

la Jiribilla de papel

74
2008

www.lajiribilla.co.cu

• publicación mensual •

www.lajiribilla.cu



Dossier:
**CREACIÓN ARTÍSTICA,
COMUNICACIÓN
Y MERCADO
CONTEMPORÁNEO**

Encuentro con... Manuel Rivas
Fragmento de su novela
El lápiz del carpintero

Sobre la diversidad social
como riqueza de la nación
FERNANDO MARTÍNEZ HEREDIA

Expedición a las cárceles,
la otra cara de la realidad
REYNALDO GONZÁLEZ

Volodia, memoria ardiente
EUGENIO MARRÓN



la Jiribilla de papel

Dossier

- 3 El contracanon *light*: evitando las frases hechas
RAFAEL DE ÁGUILA
- 6 De *Rocamboles* a *Piratas del Caribe* en un mismo rollo
ROLANDO PÉREZ BETANCOURT
- 8 Adiós privacidad
ROSA MIRIAM ELIZALDE Y ROGELIO POLANCO
- 11 El arte contemporáneo en el mundo corporativo
HELMO HERNÁNDEZ

- 14 La diversidad social no es una debilidad de la nación, sino una instancia muy importante de su riqueza
FERNANDO MARTÍNEZ HEREDIA

Secciones

Encuentro con...

- 16 Manuel Rivas
Cuba: la tierra prometida
MAGDA RESIK AGUIRRE

Poesía

- 19 *La opaca lejanía de las palmas / A esta hora de la tarde viene / Las cartas versan sobre la apoteosis*
LUIS LORENTE

Entrevista

- 20 Volodia, memoria ardiente
EUGENIO MARRÓN

La crónica

- 21 Jubilaciones
AMADO DEL PINO

La mirada

- 22 Sobral Centeno de paso por Cuba. (Pre)texto para *Bucaneros*
ANDRÉS D. ABREU
- 23 El tiburón y la sardina: acerca de «Alas» y la estética zoo
PÍTER ORTEGA NÚÑEZ

En proscenio

- 24 Otra vez los aires del Odín Teatro
RUBÉN SICILIA

- 25 Expedición a las cárceles, la otra cara de la realidad
REYNALDO GONZÁLEZ

Libros

- 26 *No Logo*: impresiones de un lector seducido
JORGE ÁNGEL HERNÁNDEZ
- 27 Del humor y el lenguaje:
Jorge Enrique Adoum y su aproximación a la paraliteratura
NARA ARAÚJO

- 28 Adivinanzas de Eliseo Diego
JESÚS LOZADA

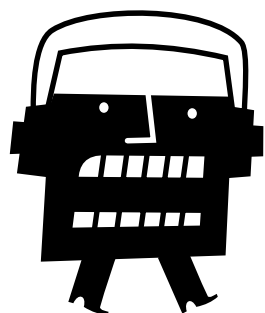
- 29 José Luis Cuevas.
El dibujante, el grabador, el escultor y el poeta
JORGE FERNÁNDEZ

- 30 **Narrativa**
El lápiz del carpintero
MANUEL RIVAS

Se sabe que la mitología griega no ha sido solo el arsenal del arte griego, sino su tierra nutricia. La concepción de la naturaleza y de las relaciones sociales que hay en el fondo de la imaginación griega y, en consecuencia, del (arte) griego, ¿es compatible con los oficios automáticos, los ferrocarriles, las vías férreas y el telégrafo eléctrico? ¿Qué son Vulcano ante Roberts y Cía, Júpiter ante el pararrayos, y Hermes ante el crédito mobiliario? Toda mitología somete, domina y moldea las fuerzas de la naturaleza en la imaginación y por la imaginación: pero desaparece en cuanto llega a dominarlas realmente. ¿Qué deviene la Fama respecto de Printing House Square?

Carlos Marx

Introducción a la crítica de la economía política. En: *Carlos Marx y Federico Engels: Sobre la literatura y el arte*. Editora Política, La Habana, 1965, pág.116.



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:
Madelin 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.

Calle 5ta. nro. 302 esq. D,
Vedado, Plaza de la Revolución.
CP 10400. La Habana, Cuba.

Impreso en los Talleres del
Combinado Poligráfico Granma

☎ 836 9719 ext. 112
✉ lajiribilla@enet.cu
www.lajiribilla.co.cu
www.lajiribilla.cu
Precio: \$1.00





Creación artística, comunicación y mercado contemporáneo

Hace casi medio siglo, Robert Escarpit, el gran impulsor de la sociología de la literatura, nos recordaba que el mayor *best seller* del siglo XVIII fue la novela *Pamela*, de Richardson, que alcanzó una tirada de 20 mil ejemplares, cifra exagerada en una época en que el público lector estaba compuesto por una minoría perfectamente discernible para el autor, quien podía escribir con la mirada puesta en sus gustos y opiniones. Varias décadas después, en pleno auge del capitalismo industrial, este fenómeno fue sobrepasado por el folletín francés: la novela por entregas, asociada a un periódico de gran circulación, superaba las previsiones del más ambicioso impresor. Así vieron la luz *Los misterios de París*, de Eugène Sue, y también *Los miserables*, de Víctor Hugo. ¿En qué medida ese condicionamiento del arte y la literatura persiste y se amplifica en la época actual? Este dossier propone las reflexiones de varios intelectuales cubanos, situadas en ámbitos diversos: la gran industria editorial y su complemento; la maquinaria de promoción de ciertos monstruos literarios; el mundo de los grandes eventos de las artes plásticas, pantalla de un mercado de sofisticados resortes, sin olvidar el cine, quizá el arte más llevado y traído en esta «feria de las vanidades». Inspiración y ventas, gusto y demanda, son hoy conceptos de más difícil enunciación que en los tiempos del romanticismo naciente. Estas páginas registran las intervenciones en el espacio Ciclos en movimiento del Centro Cultural Dulce María Loynaz a propósito del tema Creación artística, comunicación y mercado contemporáneo.

El contracanon evitando las frases hechas *light*:

Rafael de Águila

En entrevista reciente a Patricia Kolesnikova, de la *Revista Ñ*, de *Clarín*, el Premio Nobel de Literatura José Saramago razonaba: «Si el libro es una mercancía, hay que venderlo. ¿Dónde lo haremos? ¿En la Luna?» Y alertaba: «Hay que tener cuidado con las ideas hechas». Tengamos, pues, cuidado con las ideas hechas. El mercado existe; el libro, también. El libro se vende en el mercado, no se regala, hasta ahora se vende, ojalá algún día se regalara, hasta hoy eso no ha resultado posible. En un evento en el que se debatía un tema muy similar, hace apenas algunos meses, Senel Paz señalaba lo siguiente: «No es malo que la literatura y el escritor vayan al mercado y se realicen a través de él, las inconveniencias vienen cuando es el mercado el que viene a la literatura y la convierte, junto con el escritor, en mercado». Eludiendo las ideas hechas, sobre esas inconveniencias se ha debatido, debatimos hoy, y seguramente se continuará debatiendo.

Han transcurrido algunos años desde que el crítico norteamericano Harold Bloom sustentara un canon literario centrado en 26 escritores cuyo vértice ubicara en Shakespeare, recordarán ustedes aquella obra, *El canon occidental*. Desde entonces Bloom se ganó el escaño de «polémico», la movilización de múltiples enconos y el ataque de muchos que lo calificaron de elitista. En las últimas dos décadas, sin embargo, se ha fraguado un contracanon de proporciones inmensurables. El mundo del libro, término ese no peyorativo, pero que me parece más exacto en lugar de aludir a «la literatura», se ha visto ferozmente invadido por elementos que si bien siempre habían existido (sin penas, mas, sobre todo, sin glorias) nunca antes se habían producido, nunca antes se habían lanzado y nunca antes se habían recibido en las proporciones que hoy pueden constatarse. Muy especialmente nunca antes habían pretendido merecer —sin la menor de las penas— las «glorias» hoy alcanzadas. Digámoslo sin el temor de las frases hechas: el mundo del libro se estremece hoy ante el paso arrollador de un fantasma que llega arropado con los hábitos espurios del éxito de ventas, las alhajas aterciopeladas de ciertos autores y el engañoso encanto de no pocas obras.

