19 años y no podía imaginarme lo que iba a significar para mí la suerte de hacerme adulto en medio de una Revolución victoriosa. El tiempo que precedió a mi regreso a Cuba fue suficiente para mantenerme informado de todo lo que tenía lugar después de la victoria: mi padre me enviaba por correo aéreo paquetes con la prensa diaria y, por supuesto, la revista *Bohemia*, que me leía religiosamente de principio a fin. Tanto tiempo le dedicaba a estas lecturas, que mis promedios del semestre final bajaron, al descuidar los textos de estudio. También me pude percatar de la velocidad con que la prensa y los políticos norteamericanos envenenaban el imaginario popular estadounidense con la satanización de la Revolución como un engendro del comunismo internacional, crucificándola como una simple marioneta en el escenario de la «Guerra Fría». Y de que, también, asumir posiciones obligaba a afrontar un costo de cara a las viejas amistades. Los jóvenes de entonces teníamos que madurar muy rápidamente, también con muchas imperfecciones, porque lo hacíamos contra buena parte de los patrones morales que nuestros mayores nos habían transmitido. No solo patrones morales, sino espirituales en el sentido más general: el espacio inmenso (infinito, diría yo) y decisivo de la subjetividad. Recuerdo, sin embargo, la visita de Fidel Castro a la Universidad de Princeton en el marco de su viaje a los EE.UU. en abril de 1959, y ver cómo le contemplaban en verdadero estado de éxtasis, incluso, algunos de quienes había escuchado ácidas críticas.

Mi experiencia personal fue atípica, lo reconozco, porque me asomé a la realidad de la sacudida revolucionaria sostenido esencialmente en la información

de prensa, pero desnudo de la vivencia inicial, aunque fuera por corto tiempo. Fue a mi regreso que en realidad pude percatarme de la magnitud de la potencia transformadora del hecho revolucionario. Se trata de una experiencia difícil de atrapar conceptualmente. La sensación de libertad que crea la victoria revolucionaria es como un tsunami. Maravillosa, y a la vez reveladora de un inmenso poder para desordenar y reordenar. Un torbellino que, en el contexto de la lucha de clases, se traduce en rechazos, confrontaciones, oposición violenta; y del otro lado, también intolerancia revolucionaria, por aludir a las reacciones extremas. Y el carisma del liderazgo revolucionario como garantía inmovible de esa libertad que se vive mucho más de lo que es posible explicar. Por eso considero que el momento decisivo es el momento de la victoria, y no solo por el hecho de que esta certifique el asalto al poder: no tienen razón los que han tratado de descifrar las revoluciones en los términos de la técnica del golpe de Estado.

Se trata, en primer lugar, del clima de confianza sin precedente que la victoria genera en la sociedad. En segundo lugar, del descubrimiento de que en el mundo hay un espacio para cada persona, seamos o no capaces de realizarlo, y no hay que vivir como esclavos del mercado. Creo que la posibilidad de realizarse como persona humana frente a la necesidad de realizarse como mercancía laboral fue la primera gran enseñanza que recibí de la Revolución Cubana, al margen, o más exactamente, quizá gracias, también, al proceso desordenador que las revoluciones producen. Así podría sintetizar lo que viví en 1959. Describirlo sería otra cosa. ▀

Aurelio Alonso: ensayista y profesor. Publicó en el 2006 *El laberinto tras la caída del muro*. Es subdirector de la Revista *Casa de las Américas* y miembro del Consejo de Redacción de *Alternativas Sud* y del Foro Mundial de las Alternativas.



Aurelio Alonso

# El mundo ideológico cubano de 1959

Fernando Martínez Heredia



**D**urante 1957 y 1958, masas cada vez mayores habían pasado de abominar la tiranía batistiana a una simpatía activa por la insurrección. Miles de personas participaron directamente en los combates, la clandestinidad y la resistencia, y adquirieron experiencias muy ricas, decisión, espíritu de sacrificio, iniciativa ante las tareas y una fuerte disciplina, gran cohesión alrededor de la causa y la organización, e ideales radicales respecto a las transformaciones que necesitaba el país. Esta vanguardia fue el instrumento fundamental de la acción revolucionaria en su primera etapa en el poder. Fidel y el Ejército Rebelde gozaron de un prestigio enorme como expresión suprema del nuevo régimen y garantía de que las aspiraciones populares serían satisfechas. Sobre esa base se acometieron también dos tareas políticas principales: lograr la unidad política entre los revolucionarios, y la unidad del pueblo en la Revolución. El verde olivo estuvo en el centro del nuevo arsenal simbólico, y ayudó a un feliz rescate y apoderamiento de los atributos patrióticos y de la gesta nacional, lo cual multiplicó la fuerza espiritual de la Revolución.

Fidel y los «barbudos» ocupaban todo el espacio de la política real, y en las cuestiones y decisiones importantes el pueblo solo les prestaba atención a ellos. La vieja política había sido silenciada por la violencia durante más de dos años, pero ahora no tenía posibilidad alguna de regresar. Los participantes en la política de la dictadura y sus cómplices estaban prófugos o incapacitados por la ley rebelde; los opositores que no habían apoyado la insurrección perdieron toda fuerza moral. Los grandes y medianos intereses nunca pudieron movilizar bases para organizar una nueva política moderada propia que se presentara como alternativa frente a la Revolución.

Es un error creer —como se repite todavía, incluso en la enseñanza— que hubo una fase «democrático-burguesa» de la Revolución en el poder —que iría del 1.º de Enero de 1959 al otoño de 1960—, aunque a la clasificación se le sustraiga el mote de burgués y se le agreguen apellidos «progresistas». El triunfo de la insurrección fue el que destruyó el aparato militar, represivo y político del estado burgués, pero además desmoralizó a los sostenedores y beneficiarios de ese estado —hubieran sido o no batistianos— y les hizo imposible desempeñar ningún papel en negociaciones o en maniobras ulteriores. El curso inmediato de la Revolución en el poder no dejó espacio alguno para alianzas de clase con predominio —o siquiera con un papel apreciable— de una burguesía «nacional», ni podía respetar los intereses y

hábitos de mando que a ella le era necesario reivindicar.<sup>1</sup> La ley de disolución de los partidos políticos y la expeditiva depuración de la administración pública y los sindicatos no confrontaron oposición. El gabinete de gobierno del primer mes y medio fue tan provisional como la coexistencia de rebeldes y antiguos militares en los cuarteles. Los líderes revolucionarios no manifestaban respeto por las instituciones y las ideas que habían sido consagradas hasta entonces, ni por un retorno rápido al orden. Y el pueblo tampoco.

Las leyes y otras medidas revolucionarias, que como enormes martillazos iban rompiendo la maquinaria gigantesca que ahogaba al pueblo —gloso el artículo «Septembrismo», de Antonio Guiteras, escrito 25 años antes—, fueron el instrumento fundamental de cambio de las relaciones sociales, las personas y las

instituciones, el motor principal de aquel año 1959 y de los años inmediatos. Esa actuación no era solo del poder que promulgaba y disponía, eran hechos vividos por miles de personas que se instituían como ejecutores, les daban sentido a esos nuevos actos como satisfacción de las necesidades y exigencias del pueblo y como destino del país, se convertían en partícipes, se involucraban con sus cuerpos, sus espíritus y

sus mentes en la Revolución. No hay que olvidar que estas prácticas eran el factor primordial del mundo ideológico, aunque no sea desarrollado su recuento o su análisis en este texto.

Fidel, primer ministro desde febrero, se convertía en el líder único e indiscutido de la nueva fase iniciada a partir del triunfo, ahora a la escala de un pueblo multiplicado, y emprendía una campaña de educación popular con ayuda de la televisión. Se hacían proverbiales su capacidad persuasiva y su presencia física en cualquier lugar. Por otra parte, no hubo paz para el proceso cubano. Si la cuestión de los fusilamientos de los criminales de la tiranía capturados fue una primera escaramuza con los controladores imperialistas de la opinión pública, la Ley de Reforma Agraria constituyó un enfrentamiento decisivo. Fue un parteaguas con los EE.UU., con los burgueses de Cuba y con los que no deseaban ir demasiado lejos. La ley del 17 de mayo de 1959 abrió el camino a transformaciones radicales tanto en el sector agropecuario y la vida rural, como en factores fundamentales de la producción, la distribución y el consumo, en las relaciones sociales principales vigentes en Cuba y en el contenido de clase del nuevo poder. Lo interesante al examinar el mundo ideológico es que nadie —estuviera a favor o en contra— creyó que aquella medida legal fuera una maniobra demagógica, o que la reforma podía ser finalmente mediaticada y desmontada. La credibilidad y el peso moral de la Revolución crecían cada día más.

Además de los límites sociales y humanos para asumir cambios muy profundos, y la especie de estupor que hacen convivir a las fuerzas revolucionarias, con el mundo que van derribando en las primeras fases de los grandes acontecimientos históricos, también había diferencias no públicas en el seno del nuevo gobierno respecto al alcance de la Revolución. Pero los dirigentes principales mantenían activa una estructura paralela informal desde las primeras semanas, junto a un infatigable trabajo de concientización popular; muy pronto hicieron triunfar un curso radical dentro de la Revolución, como sucedió en el caso del proyecto de la ley agraria. Cuando en julio asomó una crisis entre Fidel y el presidente de la República, el magistrado Manuel Urrutia, este sufrió el repudio popular y fue sustituido por un ministro revolucionario, Osvaldo Dorticós Torrado.

Quizá algunos datos de la trayectoria del Che durante aquel año sirvan para ilustrar ese proceso. Jefe militar de La Cabaña desde enero de 1959, pronto conocido por sus ideas radicales y uno de los protagonistas de la estructura informal mencionada, en marzo ya también era director de Cultura del Ejército Rebelde. En esa entidad hizo editar el pequeño libro *Curso de orientación revolucionaria*, dirigido a la formación de sus miembros, y facilitó la filmación de los dos primeros documentales del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). En junio, Fidel lo envió a un viaje descomunal de tres meses, de Marruecos a Indonesia, de la India al Japón, de Sri Lanka a Yugoslavia. En septiembre se le asignó la dirección del Departamento de Industrialización, un activo instrumento encaminado hacia el desarrollo de ramas industriales, el planeamiento y la futura nacionalización y gestión estatal de la industria del país; estaba adscrito al Instituto Nacional de la Reforma Agraria (INRA). En noviembre, el Che fue nombrado presidente del Banco Nacional de Cuba. No es que pasara de una responsabilidad a otra, cada una se sumaba a las anteriores. En enero de 1960 publicó, por el Departamento de Instrucción del Ministerio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (MINFAR), el *Manual de capacitación cívica*, una obra colectiva dirigida no solo a los militares, «sino [para] que sea útil a las Milicias Nacionales, a todas las organizaciones y personas que apoyan a la Revolución, es decir, a todo nuestro pueblo»<sup>2</sup>.

Sintetizo los hechos que considero decisivos para el mundo ideológico de aquella etapa: a) el apoyo general a la Revolución fue convertido en la multiplicación de los actores, a través de su participación directa en innumerables hechos y de un proceso vertiginoso de concientización; b) con gran decisión y habilidad magistral, la dirección revolucionaria aprovechó el tiempo de que disponía y adoptó las medidas más radicales en todas las cuestiones fundamentales que pudo, sin atraerse más enemigos que los inevitables; c) la Revolución se apoderó y encarnó en sí los símbolos y prácticamente toda la acumulación cultural de la nación, expropiándoles a las clases dominantes la parte de ella que habían usufructuado durante la República; d) fue desmontada la creencia en la omnipotencia de los EE.UU., y el antimperialismo, latente, pero como suspendido durante las dos últimas décadas, adquirió

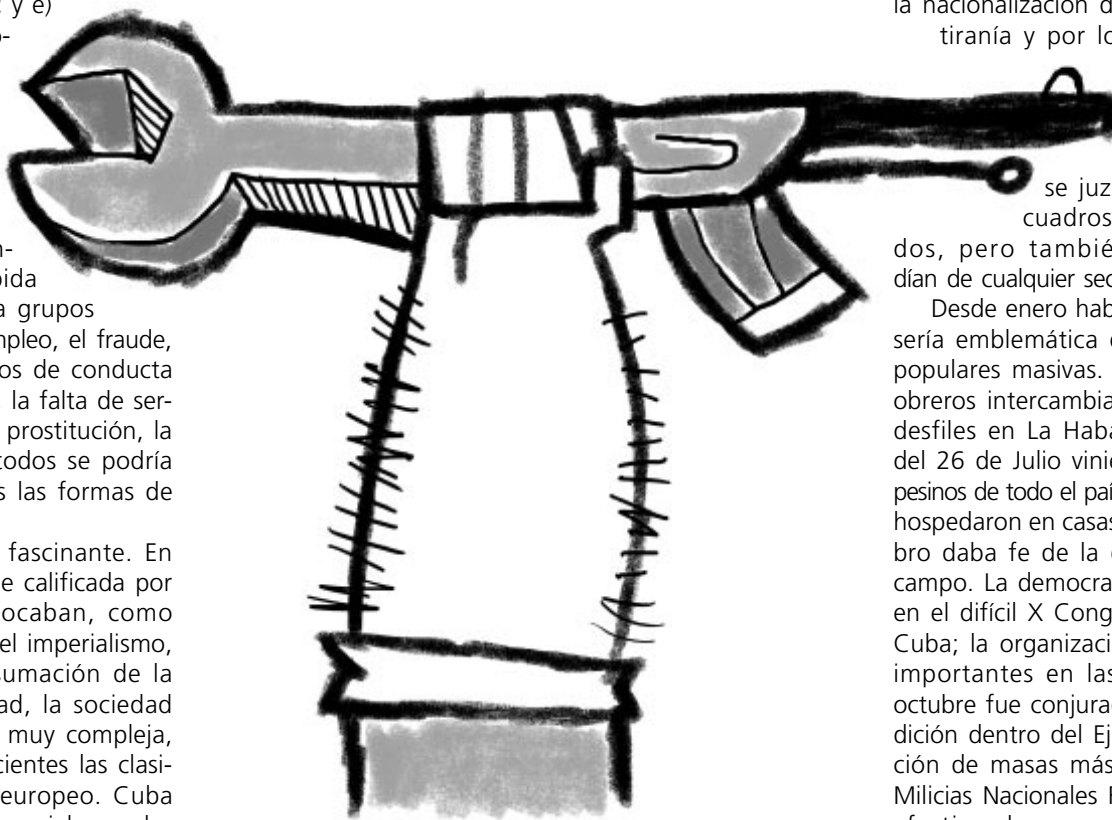
un gran vigor y fue asumido masivamente; y e) comenzó a predominar una ideología revolucionaria que combinaba el patriotismo radical con la exigencia de una justicia social completa e inmediata.

La Revolución gozaba de un consenso muy poderoso, porque alentaba la confianza en un futuro luminoso para el país, la realización de la promesa nacional tantas veces frustrada y una superación rápida de los males que aquejaban a todos, o a grupos sociales determinados: la miseria y el desempleo, el fraude, la malversación y la mentira como modelos de conducta pública, la explotación de los trabajadores, la falta de servicios de salud y educación, el racismo, la prostitución, la incuria y el entreguismo a EE.UU. Entre todos se podría conseguir abolir tantos males, y con ellos las formas de vida perversas a que ellos obligaban.<sup>3</sup>

El desafío era formidable, y a la vez fascinante. En este tiempo, la vía idónea para triunfar fue calificada por unos de humanista, mientras otros invocaban, como opción para Cuba frente al capitalismo y el imperialismo, un socialismo cubano que sería la consumación de la democracia y la justicia social. En realidad, la sociedad cubana tenía una historia del capitalismo muy compleja, que desafiaba o hacía francamente insuficientes las clasificaciones del arsenal teórico de origen europeo. Cuba era sumamente occidental, con relaciones sociales en las que el dinero tenía una implantación como vínculo muy generalizada y antigua, que resultaba algo natural a las personas de todos los grupos sociales. Pero sus enormes riquezas y avances del siglo XIX se levantaron con fuerza de trabajo esclava y un régimen colonial, y su economía del siglo XX había sido neocolonial. Las mayorías sufrían aún las secuelas sociales muy profundas de tantas opresiones y explotación. Al mismo tiempo, una historia de revoluciones populares muy profundas había sido capaz de dignificar la abolición de la esclavitud, crear la nación y el estado republicano y desarrollar mucho las experiencias y los ideales de libertad, justicia social y democracia. ¿Cómo pesaría cada una de estas características en el rumbo que había que seguir, cómo influiría el sentido general de la vorágine en que se estaba viviendo?

Lo cierto fue que las ideas generales podían ser y fueron objeto de polémica, pero no las medidas revolucionarias ni el apoyo al proceso. Las mayorías descalificaron a los que sostuvieron estas últimas posiciones. Sin ninguna opción de iniciativa política ni de utilización de los atributos nacionales, algunos intentaron manipular la fe católica contra la Revolución. Los temores de creyentes a que su fe fuera rechazada o atacada «si Cuba va al comunismo», estaban influidos por hechos reales y por prejuicios, provenientes ambos de las experiencias europeas y de la «Guerra Fría». Pero la Iglesia institucional carecía de peso en la vida pública de la nación cubana, desde la Revolución del 95, y el saldo de los incidentes favoreció a la Revolución.<sup>4</sup> Más peligrosos resultaron la desconfianza, las ideas y los prejuicios que experimentaban muchos respecto al comunismo, hijos del trabajo ideológico del capitalismo, pero también de los aspectos negativos de ese movimiento que se conocían. El anticomunismo y las reacciones vinculadas a las religiones tuvieron una parte notable en el conflicto ideológico que se desencadenó durante 1960 y los años que siguieron, pero no era así todavía en 1959.

El papel de Fidel Castro en esta etapa fue excepcional. Había sido el iniciador, el patriota y martiano más consecuente, el empeñado en seguir la vía armada hasta llegar a tener la razón, el que tejió voluntades y factores tan diversos y no siempre bien avenidos, el hombre de la Sierra Maestra, que logró convertirse en el líder militar y político de la insurrección, el héroe popular y el jefe de la organización victoriosa. A partir de enero de 1959 tuvo ante sí una tarea muy diferente y mucho más compleja, y supo desempeñarla de manera ejemplar. Desde 1953, Fidel había prefigurado la voluntad revolucionaria de ejercer el poder a partir del principio de soberanía popular, en su famosa defensa al ser juzgado por el asalto al Moncada, dejando a un lado la tendencia de muchos revolucionarios —presente desde la Revolución del 30—, al declarar que no desempeñarían cargos cuando se obtuviera el triunfo, como expresión moral de desinterés frente a la corrupción republicana. Fidel recuperaba así, en la cuestión política central del poder, las concepciones de las revoluciones cubanas del siglo XIX y de Mella y Guiterras en la Revolución del 30, que están entre las fuentes del socialismo de liberación nacional de este país. Cinco años y medio después



del Moncada, tenía a su favor factores fundamentales que le permitían ejercer ese poder. Pero en política, aun los enunciados generales más acertados deben pasar por innumerables pruebas prácticas, en circunstancias que solo son parcialmente previsibles.

Fidel se comunicaba sistemáticamente con toda la población, prácticamente sin intermediarios, reclamaba a los cubanos estar atentos a todo problema importante y tratar de conocerlo, manifestar su apoyo a la Revolución, actuar en la vida política y no solo dar su consentimiento, incorporarse a todas las tareas, tener iniciativas para lograr la ejecución de los grandes lineamientos que se lanzaban, ir cambiándose a sí mismos en el curso de los cambios de las relaciones y las instituciones del país. Fue un excepcional educador popular y —que yo sepa— el primer líder político en el mundo que utilizó la televisión para una gigantesca campaña directa de concientización.

Maestro de la táctica, la paciencia y el momento oportuno, Fidel no hizo expreso todo el proyecto de cambios, mas llevó siempre el timón de lo político y lo ideológico, conservó y proyectó el lugar central y la unidad del Ejército Rebelde, controló las decisiones fundamentales y tejió la unidad política de los revolucionarios. En breve tiempo fue más allá de su campo de liderazgo previo —el Movimiento 26 de Julio y la insurrección— y pasó a ser el líder del pueblo, una nueva dimensión que comprendía a todos los que se identificaban con el proceso, comenzando la extinción de las banderías previas y recibiendo a toda persona que participara. La entidad «pueblo» era independiente de la del partido político —que se había desprestigiado tanto—, era un flexible lugar de encuentro, identidad y pertenencia general, y expresaba el protagonismo de la gente corriente, la masa del país. Y mientras el «agradecimiento» de la burguesía fue muy efímero, el pueblo se identificaba cada vez más con él. La relación era directa —Fidel, sin apellidos ni cargos— y la confianza se hizo absoluta; «si Fidel se entera», se decía ante lo mal hecho, y su opinión dirimía las cuestiones.<sup>5</sup>

El sistema de instituciones estatales y locales, que tenía un desarrollo relativo, fue intervenido totalmente por la Revolución. Los métodos y la burocracia en el nuevo poder mantenían una continuidad parcial con el pasado de esas instituciones, pero enseguida aparecieron diferencias radicales. Lo más impactante fue el fin de la deshonestidad administrativa, una corrupción gigantesca que era el otro demonio —con los abusos y la represión— que había sufrido el pueblo. Dos nuevos Ministerios: Asistencia Social y Recuperación de Bienes Malversados, indicaban las nuevas intenciones. Pero aquella estructura estatal no estaba hecha para viabilizar las transformaciones profundas. Desde mayo, el Instituto Nacional de Reforma Agraria (INRA) se convirtió en un instrumento básico del nuevo poder, y a muchos efectos sus 26 Zonas de Desarrollo Agrario constituían una real división político-administrativa del país. El INRA tuvo su sostén efectivo y su espinazo de cuadros en el Ejército Rebelde, y a su vez comenzó a ser partero de un nuevo estado.<sup>6</sup> Personas sin la preparación suficiente se hicieron cargo de miles de responsabilidades en toda Cuba, y esto se acentuaba por

la nacionalización de las empresas de los cómplices de la tiranía y por los fenómenos crecientes de abandono de empresas y emigración de técnicos, pero también por la aparición de una multitud de tareas que antes no existían. En general se juzgaba con benignidad a estos nuevos cuadros, por honestos y bien intencionados, pero también por poseer otra cualidad: procedían de cualquier sector social, incluido el de los de abajo.

Desde enero había comenzado una práctica que pronto sería emblemática de la Revolución: las concentraciones populares masivas. El 1ro. de Mayo, soldados rebeldes y obreros intercambiaron sus fusiles y herramientas en los desfiles en La Habana y Santiago, y para el aniversario del 26 de Julio vinieron a La Habana muchos miles de campesinos de todo el país. La metrópoli llena de cubanos que se hospedaron en casas de familia y miraban el mar con asombro daba fe de la decisión del país de volverse hacia el campo. La democratización de los sindicatos tuvo un hito en el difícil X Congreso de la Central de Trabajadores de Cuba; la organización de trabajadores cumplió papeles importantes en las tareas de los primeros años 60. En octubre fue conjurado en Camagüey el peligro de una sedición dentro del Ejército Rebelde y se fundó la organización de masas más importante de la primera etapa: las Milicias Nacionales Revolucionarias, que fueron una forma efectiva de avance hacia el armamento general del pueblo y un agente decisivo de radicalización masiva y de interiorización de nuevas conductas e ideas. Un rasgo principal de estos primeros años fueron las sucesivas ampliaciones del campo revolucionario, aunque desde 1960 ese proceso estuvo acompañado de una delimitación cada vez más radical de la pertenencia a ese campo, con agudas consecuencias: necesidad de elegir, rupturas y nuevos lazos, desgarramientos y nuevas tablas de valores y motivaciones. ▀

#### Nota del autor

Ante la requisitoria fraternal de *La Jiribilla*, decidí tomar un fragmento de mi pequeño ensayo «El mundo ideológico cubano de enero de 1959 a marzo de 1960», que presenté en el Coloquio Internacional Cuba en tiempos de Sartre: huracán, surco, semillas, en la Casa de Altos Estudios Don Fernando Ortiz, de la Universidad de La Habana, en ocasión del centenario del nacimiento de Jean Paul Sartre. Mi intención es incitar a la recuperación de la memoria histórica de la Revolución desde el análisis que busca conocimientos, y no solo desde la celebración de los fastos, la emoción y la anécdota. Entiendo que esa actividad es muy necesaria y puede ser útil para las tareas y los proyectos en la Cuba actual. Revisé todo el texto y lo amplí para esta publicación.

1. Los burgueses cubanos fueron bastante sensibles a esa realidad y retiraron muy pronto los carteles de «Gracias Fidel», que habían exhibido en las primeras semanas. También se arrepintieron de su «generosa» oferta de 10 mil novillas cargadas para la Reforma Agraria.
2. Departamento de Instrucción, MINFAR: *Manual de capacitación cívica*, La Habana, 1960, p.2.
3. «La Revolución convirtió el presente en cambios y el futuro, en proyectos... transformó la cotidianidad de tal modo que hasta ahora solo las formas artísticas han podido transmitir eficazmente la gesta a los que no la vivieron. Además, duró bastante tiempo; su prolongación garantizó el cambio de la manera de vivir, de los resultados de la reproducción de la vida social y de las instituciones básicas del país. Para lograr esto fue imprescindible una prolongada unión de los dos impactos principales de las revoluciones: el libertario que se desata, permite vencer y hace posible los cambios, y el del poder revolucionario que da cauces, garantiza y organiza». (Fernando Martínez: «Significado cultural de la Revolución», en *Cultura y revolución. A 40 años de 1959*, Casa de las Américas, La Habana, 1999, p.30).
4. Un ejemplo fue la propaganda basada en un cartelito que debía ponerse en las puertas, con un escolar (blanco) y la inscripción: «¿Este niño será creyente o ateo?». La respuesta fue otro cartelito con dos escolares (uno blanco y uno negro) unidos, que decía: «¿Este niño será patriota o traidor?».
5. «Fidel entendió muchas cosas más; se desarrolló como el extraordinario conductor de hombres que es hoy y como el gigantesco poder aglutinante de nuestro pueblo. Porque Fidel, por sobre todas las cosas, es el aglutinante por excelencia, el conductor indiscutido que suprime todas las divergencias y destruye con su desaprobación. Utilizado muchas veces, desafiado otras, por dinero o ambición, es temido siempre por sus adversarios.» (Carta del Che a Ernesto Sábato, de 12 de abril de 1960, en *Ernesto Che Guevara. Obras 1957-1967*, Casa de las Américas, La Habana, 1970, t. II, p.678).
6. En el INRA nacieron, por ejemplo, el futuro Ministerio de Industrias y la Empresa Consolidada del Azúcar (ECA), después Ministerio del Azúcar, a partir del Departamento de Industrialización. También nació el Ministerio del Comercio Interior, a partir de las Tiendas del Pueblo.

Fernando Martínez Heredia: historiador, ensayista y filósofo cubano. Premio Nacional de Ciencias Sociales 2006. Es autor de libros como *Desafíos del socialismo cubano*; *El Che, el socialismo y el comunismo* y *En el horno de los noventa*, entre otros.

# Ciudad liberada

Cintio Vitier

**I** Cuba!, le pareció de pronto que decía todo cuando salió a la calle destellante de voces de intemperie, cuando vio que venían atravesando el parque pomposo bajo el azul sereno, los primeros rostros totalmente iluminados por el sol de la noticia. Con ellos siguió hasta la cercana avenida, por donde ya pasaban los autos descapotados ondeando las banderas rojinegras del 26 de Julio. Le pareció que veía nacer un río.



Siguiendo el río de la avenida de su barrio, *Kuntius* empezó a recorrer la ciudad en dirección al centro, como buscando el corazón hacia el que se dirigían las venas concluyentes de la Calzada de Diez de Octubre, alborotada ya por las banderas, los abrazos y gritos en plena calle, las bocinas intermitentes de los autos animados de una velocidad distinta, que pasaban raudos como llevando heridos ya salvados, a los que saludaban con alborozo los vecinos sorprendidos, o como si fueran portadores de los últimos detalles que faltaban para la perfección de la Noticia. Se tenía la sensación de un gran desahogo, de una gran facilidad. Las relaciones entre los transeúntes habían perdido su tirantez habitual, que ahora se revelaba retrospectivamente agobiadora, para dar paso a una comunicabilidad absoluta, fluida, rayana a veces en la incoherencia. Así, el que era preguntado si ya había salido el pan, podía responder que Ventura se había ido con Batista, pero todos se entendían en una corriente superior a todo causalismo, en un lenguaje que utilizaba las palabras solo como signos orales de relación y concurrencia, marchando juntos, aunque unos

quedaran embobados en los postes de la esquina de Toyo y otros entraran de nuevo en la penumbra de la casa, por aquella especie de estera rodante que se había apoderado del ritmo cada vez más ligero y unánime de la ciudad.

Al llegar al espacio vacío de Agua Dulce, con las cartereras de cine completamente muertas y absurdas en el creciente empuje de la mañana atravesada en todas direcciones por rayas excéntricas y súbitas, *Kuntius* vaciló ante la bifurcación mental de seguir derecho por la Calzada o doblar hacia el Mercado lleno de acres olores angustiosos. Le parecía que por este desvío el *tempo* adquirido podía encallar, y por el largo tramo tedioso de Infanta, en cambio, podía evaporarse. Un grupo de jóvenes, con brazaletes del M-26-7, portando escopetas domésticas de caza y revólveres que parecían de juguete en las improvisadas cartucheras, lo decidió a seguirlos rumbo a Tejas, donde giraba ya un remolino de entusiasmos que lo despidió llamado detrás de los muchachos hasta la Estación de Policía de Infanta, después de pasar, con un vuelco de angustia en el estómago, frente al parque de la Escuela de Maestros, en ese momento vacío, remoto, ajeno a los sucesos. Pocas semanas antes, en uno de los últimos actos de sabotaje, había ardido la carpa del circo cercano a la Estación. *Kuntius* había visto por la ventana del aula las lenguas de fuego, sin decir nada a los alumnos. La carpa ardió rápidamente, mientras conjugaban a coro el verbo *avoir* en el presente, el pasado y el futuro de indicativo. Los muchachos del 26 se detuvieron en la escalera de la Estación, el estúpido castillito gris, donde otros ya los esperaban, y subieron juntos. No se veían policías por ningún sitio. De pronto *Kuntius* lo notó.

La ciudad sin policías estaba como desnuda. Aquellos muchachos que siguió encontrando por todas partes, con sus escopetas y revólveres de juguete, aumentaban la sensación de libertad, que fue creciendo, fortaleciéndose, ampliándose hasta la desembocadura de Infanta con San Lázaro, donde vio a lo lejos el mar turquí alzándose como una pared detrás del gentío que subía clamoroso hasta la escalinata de la Universidad y bajaba después, con grupos especializados en romper encarnizadamente los parquímetros y traganíqueles telefónicos, por el aire espejeante de La Rampa. ▀

Fragmento de la novela *De Peña Pobre*. (El título de esta página no aparece en el original).