Cientos de millones de lectores en todo el mundo se mueven en virtud de esos aires, las casas editoriales, desde la parafernalia de un despliegue publicitario sin precedentes, inundan el mercado y los autores son presentados como el *non plus ultra* de las letras. Las editoriales sostienen que se trata de grandes obras, los autores pueden recibir múltiples premios, el reconocimiento de importantes instituciones internacionales, y no pocas veces los propios estados, orgullosos del éxito, suelen concederles los más altos honores. Esto, desde luego, ejerce un impacto sacralizador y legitimante que desacraliza y deslegitima cualquier crítica.

El éxito de venta suple hoy en muchos casos la calidad literaria. Ya no basta vender; urge vender rápido; al viejo y conocido término de *best seller* se ha unido hoy una nueva y flamante categoría, el *fast seller*; libros que no más llegados al mercado logran vender en las primeras horas o primeros días millones de ejemplares. Ahí están, a la vanguardia de este contracanon, Paulo Coelho, publicado en 150 países, traducido a 66 idiomas, más de cien millones de ejemplares vendidos en todo el mundo; Dan Brown, traducido a 30 idiomas, más de 50 millones de ejemplares vendidos, y no puedo dejar de mencionar el éxito editorial más impactante de todos los tiempos, las primeras tiradas más importantes de la historia, éxito ese solo superado, según parece, por *La Santa Biblia* y el *Libro Rojo de Mao*, 325 millones de ejemplares traducidos a 65 idiomas en tan solo diez años, por supuesto, me refiero a la saga de siete libros de J. K. Rowling sobre Harry Potter, el niño mago recientemente fallecido. (Sobre este último caso no quiero dejar de compartir con ustedes, en una de las muchas entrevistas de las que se hizo eco la prensa hace apenas unos meses a la salida del séptimo y último libro de la saga, lo manifestado por una muchacha que, como otros miles llegados de todo el mundo, aguardaba ahí en Londres, bajo la lluvia, vestida de bruja: «Durante los últimos diez años Harry Potter ha sido una parte muy importante de mi vida. Durante tanto tiempo les he hablado a mis amigos de las teorías sobre Harry Potter;

ya no podré hacerlo más. ¿Qué haré con mi vida?». Escalofriante esto. Teorías sobre Harry Potter. Como si se tratara de la novelística de Proust o Kafka). Pueden mencionarse otros muchos autores, a los citados difícilmente pueda discutírseles la vanguardia de esas dos categorías, los *best* y *fast sellers*, la vanguardia de este contracanon, el contracanon *light*.

Ya no se trata de literatura, del libro, de su valor intrínseco como obra de arte: vender es la divisa. Parece no importar el valor de uso de un libro, se privilegia hoy su valor de cambio. El valor de una obra suele juzgarse con arreglo al sitio que ocupa esa obra en el *Top Ten*, en la columna de ventas. Marx enunció el fetichismo de la mercancía. El libro se entroniza hoy como fetiche. Recordemos aquella frase magistral de Balzac: «La literatura es la historia privada de las naciones», recordemos la aparición del folletín en la Francia del siglo XIX. Quizá la primera manifestación de lo *light* como fenómeno literario, sociológico, mediático. Uno de los mayores éxitos, el primero, fue la publicación de *Los misterios de París*, de Eugène Sue, unos 140 episodios aparecidos entre los años 1842-1843. Edgar Allan Poe, quien conoció del fenómeno, escribió acerca de esta obra lo siguiente: «Su objetivo fundamental es hacer un libro vendible». Premonitorio este juicio del autor de *Los crímenes de la calle Morgue*. Enorme la vigencia de esas palabras. Escribieron folletines Alfredo de Musset, Alejandro Dumas, Honoré de Balzac, Émile Zola, Charles Dickens, Arthur Conan Doyle, mas convendrán ustedes que en modo alguno puede homologarse a Sue con Balzac, Zola y Dickens.

Según Eco, el mismísimo Mussolini fue autor de varias obras folletinescas. Se llegó a acompañar estos folletines de regalos, primicias del *marketing*. Gramsci y Eco sostienen, cada uno desde entornos diferentes —el primero desde la cárcel; el segundo desde su estudio—, que el superhéroe nace del folletín. Y según Eco, lo que él llama «estructura sinusoidal», esa alternancia tensión-relajación-tensión, tan usual en la telenovela, nos llega desde el folletín. Otro de los peldaños, uno de primer orden cuando se hable de lo *light*, resulta la novela rosa. Aparecida también a finales del siglo XIX, no puede obviarse a María del Socorro Tellado López, Corín Tellado, la autora más prolífica y popular del género y quién sabe si de todos los tiempos. Ha escrito y publicado más de 4 000 obras, éxito de venta total. Ella misma ha admitido haber escrito alguna novela en una tarde. Otro de los peldaños, las novelas del oeste, aquellas al estilo de Marcial Lafuente Estefanía, y, desde luego, las *Selecciones del Reader Digest*. Novela rosa, radionovela, fotonovela, *Selecciones del Reader Digest*, novela

del oeste, telenovela. Entre lo rosa y lo *light* solo media un movimiento de transacción, de readaptación, reacomodo de gustos, patrones, tecnologías, *modus vivendi*. Desde el folletín hasta la novela *light*, son las mismas aguas bajo el puente.

Citemos la opinión de cuatro escritores de prestigio mundial. Les confieso que he privilegiado las formuladas por autores cuya filiación ideológica no resulte decididamente izquierdizante, no vaya a elucubrarse que se trata de una macabra trama fraguada desde la izquierda.

Veamos lo que a inicios del milenio declarara el escritor mexicano, Premio Cervantes, Sergio Pitol, en Caracas: «La literatura *light* ha existido siempre. Al lado de Dickens, Balzac o Flaubert hubo otros escritores que hacían novelas dulzotas e irreales. Cada generación ha producido estos escritores, quienes se dedicaban a lo suyo y no sentían competencia de Thomas Mann, de Virginia Wolf o de William Faulkner. Ni se molestaban porque no se hicieran tesis sobre ellos, ni por quedar fuera de la historia de la literatura. Tenían su público (ese que ahora ve telenovelas o lee la actual literatura *light*), ganaban mucho dinero y no creaban ningún conflicto en el mundo literario, los límites estaban muy claramente definidos... Cada quien estaba en su feudo. Pero ahora las editoriales han hecho una combinación macabra: convertir a escritores que podrían ser serios, escritores de verdad, en escritores *light*. Y, en el camino contrario, algunos escritores —y escritoras— que nunca hubieran tenido ningún prestigio porque son muy malos y solo se manejan en los límites de lo *light*, son impuestos como si fueran Lampedusa o Stendhal».

Veamos lo declarado por el peruano Mario Vargas Llosa, en entrevista con Ezequiel Martínez, de *Clarín*, el 5 de febrero de 2005: «La idea de dedicar años a una obra literaria no está de moda. Hay algunas excepciones, desde luego, pero está mucho más de moda la literatura *light*, leve, ligera. Si *El código Da Vinci* al final a ti te produce un extraordinario placer y lo que buscas son obras que sean equivalentes, entonces tú nunca vas a poder leer el *Ulises*, de Joyce; nunca vas a leer a Proust, ni vas a gozar con Borges. Yo creo que esas otras lecturas en cierta forma te vacunan, así como las telenovelas te pueden cancelar completamente la sensibilidad para gozar de un tipo de teatro de gran refinamiento, por ejemplo. Porque esas obras, algunas muy bien hechas, que te capturan la atención muy rápidamente, son obras descomplicadas, que no ponen en ejercicio tu inteligencia ni tu capacidad de raciocinio, que no te plantean dudas o problemas. Son una agradable ensoñación, casi como tomarse un tranquilizante: te descansas, te sedan un poco, pero eso crea lectores pasivos, lectores que son los espectadores de telenovelas. ¿Qué inconveniente tiene eso?, que rápidamente puedes llegar a descubrir que si eso es lo que te interesa, entonces, ¿para qué leer? Hay un cine, una TV que te da eso mismo. En novelas como *Los miserables*; como el *Ulises*, de Joyce; *La montaña mágica*, de Thomas Mann, o como *Rayuela* o *Adán Buenosayres*, en la Argentina, donde hay casi una vida detrás volcada, eso no está de moda».

No es lo *light* un asunto de derechas o izquierdas, nadie se atrevería a acusar precisamente de izquierdista a Mario Vargas Llosa.

El escritor argentino Ricardo Piglia sostuvo que sería hoy imposible imaginar que alguien apenas conocido como Cortázar publicara una novela de 700 páginas como *Rayuela*. Señala Piglia que en ese instante había publicado Cortázar solo tres libros de cuentos; que contaba, por ese entonces, con prestigio en un círculo reducido, y escribe Piglia, cito textualmente: «Hoy vivimos una realidad absolutamente distinta. Por supuesto, ningún editor editaría hoy un libro como *Ficciones*, de Borges. Muy difícil, muy intelectual, y encima son cuentos, el autor además es conocido como poeta y como autor de pequeños ensayos herméticos y extravagantes. Eso diría el informe de un editor hoy sobre un libro como *Ficciones*. No es negocio».

Citemos un artículo de Juan Goytisolo, publicado el 3 de febrero de 2007 en *El País*: «Las novelas innovadoras ajenas al entramado de la mercadotecnia suelen ser dejadas de lado `salvo en el caso de escritores ya viejos y conocidos' en provecho de las más comerciales. En los últimos decenios asistimos a una ruptura de dicho equilibrio. Los pesos pesados del mundo editorial solo quieren publicar lo que, acertadamente o no, consideran productos de venta fácil y marginan aquellas novelas que, en razón de su complejidad o por su voluntad innovadora, no responden al conformismo y pereza intelectual de una mayoría anestesiada por la telebasura o las revistas sobre la gente guapa. Más grave aún,

con el aval de la prensa afín, e incluso de un

ilustre académico, sostienen que las mejores novelas son las que venden más: ¡dictamen inapelable que encesta a *El código Da Vinci*, *La sombra del viento* o *La catedral del mar* a alturas de una himalayana sublimidad!».

Ahí esta el fenómeno, presentado por cuatro grandes escritores, autores de prestigio mundial. Sigamos el consejo de José Saramago y eludamos las ideas hechas. Tratemos de desentrañar, de debatir, de dilucidar el centro genésico, las causas de todo esto. Les propongo adentrarnos en el mundo de las grandes editoriales. El fenómeno no puede ser estudiado sin tener en cuenta los cambios enormes en el mundo de las grandes editoriales. Desde Tito Pomponio Atico, copista de Cicerón allá en Roma, hasta el día de hoy ha fluido imperturbable el tiempo. En las últimas dos décadas son vastos y profundos los cambios en el mundo editorial. Citemos dos de ellos, un binomio que signa, en gran medida, el bifronte fenómeno del mercado y lo *light*.

El primero: Las megafusiones. En las últimas décadas ha tenido lugar un proceso de fusión, de concentración del capital, para decirlo en palabras de Marx. Casas editoriales muy poderosas se concentran ahora bajo un solo grupo que, a su vez, forma parte de un enorme emporio que hunde sus raíces en múltiples esferas, a menudo sin relación alguna con la literatura. Todo esto ha impactado como nunca antes la esfera del libro. A menudo se alude a la llamada «industria pseudocultural», el mundo editorial, se dice, está en manos de esa industria, en manos de grandes transnacionales. Prosigamos eludiendo las frases o ideas hechas y citemos algunos de los nombres y apellidos de ese fantasma corporativo, corporizado, esa industria transnacional, global. Las citaré, advierto, sin orden de preeminencia, sin relación alguna con el capital del que disponen o los posibles nexos con la literatura *light*: BERTELSMANN AG, se trata de un emporio alemán, la mayor empresa del mundo en comercio electrónico, comunicaciones y contenidos interactivos. Random House, la casa editorial posiblemente más grande no solo de lengua inglesa, sino del mundo, es una división de este monopolio alemán. A su vez Random House es un enorme pulpo; controla unas 14 editoriales en el mundo, se fusionó a la editorial líder en Italia, la Mondadori, adquirió Pantheon Book. Random House en 1980 había sido adquirida por el magnate Samuel Irving Newhouse. La editorial Grijalbo desde 1989 pertenece a este grupo alemán, lo mismo sucede con Plaza y Janés y Editora Suramericana. Tiene presencia en América del Sur, América Central y España. Exporta libros a 45 naciones. Ha hecho millones con las aventuras de la Barbie y *El código Da Vinci*, de Dan Brown.



NEW CORPORATION, del magnate australiano-inglés-estadounidense Rupert Murdoch, el nuevo Hearst. Es la corporación de Comunicaciones más grande del mundo con un capital de 23 billones de USD. Controla 175 periódicos, entre ellos los importantes *The Sun* y *The Times*, y 35 revistas en el mundo. Es dueño de las cadenas de TV por satélite Fox, Sky y National Geographic, de la Twentieth Century Fox, parece que acaba de adquirir el *Wall Street Journal* por unos 5 000 millones de USD. Este señor posee 40 grupos editoriales en EE.UU., Canadá, Gran Bretaña, Australia, Nueva Zelanda e India. Es un *neocón* reconocido.

Es dueño hasta de Los Angeles Dodgers. Controla la Editorial Harper Collins, fusión de Collins e Hijos, de Gran Bretaña, con la Harper and Row, de EE.UU. El 3 de octubre de 2006 Harper Collins y la Editorial española Planeta, la más importante editorial del mundo en lengua española (debe recordarse además que el Grupo Planeta controla unas 30 editoriales, en el 2000 se le atribuía un capital de más de 1 443 millones de euros) anunciaron un acuerdo de publicación global, algo así como la geopolítica del libro. Un detalle interesante sobre Harper Collins y Paulo Coelho: en 1993 Harper Collins publicó *El alquimista* en los EE.UU., aquella fue la mayor edición inicial de un libro brasileño en ese país. Jonh London, director ejecutivo de esta editorial, declaró: «Era como levantarse al amanecer y ver salir el sol mientras el resto del mundo seguía dormido. Esperen a que todos los demás se despierten y vean esto». Este mismo hombre escribió a Paulo Coelho en el 2002: «*El alquimista* se ha convertido en uno de los libros más importantes en la historia reciente de nuestra compañía». Vale señalar que el 80% del mercado editorial en los EE.UU. es controlado por cinco grandes empresas. Y el libro que no se vende se regresa a la industria, se hace pulpa, se recicla.