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



# La fuerza de las cosas

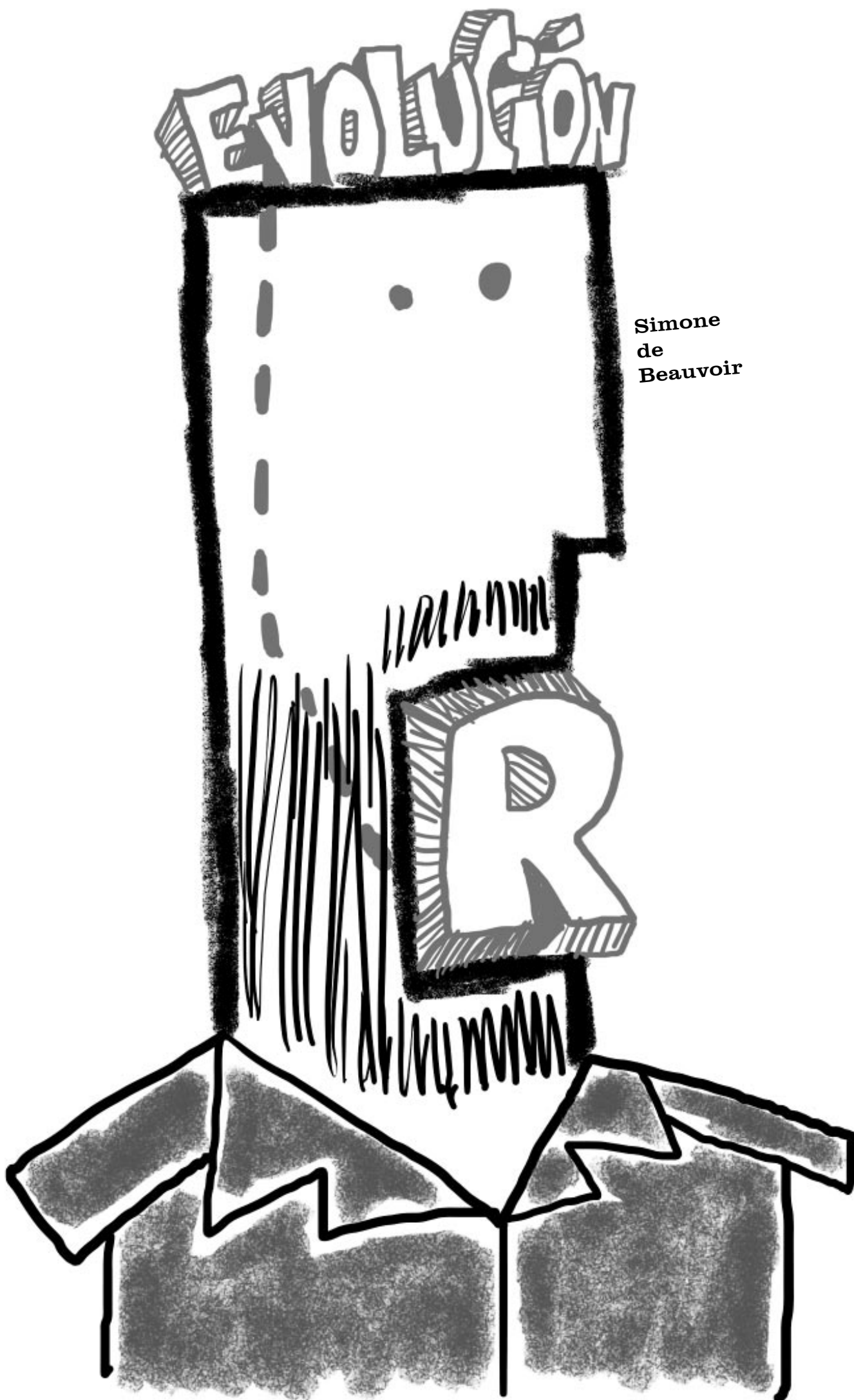
*En 1960 Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir viajaron a Cuba por primera vez para conocer a la joven Revolución, que aún daba sus primeros pasos. Aunque sus experiencias transcurrieron a más de un año del 1ro. de Enero de 1959, para ellos este fue un viaje de descubrimientos y en la frescura de sus impresiones se refleja el espíritu revolucionario en plena eferescencia que tanto les impresionó.*

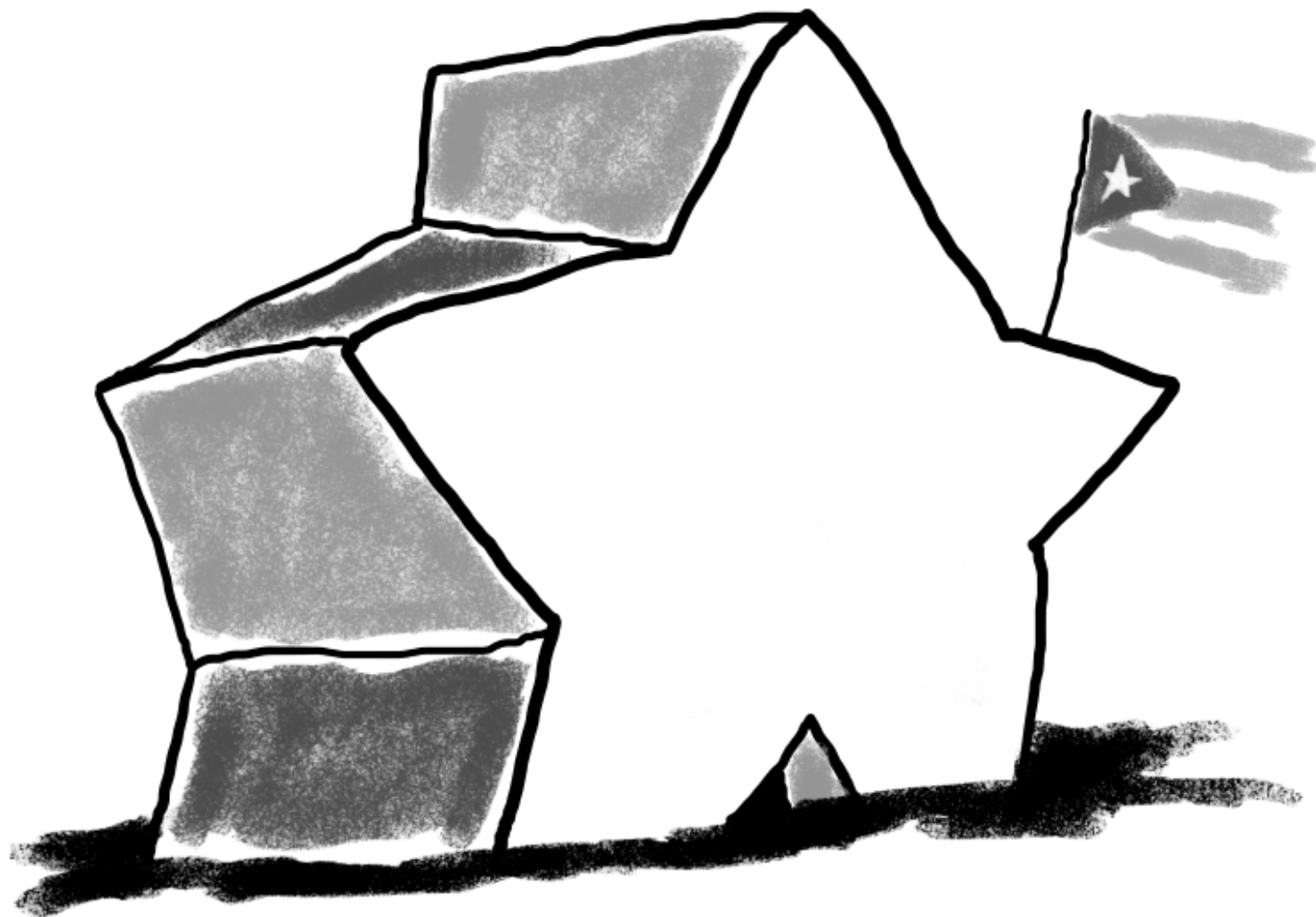
A menudo los domingos, paseando con Sartre por los muelles, detrás del Panteón, en Ménilmontant, nos lamentábamos de que la edad hubiese debilitado nuestra curiosidad; pues nos habían propuesto grandes viajes. [...] Una visita al Brasil nos esclarecería muchas cosas sobre los problemas de los países subdesarrollados; Jorge Amado y otros hombres de izquierda la deseaban porque pensaban que a través de conferencias y artículos Sartre podría serles útil. Permanecer sordos a estas invitaciones, mutilar nuestra curiosidad, encasquillarnos en el malestar francés, era una especie de dimisión. Sartre se decidió primero a sacudir nuestra inercia.

Cuando levantamos vuelo hacia Cuba, a mediados de febrero, la situación entre este país y los EE.UU. era tensa; el Embajador norteamericano había regresado a Washington y el de España también había abandonado La Habana después de irrumpir, enloquecido, en los estudios de televisión donde, según él, se insultaba a Franco. Los lazos de Cuba con la Unión Soviética se estrechaban: Mikoyan acababa de ser recibido por Fidel. Era una bella mañana de febrero; yo veía desplegarse, debajo de mí, el diseño preciso y los simples colores de un mapa geográfico, el río Gironda acarrea sus aguas terrosas desde Burdeos hasta el océano de un verde intenso; la nieve cubría los Pirineos, suavemente inclinados hacia un mar ya primaveral; y fue, de pronto, Madrid, desde aquel día tan lejano. Sartre, que no había vuelto a poner sus pies en la ciudad desde hacía 30 años, la encontró sin alegría. A las tres de la tarde todas las tiendas estaban cerradas, llovía, y los escasos transeúntes le parecieron mal vestidos y melancólicos. «No hay ningún placer en imaginar lo que esa gente tiene en la cabeza», me dijo en el café de la Gran Vía donde bebimos manzanilla. Volvió a ver, al día siguiente, los Goya y los Velázquez del Prado. Y partimos para La Habana. En el avión descifrábamos bien que mal los periódicos cubanos, y yo dormí confusamente. Cuando me desperté, vi un mar todo nuevo, islas, luego la costa y una llanura verde donde se alzaban palmeras.

Aturdimiento de la llegada: el tiempo aún homicida, los oídos zumbándonos, con el sol que arde de pronto, los ramos de flores, los cumplidos, las preguntas («¿Qué piensa usted de la Revolución Cubana? —le preguntó a Sartre un periodista. —He venido para saberlo», dijo él) y todas esas caras nunca vistas. Un automóvil nos llevó por una ancha ruta, entre palmeras y gruesas flores; me explicaban los lugares, los monumentos por los que pasábamos; yo apenas oía, no veía otra cosa que el mar salvaje a mi izquierda; tenía sueño, calor, ganas de darme una ducha y heme aquí sentada en un primer piso, encima de una plaza de piedras grises, frente a una iglesia muy bella; me sirven un daiquirí, tan voluptuoso como lo describe Sartre, y las voces que explican y preguntan. Se han multiplicado mientras almorzamos, después de una corta tregua, en un restaurante que imita lujosamente la rusticidad de los bohíos. De aquí a unos días, pondré nombres a esas sonrisas, tendré simpatías, aversiones; por el momento no hago distinción entre todas esas bocas que me interrogan sobre la pintura abstracta, sobre Argelia, sobre la literatura comprometida en Francia, en EE.UU., sobre el existencialismo. Toda esta algazara me agrada si estuviera libre del enorme cansancio que agrava la diferencia de horas.

Al día siguiente, la fatiga había cesado. Después de Madrid, después de París, la alegría estallaba como un milagro bajo el cielo azul, en la umbrosa dulzura de la noche. Sartre ha explicado largamente en su reportaje «Huracán sobre el azúcar» lo que la Revolución trajo al pueblo cubano. Asistir a la lucha de seis millones de hombres contra la opresión, el hambre, las viviendas insalubres, el desempleo, el analfabetismo; comprender los mecanismos, descubrir las perspectivas, fue una apasionante experiencia. Las discusiones, las visitas, las entrevistas informativas no tomaron sino muy raramente un tono oficial; nuestros guías, nuestro intérprete, Arcocha, se convierten rápidamente en amigos; tras solo unos instantes de afectación, fue de una manera familiar que





transcurrió nuestro viaje de tres días con [Fidel] Castro. Sumergiéndonos con él en el calor de las multitudes, Sartre y yo reencontramos una alegría largamente perdida. Yo amé los simples y vastos paisajes cubanos: el verde tierno de los campos de caña enlazándose con el verde intenso de las palmas que coronan altas agujas de plata bruñida; uno de mis asombros fue ver pacer vacas debajo de estos árboles cuya imagen para mí estaba ligada al desierto. Amé a Santiago con sus multitudes negras y a Trinidad, austeramente amortajada en su pasado colonial, pero fresca, no obstante, con toda la exuberancia de sus flores. Amé La Habana. El Vedado, donde nos alojábamos, poseía todas las seducciones de una rica ciudad capitalista: anchas avenidas, largos automóviles americanos, elegantes rascacielos y, en la noche, las fiestas del neón. Las ventanas de mi cuarto daban sobre un parque que descendía hacia el mar: a lo lejos percibía La Habana Vieja, cuya punta era batida furiosamente por las olas. Por la mañana tomaba con Sartre un café muy negro, casi amargo, comía rodajas de piña, tiernas y jugosas, y luego, mientras él escribía un prefacio para *Aden-Arabie*, de Nizan, que Maspero quería reeditar, yo dejaba la frescura del aire acondicionado para ir a leer sobre el césped, respirando el olor de la hierba y del océano; de noche, al salir del recibidor climatizado, recibía en la cara la humedad de la noche, su olor de caldeado invernadero y de flores marchitas. Sartre conocía un poco La Habana Vieja; me mostró sus calles abigarradas y antiguas, sus arcadas, sus bodegones donde las gentes sentadas en banquetas le daban la apariencia de un restaurante; una capa de frescura caía sobre mis hombros. A menudo nos sentábamos en el *Ciro's*, frecuentado antes por Hemingway. Una noche comimos una sopa china en el mostrador del Mercado con el poeta Baragaño, el fotógrafo Korda y su esposa, modelo y miliciana, entre un penetrante olor de legumbres y pescados. Cada día aparecían en los periódicos fotos de Sartre en compañía de Guevara, de Jiménez, de Castro; después que habló en la televisión, todo el mundo lo reconocía: «¡Sartre, es Sartre!», gritaban a nuestro paso los choferes de taxi. Hombres y mujeres lo detenían; antes ignoraban todo sobre él, incluso su nombre; sus efusiones se dirigían al hombre que [Fidel] Castro les señalaba como su amigo y ellos nos hacían sentir directamente su popularidad.

Era el carnaval. Los domingos por la noche compañías de aficionados presentaban en las calles, con regocijo, espectáculos preparados durante todo el año; trajes, música, acciones mímicas, bailes, acrobacias: el gusto, la imaginación y el virtuosismo de estas «comparsas» nos maravillaban; dos ballets, bailados por negros, reproducían ceremonias litúrgicas, mágicas y desenfadadas; el segundo parecía, a primera vista, reservado a las mujeres: disfrazados y con pelucas, los hombres también usaban faldas de colores, refajos, encajes, chales de sus lejanas abuelas. Hasta el alba, con un grupo de amigos, nos mezclamos a la alegría exultante de una multitud aún ebria de su victoria. Vimos también, en el teatro, ceremonias negras bastante próximas a las del África a pesar de ciertas influencias católicas; el director había invitado a varias congregaciones a oficiar por una noche sobre el escenario y estas no representaban: vivían verdaderamente un momento de su vida religiosa. Muchos espectadores se asombraban de haber tenido que pagar por asistir a ritos familiares; otros se irritaban de no haber sido escogidos y criticaban a los ejecutantes: yo lo sé hacer mucho mejor, murmuraban. Bajado el telón, vimos a los bailarines apenas salidos de su trance. Este paso del acto ritual al espectáculo mostraba a la vez el respeto de los cubanos por sus tradiciones africanas y su deseo de sacarlas de la clandestinidad.

El 5 de marzo almorzábamos al aire libre en una especie de rancho, en las afueras de La Habana, con Oltuski, el muy joven Ministro de Comunicaciones, y dos de sus colegas, cuando oímos un gran ruido; se llamó por teléfono al Ministro del Interior: La Coubre acababa de saltar; numerosos obreros portuarios habían muerto. En un día brumoso, asistimos tiritando a los funerales. Las carrozas mortuorias desfilaron, seguida cada una de una familia en lágrimas: se hubiera creído en los coches del carnaval y las comparsas fúnebremente metamorfoseados. Después [Fidel] Castro habló durante dos horas. Quinientas mil personas escuchaban, graves y tensas, convencidas —con razón, pensábamos nosotros— de que el sabotaje se debía, si no a los EE.UU., por lo menos a los americanos.

Los paseos y las fiestas de la noche del domingo fueron suspendidos. Para recaudar fondos que permitieran volver a comprar armas, se abrió una campaña.

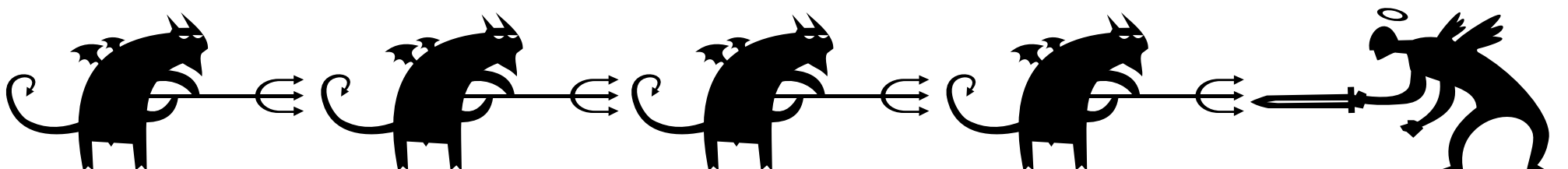
En el Prado —esa larga terraza ancha y sombreada en el límite con la parte vieja de la ciudad— las muchachas vendían jugos de frutas y golosinas en beneficio del estado; las artistas bailaban o cantaban en los parques y recogían dinero; bellas muchachas con sus disfraces de carnaval y la música en la cabeza hacían colectas en las calles.

«Es la luna de miel de la Revolución», me decía Sartre. Nada de aparato, nada de burocracia; sino un contacto directo entre los dirigentes y el pueblo y una efervescencia de esperanzas un poco desordenadas. Aquello no duraría siempre, pero era reconfortante. Por primera vez en nuestras vidas, éramos testigos de una felicidad conquistada por la violencia; nuestras experiencias anteriores, la guerra de Argelia sobre todo, se nos había revelado solo bajo su apariencia negativa: el rechazo al opresor. Aquí los «rebeldes», el pueblo que los había apoyado, los milicianos que iban tal vez a batirse pronto, todos resplandecían de gozo. Volví a sentir una alegría de vivir que creía perdida para siempre; alegría que fue contrariada por las noticias que nos llegaron de Francia; Lanzmann nos envió en sus cartas recortes de periódicos: la policía había arrestado a numerosos miembros de la organización dirigida por Francis Jeanson quien había logrado escapar. Los comentarios de la prensa sublevaban el corazón: los hombres eran calificados de mercenarios, y en cuanto a las «parisinas» de la organización, cuyas fotos publicaba *Paris-Presse* en primera plana, habían sido seducidas por machos apuestos que el FLN había lanzado tras ellas. Dinero y sexo: imposible para mis compatriotas concebir otros resortes de la conducta humana.

Fue, pues, sin alegría, que nos dispusimos a regresar a Francia. ▀

Fragmento de *La fuerza de las cosas* (1963), tercer tomo de las memorias de Simone de Beauvoir.

Simone de Beauvoir (1908-1986): novelista francesa, filósofa existencialista y feminista. Entre sus obras destacan *El segundo sexo* (1949); *Los mandarines* (1954), merecedora del Premio Goncourt, y *La ceremonia del adiós* (1981), libro sobre su compañero de vida Jean Paul Sartre.



# nUEVa pINtura DE Cuba

Graziella  
Pogolotti

## Pintura y Revolución

Generación del centenario, la que tenemos entre manos es también generación de los años difíciles. Es cierto que llegan a la pintura cuando los momentos más duros de la lucha por el arte moderno en Cuba empiezan a pasar, cuando existe ya un grupo reducido de aficionados que visita las exposiciones y compra cuadros. Son pocos, mas los tiempos de la soledad y de la total incompreensión han pasado. Pero sobre la conciencia de todos gravita la dramática circunstancia que vive el país. Salvar el arte del caos o meterlo en el caos. Y, sin embargo, cómo establecer contacto con las masas, cuando las masas han sido marginadas de la educación y de la cultura y andan por otra parte. La situación pesa sobre cada uno, se traduce en angustia y en contribución individual al esfuerzo de todos por echar abajo el sistema.

El triunfo revolucionario de 1959 transforma por entero el panorama. Los artistas se incorporan de lleno al proceso. Son milicianos, profesores, funcionarios, periodistas. Sirven a la Revolución porque forman parte de ella, porque ha traído la justicia, porque ha reivindicado el ser humano (sic), todo lo cual contribuye a dar sentido a la obra de arte, que no vive por sí, que existe en relación con el mundo.

Pero el proceso revolucionario ha influido en la obra de arte, en la mayor parte de los casos, solamente en la medida en que ha conmovido y modificado al artista como hombre, como individuo. Porque somos protagonistas de un proceso, hemos sido transformados por él. De ahí que los artistas se encuentren abocados a toda una nueva problemática. Cuando se le interroga sobre la influencia que ha ejercido sobre él la Revolución, Raúl Martínez responde haciendo, a su vez, una serie de preguntas. «La Revolución me proporciona y enfrenta con preguntas», concluye. Hugo Consuegra, por su parte, se sitúa en el mismo centro de la cuestión, sin vacilar. «Para un pintor abstracto como yo... y que, además, vive en Cuba la extraordinaria aventura de una Revolución marxista, se impone un serio esfuerzo teórico para legitimizar ambos fenómenos sobre bases comunes». Las bases de su planteamiento teórico se encuentran en la indudable relación que existe entre el establecimiento de cánones apriorísticos para determinar las condiciones de lo bello y una visión idealista del universo. Considera el desarrollo del arte moderno como fenómeno irreversible, en el que se han sucedido una serie de «ismos» que unen al valor intrínseco de muchas de las obras realizadas,

un indiscutible carácter experimental. Yo añadiría por mi cuenta, a pesar de que estas líneas han de ser la simple presentación de una encuesta, que esa actitud antidogmática y anticánónica reafirma el carácter histórico del arte. La experimentación atañe a la técnica y al estilo, pero también a la eficaz adecuación a nuevas realidades.

Un grupo de artistas, más reducido, se viene esforzando por llevar a su obra, de una manera más directa, la nueva realidad revolucionaria. «Antes de la Revolución, veía la realidad a través de mi arte. Hoy veo mi arte y la realidad a través de la Revolución», afirma Orlando Yanes; no se trata de una frase, sino de la razón de ser de toda una obra dominada, desde el regreso del pintor a Cuba, por el afán de reflejar el sentido de la cambiante realidad de nuestro país.

[...]

## Tradición y cubanía

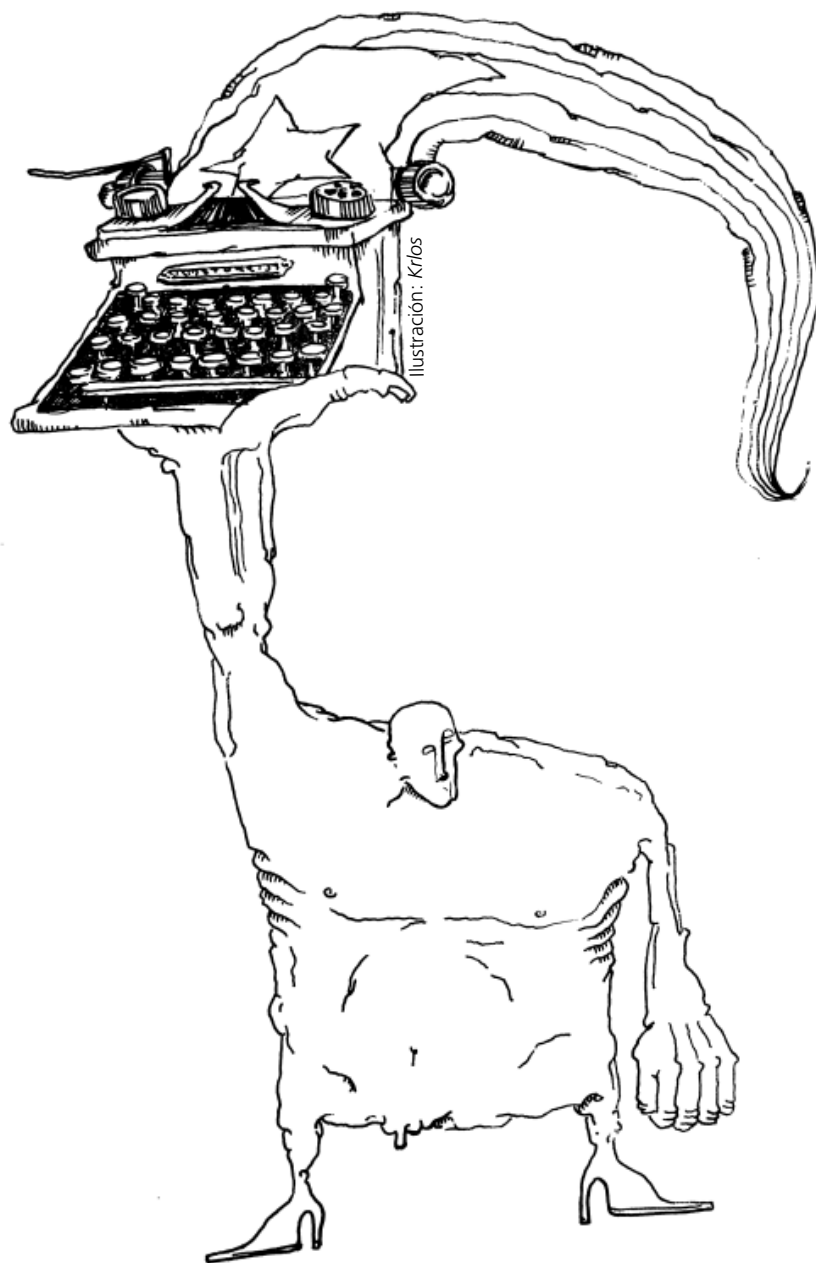
La existencia de un arte cubano ha sido cuestión largamente discutida. No podemos comparar nuestra breve historia con la secular de otros países, pero existe una relación cierta entre la obra de los pintores nacidos en Cuba, un parentesco, difícil de definir y, sin embargo, indudable, derivado de una comunidad de tradición y de ambiente.

Claro es que hay que comenzar por hallar un acuerdo en lo que se refiere al sentido de la tradición, que puede delimitarse de manera muy sencilla incluyendo todo lo vivo que procede de nuestro pasado, sea culta o popular su raíz. Así podrían incluirse en una misma familia a los pintores que, con más o menos oficio, supieron mirar a su alrededor, que nos han ido entregando, a veces de manera tosca, una versión personal del mundo. Los que iniciaron entre nosotros el arte moderno tuvieron que ser

iconoclastas, de la misma manera que Marinetti, a principios de siglo, exigía la destrucción de los museos. Porque en aquel entonces la tradición se había convertido en peso muerto, en justificación del inmovilismo, barrera a todo intento renovador. Hoy sabemos que los museos no son cementerios y que la tradición se va constituyendo a través de las soluciones que los hombres de distinta época les van dando a los problemas artísticos, a lo que se une un sello característico, que establece la línea de continuidad.

Hasta el presente, los elementos más característicos de la tradición cubana en la plástica pudieron definirse a través de lo que se ha denominado nuestro barroquismo, término que trasciende el que se refiere a un estilo de un período determinado y que traduce más bien un gusto por la forma opulenta, por la línea curva, por la introducción de elementos decorativos diversos, unido todo ello a la riqueza del color. Y, sin embargo, este gusto barroco no se inclina a la desmesura, mantiene un cierto equilibrio. Las formas nos vienen de la arquitectura colonial, de las rejas, los mediodorados y las frutas. Se manifiesta de manera evidente en pintores de generaciones anteriores, Amelia, Portocarrero especialmente. Pero el sentido de la vida que todo ello evoca aparece implícito, de manera mucho más sutil, en la obra de la gran mayoría de nuestros artistas.

Sin embargo, concebida de esa manera, la tradición cubana parece haber perdido su vigencia para la actual generación. Las respuestas que dan los pintores cuando se les pregunta qué relación guarda su obra con la tradición, son muy significativas. Unos la eluden y se interrogan acerca de la existencia de una tradición o prefieren referirse a cierta atmósfera que los ha



influido a todos. Hay algo en esta unanimidad de la negación que va más allá de la simple rebeldía generacional frente al prestigio de los mayores. Si cada época vuelve a escribir la historia, resulta indiscutible que este grupo de artistas, típicos representantes de una etapa de transición, rechacen una versión que para ellos se ha vuelto convencional para tratar de reencontrarse en otra.

Creo que llegado este punto, conviene destacar otro aspecto significativo de la cuestión. Y es el acuerdo que se produce entre todos —por encima de las diferencias estéticas que los separan— a la hora de señalar sus preferencias entre los grandes maestros del presente y del pasado. Estamos en plena revalorización expresionista, siempre que el término se utilice, claro está, en un sentido muy amplio, que va mucho más allá de la denominación de una escuela. Si entendemos por expresionismo una voluntad de abrir paso, sin trabas, al sentimiento, de retener por encima de todo los valores dramáticos de una situación dada, su importancia creciente puede percibirse en nuestra plástica, hasta el punto de influir, no solamente en la generación actual, sino también en pintores de otra edad, tal y como lo evidenciaron las últimas exposiciones de Mariano Rodríguez y de René Portocarrero.

Tendencia reaccionaria en la Alemania nazi, con la exaltación de la angustia y la irremisible soledad del hombre —lo que no va en menoscabo de los valores intrínsecos de la obra de algunos de sus excelentes cultivadores—, el expresionismo que hoy se manifiesta entre nosotros no mantiene con aquel más que un lejano parentesco, derivado de una semejante actitud antintelectual. Pero no me atrevo a hablar de irracionalismo, puesto que no lleva implícita ninguna desconfianza esencial en la razón. Coincide con una corriente universal en el arte, lo que no le impide adquirir en nuestra circunstancia características peculiares que modifican su contenido.

El triunfo de la Revolución y su rápida evolución, de movimiento nacional, de marcado carácter agrario, en Revolución socialista, ha determinado una profunda transformación ideológica que se ha abierto paso con el consiguiente vuelco en la concepción del mundo. Pero el primer paso en ese nuevo nacimiento del hombre es el de la adhesión total a una serie de valores redescubiertos, el de la Patria, el de dignidad, el de solidaridad. Los términos han dejado de ser meras abstracciones y comprometen hasta la disposición a la entrega de la propia vida. Este fenómeno de conciencia se manifiesta en la gran carga emocional y dramática de cada nuevo salto hacia adelante. En medio del desconcierto propio de una etapa transicional, la plástica cubana, antes de tomar una nueva arrancada, expresa el estado de ánimo que acabo de describir.

En lo que se refiere a los puntos de contacto con nuestro pasado valdría la pena señalar un interesante acercamiento en otra manifestación artística que ha tenido un desarrollo importante en los últimos años. En la revalorización de las danzas inspiradas en nuestro folclore afro —que no data de hoy, pero que en la actualidad ha podido desarrollarse— además del estudio de una de las raíces de nuestra cultura, hasta ahora poco divulgadas por la barrera impuesta por supersticiones y prejuicios, se revela la extraordinaria fuerza vital y dramática de estas danzas. ■

Fragmento del libro *Experiencia de la crítica*. Letras Cubanas, 2007, que será presentado durante la XVII Feria Internacional del Libro.