GRUPO PRISA (Promotora de Informaciones, Sociedad Anónima): líder de comunicación, cultura, entretenimiento, educación y multimedia en España, presente en 22 países de Europa y América; en el 2005 facturó 1 483 millones de euros y obtuvo un beneficio neto de 153 millones de euros; controla 1 235 emisoras de radio en España y América Latina; varias televisoras, entre ellas Canal +, y un buen grupo de editoriales tales como: Alfaguara, Taurus, Aguilar, Altea, Punto de Lectura, SUMA, Santillana, Constancia Editores y Salamandra. Controla el periódico *El País*, diario de mayor tirada en España, con su suplemento literario *Babelia* y discográficas, revistas, cadenas de librerías. Tiene presencia en Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, España, EE.UU., Guatemala, México, Perú, Uruguay, Paraguay, Venezuela, República Dominicana y Puerto Rico. Adquirió el 75% de la Editorial Objetiva, de Brasil, editorial que pagara un millón de USD a Paulo Coelho por los derechos de *La quinta montaña*. Dato interesante: en el 2006, en España, el 32% de los libros que llegaron a las librerías fueron devueltos a las editoriales, es decir, no se vendieron uno de cada tres libros.

Desde luego, sostener que estas editoriales no publiquen la gran literatura y solo publican literatura *light* resultaría una soberana tontería. El fenómeno es mucho más complejo, en modo alguno puede entenderse en términos reduccionistas o en nombre de una maniquea bipolaridad. Por otro lado, un buen libro o un autor de valía puede devenir *best seller*. De lo que se trata quizá, corriendo el riesgo de simplificar al extremo algo que no debe ser simplificado, es que estos autores del contracanon venden hoy mucho más que cualquiera de los Premios Nobel y Cervantes, que cualquiera de los narradores del *boom*. Se les publicita muchísimo más, se les ensalza como autores excelsos. ¿Por qué? Sencillo. Porque reportan ganancias. Y eso sí es responsabilidad de las editoriales. En todo ese contexto, editoriales pequeñas y medianas se fusionan entre sí. O las pequeñas y medianas son devoradas por las mayores. Y las mayores por los emporios. Después de estas megafusiones monopolistas se comprenderá que se otorgue un muy especial papel a las ganancias. Según Andre Schiffrin, en *La edición sin editores* (Barcelona, Ediciones Destino, año 2000) estas pasaron del rango del 3%, que se admitía en la década del 80, al rango del 15% y 20%. Y Andre Schiffrin, no se dude, es toda una autoridad en esta materia. Es precisamente de la mano de la demanda de ganancias que nos llega el segundo de los grandes cambios.

Las grandes casas editoriales fueron a la caza de hombres que lograran obtener estas ganancias, es decir, de *business man*. De los editores que buscaban obras de valía a los que buscan el valor en oro de las obras. Ocio y negocio. Esto lo denuncian varios editores. Veamos el caso de Andre Schiffrin. En 1980, Random House fue adquirida por Samuel Irving Newhouse, un magnate. Se colocó como director ejecutivo a un graduado de la Escuela de Negocios de Wharton, de la Universidad de Pensilvania. Esta escuela es famosa, en ella se han graduado gran número de exitosos *star man* del mundo corporativo. Andre Schiffrin, quien había fungido por 30 años como *manager* de Pantheon Book, editorial fundada en los EE.UU. por su padre y que había publicado lo mejor de la literatura universal, fue obligado a renunciar. Esto lo narra muy bien Andre Schiffrin en *La edición sin editores*, título paradigmático, obra publicada hace ya casi una

década. Son varios los libros de viejos editores que denuncian semejante situación. Puede citarse la obra de Janine y Greg Bremond, *Las redes ocultas de la edición*, del año 2002. Resulta obvio el impacto de estos cambios sobre el panorama editorial.

En el año 2006 Schiffrin publica un segundo libro, *El control de la palabra*, y confiesa que al escribir *La edición sin editores* denunciaba la situación en EE.UU., pero no pensaba que algo similar pudiera ocurrir en Europa. Sin embargo, ocurrió. Francia —citemos a Schiffrin— «se ha convertido en el único país del mundo en el que sus esenciales órganos de prensa están en manos de vendedores de armas». Órganos de prensa y editoriales en manos de consorcios constructores de armas. Inaudito eso. No hay que olvidar el alerta de Saramago sobre las frases e ideas hechas, ¿Quiénes son estos consorcios vendedores de armas? Citemos los nombres, para eludir las frases hechas. Se trata de los grupos del complejo militar industrial francés Lagardère y Dassault. Según Schiffrin, esos dos grupos controlan *Le Figaro*, *Paris Match*, *Marie-Claire*, *Larousse*, *Salvat*, el 70% de la prensa francesa y gran parte del mundo editorial. Lagardère, por ejemplo, emporio líder de la rama de la aeronáutica militar, es hoy casi el tercer grupo editorial del mundo, primer grupo editorial en Francia, Inglaterra, Austria y Australia, que controla 18 cadenas de radio y diez de TV con presencia en Francia, América Latina, España e Inglaterra. En América Latina está presente en el mundo editorial a través de la filial Hachette Filipacchi, es el primer editor de revistas del mundo, con unos 238 títulos en 36 países, mil millones de ejemplares semanales. Además controla las Editoriales Salvat, Bruño, Vivendi Universal —esta última incluye Larousse—, y el 98% de la publicación de diccionarios en lengua francesa, la Editorial Anaya en España y negocios por 5 000 millones de euros. Dassault, también de la rama de la aeronáutica militar, fabricante del famoso caza de combate Mirage, controla Socpresse, el más importante grupo de prensa francés. Detalle de interés: el diario *Le Figaro* reveló recientemente que la literatura de autoayuda, una de las modalidades de mayor éxito de este contracanon, ha incrementado sus ventas en Francia en un 66%.

En el capítulo 8 de *Alice in Wonderland*, de Lewis Carroll, un elocuente diálogo resume todo esto: «La cuestión —insistió Alicia— es si se puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes. La cuestión —dijo Humpty Dumpty— es saber quién tiene el poder..., eso es todo».

Mucho de lo *light* se disfraza de misticismo, de esoterismo, de presunta ciencia, de búsqueda de lo religioso. Cunde hoy la búsqueda del Grial, los templarios, la alquimia, los códigos secretos, se ha puesto de moda la criptografía, la magia. Pero, ¿cuántos de los que leen esa literatura se afanan leyendo *La Biblia*, *El Corán*, *La Torah*, el *Zohar*, el *Tao Te King*, el *Libro de los Muertos*, el *Yi King*, el *Enuma Elish*, los libros sagrados del budismo, una obra seria sobre el Santo Grial o los Caballeros de la Orden del Temple? Millones de seres humanos prefieren comprar y leer *El código Da Vinci* y no una biografía de Da Vinci, no una monografía sustanciosa y prolija sobre su obra. Millones de seres sostienen que la saga de J. K. Rowling sobre Harry Potter es superior a la trilogía de Tolkien; a las *Crónicas de Narnia*, de C. S. Lewis; a las obras más importantes de la literatura de ese género.

Imaginen a autores *light* escribiendo 39 veces el final de *Adiós a las armas*. No es el instante para que Goethe demore toda una vida en escribir su *Fausto*. Para que Faulkner reescriba varias veces *El sonido y la furia*, creo que fueron unas cinco. Para que Dostoiévsky regrese sobre las primeras páginas de *Crimen y castigo*, obsesionado por hallar un narrador más efectivo. No lo es para Dante, por más de un decenio escribiendo *La Divina Comedia*. No lo es para Robert Musil, que tardó 13 años en escribir *El hombre sin cualidades* y aun murió dejándola inconclusa. O para Tomas Mann que comenzó *Confesiones del caballero*

Felix Krull en 1910 para concluirla en 1954. Imaginen a los autores *light* con las dudas inmensas de un Franz Kafka. Imagínenlos pidiendo a un amigo que lance al fuego toda la obra. Imaginen a estas editoriales lidiando con tales escritores. Las editoriales necesitan hoy del *fast writer* que alimente la demanda del *fast reader*, todo ello para sostener el *fast seller*. Los *fast reader* leen sentados en un establecimiento en el que se vende *fast food*. Hay editoriales que han creado guías para escribir *best seller*. Recientemente hallé un sitio en Internet que facilitaba el aprender a escribir su novela a lo Dan Brown. De los 10 libros más vendidos en España en el 2006 este autor había logrado incluir cuatro, entre ellos *El código Da Vinci*, desde luego. Se desea vender libros como se venden prendas interiores Calvin Klein. Nada a lo Flaubert. El *mot juste* es hoy el *mot* de obtener ganancias.