Jorge Ángel Hernández

# Transculturación VS. contracultura global

La paradoja del siglo XXI, explica Edgar Morin, se centra en que, al mismo tiempo que el proceso de globalización conserva las culturas, les permite abrirse.<sup>1</sup> Se trata, a su juicio, de procesos de cambio inherentes a todas las culturas mediante los cuales, al intentar regresar a los orígenes, por la compulsión de las crisis identitarias, se originan procesos de hibridación que resultan en nuevas formas de ir concibiendo la cultura. Lo que en su visión se reconoce como «folclor planetario que se constituye y se enriquece con nuevas integraciones y nuevos encuentros», como «el jazz, ramificado en estilos diversos a partir de su origen en Nueva Orleans, el tango nacido en un barrio porteño de Buenos Aires, el mambo cubano, el vals vienés, el rock estadounidense que a su vez produce variedades diferenciadas en todo el mundo (...) Ravi Shankar, con su cítara; el flamenco andaluz, la melopea árabe de Oum Kalsoum, el huayno de los Andes» es, en base elemental, el fenómeno de transculturación prefigurado por Fernando Ortiz.

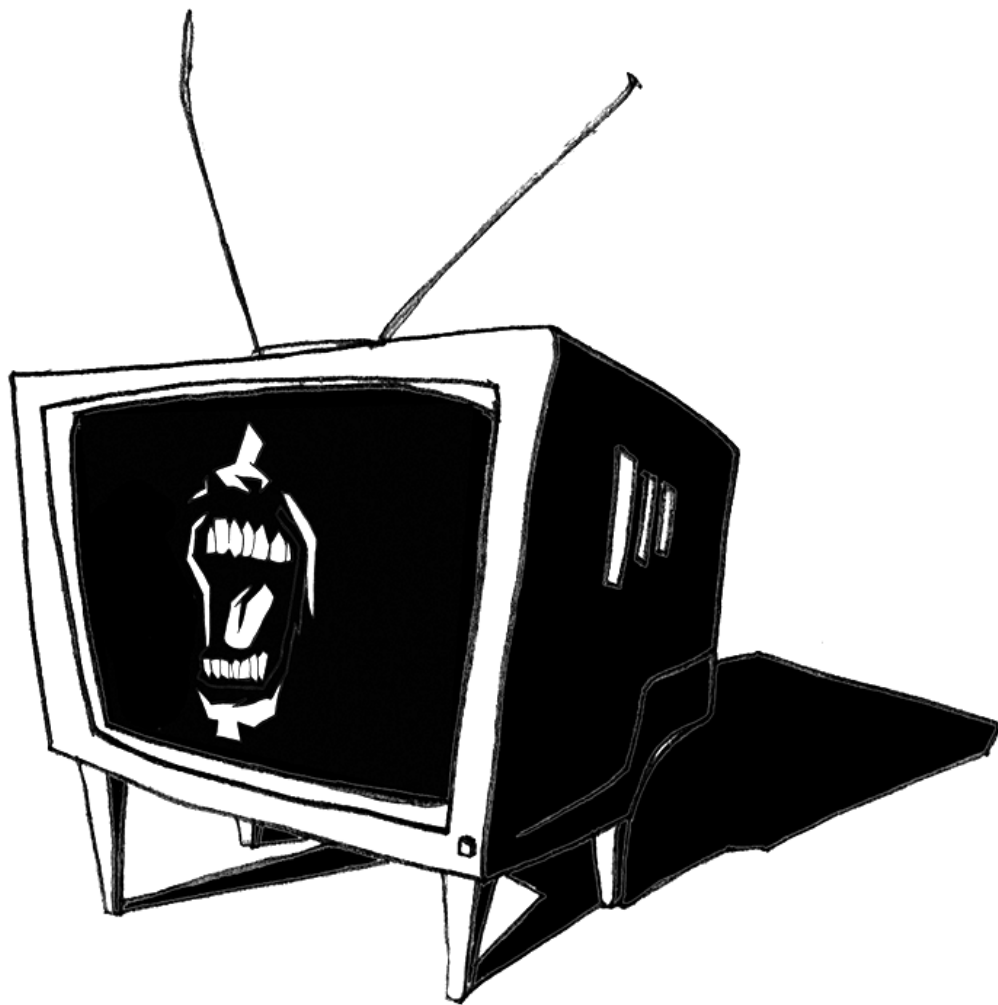
La recontextualización de estos fenómenos se relaciona, en sus mecanismos de puesta en pertinencia, con un cúmulo de elementos de cultura y contracultura que no hacen inocentes esas direcciones que en efecto toman. La propia folclorización de la cultura deviene variantes que, aun cuando surjan de necesidades auténticas de aprehensión, de emergencias poéticas para el entendimiento de las diferencias y los pulsos comunes de la necesidad humana de comunicarse, supeditan el punto de vista del interpretado al punto de vista del interpretante. Para las multitudes que siguieron a George Harrison, la cítara de Ravi Shankar no ha dejado aún de ser un elemento exótico, una rareza más del decorado en que se vieron envueltos sus gestos de espontánea rebeldía y de búsqueda de renovación. Se trata, sin que se vea en sentido negativo, de una negociación imprescindible, pues, aunque el indio rechazaba las costumbres drogómanas de cuño contracultural del rock, sus sonidos de reminiscencia oriental proyectaban en el espíritu de comunicación directa y folclorización de los occidentales, ese viaje al nirvana mediante la drogadicción. Las historias «ejemplares» de drogadictos que se muestran como seres vencidos por el vicio, así como las crónicas muy noveladas de los que en febriles corrientes se adentraron en las diversas naciones del oriente, se retranscriben en el sentido del receptor occidental con una fuerte dosis de revelación tentadora de la falta de experimentación personal. El receptor requiere, en consecuencia, y sin conceptualizarlo a manera de explícita demanda, un ejercicio transcultural que apenas se realiza en el producto que recibe. Las técnicas de asociación significacional, arrastradas por las normas que impone la forzosa proletarianización de los creadores, se iconizan por definición.

Los presupuestos de relación entre la exocausalidad y la endocausalidad, para seguir con las nociones de Morin, complejizan en efecto el fenómeno de la transculturación, pues la apertura imprescindible de las manifestaciones culturales pasa por el angustioso proceso de legitimación de la demanda. Es esta fase la que decide hasta qué punto el conjunto de factores heredados por la formación humana conserva su equilibrio entre la enunciación inmediata, la apariencia externa y el trasfondo de sentido gracias al cual su expresión adquirió trascendencia. Como el ser humano acumula su vitalidad cultural en un contexto social que le exige proceder en correspondencia

con las corrientes generales, en tanto se reevalúa a partir de elementos distintivos, de señales y signos que vengan a sumarle un punto de ventaja, recibe aun sin codificación compleja el flujo de manifestaciones artísticas que la moda establece. De ahí que en general los gérmenes de tipo contracultural sean percibidos con simpatía por aquellos sectores capaces de advertir que se van estrechando sus marcos de libertad personal. De ahí, también, que la más elemental propaganda intente explicitar la distinción que habría de conceder ese acceso —impuesto más que sugerido— al producto anunciado. Napoleón Bonaparte seducía a su sufrida infantería con el lema de que cada soldado podía llevar el bastón de mariscal a la cintura. Pero su recia disciplina militar no dependía de la posibilidad efectiva de esa consigna, impracticable a todas luces. Incidía, inmisericorde, sobre la llaga de la vergüenza de la multitud de verse como multitud. Solo extenuándose más en dejar de ser tú mismo, remachaba en trasfondo, conseguirás reconciliarte con la inevitable desgracia de seguir siendo tú mismo. Los focos contraculturales emergen como negativas de expresión a esas normas viciadas del sometimiento, a esas maneras de estandarizar la libertad personal.

Pero es difícil que manifestaciones contraculturales de relativa expansión surjan de profundas direcciones conceptuales; lo común es que sean expresión de un sentimiento, voces de una exigencia, imprecisamente calificada, que va a canalizar la contención catártica de comunicación con el propio espíritu del uno. Así se plasma el objetivo aristotélico que otorga a la expresión artística un resultado contable, un algo menos intangible que la intangibilidad del espíritu, condición esta que, a mi entender, ocupa apenas un punto en el contexto general de la cultura artística. Esos efluvios catárticos, esa necesidad de comunicación con el misterio de mundos encontrados por las rígidas normas del comportamiento en sociedad, reconquistan el limitado concurso aristotélico cuando se emplean en ganar el bastón de mariscal en la industria cultural con que el sujeto posmoderno se enfrenta a cada paso. No es un asunto que pueda resolverse, culturalmente, en el proceso de mediación elemental entre la enunciación creadora y el universo receptor. Demasiados ejemplos remiten a conflictos que marcan el abismo. Las transculturaciones, necesarias tanto a unos como a otros, descansan sobre una esencia que cada vez se supedita más a planos secundarios, y dependen de estructuras de intercambio social dispuestas a sacrificar cualquiera de sus bases,





por sublimes que fueren, por conservar su propia subsistencia.

La sociedad en la que transcurrimos padece de una necesidad de encargo permanente, incluso en sus funciones más elementales, desde la educación de los hijos —que irresponsablemente dejamos a las instituciones, como si no fuesen igualmente humanos sus sujetos ejecutores— hasta la plenitud del placer compartido, al que ayudamos con subterfugios que pueden moverse en variopintos universos entre elixires e imágenes. Así también encargamos, es decir, elegimos entre paquetes de ofertas, el flujo cultural para el diario concurrir de la existencia. Ofertas, con toda la semiosis del vocablo, que si bien desechamos desdeñosamente, en superior actitud de desentendidos satisfechos, no podemos cambiar mediante crítica. Por consiguiente, esa elección en apariencia libre cumple su curso de libertad únicamente dentro de las rígidas normas del consumo. El disfrute se traduce en descarga, en aligeramiento de sentido, en evasión de un producto que se supone cargante y que, en realidad, existe poco y se promueve menos. Y además en escaramuzas que revelen los síntomas vitales de superioridad. Adquirir, por ejemplo, el último *Harry Potter* (ese que se supone en los cajones de siete llaves de J. K. Rowling), más que interés de lector es indicio de éxito, demostración de fuerza ejecutiva. Son estos, sin embargo, síntomas, no direcciones rectoras del comportamiento.

Determinante es, para Morin, «ver la espiral, el bucle de fortalecimiento de causas endógenas y de causas exógenas que hace que en un momento el fenómeno se

desarrolle en una dirección más que en otra, dando por presupuesto que existen desde el comienzo virtualidades de desarrollo múltiples»<sup>2</sup>. La rapidez con que la industria se apropia de las expresiones contraculturales presupone de plano la supeditación de las causas endógenas en virtud, más que de causas exógenas, de objetivos endógenos que subvencionan a la propia industria. Lejos de ser un facilitador, el mercado es una alternativa forzosa, pues, antes de proponerse como opción, se ha instaurado en propietario con plenas facultades de árbitro. De la «mano invisible» de Smith, al «hilo rojo» de Marx, hay una diferencia elemental, un abismo insalvable, pues el sujeto define en cada una su propia condición humana. Así también es antagónico el disenso entre la otra vida propuesta por la actitud religiosa y el otro mundo al que llama el ideal comunista.

La contradicción —patente en la estructura socioeconómica, latente en la sociocultural— revela la presencia de acciones y motivos profundos que deben ser sometidos a nuevas perspectivas analíticas. Hoy día, mal que nos pese, la transculturación no puede sino negociar, interactuar, con esas normas espurias que la ponen en riesgo y hasta le cambian la dramática decapitación instantánea por una muerte por volatilización gradual. Antes que su futuro, se juega en ello su memoria, su esencia cultural como legado histórico. En tanto la fusión se traduzca en salidas de simplificación, en concesiones que impliquen amputar para evitar la implosión de las zonas infectadas, la extracción a destajo, las postergaciones de esencias «inconvenientemente»

complejas, los componentes originarios de los nuevos resultados de lo transculturado, tendrán muy poco que decir y, en consecuencia, escasa duración.

Son esas las bases en que se fundamenta el procedimiento global de transmisión que elige someter la cultura a un recurso de estructura económica. Así se explican fenómenos como el que generara la fiebre *El código Da Vinci*, de la cual su autor es apenas voluntarioso instrumento. Curiosa o intencionadamente son profesores, académicos, personas de cultura —«leídos y escritos», en insustituible cubano vulgar de viejos tiempos— quienes se han lanzado a asalariarse a partir de este paquete de normas. Una vez asumida globalmente la demanda del objeto de utilidad desechable en la vida cotidiana, en el diario accionar de compra-venta, los profesores, en pleno alcance de decodificar los estamentos, usurpan la demanda popular de tópicos de transculturación que impliquen perspectivas de valoración renovadoras, y complacen, antes que al lector, al rector mercantil de los lectores. La exigencia popular de contextos históricos —para saber del modo más ameno posible— y de temas sociales —para entenderse también como persona— es de inmediato sometida al ligamento estándar, a la receta eficaz, a la exclusiva vestimenta con la que todos se hallarán luego en el baile.

Se manipula el gusto, sí, pero a partir de que se usurpen tópicos de base, carencias a las que aún no se les encuentra solución, reclamos que existen en el contexto de recepción cultural. Estas, desde luego, pueden ser exacerbadas, disminuidas e

incluso reducidas, de acuerdo con los intereses reinantes, pero no se volatilizan, no se evaporan porque se manipulen, de modo que, en un momento u otro, surgirán de nuevo, siquiera con diferentes apariencias. Atenderlas, mal que nos pese también, es hoy día una elección que va quedando a cargo del cada vez más reducido grupo vocacional de los creadores auténticos, de los intelectuales consecuentes con su propia tradición y su futuro. A mi entender, el más devastador de los efectos de la depredación mercantil, radica en que es posible prescindir de una cultura humanista, ya sea de inicio en desafío a esos resabios de posguerra, ya sea después de haber ganado desde los derroteros de cumplir con el decir de fondo el escaño hacia el éxito.

No es necesario ya hacerse de un buen pensamiento, ser portador de fuentes culturales que puedan transfundirse para dejar un legado al semejante, sino alcanzar la condición de indiscutible negocio. Y, no nos engañemos, cuanto más ilustre pasado acumulen como aval, más cínico será el accionar hacia la meta ineludible del negocio. Huelgan los ejemplos y, si no cito unos pocos —que pueden llenar páginas— es solo por el pragmático temor de verme ante demandas legales que no puedo costear de ningún modo. ■

1. Edgar Morin: «La cultura en la globalización», en *Clarín*, Año VII, Nº 2542, marzo 18 de 2003, Traducción: Cristina Sardoy.

2. Edgar Morin: «La epistemología de la complejidad», en *Gazeta de Antropología*, Nº 20, 2004, Traducción: José L. Solana.

Eugenio  
Marrón

## MIGUEL BARNET, cimarrón con oficio de ángel

«Mi ambición de entender al país, al hombre cubano, es insaciable». Con esa frase, hace ahora casi 25 años, un poeta que también es narrador abrió las puertas a una colección de ensayos que tenía como santo y seña un viejo refrán: «La memoria es la dueña del tiempo». En aquellas páginas, divididas en dos partes tan explícitas como abarcadoras, *Testimonio* y *Raíces*, su autor recogía una suma de piezas que transitaba, con parejas solicitudes de gallarda escritura y raigal observancia, por zonas como «la novela-testimonio, el nacimiento de lo cubano y la cultura que generó el mundo del azúcar». El título del libro —su médula y su inspiración— bien resulta, con igual certeza, la divisa que rige los trabajos y los días de Miguel Barnet: *La fuente viva*.

«Un poeta que también es narrador»: al definirlo de esa forma, puede ocurrir que para el lector no avisado, aquel que lo conoce de modo especial por sus novelas y relatos, le sorprenda ver la condición de «poeta» antes que la de «narrador». Pero lo cierto es que solo desde aquella, advertida no solo en un quehacer poético que se afirma en más de una decena de títulos, sino además en un peculiar modo de asomarse al mundo, para desentrañar y comprender las luces y las sombras de lo humano y lo divino, se cumple con aliento la pasión por narrar, que en el caso suyo es el resultado de la condición indicada, añadiendo a ella el despliegue de los sentidos, que en cada uno de los protagonistas de sus novelas adquiere rango de dicción intransferible.

Es esa «dicción intransferible», singular, asentada en individualidades que son la memoria de un sino y el ánimo del tiempo donde se fija su andadura, la que otorga lo distintivo a los personajes que conforman el mapa de la novela en clave testimonial, según Miguel Barnet, cartografía entrañable en la que cada paraje y sus detalles se ponen de relieve con extremosidad, para que hasta lo más mínimo del carácter y su raigambre en un entorno preciso, a la vez que identidad de seres enfrentados a los vaivenes más insospechados de la historia, sea también fragmento iluminador y solo comprensible dentro del conjunto que propicia su nombradía. En ese orden, su aporte a un género en el que la ficción y el testimonio se entrecruzan con igual valía, es auspiciador.

El título que marca el inicio de tan provechosa travesía por las aguas de aquel género, es en primer lugar el resultado de uno de los encuentros más notorios y fecundadores, a la hora de la creación verbal

latinoamericana, que ha tenido lugar entre escritor y personaje, en este caso un joven de poco más de 20 años el primero y un anciano que empieza a rebasar la centuria el segundo. Desde la intimidad de un tiempo a la vez lejano y abrasador, tiempo que se inscribe en el vórtice de las luchas independentistas cubanas del siglo XIX, tiempo de fundación, la voz de Esteban Montejo, tras ser incitada a «contar» sus recordaciones por «su» oyente acucioso, se convierte en un arriesgado proceso de escritura en el que la oralidad late fielmente en el texto.

En aquella historia única que es *Biografía de un cimarrón*, cuya edición príncipe data del año 1966, Miguel Barnet alcanza, con lenguaje de brío que se afirma en lo indomable y con franqueza de expresión que se ensancha en lo afectuoso, un poder de seducción que recupera, con esplendor cautivante, los espantos y los gozos de una época señera en la historia de Cuba. La plantación y el patronazgo, la esclavitud y el barracón, la insumisión y la guerra, convergen en este libro con el monte y las deidades, el mito y las costumbres, el recuerdo y las ensoñaciones, todo llevado en la piel y en el alma, a prueba de látigo, cepo y grilletes, para poner de manifiesto una fortaleza que no excluye lo cálido y lo generoso, un amor a la libertad que lo desborda todo.

«Hay cosas que yo no me explico de la vida», dice Esteban Montejo al principio de esta *Biografía...* en la que «su voz» se permuta en esa «voz otra» que, desde la palabra escrita, logra conservar el encanto y la seducción de aquella oralidad casi primigenia, transmutada por el novelista en materia verbal de altos quilates, en la que el manantial, lejos de agotarse en sus afluentes, se afirma con ventaja. Gracias a esa eventualidad, los días cubanos de la esclavitud en el siglo XIX y la lucha contra la metrópoli española, adquieren allí una fuerza de veracidad que, al margen de las peculiaridades memoriosas de aquel protagonista de 104 años y su carácter, revela las aristas de lo humano expresadas en situaciones límites, para mantener la soberanía de su designio.

Es aquella soberanía, que sigue las huellas a un «biografiado», descubierto a través de un dilatado y difícil camino de aprendizaje, contado siempre en primera persona, la que mejor identifica a las criaturas que, por excelencia, constituyen los rumbos que fijan los derroteros de la nación cubana en el *corpus* narrativo de Miguel Barnet: una vedette de los años 20 del siglo pasado en *Canción de Rachel*; un inmigrante español en el alba de aquella centuria que llega a la Isla en *Gallego*, y un cubano que emigra a EE.UU. a mediados del siglo XX en *La vida real*. En cada uno de ellos, la reconstrucción del período de tiempo en que viven y sus escenarios más disímiles, se apoya tanto en el ámbito escogido como en el dato verificado.

Curiosamente —y a propósito de la oración apuntada que abre la *Biografía de un cimarrón*—, hay en la obra novelística de su artífice una constante como detonador: la frase del principio —lo que Amos Oz, en su reciente y jugoso ensayo «La historia comienza», ha llamado «el contrato inicial»— resulta el mejor anzuelo. «Los comienzos» de las otras novela-testimonios suyas, donde vida y ficción se fecundan mutuamente, así lo aseveran: *Canción de Rachel* («Esta isla es algo muy grande»); *Gallego* («Una idea fija cambia el destino de un hombre»); y *La vida real* («Cada hombre es un mundo»). También su novela de talante autobiográfico, *Oficio de ángel*, arranca con tal posibilidad: «Un sombrero de pajilla y un niño en brazos de un barbero de barrio».

«La familia me sigue con los ojos/ Sienten piedad de mí/ y me cuidan hasta de los aguaceros», dicen los versos iniciales de «La sagrada familia», poema que da nombre a uno de los títulos legendarios de un poeta que es también narrador, poeta que ha visto su vida pasar para fijarla con sus versos en un mapa del tiempo, allí donde lo sacro y lo profano son constancia de un diálogo entre lo público y lo privado, entre el ayer que se acerca y el hoy que se aleja. No estaría errado, al parafrasear aquellos versos, decir que los ojos suyos han seguido, en fiel de labores, los pasos de la familia proveniente de África y de España: sus ojos han sentido piedad de ella y la han salvado de los aguaceros del olvido, ojos que son palabra de Miguel Barnet, cimarrón con oficio de ángel. ■



**A**llá en mi Santiago natal, la ciudad de Matanzas era una imagen de la más hermosa playa del mundo que estaba en dicha provincia y una vaga y oscura alusión, sembrada en las aulas de la escuela pública por un maestro de quinto grado, nieto del General mambí de nuestra primera independencia, Jesús Rabí: «Allí, en el siglo pasado, los españoles cometieron hechos que reafirmaban el nombre de la ciudad», llegó a decirnos un día. No mucho más, ni en libros ni en conversaciones. Hasta que di con el matancero Rogelio Martínez Furé, años después aquí en La Habana, y poco a poco se me fueron esclareciendo ese y otros misterios.

Nos conocimos en los salones de lectura de la Biblioteca Nacional José Martí, un emporio de la intelectualidad en aquel entonces donde él compartía, salvando las distancias que las diferencias de edad imponía, con Concha Alzola, Walterio Carbonell, Zoila Lapique y el maestro Manuel Moreno Fragnals, entre otros. Participar como observador en aquellos intercambios era ser testigo privilegiado de una manera singular de aprehender peculiaridades de nuestra cultura, historia e idiosincrasia. Furé sabía ya entonces cómo intercalar, con apariencia cándida, preguntas para sustraer profundidades sobre algunos temas que le interesaban, sin dejar de aportar lo incipiente de sus puntos de vista, con vehemencia y claridad. Aquellos encuentros eran una especie de ritual casi cotidiano, enriquecedores de logros.

Por aquel entonces era uno de los más destacados jóvenes investigadores becados en el Seminario de Estudios del Folclor, donde tenía de compañeros de curso a Alberto Pedro Díaz, Sara Gómez, Inés María Martiatu y Miguel Barnet. Este centro editaba un boletín mensual: «Actas del Folclor», que auspiciaba el Teatro Nacional de Cuba, con el asesoramiento de Argeliers León. En aquellas páginas apareció su primer artículo, de tú a tú con Rómulo Lachatañare, Fradique Lizardo Baines, Marcelino Arozarena, Juan Pérez de la Riva y Leovigildo López. «Los collares», se llamaba aquel breve artículo del cual guardo un grato recuerdo por su clarificadora mirada sobre el tema tratado.

Estábamos en los albores de la Revolución triunfante y hallábamos tiempo para todo y espacios singulares que se abrían para nuestro desarrollo cultural. A otro de ellos también asistía a la par, irregularmente, Martínez Furé; me refiero al mítico Seminario de Dramaturgia que impartieron Samuel Feldman, Osvaldo Dragún, Luisa Josefina Hernández y Alejo Carpentier, entre otros tantos que nos instruían con su particular saber y que gracias a la pléyade de alumnos que compartíamos las clases se le ha dado tanto y tan bueno al teatro cubano, en el plano de la dramaturgia. Allí llegamos a ser verdaderos amigos, quizá porque era de los pocos que no se burlaban de mis manías y decires de provinciano, a lo más enarbolaba una sonrisa amistosa y echándome el brazo por el hombro obviaba mis simplicidades. A partir de entonces comenzó a ser Rogelio, a secas, el que nos leyó en clase, su «Iroko», un poema dramático, pleno de imágenes, que anunciaba su labor posterior como libretista.

En una de aquellas noches a la salida del seminario, ante un grupito que nos quedábamos hasta altas horas conversando en cualquier café o esquina y al que no faltaban Eugenio Hernández, Ana Justina Cabrera, Guillermo Cuevas Carrión, Santiago Ruiz y José Mario Rodríguez, Rogelio comenzó a dejarnos conocer unos poemas insólitos que nos deslumbraban

revelándonos esencias de las que también formábamos parte sin saberlo. Estos dieron pie a su primer libro, la antología con selección y traducción suya de *Poesía yorubá*, publicada por Ediciones El puente en 1963, que se agotó en las librerías como pan caliente y lo situó en aquel momento entre los investigadores más serios de nuestras raíces africanas.

Pero ya se gestaba también la culminación de todo aquello, que se logró con la fundación del Conjunto Folclórico Nacional, para el cual fue designado Rogelio Martínez Furé, en 1962, con el coreógrafo mexicano Rodolfo Reyes Cortés, encargados ambos de echar a andar la compañía. Nunca olvidaré aquellos primeros ensayos que presenciamos en un amplio salón, del hoy restaurante El Patio, de la Plaza de la Catedral. Allí, entre tambores batá y cantos inquietantes, varios bailarines —hombres y mujeres de pueblo practicantes de la Regla de Ocha— que luego se destacarían en las funciones teatrales, rodeaban a una mujer humilde y de buena presencia, de mediana edad, Nieves Fresneda, que se dejaba columpiar por el oleaje que se desprendía de aquellos repiques y voces de aliento, danzando con sus siete sayas como una diosa, ora majestuosa, ora maternal, para terminar girando en un remolino de aguas inmemoriales. Aquel lúdrico estruendo seguramente conmovió a los espíritus de los antiguos moradores del caserón y

a nosotros, que permanecíamos azorados y gozosos, a la vez, ante tanta energía y belleza que se despertaba frente a nuestros ojos y a las que teníamos que reconocer como cercanas.

El resto ya es historia conocida. Rogelio y el Folclórico, el Folclórico y Rogelio, quienes han sido portadores de la amplitud y diversidad de nuestras tradiciones, embajadores de nuestra alegría y las virtudes expresivas de nuestro arte; o él solo por el mundo: en escenarios y eventos, recogiendo galardones y el reconocimiento del público y la crítica. Rogelio, bien como libretista de danzas (*Estampas cubanas*, *Ciclo yorubá*, *Guateque*, *Mambises* y *palenques* y *Ciclo congo*, por solo citar algunos nombres de su extenso y exitoso catálogo) o como conferenciante, investigador y últimamente con sus *performances*, donde instruye, dialoga, canta y actúa como un *griot*, en las denominadas por él «descargas», que sitúa su contemporaneidad como creador escénico, singular representante de nuestra oralidad.

Pero por suerte no ha dejado a un lado su labor como investigador y hombre de pensamiento. Ha seguido indagando en lo que nos ocurre en el plano cultural y cómo se expresa ese quehacer, recreando no solo parcelas de la memoria, sino tratando de rescatar zonas del olvido. Y ha engendrado así otros proyectos y libros entre los cuales se

destacan *Diwan africano. Poetas de expresión francesa* (1988), *Diwan. Poetas de lenguas africanas* (1996), *Diwan africano. Poetas de expresión portuguesa* (2000), *Briznas de la memoria* (2004).

Las palabras siguientes, de su fundamental *Diálogos imaginarios* (1979, 1997) parecen escritas ahora mismo:

«Es imprescindible acercarse al folclor con el máximo de respeto y con sólidos elementos de juicio, debemos huir de la apreciación superficial y pintoresquista de la cultura folclórica, y al mismo tiempo, de la visión estática de este fenómeno.

«Ella es la cantera de formas vitales... El folclor no desaparece, sino que se transforma, y con ello, nutrirá nuestra verdadera cultura nacional revolucionaria.»

Poco antes de esta fecha, en un *impasse* laboral de ambos, acudía a su pequeño apartamento de aquel momento en la calle Neptuno, para deleitarme con su lectura de los poemas que conformarían la antología de *Poesía anónima africana*, que publicó el Instituto Cubano del Libro en 1968 y que, por supuesto, recibió la misma atención del anterior. Eran mañanas espléndidas en que conversábamos de lo sublime y lo ridículo, sin resquemores y amarguras, fraguando nuevos planes bajo la mirada querenciosa de Choco, la madre que aún le acompaña, quien nos dejaba, silenciosa, cada cierto rato, tacitas de café sobre la mesa poblada de papeles y libros. En unos de esos días me regaló un libro del gran martiniqués Aimé Césaire, con ilustraciones de Lam y traducción de Lidia Cabrera: *Cuaderno de un regreso al país natal*. Aún lo tengo entre mis libros de cabecera.

Y una última confesión. Hace 30 años me salvó la vida: acababa de escribir conmovido por un breve pasaje de *El ingenio*, de Moreno Fragnals, que me develó Inés Martiatu, la obra *Ruandi*, saga de mi niño que busca la libertad y... ¿a quién fue la primera persona a la que acudí para leerla? Rogelio la escuchó pacientemente. Al final me hizo elogios a los que no podía dar crédito y no quiero repetir ahora. Pero de pronto se puso serio y mirándome a los ojos me amenazó: «Si matas a ese muchacho te mato yo a ti». Por supuesto que reescribí el final y lo salvé y de paso me salvé yo, de su furia.

Todo esto y más me vino a la memoria cuando Rogelio Martínez Furé me pidió que le escribiera el prólogo para su libro: *Eshu (Oriki a mí mismo)* y otras «descargas», que hoy se pone a la disposición de los presentes, con acertada edición y corrección de Irida Sánchez Oliva y con la dirección artística y diseño, de lujo, de Alfredo Montoto Sánchez. Esa determinación de Rogelio, impensada por mí, me alegró como si me hubiera ganado «el beso de la Patria», que solo una vez me concedieron en los viernes de mi escuela primaria. Lo escribí de un tirón deslumbrado ante tanta entrega e invención, luego de varias lecturas tratando de explicarme la magnitud de lo que leía; probablemente no lo logré. Pero eso lo tendrán que descubrir ustedes al leer el libro. Solo he querido y quiero ahora demostrarle a Rogelio Agustín Martínez Furé, el venerable joven de 70 años recién cumplidos, la admiración, respeto y agradecimiento que le tenemos muchos, por todo lo que nos ha dado y da con su nobleza, integridad y sapiencia. ■

Palabras leídas en la presentación del libro *Eshu (Oriki a mí mismo)* y otras «descargas», de Rogelio Martínez Furé, en el Centro Hispanoamericano de Cultura, 13 de octubre de 2007.

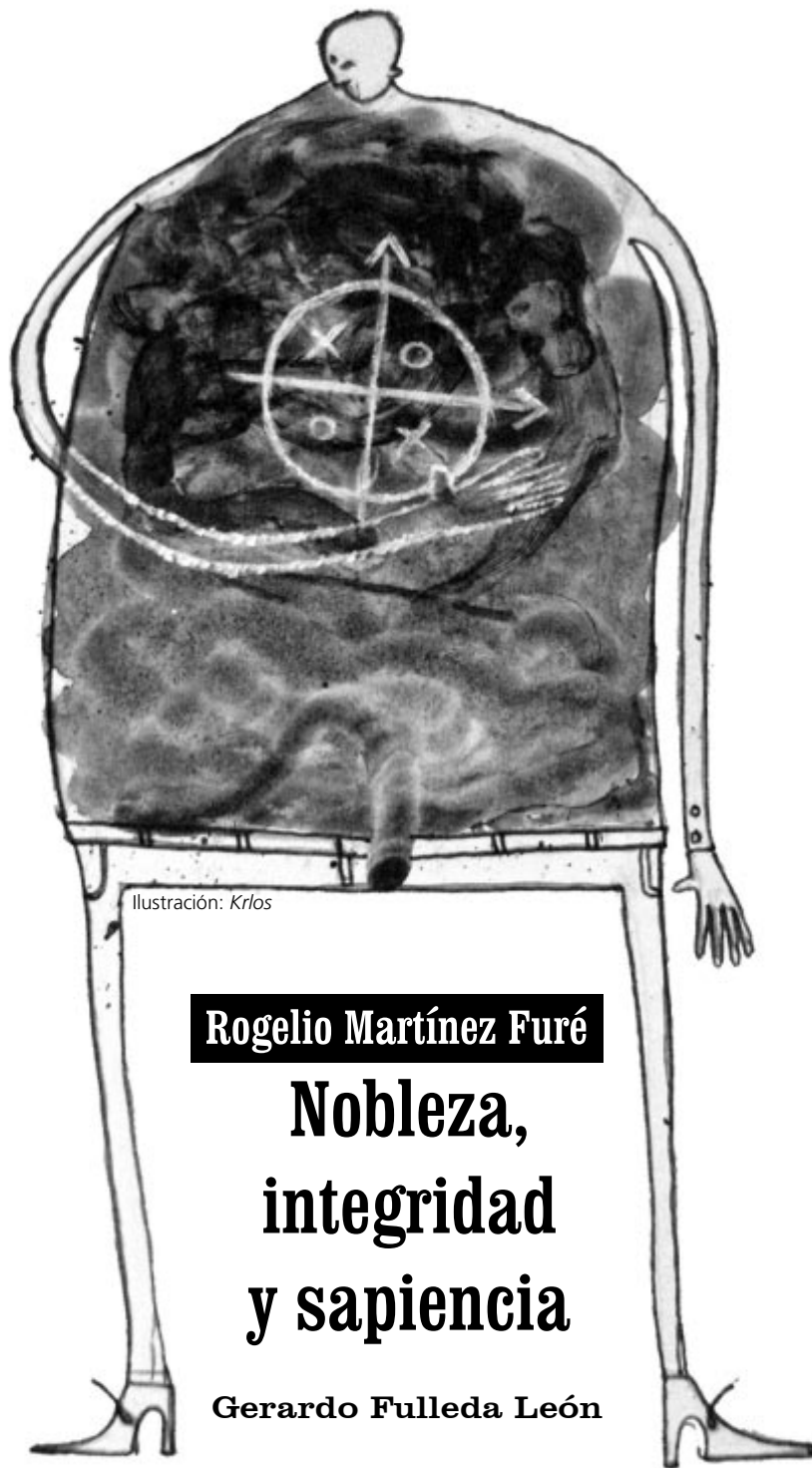
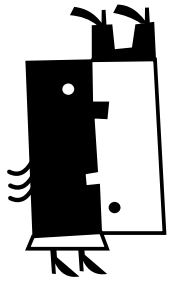


Ilustración: Krlos

**Rogelio Martínez Furé**

## **Nobleza, integridad y sapiencia**

**Gerardo Fullea León**



encuentro  
con...

LISANDRO OTERO:

# La HABANA

## se despertó con la alegría de LA LIBERTAD

**Pedro  
de la Hoz**

« La noche del 31 de diciembre de 1958 la pasé recluso en mi casa, sin celebraciones ni familiares, porque existía la consigna revolucionaria de las Cero tres C, o sea, cero cine, cero compras, cero cabaret. Como a las dos y media de la mañana del 1.º de Enero me sacó de la cama una llamada del periodista Enrique de la Osa para informarme que Batista había huido del país. La noticia se la había dado Miguel Ángel Quevedo, director de la revista *Bohemia*, donde yo laboraba. Llamé a Miguel a su casa y me confirmó el escape del dictador. Se lo había referido Enrique Pizzi de Porras, quien era el jefe de prensa de la Presidencia de la República, y asistió a la fuga de Batista y sus colaboradores cercanos, en el aeropuerto de Columbia. De inmediato fui a tomar una ducha para desperezarme y mientras lo hacía comencé a cantar, con entusiasmo, el Himno Nacional. Me dirigí al Canal 12 de Televisión, situado en el Hotel Habana Hilton, de cuyo noticiero era jefe de Información, y lo puse en estado de alerta llamando por teléfono a ingenieros y reporteros para situar la señal en el aire y disponer el servicio informativo. Muchos colaboradores de Batista, que se hallaban celebrando el fin de año en el cabaret del Hilton, vinieron a preguntarme si era cierta la salida del país del Presidente. Después supe que muchos de ellos, vistiendo aún el *smoking* de la fiesta, fueron directamente hacia el aeropuerto de Rancho Boyeros para abordar los primeros aviones que despegasen hacia el extranjero. Al amanecer dimos la noticia. La Habana se despertó con la alegría de la libertad.»

Con estas palabras Lisandro Otero, uno de los más reconocidos, leídos y seguidos escritores cubanos del último medio siglo, evocó el advenimiento del triunfo de la Revolución Cubana, en una entrevista con este redactor, hace siete años.

Por muchas razones aquel diálogo fue memorable. El autor de *La situación y En ciudad semejante* accedió a repasar no solo momentos clave de su biografía literaria, sino también abordó su participación en episodios de la construcción y aplicación de la política cultural revolucionaria. He aquí algunas de aquellas preguntas con sus respuestas.

*¿De qué manera el entorno familiar influyó para que naciera en ti la vocación de escribir? ¿Cuándo esa vocación se hizo consciente?*

Mi padre fue periodista y escritor; dos de mis tíos también ejercieron el periodismo; mi hermano fue profesor universitario. En mi casa existía una inmensa biblioteca. Desde que aprendí a leer me aficioné a los libros. Me leí varias veces muchas partes de los 20 tomos de *El tesoro de la juventud*. La sobremesa de los almuerzos familiares dominicales era un foro de comentarios sobre la actualidad del país. Comencé a escribir —como todo el mundo—, de manera mimética, tratando de imitar a quienes me agradaba leer. Mis primeros cuentos debo haberlos escrito alrededor de los 13 ó 14 años.

**Hemingway fue mi segundo maestro. Los primeros fueron los autores españoles de la Generación del 98: Azorín, Valle Inclán, los Machado, Ortega.**

*No muchos guardan la memoria de un Lisandro Otero que escribía notas sobre música y aventuraba juicios críticos. ¿Podrías compartir públicamente esa experiencia?*

Desde mi niñez fui melómano. Estudié música con el maestro José Ramón Betancourt, quien era director de la banda de música de la Marina de Guerra. Tocaba trompeta de pistones. Participé en desfiles martianos con la banda del Colegio Añorga, donde cursé la primaria. En mi adolescencia no me perdía ni uno de los conciertos dominicales de la Orquesta Filarmónica de La Habana. Eran los excelentes tiempos de Erich Kleiber, Bruno Walter y Eugene Ormandy. En mi casa había un gramófono con discos de 78 revoluciones que escuchaba con frecuencia. Durante el bachillerato me reunía con frecuencia con otros amigos, que también disfrutaban de la música clásica, para escuchar conjuntamente las grabaciones novedosas. En el periódico *Excelsior*, de La Habana, donde mi padre laboraba, se hizo necesaria la presencia de un crítico auxiliar de música y Ramón Becali padre, jefe de las páginas de espectáculos, me pidió que asumiera esas funciones. Después abandoné esa rúbrica y pasé a ser crítico de cine, en las mismas páginas.

*Antes de Tabaco para un jueves santo, ¿hubo algún intento de novela que no conociéramos? ¿Qué facilidades y dificultades le reconoces al cuento como género?*

*Tabaco...* reúne los primeros cuentos que erróneamente consideré no desechables. En esos tiempos escribí mucho. Recuerdo una obra teatral que hice bajo la influencia de Alejandro Casona. También hice una noveleta de unas 60 u 80 páginas. No faltaron muchos poemas. Todo ello fue a parar al lugar que le correspondía: el latón de basura. Los cuentos de *Tabaco...* también merecían ser repudiados, pero no tuve el valor necesario. El cuento es el más difícil de los géneros de la narrativa. Siempre recuerdo la anécdota de Balzac que al ser requerido por una revista para que les entregara un cuento en una semana, respondió que era muy poco tiempo, pero que, en vez de ello, podía escribirles una novela. El cuento se realiza por compactación y la novela se hace por yuxtaposición. En el cuento lo más importante es la tensión interior que a veces no es referida en el relato; lo invisible es más importante que lo visible. Algunos, como O'Henry, hacen énfasis en el final sorpresivo, pero eso no es fundamental. Otros, como Chejov, toman un trozo de un decursar del tiempo, que viene fluyendo antes que comience el cuento y continuará después del final. Esa es la forma que pretendí cultivar.

*Te has referido, varias veces, a la influencia que Hemingway ejerció sobre tu formación literaria original. A esas alturas, ¿qué le debes, qué no le debes?*

Hemingway fue mi segundo maestro. Los primeros fueron los autores españoles de la Generación del 98: Azorín, Valle Inclán, los Machado, Ortega. Cuando descubrí la literatura estadounidense abandoné los valores españoles que me parecieron, por comparación, farragosos y decimonónicos. Hemingway me enseñó a economizar vocablos, a intentar el máximo de posibilidades expresivas con el mínimo de recursos. También me enseñó a observar. Me mostró que para evocar un ambiente basta señalar uno solo de los detalles para que el conjunto aparezca en la mente del lector. Es la imaginación del receptor pasivo quien añade lo demás. No le debo a Hemingway lo que luego aprendí en la narrativa francesa: la libertad absoluta del autor para mezclar géneros, unir el razonamiento a la acción y ser omnisciente.

¿Por qué fuiste a París a mediados de los 50? ¿Curiosidad intelectual, circunstancias políticas? ¿Acaso fue París, para ti, una fiesta?

Viajé a Europa en 1953 buscando un ambiente cultural que no hallaba en Cuba. No hubo móviles políticos. El golpe de Estado de Batista se había efectuado un año antes de mi partida y, en su inicio, profundizó la mediocridad isleña. La represión vino después. La sociedad cubana era chata, vulgar, materialista y tosca. Tras la Segunda Guerra Mundial, Europa renació. EE.UU. nunca me interesó como cultura, globalmente considerada. Me fascinaban sus escritores, pero el resto me parecía aguachento, ingenuo y falto de pimienta. Como he dicho alguna vez, me atraía más la imagen decadente de Simone Signoret, con un cigarrillo colgando de los labios bajo una farola opaca, que la resplandeciente Doris Day hablando por un teléfono blanco. París sí fue una gran fiesta, intelectual y cognoscitiva, me abrió puertas y ventanas que desde entonces no se han cerrado.

¿Qué idea tenías de tu país en 1959, en aquellos años de fundación revolucionaria? ¿Pudiera interpretarse como un reflejo de la transformación radical la escritura de Cuba: Z.D.A.?

La generación a la que pertenezco recogió el legado de la Revolución de 1933. Fuimos de izquierda, nacionalistas radicales. Nos conmovíamos escuchando los compases de la «Berceuse campesina», de García Caturla; viendo las volutas coloridas en los cuadros de Amelia o leyendo a Martínez Villena. Anhelábamos tener un país soberano, emancipado de la sujeción económica y cultural de EE.UU. Alrededor de 1950 esos grupos comenzaron a cuajar en torno a la Universidad de La Habana. Firmamos el Manifiesto del Comité 30 de septiembre, de carácter antimperialista. Luego fundamos la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo. Comencé a leer marxismo en aquellos años; cuando llegué a París asistí a un círculo de estudios. Aunque nunca milité en ninguna organización política, ya teníamos, casi madura, una visión del mundo cuando triunfó la Revolución, en 1959. Escribí *Cuba: Z.D.A.* para reflejar el ambiente festivo de aquellos primeros meses del triunfo revolucionario, de las radicales transformaciones que se emprendían, de la ingenuidad con que pretendíamos haber alcanzado la utopía. Me impregné de un nacionalismo fervoroso, más intenso aún del que había experimentado a inicios de los años 50. Aquel libro fue uno de los primeros éxitos editoriales de la Revolución, en pocos meses se vendieron 40 mil ejemplares.

Entre La situación y Árbol de la vida mediaron más de cinco lustros. ¿Te proponías ofrecer una respuesta narrativa al proceso de nacimiento de una nación? ¿Puedes medir el cúmulo de satisfacciones e insatisfacciones que te ha deparado esa trilogía, incluyendo, desde luego, En ciudad semejante?

En esa trilogía he tratado de expresar a Cuba en sus aromas, sabores, mitos y sonidos, en sus anales y fastos, en su dinamismo y sus letargos, en quimeras y ruindades, en glorias e infortunios. Me tomó 27 años concluirlos. Fue exactamente mi propósito; narrar el nacimiento de una nación y su entrada en los avatares de la madurez. Me satisfizo que *La situación* se convirtiese en un punto de referencia para la primera generación revolucionaria; en sus páginas muchos aprendieron a reconocer nuestra identidad. Fue causa de insatisfacción lo que me sucedió con *En ciudad semejante*: busqué una



Foto: Kaloian

**La lealtad es el proceder perseverante acorde con los propios antecedentes; el compromiso implica la fusión total con un cuerpo de ideas y la conducta derivada de esa convicción; la amistad es un lazo; la familia es el albergue más tibio; la nación es la amalgama total de la carne, la sangre y el espíritu.**

continuidad con la novela precedente y mantuve los mismos recursos estilísticos, pero eso la apartó de la vanguardia experimental narrativa que se había desarrollado en esos años. *Árbol de la vida* es aún una novela insuficientemente conocida dentro de Cuba.

¿Qué hay de ti, y qué no hay, en Luis Dascal?

Como todos los personajes de ficción, Luis Dascal es la suma de muchos caracteres. Hay algo del autor, evidentemente, pero ello ha conducido a algunos, erróneamente, a estimar que se trata de una autobiografía novelada. No es así. Hay una fundición de muchas personalidades que tratan de conformar un personaje-época. Se trata, efectivamente, de un *bildungsroman*, una trilogía de novelas que abarcan un período de formación.

Cuando publicaste *Pasión de Urbino* se desató una polémica en las páginas de El Caimán Barbudo, en la que se tomaba tu novela como pretexto para ensalzar *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante, a costa de hacer leña tu narración. ¿Qué hubo detrás de ese episodio?

No fue como lo cuentas. La encuesta se dirigió a tres escritores: Oscar Hurtado, Luis Rogelio Noguerras y Heberto Padilla. Las respuestas de Hurtado y Noguerras fueron extremadamente elogiosas. No hicieron leña mi trabajo, como dices, sino todo lo contrario. Ahí están los archivos para comprobarlo.

Padilla aprovechó la coyuntura para expresar su descontento con la Revolución, elogiar a Cabrera Infante y de paso arremeter contra la oscura policía que había impedido a Cabrera un primer intento de abordar el avión en el que pretendía dirigirse a su exilio. Pasó de la temática literaria a la política; más que a mí, atacó a la Seguridad del Estado y pasó la frontera entre la cultura y las fuerzas armadas. Apenas habló de mi novela, como hicieron los otros dos consultados, sino que buscó una ocasión para definirse dentro del perfil político que estaba buscando y alcanzar cierta notoriedad.

Fuiste Vicepresidente del Consejo Nacional de Cultura en una época muy efervescente. ¿El funcionario desplazó al escritor? ¿Te ganaste enemistades en el gremio? Creo que es bueno conocer tu punto de vista pues, como sabes, circulan ciertas leyendas negras sobre tu actuación en ese período.

Fui a esa responsabilidad tentado por la posibilidad de una transformación en la cultura revolucionaria que se estaba gestando. Traté de impulsar una política que intensificase la masificación: llevar los conciertos a las fábricas, exhibir las piezas de los museos en las oficinas públicas, dedicar espacio en los periódicos a la educación artística, impulsar un teatro itinerante en las más recónditas zonas campesinas. De todo ello han quedado

huellas en discursos y artículos de la época, que explican esos propósitos. Algunos de esos objetivos se lograron. Infortunadamente la lucha por el poder era aún muy intensa, existían diversos grupos que pugnaban por la hegemonía. Los ataques que se dedicaron a mi gestión tienen que ver más con la contienda por el predominio que con el real manejo de los asuntos culturales. Fui acusado, en pérfidas murmuraciones, de censurar y reprimir algunos fenómenos culturales. Desafío a quienes han urdido esos infundios, con ligereza y malignidad, a que prueben uno solo de los cargos que entonces se me hicieron. Después que abandoné el organismo cultural, en 1970, otro grupo ocupó la dirección y se impulsaron rumbos en cuya implementación no tuve participación alguna. Es evidente que en ese período, tan intenso y polémico, no pude dedicar ni un minuto a la literatura creativa.

¿Sabes que eres un intelectual polémico? ¿Que te han cuestionado tus relaciones con el poder, tus cargos públicos, tus opiniones —pienso en el artículo que publicaste en *Le Monde Diplomatique*—, tu residencia actual en México?

Lo sé muy bien. No he cesado de debatir en torno a mis ideas y actitudes. He tenido siempre, en una u otra parte, antagonistas animosos que juzgan cada detalle de mi vida. Me hacen sentir que estoy vivo. De haber sido un escritor aquiescente y sumiso eso no hubiera ocurrido. Hay quienes evitan optar ante las encrucijadas, logran escapar con una salida ingeniosa y no se definen. No he sido de esos. Mi compromiso con la Revolución Cubana ha sido claro y definitivo, nunca he eludido mis responsabilidades. Abracé la Revolución desde mucho antes que triunfara en Cuba, en Enero del 59. Me enorgullezco de mi modesto aporte. Nunca me he considerado funcionario, como si perteneciese al Servicio Civil de Su Majestad Británica, sino un escritor revolucionario que ha cumplido responsabilidades que le han asignado. El objetivo último de quien pretende la reforma de su entorno social es alcanzar esa transformación, todo lo demás está subordinado a ello. (...) Mi artículo de 1992, en *Le Monde Diplomatique*, tan cuestionado después, y tan manipulado por algunos, fue la expresión honesta y diáfana de mis criterios sobre algunos escollos que debían ser evadidos para que el proceso social pudiese continuar su rumbo con menos lastre. No he sido un conformista sumiso y jamás he obrado contra la Revolución. He confiado en la dirección de Fidel Castro a quien considero uno de los más lúcidos talentos políticos del siglo XX.

¿Qué significado tienen para ti las siguientes palabras: lealtad, compromiso, amistad, familia, nación?

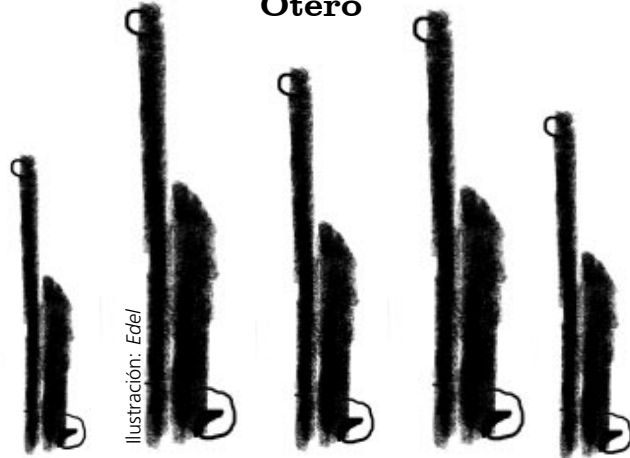
La lealtad es el proceder perseverante acorde con los propios antecedentes; el compromiso implica la fusión total con un cuerpo de ideas y la conducta derivada de esa convicción; la amistad es un lazo; la familia es el albergue más tibio; la nación es la amalgama total de la carne, la sangre y el espíritu. ■

Este texto es parte de una selección de 50 entrevistas, correspondientes a un libro en preparación por el aniversario 50 de la Revolución Cubana.

# Temporada

## de Ángeles

Lisandro  
Otero



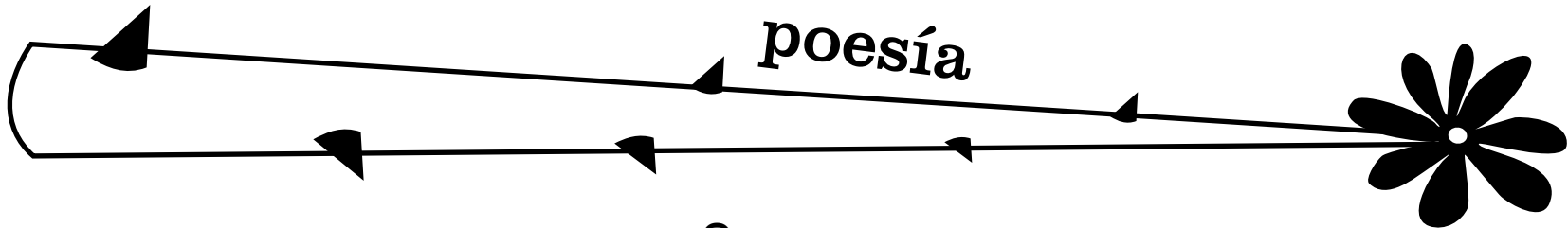
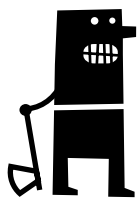
La puerta de la iglesia se abrió de nuevo: era otra vez Scroop para anunciarles que el Teniente general tuvo en consideración la *Humilde Petición* de los contritos y decidió perdonarlos; solamente serían pasados por las armas los miembros del Comité Militar que dirigió el amotinamiento; los subtenientes Dene y Thompson, el cabo Perkins, el soldado Church y tú, Luciano, desde luego; los demás serían sometidos a un Consejo de Guerra. El veredicto confirmaba lo que ya sabías: morirías al amanecer, y detestaste, por un instante, a quienes iban a sobrevivir, ¿por qué ellos y no tú? Perkins se te acercó, aún perplejo con la inminencia de su fusilamiento: atravesaba la fase de la amargura. Te confesó que Moore, el intendente, a quien Dene le confió la guardia, se escabulló en la noche y guió a las fuerzas represivas, ¿qué había ganado con su traición? Todo era una gran porquería: los hombres padecen deseos insaciables que les crean una insatisfacción permanente, por ello la especie humana compete y rivaliza; la verdadera ley de la naturaleza es la preservación propia y la obtención de la ganancia; la única igualdad valdadera es el poder equivalente de destruirse unos a otros; no hay ideas que guíen. Intentaste resumirle lo que habías aprendido en tus años de cabalgar, desde que se inició el bregar por La Causa con la reunión de rebeldes, locos, santos pioneros y héroes, que organizaron sectas, hermandades, partidos, asociaciones y juntas; lanzaron manifiestos, credos, plataformas, programas, ideologías; lucharon en manifestaciones, motines, desfiles o con las armas en la mano; transformaron gobierno y sociedad, filosofías, maneras de expresión, modas, comportamientos, éticas y valores; desaparecieron fortunas y apellidos y crearon nuevos gobernantes; comenzaron con entusiasmo: La Causa vencería todos los obstáculos y se propagaría por todas partes, su universal aceptación justificaría la dedicación por entero a tan noble empresa: el más alto grado de la condición humana se alcanzaría solo dentro de ella; predominaron los radicales en la primera etapa, surgieron fracciones, habría un enfrentamiento con los moderados, aparecieron las dificultades de la vida cotidiana y los complejos problemas del arte de gobernar; se crearon símbolos y una retórica; hubo desilusiones y traidores, y también relajamiento, corrupción y vanidad, ambición de poder, lucha de camarillas, ineficiencias, idiotas con mando, aprovechados y oportunistas, rigidez y mecanicismo, pero a pesar de todo, el haber servido a La Causa era lo mejor que pudo acontecerles, y su advenimiento avanzó aquella tierra hacia fronteras atrevidas; los epígonos eran imperfectos, pero aventajaban a los antecesores. En la búsqueda de los fines se llegó a los mayores contrasentidos: matar al hombre por amor al hombre, buscar la paz por la violencia, liberar al hombre subyugándolo. Podía alcanzarse una plenitud —no solo en lo material, que ya vendría— en los asuntos espirituales nunca antes conocida; aunque un proceso como aquel viniese acompañado de atrocidades, su llegada indicaba la propensión moral del hombre, su búsqueda de las categorías éticas, su demanda de armonía y rectitud, su necesidad de moderación y decoro: los logros mayores se habían alcanzado en la esfera de la conciencia, y eso era lo más importante, puesto que ella nos diferenciaba de las bestias: de ahí se derivaban el ardor y la convicción, por ello se buscaba apasionadamente la instauración de La Justicia. No tenías rencor hacia Cromwell: hacía lo que podía dentro de las circunstancias; no pudo llegar tan lejos como ustedes hubieran querido, pero tampoco lo habrían dejado quienes lo respaldaban: su deber era mantener la unidad del Ejército y la de ustedes, rebelarse: cada uno actuaba como le correspondía. El hombre siempre trataría de ir más allá de sus posibilidades, y en eso estaba la medida de su grandeza y no en lo que efectivamente hubiese podido lograr; por ello, ustedes eran más sobresalientes que Cromwell, y la posteridad lo reconocería así. Perkins demandó si era cierto que alguien los recordaría pasados

no anduvo en andrajos, y se calentó y satisfizo su apetito, y esto le trajo contentamiento, y caminaba erguido; sentía que ya no era un hombre de segunda clase. Te separaste de Perkins y pensaste en Felipa, Luciano, ¿cómo llegaste a amarla? ¿Dónde surgió el primer contacto? ¿Era, quizá, aquella juventud bullente, inquieta, delicada, que te llegó cuando te hallabas abrumado por las cargas que te imponía la vida? Fue en las cocinas de lord Brooke, y te envolviste en una pasión incesante. ¡Cuán satisfactorias fueron las primeras entrevistas! La exploración de la piel, pulgada a pulgada; aquella explosión de alegría después del inicial orgasmo simultáneo; el hábito de besarse, palpase, absorberse hasta la fatiga; el deslumbramiento con los fulgores que irradiaban sus cabellos, sus ojos, su tez; todo aquello era como una corriente embravecida que te arrastraba sin remedio hacia el recuerdo de sus torneados hombros, el pulimento de sus rodillas, la plenitud de sus piernas, la tersura de sus muslos, los zumos deliciosos de su era de aromas y el resplandor de sus senos en llamas cuando la atraías, desnuda, hacia ti..., eran puntos de quemante provocación; no cesabas de amarla aunque sabías de su traición, de su eclipse en el légamo del exilio, de su abandono de cuanto edificaron juntos: ¿de qué sirvieron tus enseñanzas? Perdidas quedaron tus palabras sobre Tomás Moro en Cheyne Walk; no entendió, no quiso entender nada, prefirió entregarse a la regalada conveniencia que permanecer firme en el riesgo y en el amor; y a pesar de tu percepción de su indignidad no podías arrojarla de ti, ni siquiera lo lograste usando a Carolina, que era la mujer que siempre debiste tener: no menos bella que Felipa, pero inmune a frivolidades, entregada a La Causa, íntegra. A Carolina no la llegaste a amar enteramente, aunque a veces quisiste envolverte en una ficción, en una consoladora falacia sobre tu verdadera pasión. Ahora, ya en vísperas de tu segura muerte, retornaban a ti los rostros de las dos mujeres, de la que amaste y de la que creíste amar. ¿Qué no habrías dado por una sola noche junto a Felipa si pudiera limpiarse de su deshonor? ¿Qué no habrías dado por hallar primero a Carolina?

Alzaste los ojos desde tu rincón y viste las tallas lobuladas en los capiteles de las columnas de la iglesia. Debías ordenar tus conceptos para prepararte a bien morir. El hombre sigue un camino de menoscabos que lo va degradando: desde que nace está sometido a embestidas y agresiones, laceraciones, agravios, humillaciones, deshonras, vergüenzas, desdenes, opresiones, en un lento proceso que lo va consumiendo hasta dejarlo en los huesos desnudos; por ello la pasión se convierte en rencor, el entusiasmo se torna en indiferencia, la fe se destruye en el escepticismo; no obstante, el hombre continúa elaborando sueños, más complejos mientras mayores son los obstáculos, y va erigiendo una estructura de valores, conceptos, representaciones, juicios, reflexiones, quimeras, aspiraciones;

crea sus paradigmas, funda con la inmaterialidad y cimenta con propósitos; mientras por una parte va sufriendo una erosión y se disminuye, por otra va creando y crece; trata de vencer sus limitaciones y de ir más allá, aun sabiendo que no logrará su intención; ofendido, purulento, traicionado, torcido, gangrenado, vencido y agobiado, ese jirón palpitante avanza, aspirando al encuentro con mitos inencontrables; después de batallas perdidas, con sus banderas rotas, en andrajos, arrastrándose, sigue en su delirio: intenta escalar cumbres, imagina la fundación de reinos cuyo camino nunca aparece, sueña con paraísos que no alcanza a construir, pretende dominar los vientos, partir las aguas y dirigir el fuego, y en ese empeño está su verdadera grandeza. El trazo dejado por el hombre en la Tierra se mide no por sus victorias, sino por sus alucinaciones, que son mucho mayores; debe evaluarse, no por sus efímeras conquistas materiales, sino por haberse mantenido anhelando en medio de sus miserias, soledades y plagas, hasta desaparecer en el polvo de la tierra dejando solo sus fabulaciones. Resumías tu aprendizaje y viste el panorama de tus acciones, la agotadora sucesión de días y noches, los espantosos abismos bordeados, la floración de los momentos de amor, las abominaciones y la dignidad, la distinción de haber servido a La Causa como un humilde combatiente, los avances en la redención del hombre de sus padecimientos, los amigos que te abandonaron, tu confianza en la mejor de tus posibilidades. Cuando escuchaste el canto del gallo tenías orden en tu mente y paz en tu cuerpo: tu tiempo había terminado y estabas preparado para el final. La luz creciente fue vivificando los vitrales y viste los púrpuras, gualdas, escarlatas, añiles, esmeraldas, damascos, ocre, turquíes, cinabrios y oros que refulgían con mayor intensidad cada minuto, y vestían a santos y obispos con esplendores imperiales. El deslizarse del cerrojo de la puerta te indicó que Scroop venía a buscarlos. Los llevaron en formación hasta el patio de la iglesia, y los alinearon frente al muro lateral donde serían fusilados. Los regimientos punitivos también se hallaban formados con sus jefes al frente. Cromwell no estaba. Sobre tejados y árboles los habitantes de Burford contemplaban el suplicio. El primero fue Thompson. No supo morir con dignidad. Cuando fue llamado hizo protestas de su inocencia y arrepentimiento: esperó el perdón todo el tiempo que permaneció en la iglesia y no se resignaba a morir. Todavía gimoteaba cuando la descarga lo hizo caer desarticulado. Cuando fue llamado, Dene pronunció un largo parlamento sobre el remordimiento que debía invadirlos, se dirigía a la tropa y trataba de convencerla de su culpabilidad y de la lealtad que todos debían al Teniente general; manifestó arrepentirse de haber instigado a la sedición a sus camaradas de armas y exhortó a la más estricta obediencia en el futuro: era una representación bien arreglada porque, justo al terminar su arenga, se adelantó Scroop y anunció que Dene también había sido perdonado. Era un traidor, siempre había sido un traidor, te engañó todo el tiempo. Dene se alejó entre felicitaciones. Church no habló mientras caminaba el corto trayecto al sitio de la ejecución; rehusó le vendaran los ojos. Perkins fue el más valeroso; sonrió todo el tiempo, como si atravesara el más grato de los trámites; al ser situado frente al muro dijo morir satisfecho de dar su vida por La Causa de la libertad del pueblo y estar sumamente feliz de poder ver al Señor dentro de poco; alzó un brazo en gesto de despedida hacia sus compañeros de regimiento, y aún saludaba cuando las balas hicieron saltar su uniforme sobre el pecho. Te llegó el turno, Luciano. Estabas preparado y decidiste salir de este mundo lo más inadvertidamente posible. Te colocaron junto al paredón y viste los largos cañones de los mosquetes apuntándote, un cielo azul de mayo, y a tus hermanos de combate rígidamente alineados frente a ti; intentaste exhortarlos a continuar buscando la utopía cuando la descarga de fusiles lo borró todo. ■

Fragmento del capítulo 25, «Mayo de 1649». Editorial Letras Cubanas, Tercera edición, 2006. pp. 346-348.