Poderosas productoras cinematográficas no reparan en gastos en función de obtener los derechos de llevar a la pantalla las obras en cuestión. En la superproducción de turno se invierten cientos de millones. Más que verbal o literaria la demanda es visual. No parece escribirse para conformar un libro, para el papel, se escribe para el audiovisual, para el celuloide o el formato DVD. El cine multiplica la demanda de esas obras e inunda, en virtud del poderío mediático, todo el planeta. En perfecta simbiosis la industria del cine y la del libro, las productoras cinematográficas y las casas editoriales han concertado una suerte de cartel, de sociedad comercial, en función de explotar lo que se constituye como un muy vasto filón de oro, un negocio de vastas proporciones, insospechable para un escritor de la primera mitad del siglo XX. Y al carrusel se insertan múltiples industrias: confecciones, videojuegos, juguetes, CD, programas para computadoras. Todo al ruedo para alimentar la demanda.

Tanto ha avanzado ya esta trifurca que existe hoy un gran debate, una gran confusión acerca de qué es *light* y qué no lo es. Un mismo autor puede ser *light* en una obra y no *light* en otra. Existen hasta corrientes literarias, esas que son estudiadas por los especialistas, que, dadas sus características, cobijan cierta porción de lo *light*. En algún momento puede aparecer una cultura o una literatura *diet*, dietética, escalón inferior de lo *light*. Circunscribir el fenómeno a lo exclusivamente literario resultaría una ingenuidad. No se trata de literatura *light*, no se trata de

un fenómeno editorial. Todo ocurre en el contexto alienante de una cultura *light*, de una sociedad *light*, una banalización de la cultura, una subversión vana y banal de la cultura. Digamos también venal. De una subcultura alimentada (*ex nihilo nihil*, sostiene la máxima latina) y atizada por poderosas industrias seudoculturales en una variante otra de pan y circo. Observemos lo planteado por Eco en *El superhombre de masas*: «Los parámetros que hacen aceptables o no una intriga no radican en la propia intriga, sino en el sistema de opiniones que regulan la vida social». Y las opiniones, ¿quién las conforma?, ¿cómo se conforman?

La vastísima concentración del capital vaticinada un día por Marx nos coloca hoy frente a enormes consorcios que dominan un muy vasto espectro: cine, televisión, diarios, revistas, editoras, compañías discográficas, cadenas de librerías, de videojuegos, de juguetes, de confecciones. La pluralidad es una ilusión. El sistema de opiniones de la vida social del que hablara Eco no es libre. ¿El resultado? La homogenización del lector conectado como una videoterminal al gran server del Dios Consumo. Todo funciona como un virus informático, uno de esos Caballos de Troya. Los informáticos instalan una *firewall*, pared de fuego, dispositivos antivirus. Acá la única «pared de fuego», el único antivirus posible es la cultura. Aquella que al decir de Martí nos hace libres. En un mundo donde los gobiernos tienen cada vez menos prerrogativas, y un Ministro de Cultura dispone de menos poder y recursos que una de estas grandes transnacionales, la «pared de fuego», el antivirus, se ve seriamente amenazada.

Desde luego, es legítimo el deseo de consumir lo *light*. También lo es el deseo de escribir esas obras. Incluso de venderlas. Cada quien está en total libertad y absoluto derecho de escribir, vender y leer lo que desee. Solo que no vale homologar a Dan Brown con Joyce, a Eugène Sue con Balzac, a Coelho con Vargas Llosa.

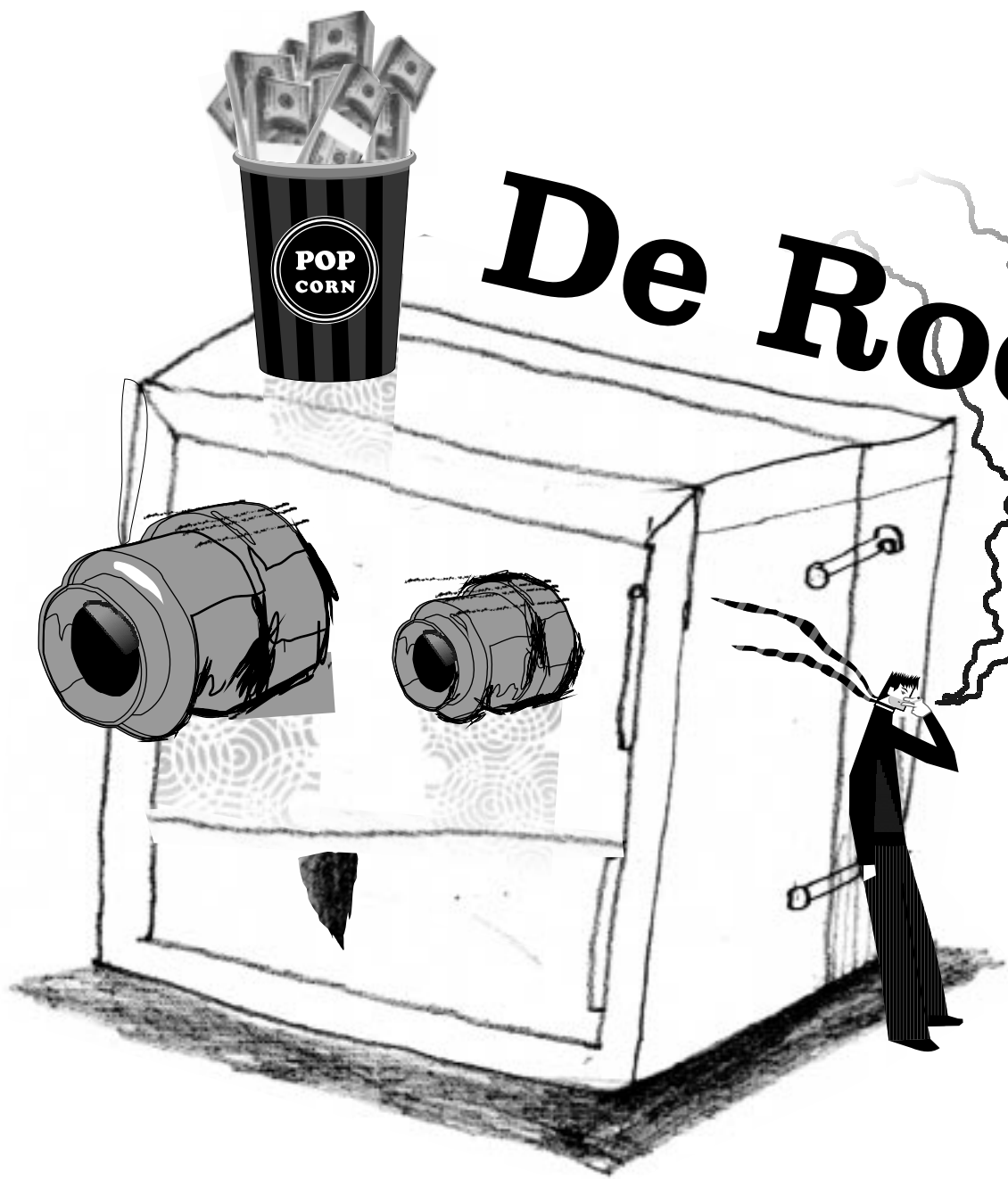
Las grandes editoriales dicen responder solo a la demanda. La hipocresía es el nuevo jinete de este Apocalipsis. Sostener que solo se responde a la demanda es algo más que una cinica falacia. Demanda, hiperpublicidad, demanda incrementada, podríamos decir parafraseando la célebre fórmula de Marx. No es el libre albedrío del consumidor, es el libre albedrío del mercado. No hay mayor censor que el mercado. El mercado censura y el mercado gratifica. Uno de los muchos peligros resulta de que cada autor, cada joven que se inicie en el arte de escribir, siga ese contracanon y escriba *light* porque se premia, publica y paga lo *light*.