### VALLEJO, 1938; BORGES, 1986

*La muerte es una vida vivida.  
La vida es una muerte que viene.*

JORGE LUIS BORGES

Siempre son jóvenes los poetas muertos.  
En plena adolescencia murió Borges  
y en plena adolescencia acaba de morir César Vallejo,  
uno y otro molestos por la insistencia del acné  
y por el enigma de tantos senos vecinales.  
Jovencísimos, ambos cadáveres  
posaron para la prensa disfrazados de tiempo,  
permitieron esquelas y reseñas  
más o menos hipócritas,  
y consintieron incluso tener viudas.  
Desfilamos ante sus féretros  
el resto de poetas vivos, viejísimos todos,  
algunos quemando un poema  
como un cirio, otros leyendo un cirio  
como si fuera el último epigrama  
de los dos cadáveres.  
Nadie sabe explicar por qué mueren  
tan jóvenes los buenos poetas.  
Es un misterio, dicen;  
es una maldición, un castigo divino,  
la única forma de equilibrar el universo.

### Alexis Díaz-Pimienta (La Habana, 1966)

Estos poemas forman parte del libro inédito *Siglo pasado*.

1902

En la tienda «El Buen Gusto de París»  
han comenzado a vender  
daguerrotipos de distintos tamaños  
(toda una novedad, todo un escándalo),  
provocando rubores en las ventaneras  
de la calle Obispo.  
Es el primer negocio de la isla  
que oferta materiales fotográficos.  
Nadie recuerda que fue Téllez Girón  
el primero en traerlo, ni que  
el curioso aparato llegó en mal estado;  
manchadas las láminas metálicas,  
rotos los frascos de reactivos y el termómetro.  
La librería Ramis, en Obrapia No. 8,  
distribuía un libro sobre el daguerrotipo  
corregido y aumentado por el propio Daguerre  
(en 1839).  
Esto es La Habana, comenta todo el mundo,  
aquí no caben esos chismes de placas  
y almas cristianas detenidas en cobre.  
Aquí la sombra de los árboles  
es eterna sin tantas modernuras.  
Esto es La Habana, no París,  
aquí los perros ladran más alto  
que los automóviles,  
aquí los negros bailan, simplemente,  
al compás de sus párpados.

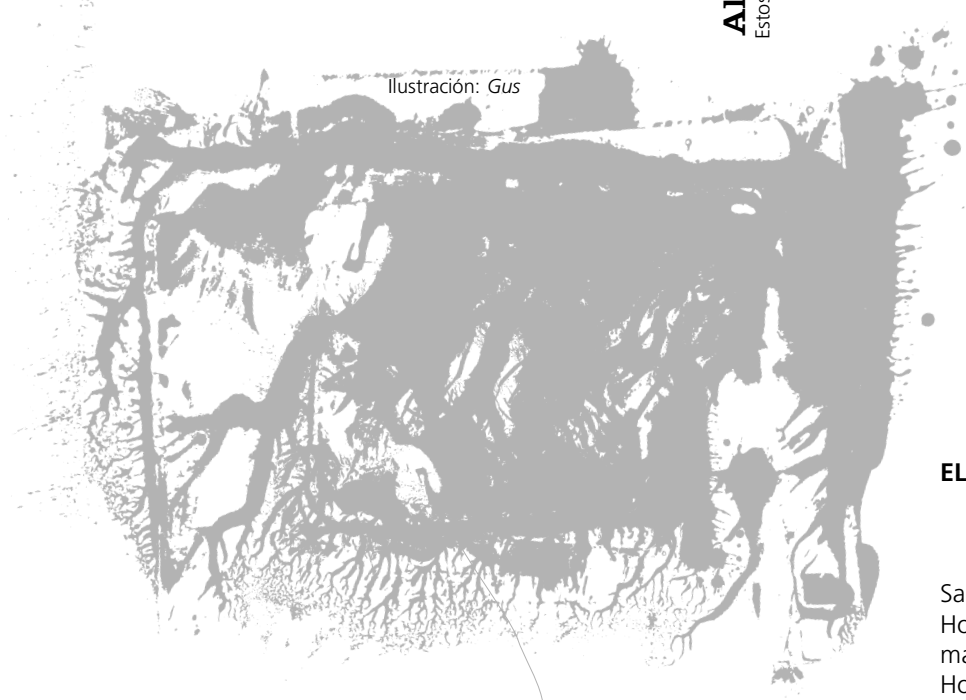


Ilustración: Gus

### EL ACONTECIMIENTO (1948)

para David Mitrani

Salomón Mitrani se casó sentado.  
Horas antes revisó sus recortes de prensa  
manchados de café y de palabrotas.  
Horas antes quitó el polvo  
a una foto donde estaba de pie  
recostado a la compuerta  
de un camarote blanco.  
Salomón Mitrani se casó sentado.  
84 años son mucho tiempo  
para aguantar el peso de la *chuppah*.  
Mucho tiempo, Pilar, mucho tiempo.  
Desde su silla, Salomón Mitrani  
hace añicos su copa de vino,  
la empuja con el pie,  
mientras oye los salmos en hebreo.  
El perfil lezamiano. El pelo blanco.  
La mirada perdida.  
Salomón Mitrani oye los cánticos  
con un fusil al hombro,  
con el pelo robustamente ondeado,  
hablando una lengua que pronto olvidará.  
Las bombas caen junto a la sinagoga.  
Las bombas caen junto al librero lleno de agendas viejas.  
Las bombas caen junto a la cuna de sus hijos.  
Y la joven Pilar no hace más que morderse los labios,  
invitarlo a pintar, o a esculpir el silencio.  
A bordo de ese barco que va hacia Israel,  
solo Hemingway sabe que Salomón Mitrani  
se casará en La Habana, en una sinagoga,  
a los 84 años, y sentado, como tiene que ser,  
como solo pueden hacerlo los patriarcas.

### TODO POR CULPA DE JAIME GIL DE BIEDMA

para Ginés Bonillo

*Envejecer tiene su gracia*, decía Gil de Biedma,  
apoyado en un bastón de empuñadura virgen  
mientras bajaba por la calle Alcalá a encontrarse  
con el Gil de Biedma que ignoraba  
que la vida iba en serio.  
*Envejecer tiene su gracia*, repetía,  
sentado en El Retiro,  
viendo pasar a los adolescentes,  
babeado como una nube rota.  
Y todos le creyeron. Le creímos.  
Se llenaron los asilos de vecinos de Gil,  
de parientes de Biedma,  
de enemigos de Jaime a quienes ni Jaime conocía.  
Los ambulancieros hallaron de pronto moribundos felices,  
payasos que canjeaban sus narices por viejos almanaques.  
Se pusieron de moda las arrugas, la osteoporosis,  
las prótesis dentales. Rostros ajados en los telediarios.  
Sexo entre ancianos en las revistas porno.  
Maniqués encorvados en los escaparates.  
Niños leyendo a Gil de Biedma, e intentando tocarlo,  
mientras lloraban por todo el tiempo  
que les faltaba para ser felices.



La muerte sorprendió a Maurice Béjart, el pasado 22 de noviembre, en medio de la helada atmósfera de un hospital de Lausana, Suiza. El más célebre de los coreógrafos de ballet de la segunda mitad del siglo XX había arribado el 1.º de enero de 2007 a los 80 años, por lo que había sido objeto de muchísimos homenajes. La mayoría de los especialistas y aficionados a la danza del mundo estaban convencidos de que su talento infatigable reservaba todavía muchas sorpresas. Su producción danzaria sobrepasaba los 250 títulos y entre ellos había montajes tan memorables como sus versiones personales de dos ballets de Stravinski: *El pájaro de fuego* y *La consagración de la primavera*, así como el legendario espectáculo *Nijinski, clown de Dios*, donde el mítico bailarín ruso, arrebatado por la locura, era encarnado por un intérprete que llegó a ser un fetiche y una obsesión para Béjart: Jorge Donn.

Su verdadero nombre era Maurice Vergez y era hijo del filósofo Gastón Vergez, estudioso del pensamiento oriental y partidario de un singular vitalismo, aunque rechazaba la idea de que su hijo se dedicara profesionalmente al ballet. Tal conflicto y la temprana muerte de su madre fueron algunas de las primeras contradicciones dolorosas que marcaron la carrera del joven, quien, a pesar de todo, logró abrirse paso en el arte. Primero recibió algunas clases en su natal Marsella, luego en París, donde asistió al estudio de Madame Egorova, antes de recibir un seminario de Leo Staats en 1946.

Indudablemente, Maurice estaba dotado para la interpretación. A pesar de que su formación fue un tanto tardía y a trancos, llegó a ser *partenaire* temporal de figuras notables del ballet francés como Janine Charrat, Solange Schwarz e Ivette Chauviré. Sin embargo, aunque había realizado algunas giras europeas con cierto éxito, el joven se orientaba hacia la creación. Aunque el terreno de las influencias siempre resulta movedizo, aparentemente fueron decisivos en su carrera los meses que permaneció en Estocolmo, con la compañía de Birgit Cullberg, una de las figuras fundacionales de la danza de vanguardia en Europa.

Había en Béjart, desde sus inicios, la voluntad de hacerlo todo nuevo. En un instante en que el público común de ballet consideraba todavía como muy atrevidos al Balanchin más neoclásico, al Lifar que subordinaba la música a la mímica del danzarín o al Roland Petit que buscaba elementos provocadores en el *music hall*, él desafió a los espectadores desde un plano mucho más profundo, al apropiarse de la fórmula de éxito de los Ballets Rusos de Diaghilev: convertir al género en una síntesis de los experimentos de las vanguardias de la época.

En 1955, cuando todavía la música electroacústica era cuestión de laboratorio, el coreógrafo da a conocer *Symphonie pour un homme seul*, con una banda sonora debida a Pierre Henry y Pierre Schaeffer. El vocabulario que ha aprendido en la academia se ve obligado a flexibilizarse, a pasar por torsiones y rupturas para estar a la altura de las experimentaciones acústicas del momento. En contra de lo esperado, la obra tiene un efecto tan poderoso sobre el público que se mantiene por décadas en el repertorio.

En ese momento el creador cuenta con una pequeña compañía: el Ballet-Théâtre de París, con la que se traslada poco después a Bruselas, a la que será su sede habitual durante

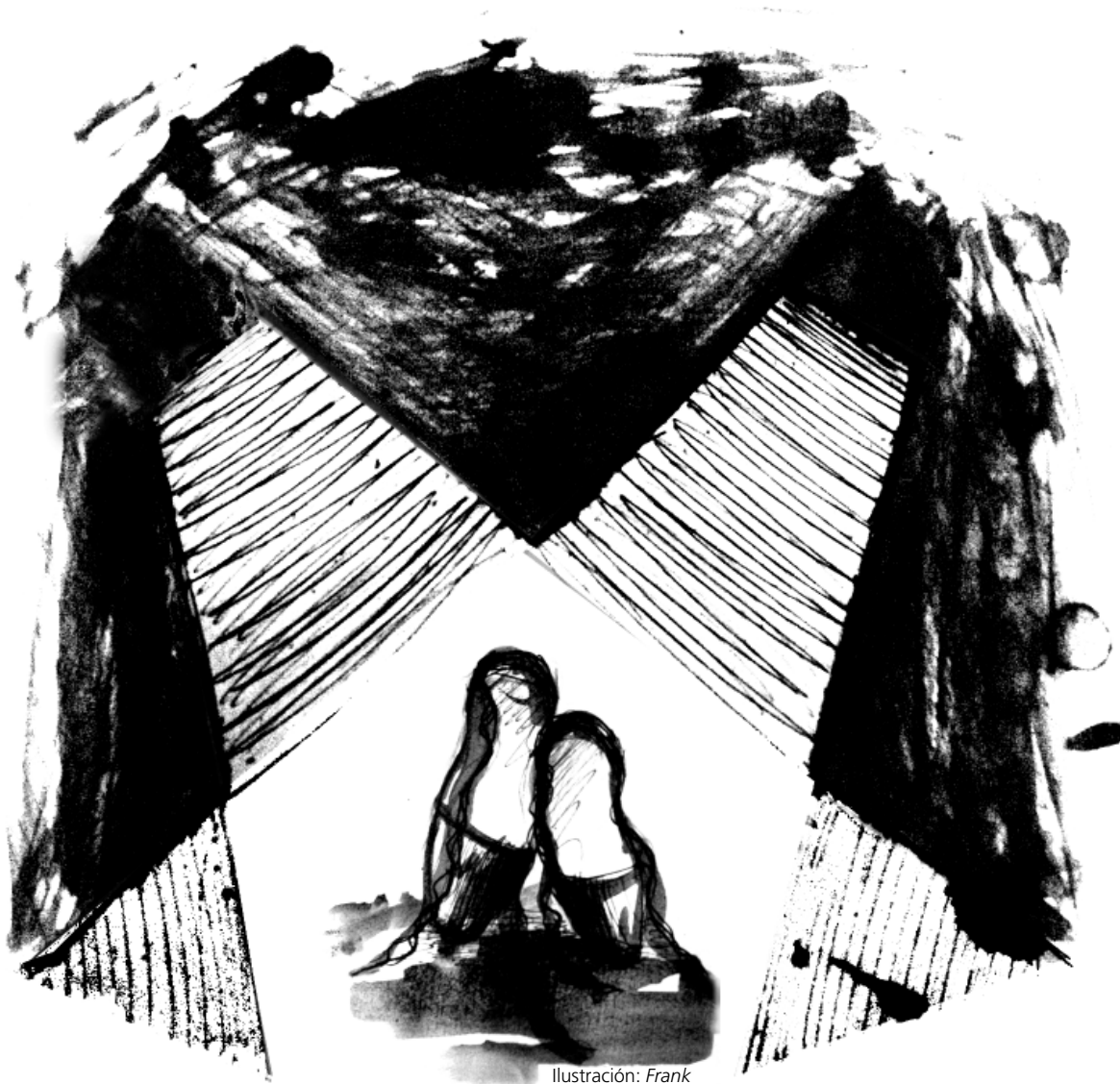


Ilustración: Frank

## Maurice Béjart, LA DANZA TOTAL

Roberto Méndez Martínez

décadas: el Teatro Real de la Moneda. En 1960 la agrupación toma el nombre de Ballet del Siglo XX, con el que Béjart ganará fama mundial.

Su título emblemático por esos años es *La consagración de la primavera*, el ballet que Igor Stravinski compusiera por encargo de Diaghilev para los Ballets Rusos y cuya coreografía confiara a Nijinski. El escándalo de su estreno en el Teatro de los Campos Elíseos, el 29 de mayo de 1913, había pasado a la historia como uno de los hitos de la vanguardia. Tal puesta apenas pudo mostrarse unas seis veces entre París y Londres y pasó al olvido. Revivida en 1920 por Leonid Massine en una versión más convencional, la obra parecía intocable. Béjart se atrevió con ella: desechó en gran medida el libreto original del ballet que procuraba ilustrar escenas de la «Rusia pagana» y los diseños más o menos arqueológicos de Roerich. Hizo transcurrir la acción en un mundo intemporal, donde los hombres, despojados de convenciones, se liberan a las voliciones de lo inconsciente, a los instintos fundamentales y, por tanto, son más aptos para interpretar aquella música desatada y visceral.

Exigió muchísimo a los intérpretes principales y tanto como a ellos al *corps de ballet* que, lejos de ser un simple fondo para la acción, toma muchas veces el rol de protagonista. Todavía hoy, al contemplar grabaciones de aquel primer montaje, que Béjart revisaría muchísimas veces a lo largo de su existencia, se tiene la convicción de que en esa poderosa danza se está inaugurando una nueva forma de bailar. Según la tradición, la noche del estreno Stravinski asistió al Teatro de la Moneda y

salió inconforme —tanto como le había sucedido en 1913— aunque después acabó reconciliándose con el artista marsellés.

Quizá una de las claves del éxito sin precedentes del coreógrafo fuera su audacia para intentar aquello en que otros habían fracasado y su falta de prejuicios para acercarse a los ingredientes más diversos desde la música electroacústica, la ópera, las danzas orientales y las grandes partituras de la música de concierto. No dudó en aceptar la invitación de Wieland Wagner para montar la «Bacanal» del primer acto de *Tanhauser* en el Festival de Bayreuth. A pesar de que aquel era un verdadero templo del arte wagneriano en el que todo estaba en función de exaltar al renovador del drama lírico y que aquella escena danzaria había sido históricamente un fracaso, desde su estreno en la Gran Ópera de París en 1861, Maurice se encargó de hacer una versión muy personal y triunfó con ella. Lo mismo sucedió poco después en Venecia, donde el Teatro La Fenice le sirvió de marco para producir un espectáculo basado en la música del compositor barroco Scarlatti, con diseños de Salvador Dalí. Para el creador, nada era demasiado audaz ni imposible.

Es difícil escoger, en tan fecunda ejecutoria, cuáles son sus títulos fundamentales: hay quien prefiere su *Bhakti* —conservado gracias a la versión cinematográfica que él mismo supervisó—, donde hay una personalísima recreación de la mitología y las danzas de la India que ayudó a lanzar una moda orientalista en Occidente; otros se inclinan por ese *Bolero*, que Ravel compusiera a pedido de la millonaria bailarina judía Ida Rubinstein y que él recreó para su estrella Jorge Donn; no

falta quien nos recuerde que Béjart se sometió a empeños singulares como cuando concibió *La noche oscura*, una obra en homenaje a San Juan de la Cruz, en la que la gran actriz María Casares declamaba los versos del místico castellano.

Trabajar con Béjart llegó a ser la aspiración de miles de bailarines en el mundo, quienes llegaban con actitud casi mendicante a las puertas de La Moneda para solicitar un espacio en sus huestes. El coreógrafo fundó una escuela propia: Mudra, para forjar a los intérpretes según su particular estilo y llegó a abrir una sucursal en Dakkar, Senegal, pues quería contar con una *troupe* multiétnica. Personalista y arbitrario, tomaba y despedía artistas según su voluntad y hacía crecer o disminuir sus filas sin muchas explicaciones. Se sentía una especie de iluminado o émulo de Dios. Aun los límites de la escena le parecían demasiado estrechos y sacó sus creaciones hacia espacios privilegiados, como aquella puesta de la «Novena sinfonía» de Beethoven en las ruinas de las Termas de Caracalla en Roma.

Está por escribirse la impronta de la creación de Béjart en el arte cubano. Muchos recuerdan sus presentaciones en el Teatro García Lorca en el ya lejano año 1968, cuando un fervoroso público aplaudió *La consagración de la primavera*, *Boleto*, *La noche oscura*, *Bhakti* y una versión «deconstructiva» del acto final de *La bella durmiente* que él tituló *Ni flores ni coronas*. Para los habaneros fue el descubrimiento de una verdadera vanguardia que influyó en los principales coreógrafos cubanos, desde los ya experimentados Alberto Alonso y Ramiro Guerra, hasta los

entonces jóvenes Gustavo Herrera —cuyo *Saerpil*, creado para el naciente Ballet de Camagüey, debe muchísimo a *Bhakti*— e Iván Tenorio, quien produjo para la misma agrupación *Juegos profanos*, sobre música de Carl Orff, donde hay huellas evidentes de *La consagración*...

Esta influencia se tradujo en gestos posteriores: tal fascinación ejerció el arte de Alicia Alonso sobre el marsellés que, en un gesto sin precedentes, este se encargó de montar en su Compañía el II acto de *El lago de los cisnes* solo para que la estrella lo encabezara en una función memorable en Bruselas en 1972. El bailarín santiaguero Jorge Lefebre recibió la impronta directa del trabajo con Maurice, quien llegó a confiarle la dirección de su escuela Mudra en Dakkar. Aunque este siguió luego sus propios derroteros en la dirección del Royal Ballet de Wallonie, sus obras tienen el espíritu experimental y la desatada teatralidad de su maestro, como demuestran su *Edipo Rey* y *Salomé*, montados por el Ballet Nacional de Cuba.

También la estrella cubana Loipa Araújo, quien había trabajado antes con coreógrafos de la talla de Roland Petit, subyugó al marsellés, quien la invitó en 1989 a desempeñar uno de los roles principales en su megaespectáculo en memoria del bicentenario de la Revolución Francesa.

Para el público habanero, a lo largo de muchos Festivales Internacionales de Ballet, resultó revelador el aplaudir figuras internacionales que habían trabajado con Béjart y divulgaban su repertorio por el mundo, baste con dos ejemplos: durante la V edición, el 8 de diciembre de 1976, en el Teatro Lázaro Peña, los asistentes aplaudieron a Luciana Savignano y Ángelo Moretto en el *pas de deux* de *Bhakti*, mientras que la VI contó con una pareja proveniente del Ballet del Siglo XX: la norteamericana Shonah Mirk y su *partenaire*, el francés Patrice Tournon, quienes revelaron en la misma noche del 5 de noviembre de 1978, en la escena del García Lorca, dos *pas de deux* emblemáticos del francés: el de *Fausto*, sobre música de Bach, y el de *Heliogábalo*, coreografiado sobre melodías del folclor de Chad.

En 1987 y para sorpresa de muchos, Béjart cierra la escuela Mudra y disuelve el

Ballet del Siglo XX. Se traslada a Lausana, Suiza, donde abre el Béjart Ballet y en 1992, la escuela Rudra. Para algunos esta nueva etapa no está a la altura de la anterior, pero nadie puede asegurar que el coreógrafo se vuelva conservador ni envejecza. Allí produce la gran elegía por la muerte de su muy amado Jorge Donn: *El presbítero*, una producción muy ambiciosa con diseños de Versace, música del grupo Queen y la voz de Freddy Mercury.

Aunque su tendencia con los años es a producir ballets menos multitudinarios y más concentrados, su divisa siguió siendo la que alguna vez declaró: «Mis ballets son, ante todo, encuentros con la música, con la vida, con la muerte, con el amor (...), seres cuyo pasado y obra se reencarnan en mí, igual que el bailarín que ya no soy se reencarna una y otra vez en unos intérpretes que lo rebasan». Confesaba que su fórmula mágica era: «Un mínimo de explicación, un mínimo de anécdotas y un máximo de sensaciones».

Tal vez sea demasiado pronto para sus traerse a la fascinación que Maurice Béjart ha ejercido sobre el mundo y hacer un balance de sus aportes definitivos. En las numerosas notas necrológicas que se le dedicaron se le comparó con Fokin y eso es verdaderamente justo: si el ruso supo destilar de la tradición del ballet clásico los elementos para renovar la danza, ponerla a la altura que requería el naciente siglo XX y es el visible eslabón entre dos épocas, el francés supo escapar del tedio neoclásico en que parecía sumirse la danza a fines de los años 50 y rescatar lo más vital de la vanguardia, para convertirse en otro eje: el que une modernidad y posmodernidad. En ese sentido fue mucho mayor que Balanchin o Petit. De él parte casi todo lo más avanzado de nuestra época, porque su impronta salió del ballet y llegó a los cotos de la danza moderna, los montajes operáticos y al mismo teatro dramático.

En vísperas de cumplir 80 años declaró: «*Más luz* fueron las últimas palabras de Goethe. Las mías serán: *Más danza*». No sabemos si en el hospital suizo donde expiró llegó a pronunciar tal frase, pero ella es la que mejor explica su tenaz y fecunda trayectoria. ▀



# Mentiras de playa

Amado del Pino

Ahora que algunos de los grupos legendarios de los 70 vuelven a juntarse, vienen a mi memoria las dudas y tensiones musicales de una etapa de mi vida. Había llegado al preuniversitario del elegante, fino barrio de El Vedado. Arribé (con la ayuda de mi hermana) a aquellos escalones a la moda, en los que se habían sentado varias generaciones de habaneros, directamente desde el campo de mi infancia y adolescencia.

Cuando tocaba el turno a las conversaciones sobre música tenía que olvidarme de mi preferencia por el bolero y ni soñar con mencionar siquiera la décima cantada, el entrañable punto cubano que mi padre me enseñó a amar desde muy chiquito. Las controversias —o batallas de elocuencia— entre dos poetas acompañados por una música aparentemente uniforme eran asunto del programa Palmas y Cañas (el más longevo de nuestros espacios televisivos), una hora de domingo por la tarde, que se vinculaba a gente entrada en años y procedente de la Cuba profunda.

En la víspera de nuestros viajes de ida y vuelta a la playa los fines de semana, mis amigos me daban un intensivo de nombres y hasta de algunas canciones francamente emblemáticas. Las bellas que tomaban el sol y de las que esperábamos sonrisas, cercanía y algún teléfono de cara al futuro solían comentar sobre lo último en materia de rock. A estas alturas sospecho que muchas bailarían en familia con las guarachas o las rumbas de siempre y hasta que algún bolero se instalaría en sus desasosiegos amorosos. Pero a la altura de 1975 ó 76 la moda de los que pretendían ser modernos, actualizados, «pepillos», era cantar en inglés, usar pantalones campana y tener —los varones— el pelo lo más largo posible. Poco después, la televisión lograría hacer popular el programa Para bailar y los maravillosos ritmos cubanos se impondrían entre los adolescentes.

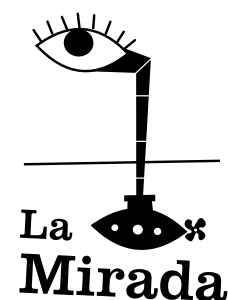
Llegado el momento de salir de fiesta los sábados, los que cursábamos el bachillerato nos sentíamos con derecho a asistir a cualquier festejo que llegara a nuestro ámbito. En el receso se buscaban direcciones y partíamos hacia la que nos oliese a más lindas muchachas. Otras veces he recordado que mi círculo de relaciones se nutría de la gente del legendario barrio de El Cerro. Los pepillos consagrados de El Vedado —a decir verdad solo unos pocos en nuestro curso— asistirían a fiestas de alto nivel, algunas de ellas hasta con música en vivo. Esos elegidos(as) atesoraban la contraseña mágica para ir a una fiesta con Los almas u otro de esos dos o tres grupos de imitadores nacionales, llenos de vigor y orgullosos de su limitada, pero fiel y apasionada audiencia.

Por suerte en materia de baile la moda fue más generosa conmigo. Nunca he oído lo suficiente la música y mis pies no suelen ir por el rumbo adecuado. Más bien me invento movimientos lo más relajados posible que me ganaron el mote —generoso, sin duda, y procedente de mi «cuñi» Tatiana— de «patón con salsa». Por los años que evoco estaba en la última un baile que le llamaban «tanguito» y que no precisaba de pasos, sino de un cadencioso dejarse llevar con la pareja muy cerca. Por cierto, los que ya tenían algo de novios o simplemente se gustaban, bailaban muy juntos, como formando parte de un único cuerpo desprejuiciado. Confieso que me encantaba la práctica, pero que a la timidez de la adolescencia se sumaba mi procedencia rural. Yo venía de una cultura en la que se decían frases como «baila bien, pero aprieta mucho». Por cierto, esa máxima de origen danzario-festivo se usaba después para designar a un jefe eficiente, pero demasiado recio.

Me alegra que los grupos míticos regresen en busca de sus fans y supongo que algunos buscarán nutrir sus cuentas de banco. Leo rápido la programación de los conciertos y me alivia saber que no tendré que volver a memorizar títulos y fingir preferencias. ▀



Welcome to the other side», video.



Luisa Marisy

# De Cosmorama

Desde hace tres años se presenta el proyecto Fast Forward en el contexto del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, con la intención de abrir un espacio a las creaciones audiovisuales de los artistas cubanos que se mueven en el impreciso límite entre el videoarte y el cine experimental. Ha sido un propósito recurrente de los organizadores ir desvelando poco a poco las diferentes poéticas y lenguajes manejados por creadores de las más diversas procedencias. Cineastas, diseñadores, actores y artistas plásticos que han expandido su obra hacia el terreno del audiovisual, confluyen en este proyecto.

De esta manera han desfilado por las pantallas del Centro Cultural Cinematográfico del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) reconocidos artistas cubanos, que además de su indiscutible talento, exhiben un amplio *curriculum* que los coloca en los más destacados escenarios del arte a nivel nacional e internacional, y muestran un amplio espectro de propuestas en las que se utiliza el video y la tecnología digital para realizar obras muy diversas, desde videoinstalaciones, *videoperformances*, animación digital y en 3D y filmes experimentales, sin perder por ello la coherencia de un discurso formal y conceptual que viene desarrollando desde hace algún tiempo.

En esta quinta edición del proyecto Fast Forward (la tercera dentro del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano), les proponemos el acercamiento a la obra de dos artistas de diferentes generaciones que coinciden en varios aspectos: ambos realizan una labor multidisciplinaria, que bebe de todos los medios —teatro, música, poesía, fotografía...—, y ambos comenzaron sus experiencias artísticas en el terreno de las artes dramáticas y han realizado experimentos visuales en los que intervienen de manera armónica todas estas experiencias vitales. Ellos son Enrique Pineda Barnet y Felipe Dulzaides.

En la historia del audiovisual en Cuba encontramos un trabajo muy peculiar del cineasta y poeta cubano Enrique Pineda Barnet, que en el año 1964 se asoció con el artista cinético Sandú Darié y el músico y compositor Carlos Fariñas, para conformar el núcleo central de realizadores de *Cosmorama*; un trabajo que definieron como «Poema espacial No.1» —un estudio experimental de formas y estructuras en movimiento, con luces y color, que logran imágenes plásticas en desarrollo—, que se inserta directamente en el movimiento del arte cinético de fuerte presencia internacional en esa década.

La idea inicial de probar la calidad de la película *Orwoo*, se convirtió en un ejercicio de creación, en el cual el proceso de trabajo se enriqueció conceptualmente con la interacción entre la obra cinética de Sandú Darié, la música del compositor cubano Carlos Fariñas junto con la de Bela Bartok, mezcladas en 14 pistas diferentes de sonido, y la construcción de una estructura a partir de un poema del propio Pineda Barnet.

El resultado final de estos pocos minutos, coloca a *Cosmorama* como paradigma dentro del cine experimental cubano y como punto de referencia para los artistas visuales de nuestro país.

Ha sido precisamente esta peculiar pieza —recientemente exhibida en la exposición *Los cinéticos del Centro de Arte Reina Sofía*, en Madrid— la que nos indujo a presentar una selección de obras inéditas de Pineda Barnet en el contexto del Festival de Cine, por cuanto se trata de experimentos audiovisuales realizados en la década del 60 del pasado siglo y que llevan la impronta creativa de un momento muy significativo en la historia del arte internacional.

Por otra parte, Felipe Dulzaides —hijo del reconocido músico cubano de igual nombre—, presentará la exposición *Arriba de la bola*, que cierra una etapa de vida y creación del artista, para dar paso a nuevas propuestas tras su reinserción en el contexto artístico cubano después de ocho años de constantes idas y venidas entre dos mundos prácticamente antitéticos.

Según sus propias palabras, la obra que ha producido en video entre los años 1999 y 2003 se concentró en deconstruir el ser y su relación con su contexto a través de intervenciones con objetos o de una interacción directa con su fisicidad.