Es muy probable que de toda esta banalización no quede en unos años sino el polvo. Que a una serie de obras vanas y banales suceda otra y así *ad infinitum*. Y tras cada serie más dinero. Y más polvo. Kafka, que publicó tan poco en vida, ¿es inferior al multimillonario y archipublicado Coelho?

No hay que satanizar el mercado, tampoco hay que canonizarlo. No es la única de las variables de esta cultura *light*. Sostener eso sería un torpe maniqueísmo. La peor de las frases hechas. Analizar cada una de esas variables excede el espacio de esta exposición. Este es solo un enfoque parcial sobre una de esas variables. Un enfoque en el que, a toda costa, he tratado de seguir el consejo de José Saramago acerca de las frases y su hechura. Enfoque en el que, sin embargo, propongo no perder de vista la respuesta de Humpty Dumpty en el muy famoso capítulo 8 de *Alice in Wonderland*: la cuestión es no olvidar quién tiene el poder. ■

Rafael de Águila: narrador. Ha publicado *Último viaje con Adriana* (1997), Premio Pinos Nuevos, y *Ellos orinan de pie* (2006). Fue mención del Premio Internacional Julio Cortázar 2007 con su cuento «Wagner y los cabrones».





De Rocambole a Piratas del Caribe en un mismo rollo

Rolando Pérez Betancourt

En diciembre de 2006 viví un sueño de cera en el museo de Madame Tussaud, en Londres: Napoleón, Gandhi, Madame de Pompadour acostada en un diván, su pecho palpitando gracias a un extraño mecanismo ajustado debajo del busto (como para detenerse y disfrutarla en su pasión); Los Beatles, Fidel, Humphrey Bogart, Hitler, la Reina Madre. Aquí y allá personas que se detenían y se fotografiaban junto a esas figuras y otras más. Algunas alegrías dejándose ver, pero había compostura y hasta discreción en los visitantes. Y de pronto, al entrar en un pasadizo, la apoteosis.

—¿Y eso? —le pregunté a mi culta acompañante.
— Pues vayamos a ver —me dijo.

Más de cien personas en alborozo, y otras que llegaban para retratarse junto a la última moda cinematográfica: el capitán Jacques Sparrow que interpreta Johnny Depp en *Piratas del Caribe*. Jacques Sparrow construido en cera y los fotógrafos buscavidas apostados frente a él y ofreciendo sables de lata y tricornos de cartón a todos aquellos que quisieran comprar una pose para la historia.

—¿Nos retratamos? —propuso mi acompañante tras un leve titubeo.

—No he podido terminar ni una sola de sus tres películas —respondí con fingida petulancia, pero también un desdén verdadero embozado en una sonrisita, al ver cómo ella, luego de unos segundos de indecisión, «despeinándose», como se diría en cualquier esquina nuestra, corría a fotografiarse junto al singular pirata.

Cincuenta años atrás, yo había sentido similar atracción al escribir una cartica a los Reyes Magos, pidiéndoles un traje de *cowboy* igual al de Roy Rogers, que tantas emociones me hiciera sentir en el cine y en la televisión.

Mi padre se encargó de dar fe de esa misma cadena de enganches filmicos cuando, a principios de los años 20, corría todos los fines de semana a un cine de El Vedado para devorar los rocambolescos episodios de Rocambole, un personaje creado por Ponson du Terrail, allá a mediados del siglo XIX, y que llegó a competir en popularidad con los héroes de Eugene Sue. Pero fue Sue el primero en

convertir un producto cultural por entrega en un éxito de venta excepcional, que incluso triplicó la tirada de su periódico, el *Journal des Débats*,

y llegó a interesar más, en su mera ficción recreada en los tugurios de París, que las noticias sensacionalistas de la primera página.

Del asunto, en sus connotaciones de ideología subterránea y sentidos simbólicos, han opinado personalidades tan diversas como Carlos Marx y Humberto Eco. Quedan, sin embargo, algunos rastreos interesantes, como la imagen ética, a lo Batman contemporáneo, o «supermánica» en todo su esplendor, dejada por Rodolfo de Gerolstein, aristócrata defensor de los humildes a partir de un concepto muy individual del bien. Y, por supuesto, la capacidad de adicción que demostraron tener aquellos folletines consumidos por los más diversos grupos sociales de la época y que muy pronto el cine, en entregas episódicas, y luego las telenovelas, iban a calcar con una pasión endemoniada, al tiempo que los dibujantes de historietas de los años 20 y 30 —sin imaginarse los juegos electrónicos por venir— vestían con capas y poderes excepcionales a los nuevos héroes, solitarios, pletóricos de individualismo, nada «partidistas» en sus luchas justicieras.

Folletines del siglo XIX y telenovelas del siglo XX y XXI, no lo perdamos de vista, jugando muchas veces un papel de manipuladora alfabetización en lo concerniente al gusto, ante una masa ávida por emprender un «acercamiento cultural» a dimensiones de la vida que un arte de mayor elaboración, elitista si se quiere al compararse en cifras y posibilidades de educación, no le permitía ni le permite. Aquella supuesta ilustración como engaño de masas iría adquiriendo con el tiempo un acabado de orfebrería, de ahí que algunos, al ver una película como *Forrest Gump* (700 millones recaudados desde 1994), piensen que están asistiendo a un cuadro de la sociedad norteamericana de los años 60 y 70, cuando en verdad se están tragando una realidad deslavada y vuelta a exponer a los ojos del mundo, mediante una maniobra tan atractiva que para desenmascararla se hace imprescindible la activación de un ojo crítico. La llamada industria cultural, industria del ocio o industria del entretenimiento —que es como prefiero llamarla a partir del significado rotundo adquirido con los años— comenzó a estirar músculos por aquellos días del siglo XIX. Balzac y Dickens comprendieron que el dinero podía fluir más fácil y rápido. Pero Dumas padre, extravagante y gozador de la vida, gastando más

de lo que recibía, les dio cabida a los llamados «escritores negros» para que su literatura rindiera más, si bien, hay que reconocérselo, pasó su mano sobre las cuartillas de los otros, de manera que cada obra salida de su *petit* factoría llevara la impronta de un estilo inconfundible.

Poco más de 150 años han transcurrido desde aquellos primeros chispazos vinculados con el negocio cultural y hoy esa industria del entretenimiento clasifica entre las primeras del mundo y se codea de tú a tú con los billones emanados de la explotación del petróleo, el engendro armamentista y las guerras inventadas. Baste un solo ejemplo: *Titanic*, de 1997, la película más taquillera de la historia, ha recaudado 1 835 millones de dólares.

Cine, video, música, literatura, artes plásticas, juguetería, vestuario, automóviles y más automóviles, modo de vida *light*, todo unido en un solo tiro de dados, impuesto por un estilo revistero tan florido como divorciado de los derroteros sombríos hacia los cuales pareciera enfilar la humanidad. Millones de revistas y páginas electrónicas en el mundo machacando una misma escala de valores en la cual, si bien el ser humano es el corazón del engranaje, no es nada ese ser humano, ¡el pobrecito!, sin el engranaje que a diario se le propone aceptar como sustancia vital, y que hace que muchos hasta caigan en depresiones por no haber visto el último *Harry Potter*, o las maravillas tecnológicas que, han escuchado, despliega ese bodrio racista y tan perturbador, en lo ideológico y político, que es la película *300*.