El maestro y destacado artista cubano-americano Tony Labat resume magistralmente el sentido de la obra de Felipe, al señalar: «...Sus proyectos investigan temas relacionados con la dislocación cultural, el retorno, la relación entre la geografía y

la psicología, y la deconstrucción del simulacro en el contexto urbano, entre otros temas... Mezclando y manipulando acciones, sonido, escultura y el teatro del cuerpo, Felipe Dulzaides crea híbridos, que son como frases, improvisaciones, poesía en movimiento... puro performance video».

En el diálogo permanente que se establece entre diferentes propuestas y generaciones artísticas y el público asistente al proyecto Fast Forward, aspiramos a motivar la reflexión respecto al desarrollo y resonancia del audiovisual dentro del nuevo arte cubano. ▀

# a

# Arriba de la bola

**E**xiste una especial fusión entre los entornos cotidianos, domésticos y la experiencia vital de la creación artística, expresada desde infinitas estrategias de abordaje, en consonancia con las posibilidades de cada sensibilidad, para atrapar y enriquecer su contexto. Dentro de ese amplio espectro, Flora Fong satisface su espiritualidad cuando se vale de asuntos que nos son familiares para palpar su hábitat desde su individualidad. Esta aventura le permite transmitir conceptos a partir de su reflejo del mundo en una interacción particular dentro de este proceso de búsqueda del ser humano para influir en el medio circundante. El resultado es una práctica de profundo contenido lírico y un reclamo para recrear la realidad desde la fantasía.

La novedad de este singular repertorio nos revela nuevas pautas en su labor y planteamientos atrevidos desde el punto de vista de la realización y del resultado estético. Su antecedente se remonta a la década de los 80 cuando inicia su interés por la esencia ideográfica de la escritura china, la cual se establece como principio idóneo e inagotable de sus propuestas conceptuales. En 2005 Flora comienza a elaborar un ambicioso proyecto, cuya realización precisaba determinadas condiciones y en el cual consideraba cómo visualizar la configuración de la cometa china. Este ejercicio propició el tránsito hacia la expresión de una nueva perspectiva en su obra.

Resulta significativo que, en ocasión de la II Bial de La Habana en 1986, la autora impartió un Taller de papalotes junto a dos especialistas chinos y esa experiencia intensificó su inquietud acerca de la tridimensionalidad de la cometa china, conocida desde niña por su padre, quien le ayudó a dar los primeros pasos en sus propósitos, que maduraron con el tiempo sentando las bases de su intención escultórica.

Concebidas inicialmente en maquetas, precisó cada detalle de estas obras en los dos años de organización, trámites, permisos y compra de materiales, y el 31 de mayo de 2006 inició la realización de la primera de las nueve piezas tridimensionales: siete de gran formato y dos medianas, proceso que concluyó en septiembre de 2007. Flora trabajó a pie de obra durante la ejecución de estas esculturas de formato monumental —la mayoría alcanza los 2,80 metros de altura—, confeccionadas con planchas de acero negro de seis milímetros de espesor y ensambladas con pasadores diseñados especialmente para ellas. Su configuración reproduce la estructura cuadrada presente en algunos caracteres de la escritura china y resulta interesante constatar que el carácter que representa al bosque sirvió de soporte estructural para sus palmas, elemento identificatorio de su poética.

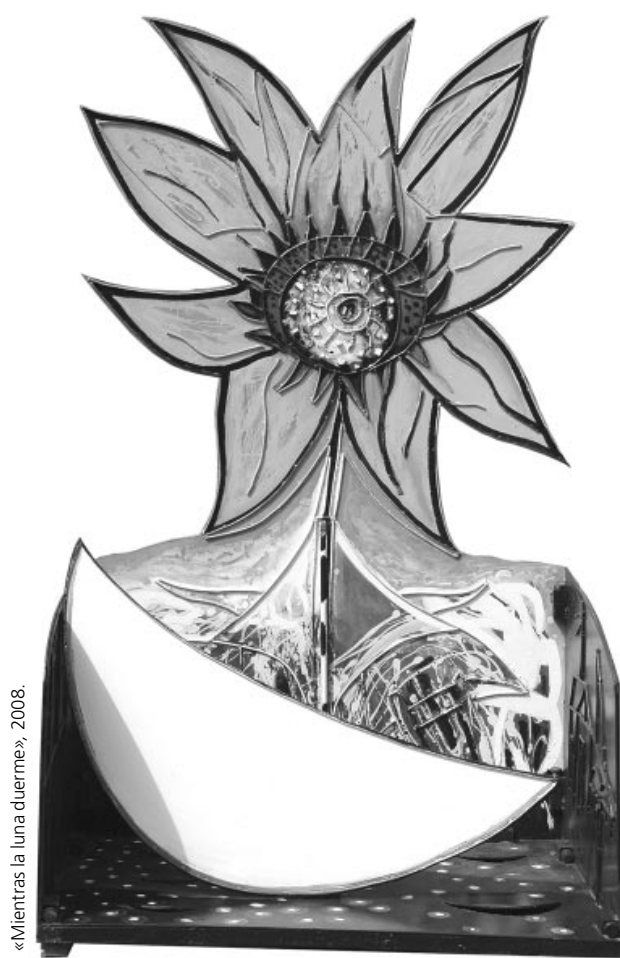
Mediante un dibujo lineal, firme y categórico, la artista ejecutó el diseño sobre cada lámina de metal, aprovechando la escoria para dar texturas y terminación al conjunto. Priman en él las tonalidades características de la cultura china: el rojo, el negro y el amarillo. Cabe destacar que la proyección de luz sobre cada exponente contribuye a la captación plena de su visualidad y potencia el recurso de las sombras chinas, otorgándole dinamismo a su emplazamiento gracias al efecto de repetición de algunos detalles. En consecuencia, mientras el cuadrante enriquece el dibujo, la luz refuerza el concepto, binomio eficaz para la expresividad de la composición.

En esta nueva dimensión, Flora perfila su labor a partir de la esencia de sus preocupaciones existenciales manteniendo coherencia con el enunciado de su identidad. Apela a los temas de su pintura: el paisaje, el girasol, el mar, el sol, la luna, el café y el gallinero, conservando la armonía esencial de los elementos que intervienen en la representación de un mundo material marcado por su experiencia personal. Al trasladar su lenguaje artístico a la escultura, logra un contrapunteo entre ambas manifestaciones y consigue un resultado estético pleno de autonomía, al tiempo que enriquece su prolifera actividad creativa. Con pasión y meticuloso esmero explora su contexto mediante el sistema alegórico de su estética y consigue un imaginario que provoca emociones a partir de la simbología emanada de su reflexión, exaltando el concepto de cubanía. De hecho, nos convoca a disfrutar desde la meditación y el deleite de una tridimensionalidad pictórica que enaltece la naturaleza y ayuda a descubrir los beneficios emanados de ella.

«Alboroto en el gallinero» constituye un homenaje a la jaula de pollos y se centra en una ventana, desde donde se ve una pelea de gallos —resueltos con un fuerte colorido—, contrastando con los tonos pasteles y menos agresivos del resto del conjunto. Nos muestra cómo se señorea el gallo, patrón del gallinero, sin desestimar la ternura depositada en una gallina quiquiriquí, motivo de la trifulca. Reproduce, asimismo, una mata de plátano, cual emblema

# Flora Fong: una nueva dimensión

Hortensia Montero



«Mientras la luna duerme», 2008.

de un nutrido platanal, para situar el ambiente. La armazón se afianza con la presencia del sol y los cambios de la luna dispuestos en lo alto del soporte y resueltos con un virtuoso calado en el metal.

«Mientras la luna duerme» alude a la salida del sol desde una propuesta conceptual con fundamento ecológico, en la cual la autora entroniza la energía positiva que emana de la naturaleza al asumir la relación armónica entre una luna acostada y un girasol —elementos paradigmáticos de su poética—, rematada con una estremecedora representación de una de las fases de la luna concebida con belleza, frescura, limpieza de trazos y el típico colorido radiante. En contraposición, «Toda la energía viene del cielo» expresa la fuerza de la naturaleza concebida primordialmente en color negro constituyéndose en una excepción al privilegiar la presencia del individuo —elemento fugaz en su trabajo. Flora inserta su propia imagen, delineada y recortada en una plancha de metal, utiliza como sustrato teórico la filosofía del yin y el yan y apuesta por la influencia de la energía astral al poner de manifiesto el enigmático significado del vínculo del individuo con el poder que emana del monte.

Sin embargo, «Lomerío» focaliza la energía astral a partir de dos colores: amarillo y negro, para acentuar la importancia de la luz y la sombra, entes representativos del día y la noche, síntesis de contrarios que se complementan e integran una mata de plátano para lograr un conjunto armónico en una composición donde la línea entrecruzada del metal le otorga ligereza a la composición al tiempo que facilita la circulación de aire en el entramado.

«Huele a café» es un homenaje a esa bebida estimulante y tributa a una nueva versión del humilde colador, elemento característico de su quehacer, escoltado esta vez por las socorridas hojas de plátano de grandes dimensiones. En la sección superior se repite el elemento recurrente en esta colección: las fases de la luna, esta vez, aludiendo al ciclo de la vida así como a la importancia de la tradición familiar transmitida de padres a hijos. Y «Colada en el segundo piso» insiste en el motivo anterior con una nueva óptica incorporando la carencia de luz eléctrica. Representa un edificio de microbrigadas, cuyas ventanas aligeran la estructura y complejizan el tratamiento. Mientras las fases de la luna, ubicadas en lo alto del conjunto, cierran la disposición superior, la luz emitida por una serie de velas, que se perciben a través de pequeñas perforaciones

situadas en la base de la armazón, transmiten una agradable sensación de bienestar.

Por otra parte, «La pecera tropical» representa a la isla de Cuba expresada desde la síntesis de lo nacional, con una apariencia aciclonada cual si estuviera mecida por el viento y al movimiento de las olas, mientras una gran estrella de mar hace gala entre los manglares. Recuerda una leyenda enraizada en la filosofía de sus ancestros chinos, referida a los efectos de la energía positiva y del equilibrio necesario para la vida. Alude a la buena suerte: ocho peces rojos se desplazan hacia un lado al tiempo que un pez negro se mueve en sentido contrario. Este razonamiento anima su vida y sus proyectos, y responde al concepto: Aunque todo marche bien, siempre surge algún inconveniente. Mientras que «Bosque tropical» es un poema al monte cubano donde la visión de la naturaleza asume un papel protagónico dentro de la composición y entre sus elementos constitutivos se destacan las palmas y el río —pintado con un tratamiento gestual en el interior de la armazón—, en contraste con los laterales donde el alambón obedece a un dibujo lineal.

Por último, «La cafetera de jardín», inspirada en un objeto común, resulta un soporte ideal para colocar una planta o un ramo de flores y garantiza el sentido práctico de esta pieza, así como la intención de aunar la originalidad con el rescate de nuestras tradiciones desde la sencillez y la delicadeza.

Si la originalidad de la propuesta radica en la disposición de esta frágil figura femenina para manejar sus conceptos desde el punto de vista escultórico, siendo consecuente con la temática que distingue su ejercicio creativo, la osadía radica en el reto de acometer el trabajo durante dos años en Cubana de Acero, enfrentando los ruidos y los riesgos de esas condiciones laborales para dar rienda suelta a la experimentación. Dibuja cada plancha de metal, garantiza el corte preciso, hace uso del alambón para reforzar la línea y pinta cada superficie transfiriendo su impronta, apoyada en la figuración y el colorido propios, y manejando conceptos espaciales que constituyen una contribución a la integridad estructural de la escultura. La relación intrínseca de los espacios tanto del asunto central, como la de los costados adyacentes, se nutre magistralmente de los ideogramas de la escritura china, elemento propiciatorio de su lenguaje expresivo, abordado mediante un logrado poder de síntesis y demostrando su capacidad para lograr los contornos cerrados que garantizan la estructura cuadrada.

A la par, la autora ha elaborado 18 bronceos como resultado de una labor ejecutada por un equipo de realización. Son esculturas de pequeño formato que, si bien no forman parte de esta muestra, corroboran su inserción en la concepción escultórica. Ambas colecciones apuntan a una estrecha vinculación con su discurso artístico y patentizan cómo inspirada en la caligrafía china y en la filosofía oriental, el componente asiático subyace en su labor distintiva. Ofrecen una recreación de su imaginaria lograda mediante la asunción de la expresión caligráfica y la línea gestual, en cuyos elementos clave palpita la cubanía apresada de nuestra naturaleza, trasladada al concepto volumétrico.

En esta expresión sugerente, evocativa y distintiva de su quehacer, el motivo de inspiración de Flora es la belleza del entorno y su significado para el individuo. Su incursión en esta línea expresiva es un llamado de alerta al cuidado del medio ambiente desde una reflexión de filiación ecológica. Nos muestran a una artista imaginativa, que asume el desafío de garantizar la continuidad de sus presupuestos teóricos conceptuales en un conjunto que se incorpora orgánicamente a la función social desde una intención estética.

Esta etapa de su trabajo resulta especialmente reveladora de su interés por la tridimensionalidad en novedosos proyectos donde la riqueza de la pluralidad obedece a la aprehensión de elementos de la vida cotidiana, tras ser cargados de energía, misterio y emotividad, expresando el amplio espectro de su ejercicio creativo y la multiplicidad y riqueza de alternativas de sus postulados conceptuales.

Flora apela a la capacidad de asombro que anida en el ser humano para con su filosofía estética ratificar el valor de los objetos a partir de su poder de evocación. Dignifica y eleva su alcance y demuestra cómo el potencial de significados contenidos en una simple representación es transformado ejerciendo sobre nosotros una especial atracción. En este despliegue de ejemplos de gran escala, abordados con fina sensibilidad, el espectador debe acercarse a ellos desde múltiples perspectivas, considerando la variedad de ángulos y el aura irradiante de cada morfología. Reproducirlos es retenerlos, perpetuarlos. Son mágicos, enigmáticos, y precisamente el encanto de lo sorprendente, de lo absurdo o lo conmovedor es lo que les convierte en imprescindibles a nuestro espíritu. ■



William  
Ruiz  
Morales

**Piel**  
+  
**máscara**  
+  
**arte**

**O**tra obra de la dramaturgia alemana contemporánea es llevada a escena. Esta vez es *Tatuaje*, firmada por el dúo Bauersima-Desvignes. Es ya un fenómeno visible la fuerte conexión que se ha venido estableciendo entre el arte dramático en ese país y la Isla. Haciendo una revisión de los montajes de esos textos en los últimos años es posible convencerse de que una correcta política institucional respecto al arte que ampara produce resultados. No solo son las jornadas de teatro alemán que este año tuvieron su segunda experiencia y las lecturas y puestas en escena que a partir de esta convocatoria se producen, sino también las posibilidades de contacto continuado se vuelven motores de la producción artística de intercambio. Los textos de estos dramaturgos alemanes contemporáneos se divulgan internacionalmente a través de la biblioteca *on-line* del Instituto Goethe. Así, el impulso que las jornadas comienzan es continuado por la posibilidad de encontrar y consultar otras piezas y otros autores ampliando un panorama que se hace cada vez más seductor.

*Tatuaje*, la que nos ocupa, es una obra profundamente moral. Es un texto que cuestiona constantemente los supuestos estatutos morales de sus personajes, los pone a prueba, los lleva al límite de la decisión. A través de una transparencia falsa, el texto engancha a un espectador que establece claras relaciones de identificación para después utilizar esa situación a fondo descomponiendo radicalmente la figura que teníamos construida en nuestra mente. El efecto esencial de la obra se organiza mediante esa sorpresa, sorpresa producida por la revelación de informaciones muy bien ocultadas y por la manera en que se destruyen ante nuestros ojos convicciones que parecían inamovibles. Este plano de lo interpersonal se completa por otro espacio temático: el funcionamiento del arte plástico contemporáneo. Estas dos grandes zonas se conectan por ese estudio de la moral que mencionábamos. La necesidad de una ética personal se expresa aquí no como dogma explícito de la pieza, sino que se va volviendo en su transcurso precisamente lo que «falta» y, claro está, se convierte en uno de los elementos más visibles por el espectador.

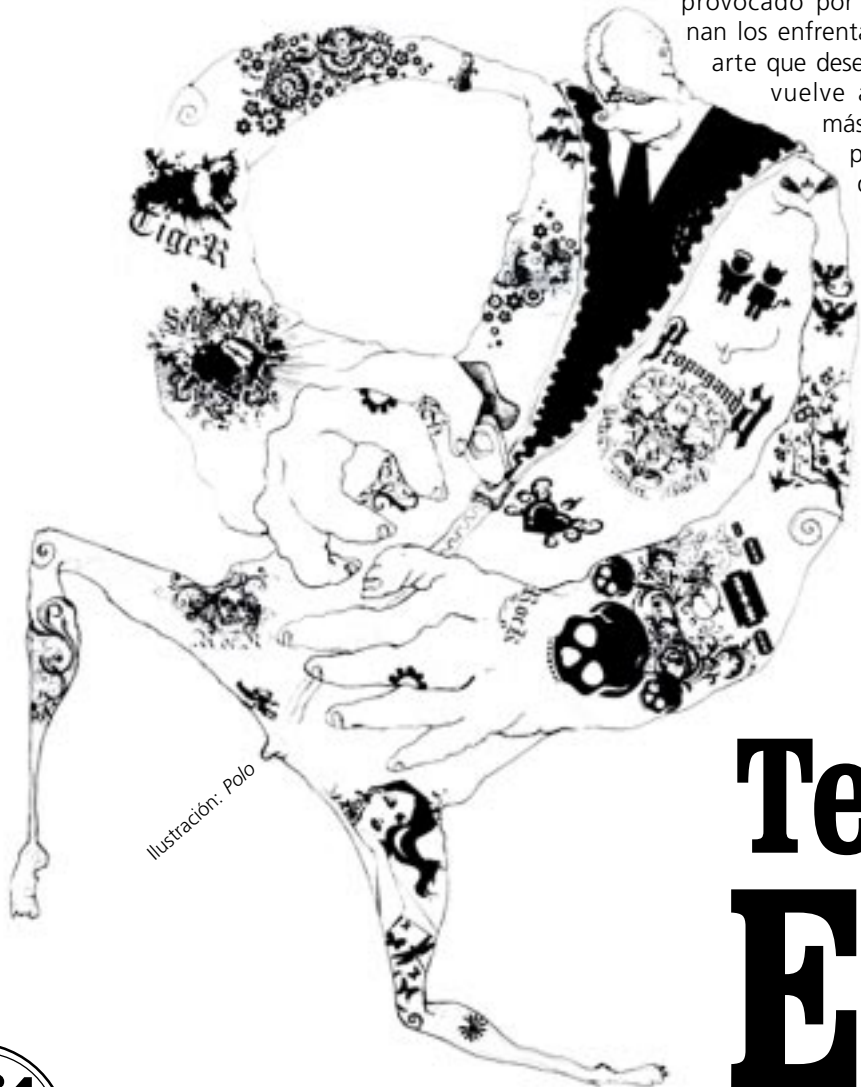
Esta misma compañía, no hace mucho y bajo la dirección de Carlos Díaz, había llevado a escena *Arte*, de Yasmina Reza. Si bien aquella pieza rozaba con alguna ironía los modos de producción del arte contemporáneo, no se preocupaba demasiado por ir al fondo de ese tema. Lo que conecta de alguna manera estas dos piezas es el mecanismo que ambas utilizan para provocar su movimiento dramático. En las dos, mucho de lo que sucede está provocado por las relaciones encontradas que originan los enfrentamientos de los personajes a obras de arte que desestabilizan sus certezas. Teatro El Público vuelve a ironizar, esta vez de una manera más cáustica, acerca de ese arte contemporáneo signado por el «todo vale» que en ocasiones desarma todo tipo de conducta ética. En *Tatuaje*

se expone una de las tendencias más importantes del arte de nuestros días, la cual busca confundir los límites entre arte y vida, que asume la conducta también como objeto artístico. A partir de ese juego posible: el de trasladar la ética de la representación artística al plano de la vida, se arma uno de los *leitmotiv* de la obra. Si bien en aquel plano protegido de obra de arte el creador tenía la posibilidad de desatender nociones morales, ¿qué sucede cuando esta misma desatención se traslada al plano de las relaciones humanas?

Kiki Álvarez coloca su obra sobre el tablado del Trianón. Dos pantallas ocupan los laterales y los otros dos, el público. Las pantallas continuamente proyectan imágenes que sirven para establecer los locales donde transcurre la obra y también se vuelven elementos narrativos de la puesta en escena. El último elemento del diseño escenográfico es un multifuncional mueble que cubre gran parte del centro de la escena. La imagen plástica se completa con un diseño de vestuario que, a partir de elementos de moda actual, transmite una estilización altamente artificial, *ultrachic*, cosmopolita. La realización y concepción de estos elementos a cargo de Roberto Ramos Mori, autor él mismo de la concepción plástica de *Arte*, vuelven a trabajar sobre el diseño simple, casi siempre a partir de formas básicas, rítmicas y colores sólidos para la escenografía y un tratamiento teatral sofisticado del vestuario a partir de las tendencias contemporáneas. También a él pertenecen las animaciones proyectadas, ejemplo de un trabajo sencillo, pero hecho a partir del dominio de las herramientas y con un contacto activo con la puesta en escena.

Sobre ese tratamiento visual se mueven los actores. La pauta básica utilizada en el trabajo actoral es de una naturalidad casi cotidiana. El director, también conocido por sus trabajos en el audiovisual, ha decidido presentar la historia a partir de la búsqueda de la veracidad que recuerda el trabajo de actores para el cine. Es también perceptible cómo esta pauta va variando, sobre todo en el personaje de Naomi (Ysmerci Salomón), que a medida que la trama se va volviendo un juego cercano al absurdo, descompone una psicología más natural y desarrolla rasgos cercanos a la caricatura. Yanier Palmero explota el tono siempre ambiguo y artificial que el *Tiger* inspira y realiza una composición escénica dinámica, excéntrica basada en el ritmo físico. Los otros tres personajes: Lea (Claudia Muñoz), Fred, (Alen Yero) y Alex (Lester Martínez) mantienen una mayor naturalidad escénica, incluso en momentos de exaltación donde se hacen evidentes las referencias a lo cotidiano.

En el desarticulado panorama teatral de los últimos días del 2007, fue *Tatuaje* uno de los productos más interesantes. Una obra correcta sin ser pretenciosa. Un gesto simple que recuerda que no siempre las obras más necesarias son aquellas de repercusiones tremendas, sino muchas veces esas que asumen naturalmente lo bien hecho sin enseñarlo demasiado. En términos de realización es *Tatuaje* una obra lograda, elegante y profesional. ▀



# Teatro El Público



La Butaca

# Y son diez

Según los vaticinios más seguros del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), durante este año 2008 deberá estrenarse alrededor de una decena de largometrajes de ficción, aparte de la producción de documentales y la animación, dos rubros que continuarán, o aumentarán, el número de sus proposiciones. Tampoco se incluyen en el pronóstico algunos proyectos que están en etapa de guión terminado, preproducción, y su inicio de rodaje solo aguarda por la consecución de financiamiento, como *Lisanka*, de Daniel Díaz Torres, una historia de amor que transcurre en la Cuba de 1962, en el marco de la Crisis de Octubre.

Mucho más cercanas al estreno, en fase de posproducción, es decir, en diversas etapas de sonorización, montaje y acabado final) se encuentran cuatro filmes: *Kangamba*, *El viajero inmóvil*, *Te espero en la eternidad* y *Los dioses rotos* (dirigidos respectivamente por Rogelio París, Tomás Piard, Enrique Pineda Barnet y Ernesto Daranas) mientras que se hallan en pleno rodaje, o acaban de arribar a la etapa decisiva de las filmaciones, otros tres títulos: *Rojo vivo* (Rebeca Chávez), *Omertá* (Pavel Giroud) y *El cuerno de la abundancia* (Juan Carlos Tabío) las cuales pudieran arribar a su conclusión en el segundo semestre en 2008.

Fernando Pérez prepara para cine y televisión su docudrama de una hora y quince, aproximadamente, sobre el joven José Martí, y deberá continuar la producción de *Cuatro hechizos*, dirigida por Esteban Insausti, y de *El premio flaco*, a cargo de Juan Carlos Cremata, mientras que entrará en rodaje, luego de que concluya la próxima edición del Festival Internacional de Cine Pobre, *Guanajay*, la tercera parte de la trilogía iniciada por Humberto Solás con *Miel para Oshún* y continuada con *Barrio Cuba*. También aguarda por financiamiento la compleja producción de *Peter Pan Kids*, dirigida por Arturo Sotto, que tal vez pueda filmarse a finales de 2008 o a principios de 2009.

Por solo referirnos a los títulos que más pronto deben terminar su proceso, y llegar al público, solo abordaremos los filmes más adelantados. Comencemos por *Kangamba*, que se ambienta en Angola, durante 1983, cuando miles de efectivos de la llamada Unión Nacional para la Independencia Total de Angola (UNITA) atacan y cercan sorpresivamente un poblado del sur, donde radicaba la sede de una unidad militar de las Fuerzas Armadas por la Liberación de Angola (FAPLA), asesorada por un centenar de cubanos internacionalistas. La desigual batalla obliga a los defensores a enfrentarse a complejas situaciones límite, y a pagar un alto precio por la victoria.

Con tres planos narrativos cuenta *El viajero inmóvil*: una entrevista a José Lezama Lima, una reunión de amigos y estudiosos de la obra de este célebre escritor cubano, y la recreación de momentos de

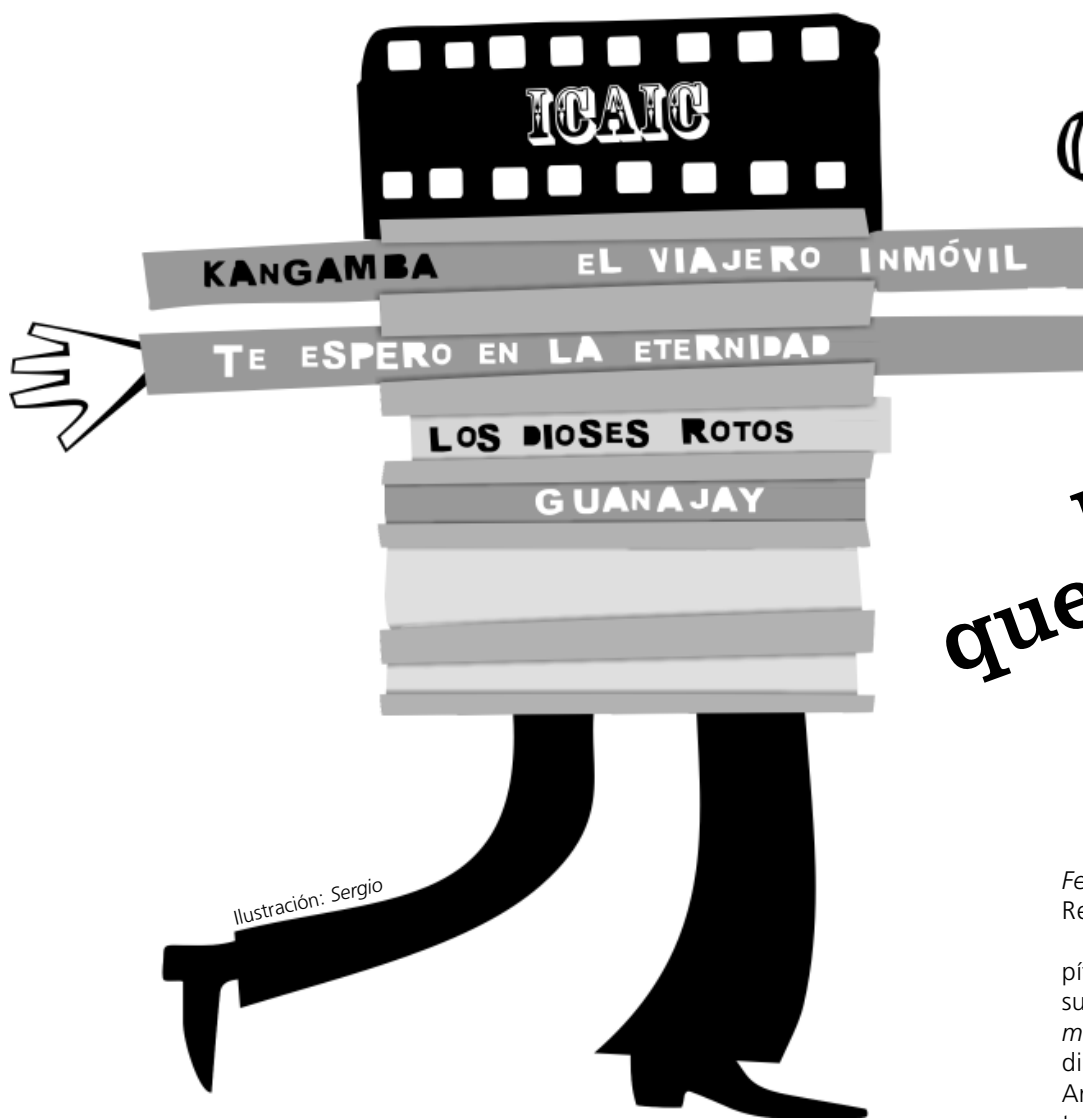


Ilustración: Sergio

para el año  
que comienza

Joel del Río

la novela *Paradiso* vinculados, de alguna manera, a la vida de Lezama. Todo reinterpretado a partir del valor poético de la imagen cinematográfica, pues se intenta plasmar la inmensa personalidad poética, ética y humana del más universal de los escritores cubanos.

*Te espero en la eternidad* acontece en La Habana de 2006, cuando Amalia, una anciana espiritista, acaba de enviudar. Ella vive con su hijo menor, Mayito, bohemio, músico y poeta, y con su nieto Cristóbal, de 10 años, en el último piso del edificio más viejo de El Vedado. Amalia convoca a la familia dividida para leer el testamento moral de su difunto esposo. Asisten Mayito, y los otros hijos de Amalia, Ricardo, un ingeniero que trabaja y vive en un humilde y recóndito pueblito de provincia, y Margarita, arquitecta, residente en EE.UU., donde formó su propia familia.

También ocurre en plena contemporaneidad *Los dioses rotos*, que protagoniza una joven catedrática investigadora del mundo del proxenetismo habanero, de modo que se tiende un paralelo con los mitos de Alberto Yarini y Ponce de León. En el empeño de la muchacha, su vida y sus convicciones se verán sacudidas por la compleja realidad marginal con la cual termina involucrándose.

A las anteriores películas, prácticamente terminadas, se añaden tres cuyo rodaje concluyó o está a punto de concluir: *Rojo vivo*, *Omertá* y *El cuerno de la abundancia*. La primera retrocede al año 1957, en Santiago de Cuba, cuando se manifestaban

con toda su terrible intensidad la represión y los asesinatos de la tiranía batistiana. La lucha armada que desatan los revolucionarios hace convivir en las calles a patrullas y los militares con el silencio y los rostros apagados de la gente común. Nadie está a salvo. Sobrevivir cada amanecer es el milagro cotidiano.

*Omertá* se concentra en torno a Rolo Santos, un tipo duro a quien parece que la vida se le derrumba y solo encuentra como estímulo la suficiente adrenalina para terminar su existencia como lo que ha sido. Y en las claves de la comedia ácida se encuentra *El cuerno de la abundancia*, que parte de un hecho real: *El País* publicó en 2001 un reportaje en el cual se afirmaban que más de 25 mil cubanos aseguraban ser herederos de una multimillonaria fortuna que estaría en las arcas de un banco británico, a la espera de ser reclamada por los descendientes.

#### Entre diversos documentales

Además, se acometerá la serie documental sobre la música cubana, cuyos directores generales son el español Manuel Gutiérrez Aragón y la cubana Rebeca Chávez. Será una serie de cuatro capítulos de 52 minutos cada uno, que pretende un recorrido por diversos géneros musicales cubanos, a partir del testimonio de diversas figuras reconocidas del panorama musical nacional. El capítulo uno versará sobre el jazz, lo dirige Pavel Giroud y se titula *Mondongo, sandunga y bacalao con pan*.

*Feeling* es el segundo capítulo y lo dirige Rebeca Chávez.

En fase de desarrollo, pues los dos capítulos antes mencionados ya arribaron a su posproducción, está *La serpiente que se muerde la cola* (sobre la música clásica), dirigido por Patricia Ramos, mientras que Arturo Sotto se encargará del cuarto capítulo, con título provisional de *Fusión*. Si se alcanza financiamiento, probablemente la serie disponga finalmente de otros dos capítulos.

Entre los documentales de estreno que veremos este año se cuenta también *Ernesto Guevara*, a cargo del realizador argentino Tristán Bauer, sobre la fuerza arrolladora que conservan la imagen, la obra y el pensamiento de Che. Se pretende desentrañar la intimidad, la continua formación, la coherencia, el estudio y el pensamiento al servicio de la acción y la construcción de un mundo nuevo.

El cubano Guillermo Centeno es el director general de *Destinos*, filmado en nueve países y que cuenta algunas historias de los miles de jóvenes que estudiaron y se graduaron en Cuba a lo largo de 46 años, a partir de dos interrogantes: ¿Qué pasó con sus vidas? ¿Qué huellas dejó la Isla en sus memorias?

Un proyecto internacional es también *La dimensión de las palabras*, que dirigieron por capítulos Aran Vidal, Alina Rodríguez, Carlos Machado, Raidel Reinoso y Daniel Vera, y que busca revelar los avatares del proyecto de alfabetización Yo sí puedo, a través de cinco historias ocurridas en diversos países latinoamericanos. Los jóvenes realizadores han rescatado, desde el desprejuicio y la honestidad, los conflictos de los seres humanos que aprenden a leer y a escribir en pleno siglo XXI. Con este estreno comenzó el 2008, pero veremos muchas otras muestras de activa creatividad en el cine cubano. ■



Ilustraciones: Dieiker

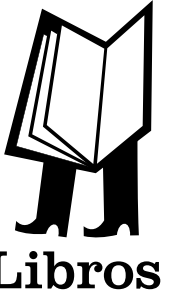
casa como espejo o símbolo del mundo no es nueva en Garrandés. Recuérdese *Fake*, novela del año 2003, en la cual un grupo de jóvenes excéntricos e ilustres se aíslan en una villa, en la lejana Suiza, para dar cuerpo a otras tantas peligrosas metáforas sobre la razón y la propia escritura. Entre aquella Villa Diodati y esta Villa Gema no ha pasado solo el tiempo, sino también algunas preguntas que un escritor está dispuesto a reformularse, so pena de quedar varado entre quienes si acaso masculan sobre lo obvio y lo aparatoso.

*Las potestades incorpóreas* es un inquietante edificio verbal en el que, con determinado sentido de perversión, cada volumen —para asumirlo desde un enfoque espacial— genera su contraparte. La acción —o el pensamiento, como bien se verá— de uno de sus personajes, tiende siempre a provocar un reflujo en los otros, y en ese vaivén se fraguan unas muy originales concordancias. Se trata, por demás, de un texto de una plasticidad «laboriosa», lo que puede resultar extraño si uno se atiene a demasiados de los tópicos de la recordada «condición gótica». Pero no deja de ser excitante el comprobar que la casi clausurada Villa Gema —de la que se entra y se sale poco y con sigilo, y en la que se fragua un suceso con visos de pavor— está llena de objetos vivaces, o cuya vivacidad «necesita sernos recordada» por el narrador. Bolígrafos de tinta roja, un origami en forma de libélula de color verde, unas tazas amarillas para el café, un sorprendente jeep,

también amarillo, una butaca azul, un fonógrafo con su bocina en forma de flor de calabaza, y muchos más.

Ya que hablábamos de extravagancias, podemos reparar en el especialista en flores que surca, más que los campos de la finca concreta de que se nos habla, el mismísimo argumento de la novela, en el referido jeep, que lleva además unas insólitas bocinas de las que brotan a todo volumen fragmentos de algunas arias. He llegado a imaginar que ese «genetista», debido entre otras cosas a la teatralidad de la imagen, está pensado para perturbar, pero si mi no menos romántica forma de leer no ha hecho otra cosa que embrollarse con esa especie de chispazo, puedo ensayar a decirlo de otra manera: el genetista parece algo venido del exterior, de un más allá con respecto a la novela que lo acerca, si bien con algún sigilo, al autómatas suicida de *Fake*. Incluso cuando aceptemos que en ocasiones un autor coloca en el texto una determinada alusión simplemente «porque sí».

Por no echarles a perder la lectura, no me he detenido en «la otra historia» de esta novela, la que forma el largo sueño que sostienen Alejandro y Diana. Si los vivaces objetos de Villa Gema pudieran fungir como anclas sutiles en la realidad «más real» —o más lógica, o menos problemática— del texto de Garrandés, los no menos visibles atributos de ese sueño contendrían, junto al merodeo de la muchacha por aquellos espacios, algunas interpelaciones acerca de la soledad, el temor y el carácter mitológico de la cultura. Son también la prueba del progreso de una pasión que avanza en zig-zag, con recelo y, paradójicamente, con determinación de parte de Alejandro, quien, como gusta de repetir la casera, es «un hombre poderoso». El propio Garrandés ha hablado del sentido irremediable de la pasión en circunstancias extremas, pero esos extremos en *Las potestades incorpóreas* están lejos de ser una reiteración más de eso que precisamente algunos escritores llaman «el hombre en circunstancias extremas», para justificar el alcance de textos endebles. Ir a los límites significa en esta novela —además— poner en tensión algunas nociones relativas a ese proceso que llamamos el arte, y a ese otro más concentrado que constituye nuestra narrativa actual. A medida que el mundo exterior se sumerge, el de la mansión, a la que, según la casera, acechan peligros cada vez más cercanos, se expande hacia territorios modelados con ahínco por la mente de Alejandro primero, y enseguida de Diana. Historia de amor, ritual de seducción y dependencia, *Las potestades incorpóreas* participa de esa extrañeza que nos avisa sobre lo lejos que les es dado llegar a los libros singulares. ▀



Libros

## LAS POTESTADES INCORPÓREAS, de Alberto Garrandés

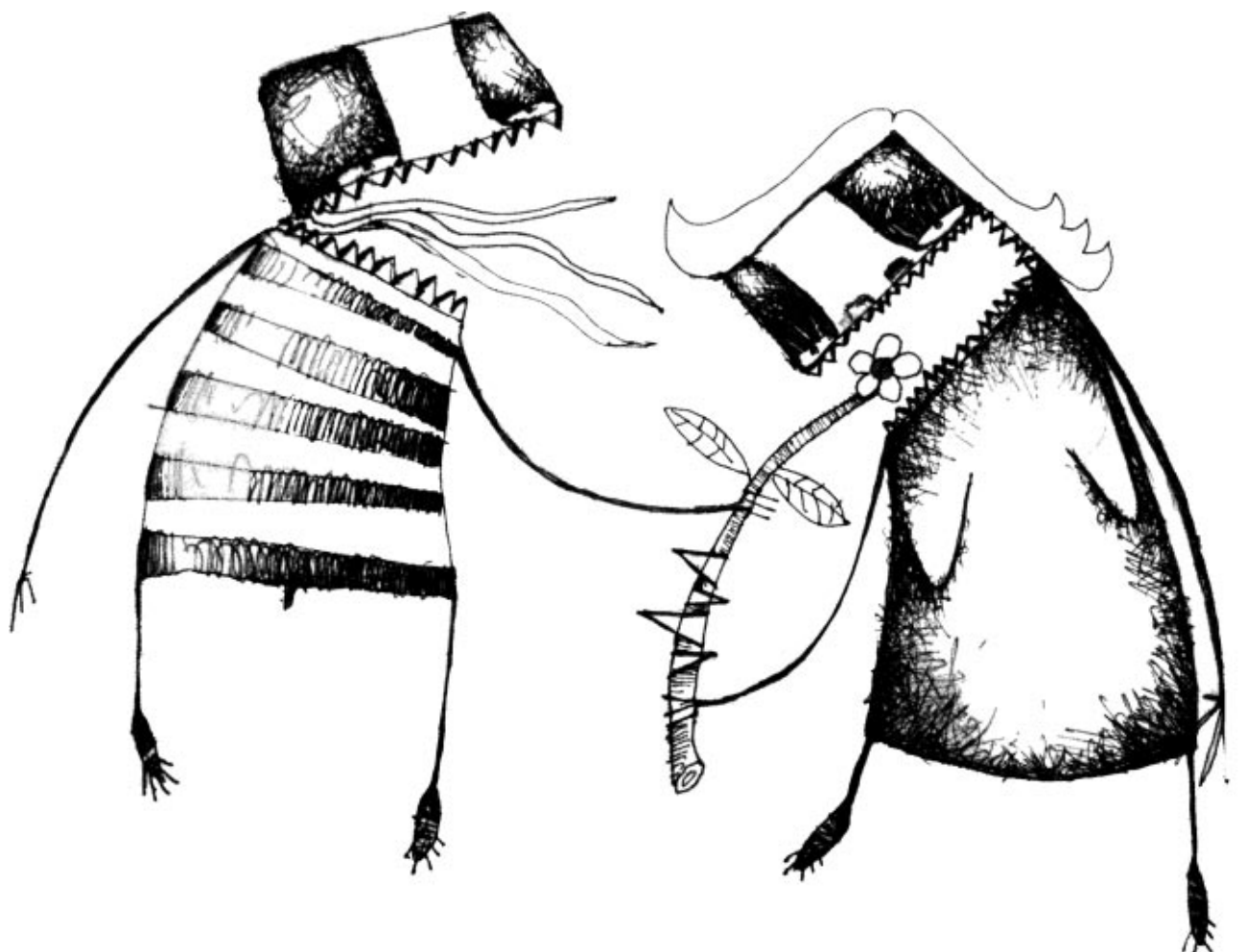
# El dilema de un hombre poderoso

Rogelio Riverón

—acerca del principio, el fin y la pasión renovada—

**A**lberto Garrandés —narrador, ensayista, lector ambicioso y antólogo— nos llama la atención sobre un fenómeno literalmente «trascendental»: una virtual condición gótica insuflada al arte y las letras de ficción a partir del Romanticismo, que es, como sabemos, donde se enmarca eso que pudiéramos llamar el gótico ilustre. Dicha condición consigue ser satisfecha con lo que Garrandés denomina «emblemas», entre los que vale recordar la comparecencia de poderes oscuros, el protagonismo de los sueños y lo sobrenatural, y los escenarios que funcionan como compartimientos estancos. También una vertiente del erotismo asediada por cierta desmesura que no necesariamente comporta ferocidad, pero sí una especie de dislocación, como algo para devolver a lo erótico el peso que pierde cuando se le trata con demasiada presteza.

*Las potestades incorpóreas*, novela galardonada con el Premio Alejo Carpentier 2007 y publicada por la Editorial Letras Cubanas, se acoge a esa dimensión de lo gótico, pero lo hace, a mi modo de ver, con una encomiable «altanería». De hecho, algunos pormenores de su trama se basan en lo extravagante, y también en el humor, como no será difícil notar. Por distintos motivos, dos jóvenes encuentran refugio en una casa semiabandonada de una ciudad equis. Ambos, Diana y Alejandro, han dejado atrás una especie de aislamiento, pero no harán más que darle sentido a otro, mientras se imbrican en una relación llena de confusiones, y también de resistencias. En Villa Gema hay una casera —perdón por esta manera rústica de contar sin revelar—, y ella y su marido muerto (que es al principio una breve alusión en boca de Gema, pero cobra importancia al final gracias a que se revela como escritor, lo cual lo vincula con Alejandro) establecen, con los jóvenes del otro lado, una simetría mediante la que se hacen efectivas varias de las tesis de este libro. Pues, aunque resulta innegable que los tres caracteres más visibles de la novela son la casera y la pareja de jóvenes, el hecho de que las dos mujeres de la historia se vean ligadas a escritores, le «inflige» importancia al marido de Gema. Pero la idea de la



**A**unque pudiera parecer una actitud *démodé*, la pregunta que indaga sobre el ser de la literatura aún desconcierta a unos cuantos, mucho más si es acompañada por esa otra interrogante que lo hace sobre la verdadera utilidad de «algo» que no es arte ni oficio ni distracción y que, paradójicamente, es todo eso y tanto como cada cual desee agregar a un concepto capaz de cobijar obras tan disímiles como un drama de Shakespeare y el *Informe en el expediente de la Ley Agraria*, de Gaspar Melchor de Jovellanos; algo como «un tipo que está en su casa y se pone a escribir en pijama» o que, al final de su recorrido vital, se percató de que hay un muro y, del otro lado, el vacío y, antes de irse, «quiere dejar escrito su nombre en la madera de la puerta, una fecha en la corteza de un árbol, una inscripción arañando con las uñas la cal de la pared», porque «eso es el arte, nada más, desde Altamira hasta Apollinaire». Los límites, que no habrán de estar anclados en ningún absoluto —ni divino ni terreno—, se corresponden

me refiero al monigote trazado por despecho cual marginalia de un libelo, sino al fante que ridiculizando el exterior saca a la superficie contradicciones y asimetrías invisibles para la mirada poco diestra; aunque no exactamente lo mismo, se trata de algo muy cercano al esperpento —por emplear un término caro a la literatura española—, que obsesionara en su momento a Valle Inclán cuando le dio por pasear a la España caduca, vencida y arruinada de finales del XIX y principios del XX por el Callejón del Gato. En este manual, Reig, imbuido por un brío similar al de Goya con los *Caprichos*, divierte los sentidos y narra dos siglos de «una» historia literaria, valiéndose del testimonio (y la carne) de unos personajes de ralea similar a la de los Buendía de *Cien años de soledad* (los Belinchón), condenados a una especie de suplicio de tántalo mudado, en principio, en la mediocridad como estigma y, luego, en los desafortunados arribos tardíos a los movimientos literarios del momento. Esta maniobra le permite jugar, retazar, hacer malabares arriesgados con la historia «oficial»,



## Rafael Reig, escritor caníbal

Ernesto Pérez Chang

con la imaginación y el estado mental de cada quien puesto que «todo» es susceptible de ser «literaturizado». Así, cualquier individuo de nuestra especie —con un cerebro medianamente funcional— puede crear literatura tal como la conocemos en el siglo XXI; de igual modo, todo ser humano genera una lectura diferente de cada uno de los textos con los cuales interactúa. Y esa lectura, que exhibirá sus marcas particulares —únicas, irrepetibles y, hasta cierto punto, intransferibles— podrá ser realizada desde múltiples enfoques intelectivos, desde la pasividad extrema de un lector cuya actitud ante una obra es semejante a la de una mosca atrapada por casualidad entre las hojas de un libro, hasta la hiperactividad de aquel otro que, al leer, reescribe a la par del autor que termina por ser devorado en un acto de estricta peripeia canibal. De este último tipo de lectores hay una fauna tan variopinta como deliciosa, en conjunto armada de los más refinados instintos para acercarse al corazón de una batalla insalvable entre el «ser» y el «deber ser» literarios. El humor, la ironía, la iconoclastia sabiamente dosificada sin excedernos hacia el nihilismo, la duda como ejercicio y voluntad sumados a la distancia prudencial que será preciso guardar frente a toda escuela o metodología —inoperantes para unos; útiles y rentables para otros— son instrumentos ineludibles para poder escribir un libro capaz de desmantelar pieza por pieza el andamiaje en apariencias sólido sobre el cual se alzan un sinnúmero de preceptivas sociales, culturales, filosóficas e históricas. Tanto el placer que proporciona, como la extraña gracia que resulta de una lectura apocalíptica y desacralizadora residen, en gran medida, en la habilidad del autor para escarbar, con toda buena mala intención, en una Historia y una Realidad erigidas por una tradición canónica (más una industria editorial que rinde buenos dividendos) empeñada en registrar un fenómeno tan humano como cualquier otro —el literario, en el caso que nos interesa—, y que, por lo tanto, se resiste a cualquier maniobra de taxidermista en la que, unas veces conscientes y otras como posesos, nos involucramos por una suerte de desidia intelectual.

A la luz de un ejercicio que consiste en sembrar dudas y aniquilar certezas, parece haber sido concebido este *Manual de Literatura para canibales* aparecido en 2006 en España, y que ahora la Editorial Arte y Literatura ha publicado en su colección Orbis. El autor se llama Rafael Reig y no es el último ni el primero de su sangre sobre la Tierra. Ya otros le han precedido en el intento demoledor y carnavalizador de una época. Desde *La Divina Comedia*, pasando por *El Quijote*, y desde Rabelais hasta el posmoderno *affaire Sokal*, las buenas trompetillas literarias y filosóficas como estas no abundan, pero son suficientes para emparentar a Reig con una estirpe ilustre de trompetilleros. Él mismo, en un acto de autocanibalismo, encuentra —para él y para todos, españoles o no— un sitio frente a ese espejo distorsionado que resulta este libro, híbrido de novela, chascarrillo y manual escolar; y lo hace con la misma gracia y el desparpajo de los que se vale para citar, a personajes y autores, a su aquelarre de vivos y muertos, o con el desenfado con que llama a este volumen «resumen divulgativo del panorama histórico de la literatura caníbal entre 1808 y 2008». El procedimiento de Rafael Reig no es nuevo y consiste en sobredimensionar la realidad hasta alcanzar la deformación propia de la caricatura. Pero no

chotear, hacer guiños, reír, hacernos reír a carcajadas y hasta atreverse a decir —él, cuya prosa debe más a Cervantes que a Galdós— que *Fortunata y Jacinta* es la mejor novela española por encima de *El Quijote*, para luego desternillarse a solas como el más artero de los demonios. Un demonio antropófago dueño de un apetito tan descomunal como el de un Pantagruel.

Cuanto comemos —recordemos con Borges— es, a la larga, carne humana. Y Rafael Reig procura devorarlo todo, no se detiene ante ningún icono aun de la dimensión de Vallejo, Víctor Hugo, Azorín, Darío, Espronceda, García Márquez, Cortázar o Benet; y cuando parece que reverencia a alguno, bien podría decirse que lo hace como práctica de una misa negra en la cual deshace los límites, los sacude, los traspasa, incluso a riesgo de penetrar en esas arenas movedizas que pudieran ser el ataque personal y el ajuste de cuentas —lea y diviértase, durante el tema 8, con «La guerra de las Dos Marías». Justamente el final del libro (y de la escritura) es una conflagración entre facciones literarias, un conflicto surgido de la paradójica «tradición de la ruptura», que nos recuerda —el libro todo— no solo el espíritu de algunos ensayos de Octavio Paz o de «Ortega und Gasset», sino aquella chanza genial de la novela *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino, donde el carnaval y la desintegración de los modelos literarios tradicionales y del propio sistema alcanzan proporciones similares a las del manual en cuestión.

En *Canibalia*, un excelente ensayo premiado y publicado en 2005 por la Casa de las Américas, el autor, Carlos Jáuregui, nos advierte que el caníbal no respeta las marcas que estabilizan la diferencia; por el contrario, fluye sobre ellas en el acto de comer. Asimismo plantea que «esta 'liminalidad' que se evade —que traspasa, incorpora e indetermina la oposición interior/exterior— suscita la frondosa polisemia y el nomadismo semántico del canibalismo, su propensión metafórica» (p.11). El canibalismo como procedimiento y no como gratuidad sonora es la constante indispensable para aceptar, sin sometimiento, esta relectura histórica propuesta por Reig. Anunciada en el título y explicada en la introducción —tal vez innecesaria—, la antropofagia (que, indistintamente, se usa aquí y allá como sinónimo de canibalismo cuando en verdad no significan lo mismo), con su gran capacidad metafórica, condiciona, más allá de lo conscientemente «autoral», cada uno de los elementos que conforman el libro. Es imposible no advertir las marcas de una parodia en las líneas iniciales del manual de Reig cual comienzo de *Moby Dick*, de inmediato corroboradas por el oficio de Benito Belinchón. Si bien es cierto que la condición de «marino» permite flexibilizar la trama así como ampliar las libertades expresivas<sup>1</sup> y los desplazamientos de los personajes y el narrador, también lo es que, unido a lo que se dice al principio de la historia, se vuelve casi obligatorio pensar en Herman Melville, pero sobre todo en aquel escritor en ciernes que «vivió entre canibales», como se le conoció luego de publicar *Typee* a mediados del XIX y antes de ser revalorizado por la crítica literaria del XX, sin duda, no estamos ante significantes barajados al azar. Como no es mero divertimento ese pasaje breve en que uno de los protagonistas —Agustín Belinchón— experimenta un viaje al futuro y se encuentra, entre otras sombras, a un César Vallejo atrapado en una especie de limbo o círculo infernal

a la manera de Dante. Desde los temas iniciales y durante las más de 200 páginas del libro, las referencias y las citas textuales se multiplican, se superponen y se recontextualizan tanto en el discurso del narrador, como en boca de los personajes: se articulan unas con otras hasta tejer una red donde se hace imposible discernir dónde termina la autenticidad del narrador y dónde comienzan la máscara y la impostación. Tal maniobra —conjugada con las tareas que nos deja el autor al final de cada tema— multiplica hasta el infinito las posibilidades de lecturas del manual; tan disímiles resonancias nos obligan a repensar nuestro universo cognitivo y la literatura en muchas otras dimensiones más allá de lo trascendental, lo perdurable y lo glorioso; a detenernos en reflexiones que pudieran angustiarnos: ¿Se agotaron los temas literarios? ¿Existe un final para la literatura? ¿Somos protagonistas de un ocaso? ¿Quedan otras posibilidades para el texto literario además de esos dos modelos argumentales donde el héroe o busca por los mares mediterráneos una isla perdida o, transformado en dios, se hace crucificar en el Gólgota? ¿Hasta qué punto la literatura, convertida en mercancía, ha sido sustituida, desvirtuada, por un objeto similar diseñado por una maquinaria editorial que no solo se limita a la producción, sino también a la elaboración total del producto como si se tratara de una pieza de lencería? ¿Es la literatura el suceso o el suceso, la literatura? Dice un personaje de Reig: «La Literatura es demasiado importante para dejarla en manos de los escritores». Habría que detenerse a pensar en qué momento de su propio libro —un pasaje dispuesto como trampa de antropófago— el propio Reig quedó atrapado; y si tal ejercicio, tan exquisito como inteligente, le deparará uno de dos finales posibles: la salvación o la Nada. La Nada frente a la cual estuvieron alguna vez los ojos de Paul Celan.

*Manual de Literatura para canibales* habrá de ser, durante mucho tiempo, motivo de enjundiosas polémicas. Reunirá en torno suyo a detractores y apologistas; tal vez desate alguna que otra guerra —ninguna de temer—, pero sobre todo se convertirá en un libro de obligada referencia para quienes deseen recorrer 200 años de historia literaria enfocados desde una perspectiva provocadora, sediciosa, pero de ningún modo disparatada. Eso sí, tendríamos que indagar si, de este lado del Atlántico, este manual subvierte y provoca con signos y resoles semejantes, puesto que el término «caníbal», reformulado por otras realidades históricas, tiene «más que ver con el 'pensar' y el 'imaginar' que con el 'comer', y más con la 'colonialidad' de la Modernidad que con una simple retórica cultural»<sup>2</sup>. No obstante, el de Reig no es un libro para leer como se lee cualquier novela, sino para ser «comido», poco a poco, saboreándolo como a un buen pozol literario, aunque es bueno advertir —como lo haría el propio autor— que su digestión habrá de ser prolongada y, en ocasiones, a pesar de la risa o a causa de ella, hasta dolorosa. ▀

1. Dice Benito Belinchón: «me hice con multitud de lenguas, aunque la primera fue el indispensable *patois-sur-mer*, esa *lingua franca* en la que uno se puede entender en cualquier puerto del mundo. Luego adquirí el inglés corsario, el francés de Marsella, el lacónico alemán de los submarinos en inmersión y otros muchos idiomas», p.11.

2. Carlos Jáuregui: *Canibalia*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2005, p.14.

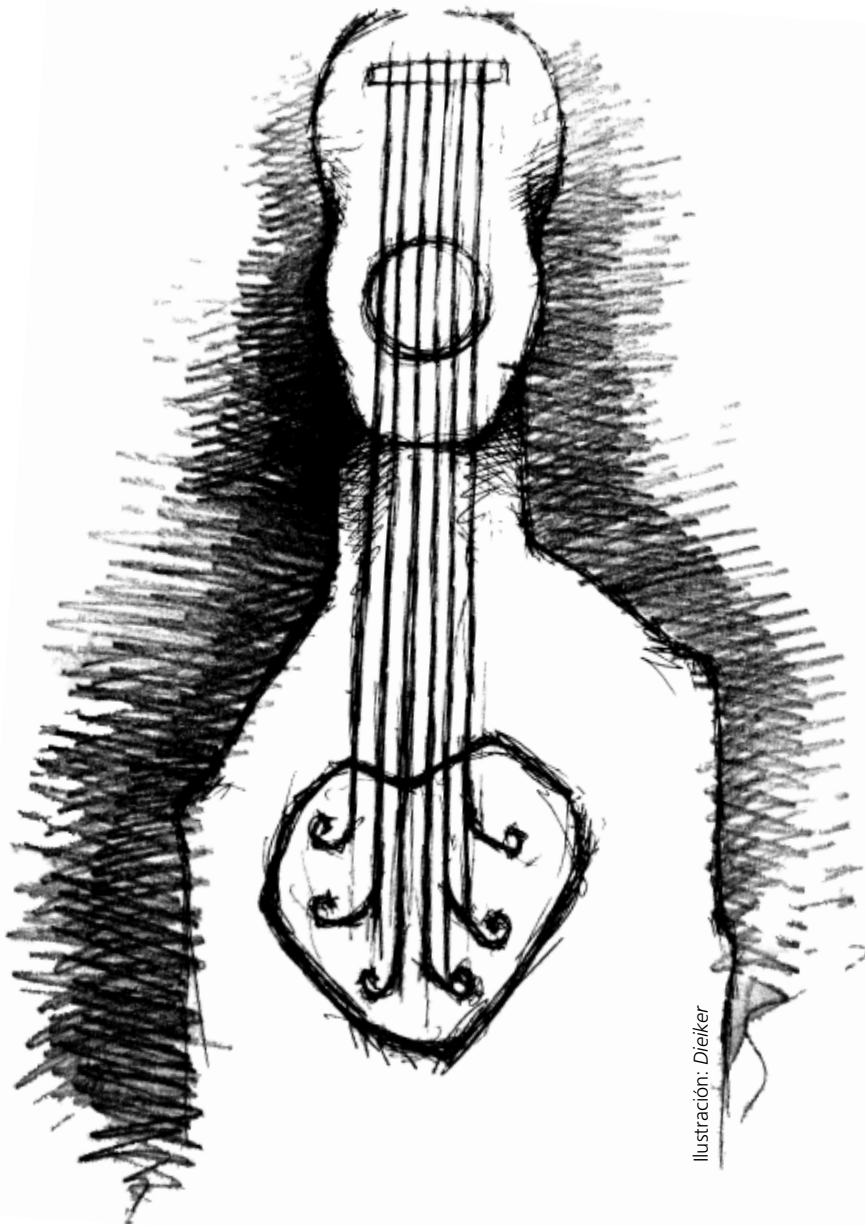


Ilustración: Dieker



# MARTA VALDÉS

**E**l año 2007 se despeñó hacia el pasado, como uno de esos libros de aventuras que de repente nos da en la nariz con su tapa de fondo, para que sepamos que tenemos que salirnos de su historia. Sin embargo, cuando me enteré de que Marta Valdés había sido proclamada Premio Nacional de Música, me di cuenta de que aún podía ofrecernos muy hermosas noticias.

A mediados de la década del 50 escribe Marta sus primeros temas, quizá sin proponerse entrar a formar parte del Movimiento del Filin, que años atrás había echado a andar un valioso puñado de músicos, muchos de los cuales llegará después a tomar como a hermanos mayores: José Antonio Méndez, Portillo de la Luz, Níco Rojas, Angelito Díaz...

En cuanto tuvo ya conciencia plena de que su destino iba a estar ligado a la guitarra, la composición de canciones y a la posibilidad de alzarlas a los vientos de la Isla, en su voz y en la de otros intérpretes de gran valía, Marta Valdés, en mi opinión, se preocupó por desentrañar cuáles eran en realidad sus vínculos, con lo que se podría llamar la primera generación del filin y junto a ello buscó una forma de relacionarse con viejos trovadores, que a

esa altura eran ya raíces vivas de nuestra cancionística: Rosendo Ruiz, Mario Hernández, Graciano Gómez... También lo hizo con músicos que no tenían vínculos con la trova, pero en los cuales advertía alimento importante para su crecimiento —pongo como ejemplo al Niño Rivera y a Antonio Arcaño. Ella es fruto de las lecciones ofrecidas por nombres respetables como Francisqueta Vallalta, Guyún, Leopoldina Núñez, Harold Gramatges; y sobre todo de su consagrado empeño por alimentar constantemente el talento creativo que la naturaleza le dio. Se convierte entonces en una creadora de parentelas muy diversas, pero de singularidad inalcanzable.

Ya montada en el carro de su particular expresión estética, sin cumplir todavía 25 años, llega Marta Valdés a enero de 1959. Las transformaciones integrales que comienzan de inmediato a producirse en Cuba y, muy especialmente las que se verifican en el entorno sociocultural, la incitan a componer canciones que trasantan, sea cual sea el tema de inspiración, el latido de esos años.

Quizá por ello, no pocas veces se ha dicho o se ha escrito que ella es el puente entre el filin y la Nueva Trova. Me parece que no es exactamente así.

Considerando que la trova cubana en su conjunto fuera una sólida cadena, Marta es el eslabón inmediatamente anterior al grupo liderado por Silvio, Pablo y Noel. Ella, que tiene también matices que la diferencian de los pioneros del filin, está ya componiendo canciones con la nueva óptica cuando comenzaron a emerger aquellos noveles juglares a finales de los 60 y las siguió haciendo en trovadoresca complicidad con ellos. Baste solo recordar «Sorpresa de harina con boniato», «Canción desde otro mundo», o «Hay todavía una canción».

Su vocación por apoyar, con humanísima disciplina, a otros músicos cubanos e incluso de otros países de Iberoamérica, merece honor. Haber logrado un catálogo de obras que hoy pueden ser consideradas como un capítulo aparte entre lo más valioso de la canción en lengua hispana, merece honor. Que sus canciones hayan sido interpretadas por notables voces nuestras de las sucesivas generaciones: Vicentico Valdés, Elena Burke, Pablo Milanés, Gema y Pavel... merece honor. Llegue, por tanto, este Premio Nacional de Música 2007 a Marta Valdés, que ha alcanzado la gloria sin codiciarla. ▀

## la gloria sin codiciarla

Bladimir Zamora Céspedes



Guille Vilar

**E**n Cuba, admiramos y respetamos mucho a una compañía de teatro infantil llamada La Colmenita por revalidar la convicción de que no hay nada más importante que un niño. Asistir a la puesta en escena de una obra de La Colmenita es un inesperado encuentro con la autenticidad de los niños, esa conmovedora honestidad que solo aparece cuando estos, en plena libertad, dejan de ser las tradicionales marionetas de los adultos. Cada obra de La Colmenita es un verdadero enjambre de creatividad donde los propios niños, en buena medida, son los responsables de todo lo que sucede sobre las tablas. En tal sentido, asegura su talentoso director que él solo es una especie de curador, del animador que despierta los ánimos en las infantiles almas.