No hay que ser un experto en semiología ni seguir las pistas del desenmascaramiento cultural-industrial, político e ideológico echado a rodar por aquellos jóvenes de la Escuela de Frankfurt, y luego continuado, entre polémicas y enriquecimientos teóricos, por especialistas de los más diversos matices, para descifrar por qué el sector audiovisual de la industria vinculada al entretenimiento (cine, televisión, video, computadoras...) se ha constituido en el principal bastión de ese acelerado proceso de la «mundialización cultural», tan bien descrito y criticado por Pierre Bourdieu, y cuyas riendas de ninguna manera quiere soltar el Gran Inversionista del Norte, no solo por ser un negocio insultantemente millonario, sino también porque constituye un vehículo de incomparable eficacia para la misión de «alfabetización de los pueblos» e imposición de

modelos únicos, que desde hace mucho, como todo imperio, se ha asignado EE.UU., incluyendo esa bandera norteamericana que de forma gratuita, en apariencia, vemos insertada en cualquier secuencia de un filme de ficción y por la cual el gobierno, sin pudor alguno, paga para que figure, y mientras más figura, pues más paga.

Colecciones enteras pudieran llenarse de ejemplos, pero tomemos solo uno del libro *Asesinando la esperanza*, de William Blum, donde se expone el papel de la CIA y la mano militar del gobierno estadounidense en numerosos países, desde aquellos años 40 del pasado siglo hasta nuestros días. Cuenta Blum cómo durante la férrea campaña llevada a cabo por el gobierno de EE.UU. para impedir que Italia cayera en manos de los comunistas, una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, el cine manufacturado «en América» fue un factor de primera magnitud para sembrar la duda en millones de votantes.

No es un secreto que la lucha de los comunistas italianos contra el fascismo los hizo emerger con un gran prestigio popular. Todo hacía prever que el Partido Comunista de ese país, uno de los más grandes del mundo, unido al Partido Socialista, barrería en las elecciones convocadas para el 18 de abril de 1948.

Escribe Blum que fue ese el momento en que EE.UU. comenzó a probar sus grandes cañones políticos y económicos sobre el pueblo italiano. «Toda la buena experiencia yanqui, todas las mañas conocidas en Madison Avenue para influir en la opinión pública, toda la parafernalia hollywoodense —escribe él— se pondría en acción en el mercado seleccionado».

Larga de enumerar sería tan solo la lista del plan de «maniobras culturales» dirigidas a evitar el triunfo de los comunistas, entre ellas las transmisiones radiales de *La voz de las Américas* y otras emisoras, en las que artistas famosos como Gary Cooper y Frank Sinatra grababan programas diseñados para ganar amigos e influencias en Italia.

Pero en ese aluvión de propaganda, el cine norteamericano demostraría una vez más por qué ha obtenido el blasón de ser el mayor colonizador cultural del mundo, título que —no nos engañemos— todavía pavonea.

Según William Blum, el Servicio de Información de EE.UU., empeñado en vender a una población que recientemente salía de la guerra y la miseria «el modo de vida americano», presentó en barrios obreros un buen número de documentales y filmes de ficción, que más bien parecían cuentos de hadas en lo relacionado a «las dulzuras del Norte», y de horror y misterio en lo concerniente al terror rojo que se tragaría al país en caso de ganar los comunistas. «Se estima —expone Blum— que en el período inmediatamente anterior a las elecciones, más de cinco millones de italianos veían cada semana documentales norteamericanos».

Pero el tiro de gracia propagandístico, en materia cinematográfica, correspondería a un filme de ficción dirigido en 1939 por Ernst Lubitsch y con guión de Billy Wilder, *Ninotchka*. En él, Greta Garbo interpretaba a una comisaria política soviética —dura y sin sonrisas— que viajaba a París a supervisar la venta de unas joyas arrebatadas a la nobleza, y allí, en la ciudad soñada, eternamente romántica, descubría las maravillas de occidente y el plácido amor de un aristócrata... debidamente perfumado, en contraste con sus compañeros de lucha. La sátira, armada con el indiscutible talento de sus realizadores, se salía de los marcos culturales para jugar una perfecta acción desestabilizadora en un momento de saturación propagandística y de muchas confusiones.

El análisis del asunto sería enriquecedor, pero también largo.

Quedémonos, por el momento, con las palabras de un obrero pro comunista, recogidas por William Blum en su libro: «lo que nos liquidó —dijo el obrero— fue *Ninotchka*».

La coincidencia de objetivos de los diversos medios de la industria audiovisual no evita que entre ellos se «vayan a las manos» en lo referente a la dominación de los mercados. Hace algo más

de un mes, la industria del cine norteamericano acusó al gigante Microsoft de ser el responsable de una pérdida millonaria en las taquillas durante el mes de octubre. Aseguraban los grandes estudios que un nuevo videojuego, denominado Halo 3, hacía que los potenciales espectadores comprendidos en edades entre los 18 y 34 años (que es la audiencia que más acude a las salas y para la cual fundamentalmente «trabaja» el cine de ese país) se quedaran jugando en sus casas, en lugar de enrumbar hacia los cines. Ante la queja, los directivos de Microsoft fueron rotundos con Hollywood: «déjense de tanta lloradera y trabajen en buenos guiones».

Las estadísticas demuestran, sin embargo, que no se necesitan precisamente buenos guiones para que el cine norteamericano domine las taquillas del mundo.

De las cien películas más taquilleras de la historia, las cien son norteamericanas. Si subimos la cifra a 200, comprobaremos que las 200 siguen siendo norteamericanas. Si asistidos por un ánimo de puertas abiertas, un «vamos a ver» si logra colarse algún título emblemático de la historia del séptimo arte que no sea *made in USA*, y corremos esa clasificación hasta los 300 filmes, veremos, consternados, que ¡los 300! fueron producidos en la industria estadounidense, con Hollywood a la cabeza. Y si bien es cierto que aparecen allí filmes de incuestionables valores, no es lo que más abunda y lo predominante es la comercialización, la ramplonería, el espectáculo artificioso y, por supuesto, las llamadas superproducciones señaladas por los efectos especiales y aquellos mismos héroes superdotados que una vez fueron de papel.

La comercialización de películas y enlatados norteamericanos hacia el mundo no deja de ser ascendente desde que finalizada la Segunda Guerra Mundial se iniciara la gran ofensiva de los mercados. Las cinematografías italianas e inglesas, que una vez hasta contaron con importantes productoras nacionales, hoy son caricaturas de lo que un día fueron y ya se ha hecho un tema manido «el escaso interés que levantan las producciones europeas en su propio continente», incluso hasta en países donde se han tomado medidas proteccionistas para las producciones allí realizadas. Un dato muy fresco llegado de la Federación de Cines de España resulta revelador en este sentido: mientras el cine de Hollywood alcanzó en

lo que va del año 2007 una cuota de mercado del 75%, el español apenas superó el 8%.

Y junto con la expansión económica, el despliegue estético de los modelos consabidos, y no solo en lo relacionado a culturas consideradas «exóticas» y sujetas a ser transformadas fácilmente por la ficción: en el 2004 un grupo de importantes historiadores, apoyados por el ejecutivo del Patrimonio Inglés, publicó un comunicado en el periódico *Independent Sunday* donde se acusaba a Hollywood de destruir la identidad nacional de ese país y de confundir a los niños desde su más temprana edad. «Desde Robin Hood hasta las historias de la Segunda Guerra Mundial es inaudita la americanización del héroe que se realiza», se quejaban aquellos ingleses.