Para ese ser humano especial que es Carlos Alberto «Tin» Cremata Malberti, quien se siente muy dichoso por compenetrarse con los niños para la búsqueda de sueños en nuestras realidades, La Colmenita representa todo un proyecto de vida desde el cual accede a la maravilla palpable en sus creaciones. Por ejemplo, en el 2000 Cremata se encontraba en Japón para participar con la compañía en un Festival de Teatro hecho por niños, donde el éxito de la actuación lo hizo pensar en la importancia de trabajar sobre el idioma inglés como una necesidad de ampliar la comunicación con el espectador procedente de cualquier lugar del mundo. Obviamente, como artista que lo define un alto vuelo creativo, encontró en la obra de Los Beatles el pretexto intelectual apropiado para llegar a una mayor cantidad de público. Y si esta historia comienza con el sano orgullo de que Tin habla de su papá Carlos Cremata<sup>1</sup> por haberle mostrado desde niño que Los Beatles «no eran cuatro pelúos que cantaban en americano», la obra de *La Cenicienta según Los Beatles* por La Colmenita, constituye documento imprescindible para acercarse a una sensible arista de la emotividad del cubano de estos tiempos.

La fusión de un clásico de la literatura infantil con una obra clásica de la música popular, garantiza de primera instancia, una expectativa de arraigada influencia en generaciones de niños y de adultos. La movida dinámica en el desenvolvimiento escénico del gustado cuento, está motivada por el

## El legado de Los Beatles según La Colmenita

desenfadado tratamiento de los personajes desde la perspectiva de nuestra idiosincrasia. Si los cuatro ratoncitos cómplices de La Cenicienta simbolizan a unos Beatles aplanados, hay una multitud de personajes, sean protagonistas o no, que llaman a nuestra sonrisa como el guardaespaldas del guardaespaldas del Príncipe, nada menos que un niño que todavía camina con andador o las abejitas que extienden al ancho del escenario una tela con algún texto relacionado con la escena de ese momento; igualmente simpáticas son aquellas pequeñitas que les tocó hacer de muebles. Pero si todo este contexto logra hechizar de inmediato a los inquietos niños del público, entre las carcajadas de los adultos se va conformando un nudo en la garganta que solo desaparece al dejar correr las lágrimas por nuestras mejillas.

De hecho, la música de Los Beatles en esta obra es asumida con tantas variantes como sea posible. Bien los niños doblan a Los Beatles; dejan nada más las voces de Los Beatles para montarlas en el soporte instrumental de un ritmo cubano; interpretan las canciones de los chicos de Liverpool con el grupo y hasta Los Beatles cantan para ellos desde una pantalla en el escenario como ocurre con la impresionante versión de «Twist and Shout», donde al ratoncito que canta por el John solista, son los mismísimos Paul y George quienes le hacen el coro. Pero todavía más impactante es constatar el absoluto dominio por parte de Cremata acerca de la obra completa de Los Beatles, al ajustar los fragmentos de las canciones escogidas con la adecuada precisión que requiere el hilo conductor de una narración tan conocida. De todos modos, la explicación de esa emotividad desbordada en el espectador es tan múltiple como puntos de vista tenga

cada cual. Quizá para quienes vivimos en directo esta experiencia musical desde una Cuba amenazada con el holocausto nuclear, la música de Los Beatles asumida con la ternura de estos niños, hace que nos emocionemos al haber apostado en aquel entonces, mucho más allá que los argumentos de cualquier prejuicio, por el valor de un monumento al arte contemporáneo. Quizá por esa singular relación que continuamente tenemos con el fenómeno *beatle*, a pesar de que ellos nunca estuvieron entre nosotros, encontramos su momento más enaltecedor cuando el Comandante en Jefe Fidel Castro junto a Silvio Rodríguez inauguraron una estatua de John Lennon el 8 de diciembre de 2000, y de nuevo emociona el amor en la poesía de sus canciones recogido en las voces de estos niños cubanos por quienes luchamos para dejarles un mundo mejor. Quizá también, si algún día no lejano, Paul y Ringo pudieran disfrutar de esta pieza teatral en su versión al inglés, quedarían sorprendidos de hasta dónde puede llegar la euforia de su magia en un país donde los niños juegan a cantar esas canciones sin tener que pedir limosnas.

Por todas estas consideraciones, en medio de esta presentación de La Colmenita, me viene un recuerdo de la adolescencia, de cuando escuchaba un nuevo disco de Los Beatles, *Sgt. Pepper's*, aunque muy bajito, en íntima señal de respeto al duelo por la muerte del Che... De inmediato me llegó la certeza de que el Guerrillero Heroico combatió para que muchachos como los que actúan en este escenario, pero de otros países, también disfrutaran del derecho a la paz, al sentido de la justicia y a la dignidad de la nación cubana, para entonces poder aprehender, desde temprana edad, el legado de artistas de talla universal que en el caso de Los Beatles ha quedado plasmado con tanto acierto en *La Cenicienta según Los Beatles*, a cargo de La Colmenita. ■

1. Carlos Cremata Trujillo, despachador de Vuelos de Cubana de Aviación, viajaba en el avión derribado en 1976 a causa de un acto terrorista financiado por EE.UU.

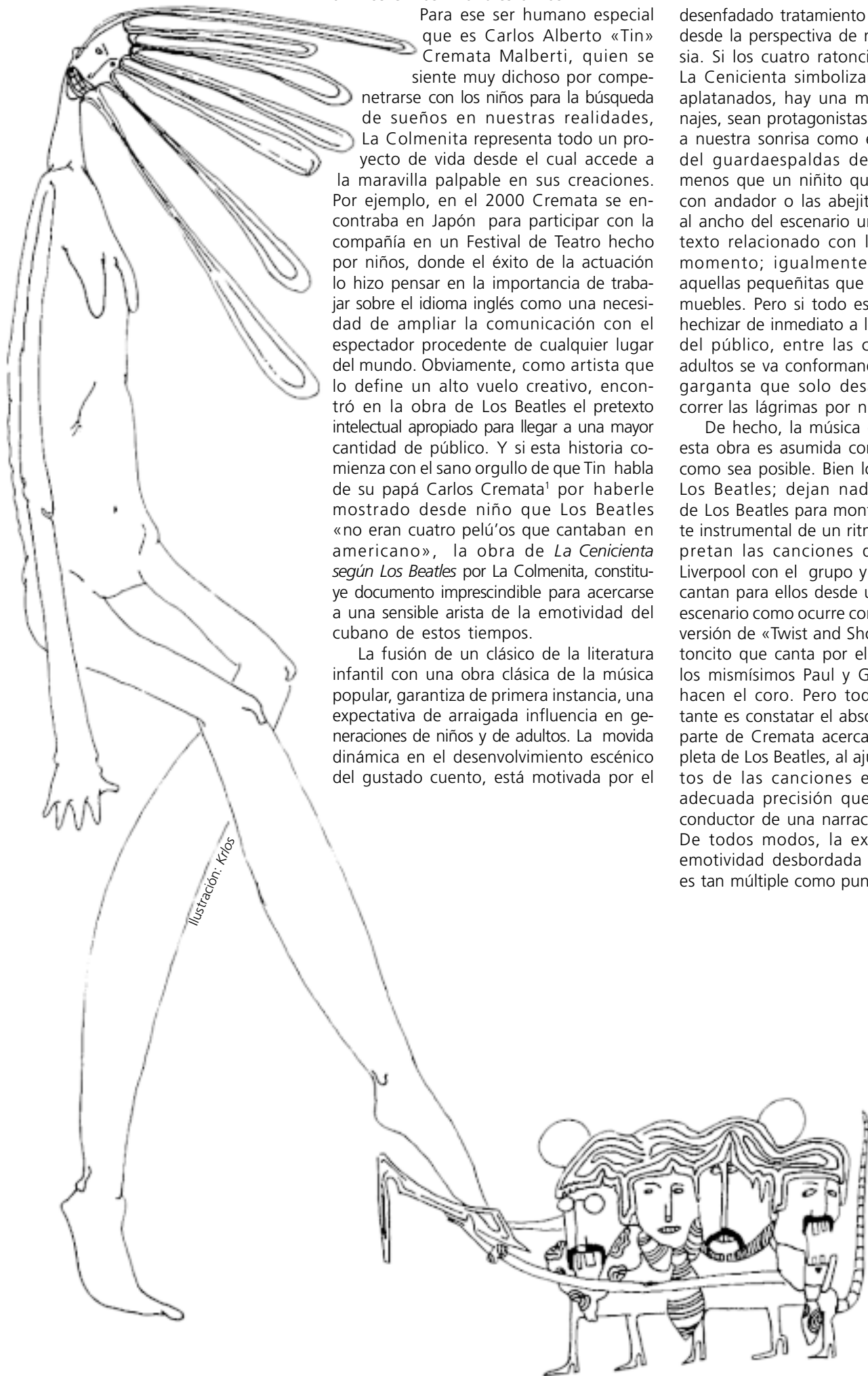


Ilustración: Krlos

# Una BAÑADERA.

## cuento

Antón Arrufat

«Solo podremos hacerlo en una bañera.»

No les resultó fácil encontrarla. Del tamaño y las condiciones que requerían era ya un objeto en desuso, en gran medida museable. Residían en un apartamento de un edificio moderno y en el cuarto de baño había una especie de poceta azulejada con rebordes de poca altura. Llenarla con agua hubiera sido una empresa imposible de realizar. Pero la madre había obtenido del hijo lo más importante: que aceptara convencido repetir la experiencia. Incluso consiguió contagiarlo con su obsesión en repetirla, aunque fuera solo por una vez.

Caminaban un sábado de mañana por la parte vieja de la ciudad, cuando se detuvieron ante las puertas abiertas del Museo de La Habana. Madre e hijo se miraron: Sería posible que allí encontraran alguna orientación. Tras pagar la entrada y cruzar el patio sembrado de palmeras, subieron al piso alto del edificio de piedra, donde originariamente residían los gobernadores de la Colonia. Pasaron varias salas, en las que se exhibían muebles del siglo XIX, sin detenerse, buscando inquietos hasta que, casi al unísono, dieron con una espléndida bañera. Tomados de las manos como un par de novios se acercaron conmovidos. «En una así podríamos», concluyó la madre, anciana resuelta, pequeña de estatura, mujer enjuta y recia. La bañera era de pórvido tallado en forma de una gran concha marina, vetas tornasoladas de un morado pálido. «Es como un cuarzo», opinó el hijo, y se inclinó sin soltarle la mano. También pequeño de estatura y muy parecido a la madre, tendría alrededor de 50 años. Permanecieron sin abandonar la sala esperando a que el guardia, que conversaba con un visitante extranjero, se descuidara un poco más. Cuando esto ocurrió, emocionados pusieron sus dedos sobre aquella belleza esculpida. En ella se bañaba, decían los datos que encontraron en la pared, el Gobernador General de la Isla durante la época en que Cuba fue española.

# una MADRE.

Mientras admiraban la inmensa concha, un muchacho de pelo crespo y arete en una oreja, que los siguió desde que entraron y no había dejado de observarlos, les preguntó con un disimulado susurro si querían comprar antigüedades. Sí, una bañera, replicó la madre, siempre resuelta.

El muchacho los llevó a la casa particular de un vendedor. Delante del anticuario, joven vigoroso y con aspecto de levantador de pesas, sufrieron una decepción: en nada les recordaba al viejo anticuario fantasmal de *La piel de zapa*, novela que madre e hijo conocían, y de la que estuvieron hablando durante el trayecto, con la ilusión, a la que eran muy dados, de que vivirían en La Habana una aventura a lo Honoré de Balzac.

El joven anticuario, con gran sigilo, sigilo que a ellos les pareció algo teatral, tras mirar a ambos lados de la calle y antes de cerrar la puerta, le ordenó al muchacho que volviera a «pescar» en el Museo.

Después los condujo por las numerosas habitaciones repletas de cocodrilos desecados, los ojos de vidrio, «animales del trópico que entusiasman a los turistas», comentó el dueño del negocio. Señaló las lámparas de velas eléctricas y bronce opaco que colgaban del techo, de pronto un valioso vaso de Sèvres, en el que, aseguró, David había pintado la cabeza de Marat, o la inmensa panoplia de espadas y cimitarras, la mesa donde estaban expuestos arcabuces, pistolas, una colección de puñales, entre tazas chinas, platos y fuentes de porcelana de Baviera o de Limoges. Apareció en uno de los cuartos, frente a una ventana abierta, el oscuro retrato cuarteado de un regidor del Ayuntamiento, cuello de amarillentos encajes, cara mofletuda de bebedor de cerveza, mirar apagado, distante. Sobre una columna de madera barnizada vieron una maravillosa lámpara de mesa *art nouveau*, apenas sin brillo.

Al igual que en el Museo, ante cosa alguna se detenían ni por cosa alguna preguntaban. El joven anticuario, chasqueado por la indiferencia de aquellos clientes que nada decían y parecían excluirlo buscando por su cuenta en un *bricabrac* que únicamente él conocía, tomó en sus fuertes manos un delicado jarro de cristal con montura de plata, «fabricado por Dresser en 1879», dijo como si hablara de un gol. Después de mostrárselo, volviéndose hacia otro lado, le quitó una partícula de polvo mediante un rápido soplo. Ellos miraron impasibles el jarro, apartando enseguida los ojos. Sin duda ya habían advertido que todas las cosas estaban cubiertas de polvo. «Aquí no se limpian antigüedades—quiso aclararles—. Como me las traen, así se quedan. Hay quien pule o mete bajo agua, en mi casa, no. ¿Acaso están

# un HIJO.

acabadas de hacer? El polvo les da su prestigio».

Pese a sentirse defraudados por el aspecto imprevisto de aquel forzudo, aspecto que anuló la ilusión de superponer un rato de sus vidas a los acontecimientos de una querida novela, lo compararon de nuevo con el anticuario de *La piel de zapa*, descubriendo esta vez una coincidencia: el personaje habría podido hacer una observación semejante a la suya. En su tienda tampoco se limpiaba ningún objeto. Un polvo tenaz los cubría, dotándolos de legitimidad histórica. Eran más viejos y como más sinuosos.

El desgano con que recorrían las piezas de su casa se le había vuelto evidente. O lo miraban todo con la peligrosa displicencia de profundos conocedores o, en cambio, se hallaba ante visitantes sin dinero que habían entrado a pasar el rato. Ante sus dudas, el anticuario los detuvo y les preguntó qué buscaban. Con su acostumbrada resolución fue la madre la primera, y la única, en contestar: «Una bañera».

Se le escapó al anticuario un caramba de asombro. «A poquísimos gente le importan». Por no dejar, porque hubiera en su casa de todo, había tenido solamente tres. Una se la compraron, a alto precio y en moneda extranjera, los restauradores de un viejo hotel habanero, como modelo que copiar y poner en cada habitación. «Nunca vieron otra tan sensacional como aquella». La segunda, menos vistosa, se la llevó un criador de plantas acuáticas, nenúfares y jacintos, en moneda nacional. «Me queda una sola», y echó a andar hacia el fondo.

La madre y el hijo, que lo habían escuchado sin comentario alguno, fueron tras él, más interesados en verla que en responder a sus opiniones. En el último cuarto, debajo de una ventana que cerraban dos tablas clavadas en cruz, se detuvieron.

«Ahí está».

Ahí se hallaba, sin duda, el objeto que ambos buscaban. Les costó identificar que aquello, lleno de sillas rotas, pedazos de muebles, marcos en desuso, era una bañera. Dos gatos viejos dormían dentro y saltaron asustados al sentirlos llegar. No era de pórvido morado ni su forma semejante a una concha, pero al menos era grande, desempotrada, de hierro esmaltado. La sostenían cuatro garras de león o de buitre.

«Si les gusta, la mando a desocupar. Tendrán que sacarla de madrugada, según hicieron con las otras, después que la policía retire la guardia de la cuadra». «Como en su establecimiento no se hace limpieza, nosotros la haremos». Era el hijo quien, por vez primera en aquel sitio, hablaba en voz alta. «De ninguna manera. Mi deber es complacer a la clientela. Si así lo desean, se la llevarán reluciente».

Entonces, al terminar de hablar, ocurrió lo que el amo de la casa no esperaba. Oyó, en la voz decidida de la madre, que no la iban a comprar ni a sacarla del establecimiento, tan solo querían usarla un tiempo, quizá por una hora. En el instante en que aquel acontecimiento se producía, madre e hijo estaban muy cerca, apoyados el uno en el otro. El anticuario pudo

mirarlos a los dos de una vez, completamente estupefacto. «¿Se refieren a un... alquiler?», preguntó sin salir del asombro.

«Póngale el nombre que quiera», replicó la madre, y pasó a explicarle sus condiciones.

Dentro de dos días, el cinco de mayo exactamente, a las diez de la mañana, vendrían a usar la bañera, y subrayó el verbo usar. Para ese día la querían «reluciente», como él mismo les había asegurado. Al oír la cantidad que la anciana le proponía, el doble de lo que había pensado pedir, comprendió que se trataba de un negocio redondo con seres extravagantes, en el que no perdía nada, por el contrario, iba a obtener más de lo que había esperado mediante la venta. Aceptó y se comprometió con los términos del trato.

Antes de que se marcharan, la madre le advirtió que, de no hallarse todo listo el cinco de mayo y a la hora indicada, el trato quedaría roto.

Pareció haber olvidado alguna cosa o quiso subrayarla, como hiciera con el verbo usar, y regresó para ordenarle que llenara de agua la bañera, casi hasta el tope. «Ni caliente ni fría, destemplada», dijo, alzando un dedo, empleando una palabra que el anticuario desde hacía años no oía pronunciar.

Fueron de una puntualidad inglesa. Día y hora acordados, estaban de pie ante la bañera. El dueño había cumplido, a su vez, con los términos del acuerdo. La madre hundió un dedo en el agua y satisfecha movió la cabeza. «Hijo, págale». Este le entregó la cantidad convenida. Pese a que sostenía el dinero como hubiera hecho con una raqueta, no se atrevió a contarle en presencia de aquella pareja insólita. Pero lo haría apenas saliera de la habitación, así había indicado la madre que debía hacer, cerrando la puerta al marcharse. Poco antes de que esto ocurriera, los dos viejos gatos intentaron volver a dormir dentro de la bañera y fueron expulsados por el amo de la casa con una estruendosa palmada.

«Quitate los zapatos y las medias», ordenó la madre cuando se quedaron solos. Esperó a que el hijo la obedeciera y después ella hizo lo mismo. Descalzos se pararon al borde. La bañera relucía, según prometiera el anticuario, blanquísimo el esmalte. El hijo, lo que desde niño sentía ante el agua acumulada, tuvo ganas inmensas de escupir y se tragó de un golpe

la saliva irreverente que se le agolpaba en la boca. Creyó que el agua se había cerrado con un ruido leve y que su cara aparecía reflejada en aquella limpidez.

«Entra y acuéstate. Faltan diez minutos para las y cuarto». El hijo la miró callado. Con una entonación imprecisa, la voz muy suave, quiso saber si ella aún creía necesario repetir la experiencia. «¿Te arrepientes? ¿No te he convencido? Así conocerás en carne propia mi disposición a sufrir por ti». Él nada más dijo y, dada su estatura, pareció trepar a la bañera hasta acostarse en el fondo. El agua, la que en un principio creyó cerrada, se abrió para acogerlo, como si un hijo pródigo regresara al útero materno.

Después de su inmersión la vio cerrarse sobre su pequeño cuerpo. Subieron desde el fondo múltiples burbujas a la superficie. Preocupada la madre se inclinó buscándolo. De pronto la cabeza, entre chorros de agua, surgió en un extremo de la bañera, saliendo a respirar en busca de oxígeno. Botaba agua por la boca y por la nariz. Los ojos parecían inundados de lágrimas. «Ten valor», ordenó ella pidiéndole a la vez. Luego, aferrada a su nuca, volvió a hundirlo. Lo vio patear, agitar sus cortos brazos, y lo sintió luchar por no ahogarse. Sus labios se movían desesperados, como si quisieran hablar con la madre. Ella lo veía como un muñeco, como un niño, como su bebé recién nacido. El agua, en verdad, lo hacía un poco más grande, pero la madre no quería verlo crecido. Era su feto el que pateaba allá abajo.

Haciendo un esfuerzo grande, el hijo consiguió escapar de sus manos. Sacando la cabeza, con la boca abierta, lanzó un vómito de agua caliente. No pudo evitar darse un golpe en la barbilla con el borde esmaltado, pero se mantuvo a flote. «Quiero que nazcas, hijo mío. Quiero que padezcas lo que padeció tu madre para traerte al mundo».

Mientras flotaba, respirando como un animal agonizante, la madre se arrodilló y, con una fuerza increíble para su edad, volvió a empujarlo hasta el fondo. Estaba casi desnuda, empapada la tela de su vestido. Antes de que desapareciera bajo el agua alcanzó a ver sus viejas tetas flácidas y sus oscuros pezones. De ellas se había alimentado durante más de seis meses siendo un recién nacido.

La madre se alzó de nuevo. Inclínándose sobre la bañera, descubrió los ojos inflamados del hijo que la miraban con terror, y sus manos, las palmas abiertas, fueron subiendo como en medio de una súplica hasta salir del agua. Percibió entonces que la presión se había debilitado y, sacando la cabeza, pudo respirar.

Aquello duró solo un segundo.

La madre, todavía inclinada, de repente perdió el equilibrio y ambos se hundieron manoteando. Al rebasar los bordes, el agua comenzó a chorrear sobre el piso. Como abrazados giraron un instante, y la madre lo cogió por los hombros y le clavó las rodillas en el pecho. Él se agitaba debajo intentando hacerse oír, lo que consiguió por un segundo, y a ella le pareció que le suplicaba que lo dejara vivir.

«Mi niño, ahora estás naciendo. Espera, espera». Él gritó que nada podía hacer.

La madre hablaba y hablaba mientras hundía las manos y las rodillas, hablaba y hablaba. «Tanto sufrí, tanto sufrí por traerte». Repetía cuanto él había escuchado innumerables veces, hasta el minuto en que aceptó realizar aquella experiencia de nacer por segunda vez, pasados sus 50 años, a la misma hora, diez y quince de la mañana, el mismo día, cinco de mayo.

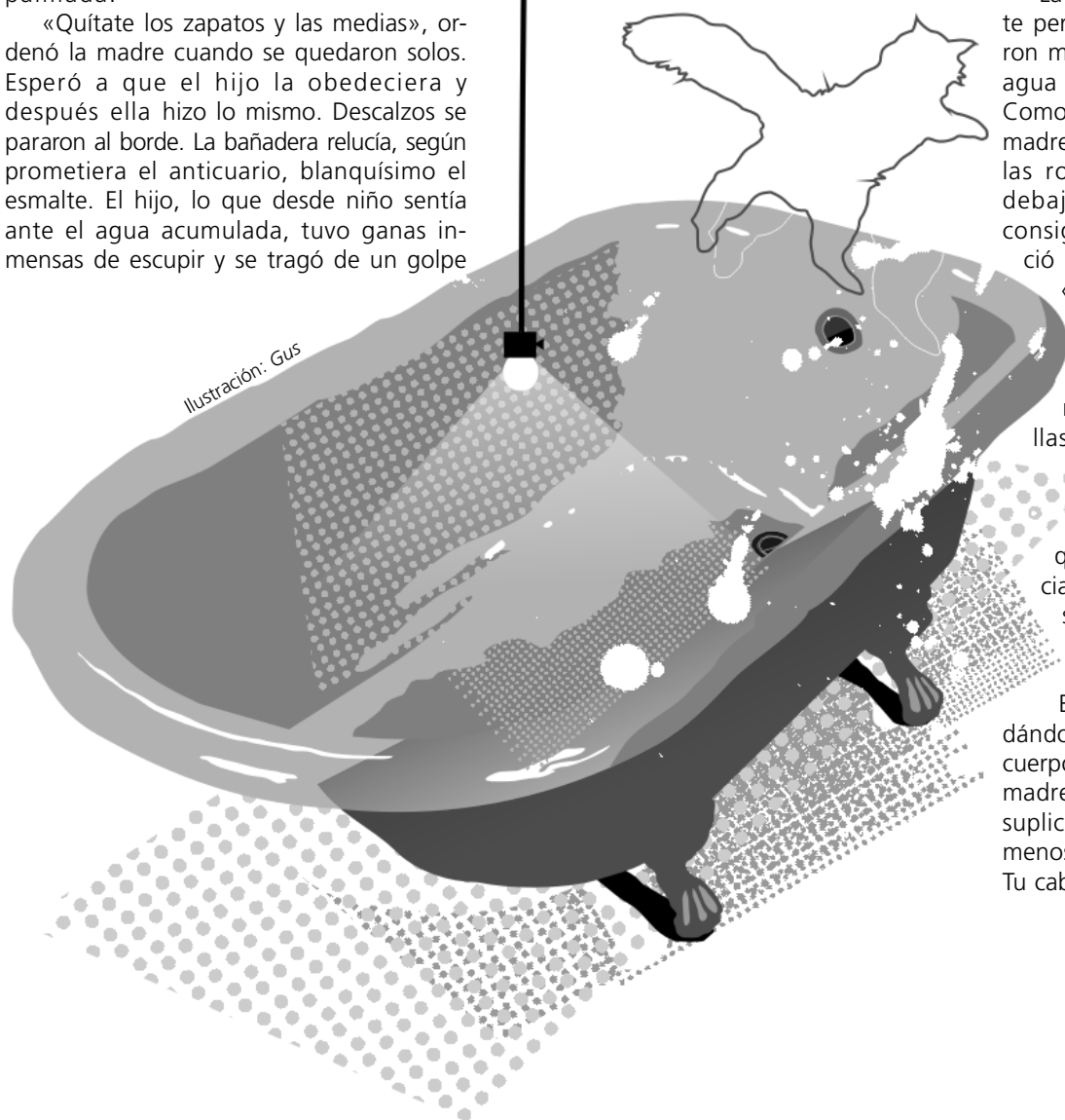
Entre la agitación del agua desbordándose sobre el piso, la agitación de sus cuerpos, los recuerdos exacerbados de la madre, al fin se hizo oír de nuevo. Gritó suplicante, y la madre creyó oírle que al menos le permitiera respirar. «No puedes. Tu cabeza, mi niño, fue lo último en brotar

de mí. Naciste primero por los pies, fue lo primero que vieron el médico y las enfermeras, tus pies que se asomaban, esos pies que tanto me hicieron padecer en el largo tiempo que duró tu alumbramiento deformado. Míralos, míralos agitarse. Ahora puja tu cabeza. Cuida que no se te enrede en el cordón y te ahogues. Respira. Abre los ojos. Estás en el mundo».

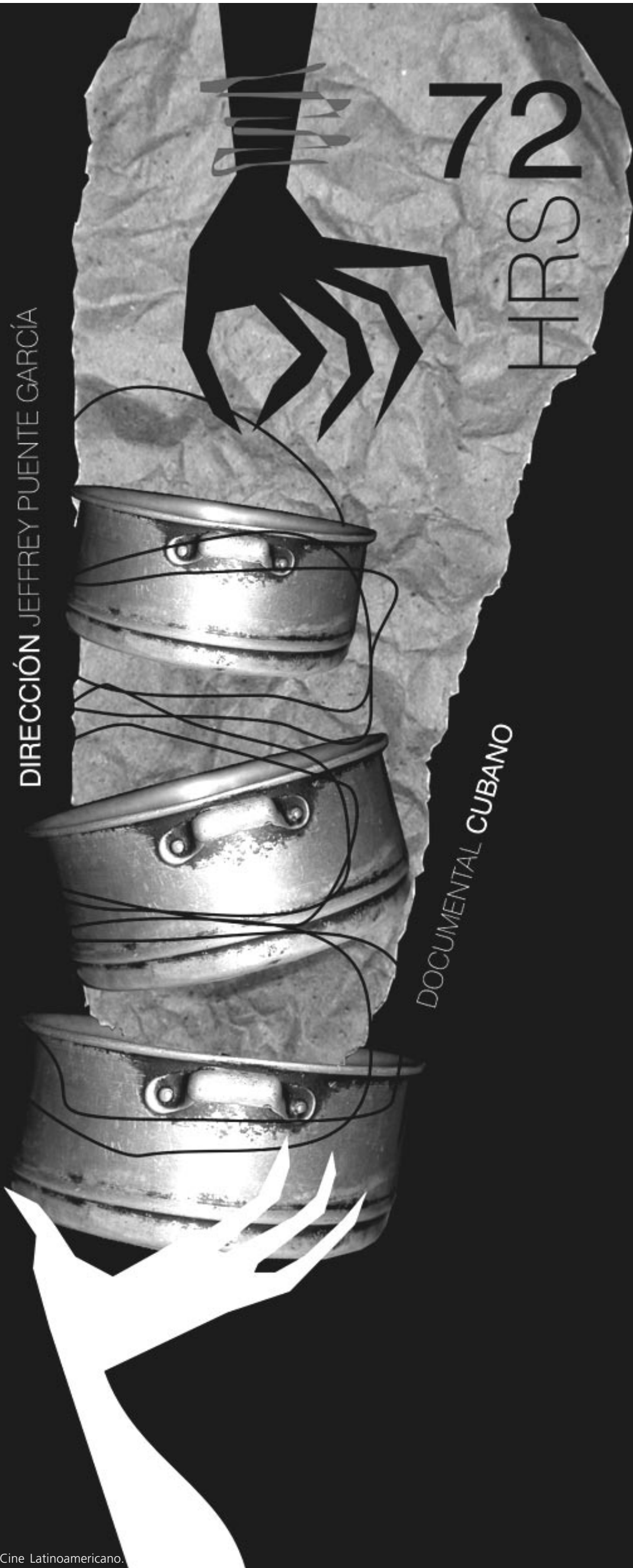
Apoyado en el fondo resbaladizo, consiguió sacar fuera la cabeza. La presión de la madre disminuyó hasta finalizar. Después, apartándose para que el hijo pudiera respirar el aire del mundo, lo oyó jadear, agarrado al borde de la bañera. Apoyándose en los hombros del hijo, salió chorreando enormes cantidades de agua. Él dejó rodar su cabeza hasta tropezar con el piso mojado, y oyó a sus espaldas que quitaban el tapón. La bañera expulsó el resto haciendo el ruido de una garganta seca. Resbalando por el borde acabó cayendo completamente en el suelo. «¿Ya acabaste?». Ella asintió con evidente cansancio. Se hallaba sentada en el borde de la bañera. «Qué cantidad de líquido», exclamó, señalando agobiada el agua sobre el piso.

Cuando se disponían a marcharse, el anticuario apareció para despedirlos y felicitar al hijo por su segundo nacimiento. Lo había visto y oído todo oculto detrás de la puerta, nunca las puertas de su casa cerraban bien. En el pasillo, la vieja pareja de gatos ronroneando esperaba que todo se secara para recuperar su sitio en la bañera. ▀

Tomado de *Los privilegios del deseo*. Editorial Letras Cubanas, 2007, que será presentado durante la XVII Feria Internacional del Libro.



DIRECCIÓN JEFFREY PUENTE GARCÍA



DOCUMENTAL CUBANO

72  
HRS

Diseño Giselle Monzón | Michele Miyares