Sin embargo, en Gran Bretaña se sigue viendo tanto cine norteamericano como en los EE.UU. y tampoco los ingleses se beneficiarían de los dividendos de una gran verdad: si Hollywood fuera a pagarles a los más diversos países del mundo, en cuyas historias y personalidades se ha basado a lo largo de más de un siglo para amoldar los hechos a tono con sus patrones dramáticos y resonancias ideológicas, se desbancaría la Meca del cine en un fin de semana.

Teóricos y críticos vienen repitiendo desde hace décadas, y con mucha razón, que el modelo de cine imperante en la industria norteamericana ya está agotado y en buena medida Hollywood no hace más que maquillar más de lo mismo. Sin embargo, la dominación de los mercados persiste. ¿Por qué? Buena parte de la respuesta habría que buscarla en los cuantiosos resortes propagandísticos que suelen acompañar a los filmes concebidos para barrer con las taquillas, algunos de los cuales, no obstante, terminan siendo grandes fracasos. Un trabajo de *marketing* tan abarcador que ni siquiera una parte de la crítica escapa a la seducción de los grandes estudios, porque después de todo, como han manifestado públicamente algunos de esos críticos, «también ellos tienen que comer».

Quizá, de lo hasta aquí expuesto pudiera desprenderse un halo de pesimismo. Depende de cómo se le mire. EE.UU., la gran regidora de esa industria del entretenimiento que socava y trata de globalizar mentes, se expone hoy día a confrontaciones de los más diversos signos, dentro y fuera de su país. Esto no significa que mañana esa industria, regida por las leyes del mercado, se transforme por arte de magia en un emporio de verdadera cultura y hasta de válido entretenimiento. Todo lo contrario. Mientras el imperio exista y haga prevalecer por las más diversas vías «sus razones de poder», esa industria, tan activa en lo económico como adormecedora en lo referente a la conciencia social de los consumidores, le será un aliado de primera magnitud. Y mientras eso perdure, nosotros, que por diversas razones tampoco escapamos del bombardeo de esa industria, deberíamos afilar el ojo crítico y convocar con él a una masa dispuesta a los análisis y aprendizajes inteligentes.

Pero ya ese es un tema para una nueva ocasión, «la crítica y sus funciones», un asunto tan viejo y controvertido que viene «convoyado» en el mismo cofre, o rollo cinematográfico, que va de *Rocambolo* a *Piratas del Caribe*, la imagen de cera de Jack Sparrow, dicho sea de paso, junto a la cual no me retraté en un acto de protesta, quizá un poco infantil, aunque sí lo hice, y con no poca alegría, pasando un brazo por encima de los hombros de Humphrey Bogart y de Marilyn Monroe. ▀

Rolando Pérez Betancourt: periodista y crítico de cine. Ha publicado, entre otros libros, la novela *Mujer que regresa*. Ha recibido el Premio de Periodismo Cultural José Antonio Fernández de Castro 2000 y el Premio Nacional de Periodismo José Martí 2008.



La vida en un sistema electrónico sin privacidad implica que la mitad de nuestras vidas esté permanentemente expuesta a la vigilancia.

MANUEL CASTELLS

Es un hecho probado que las comunicaciones internacionales con origen en EE.UU., con destino a este país o con intermediación de él se han interceptado durante más de 80 años.¹ Sin embargo, la arquitectura de la sociedad del control comenzó a modelarse en fecha más reciente, íntimamente relacionada con la Agencia de Seguridad Nacional (NSA), la principal de los 16 organismos espías de EE.UU. y máxima responsable de la captura y el análisis de la información transmitida por cualquier medio de comunicación de interés para el gobierno de ese país.

Fundada por Harry Truman el 2 de noviembre de 1952, durante la guerra contra Corea, supuestamente para proteger a los estadounidenses de las amenazas foráneas, tuvo un carácter tan secreto que durante décadas el gobierno se negó a reconocer su existencia. Periodistas, congresistas y senadores solían burlarse de las especulaciones acerca de la superagencia y alimentaban la broma de que NSA realmente significaba «No Such Agency» (No existe tal Agencia).

En 1975 una investigación del Congreso confirmó que la NSA no solo existía, sino que se dedicaba a intervenir las llamadas internacionales bajo mandato de la CIA, fundamentalmente. Había violado sistemáticamente la Ley de Comunicación de 1932, sección 222, que prohibía a compañías telefónicas revelar información de los clientes a ciudadanos o entidades públicas.

La campaña contra las escuchas espías denominada Operación Shamrock² desembocó en la Ley de Vigilancia de Inteligencia Extranjera (FISA, por sus siglas en inglés), destinada a proteger a los estadounidenses del espionaje ilegal. Fue promulgada en 1978 y establecía los procedimientos para la vigilancia, que debía ser aprobada, caso a caso, por un tribunal de 11 miembros.

Pero la gran notoriedad de la NSA sobrevino en marzo de 1999, cuando el gobierno australiano confirmó que participaba en una red internacional denominada Echelon, que la NSA había montado con la ayuda de Australia, más Canadá, el Reino Unido y Nueva Zelanda. Controlado desde la sede de la Agencia en Fort Meade, Maryland, y dirigido por el Grupo de Seguridad Naval de EE.UU. y por los servicios de espionaje de la Fuerza Aérea estadounidense, el programa Echelon existe desde los años 70, aunque experimentó una gran ampliación entre 1975 y 1995. Se sustenta en una red planetaria de satélites espías que le permite dirigir sus orejas a casi todo el mundo e interceptar millones de comunicaciones en el éter.

En un principio nadie quiso creer paranoicas historias sobre sistemas de espionaje computarizado, satélites vigilando noche y día las comunicaciones, filtros de correo electrónico. Sin embargo, en mayo de 2001 el Parlamento Europeo reconoció sin ambigüedades su existencia: «[...] No hay ninguna razón para seguir dudando de la existencia de un sistema de interceptación de las comunicaciones a nivel mundial en el que participan EE.UU., el Reino Unido, Canadá, Australia y Nueva Zelanda en el marco del Acuerdo UK/USA (por sus siglas en inglés); considerando, asimismo, que según las informaciones de que se dispone, es probable que su nombre sea Echelon, si bien no es este un aspecto de importancia primordial [...] El sistema no se utiliza para interceptar comunicaciones militares, sino privadas y económicas»³.

Desde principios de los años 90 la NSA ha desarrollado sistemas de espionaje rápidos y complejos para interceptar, filtrar y analizar todas las formas de comunicación digital que utiliza Internet. Como la mayor parte de la capacidad de Internet del mundo está radicada en EE.UU. o se conecta con EE.UU., muchas de las comunicaciones que cruzan el ciberespacio pasan por estaciones intermedias ubicadas en este país. El 90% de las comunicaciones de Europa con Asia, Oceanía, África o Sudamérica viajan normalmente a través de EE.UU. Los itinerarios

que siguen los «paquetes» de Internet dependen del origen y destino de los datos, de los sistemas por los que entran y salen de la Red y

Adiós privacidad

Rosa Miriam Elizalde
Rogelio Polanco

de una multitud de otros factores, como la hora del día. De este modo, los *routers* situados en el oeste de EE.UU. se encuentran en su mayor parte inactivos a la hora en que el tráfico del centro de Europa es más intenso y, por tanto, los mensajes que recorren distancias cortas en una red europea muy ocupada, viajan, en su lugar, a través de centrales de Internet situadas en California, fácilmente accesibles para la NSA.

Aunque las cantidades de datos implicadas son inmensas, la NSA tiene normalmente la limitación legal de espiar exclusivamente las comunicaciones que comienzan o terminan fuera de EE.UU. Según las leyes, salvo que se otorguen poderes especiales, todos los demás datos deben ser descartados automáticamente antes de que puedan examinarse o grabarse. Sin embargo, no hay ningún tipo de restricción para espiar el universo que habita fuera de los límites territoriales estadounidenses.

La Agencia, subordinada al Departamento de Defensa, dispone de 40 000 empleados, entre los que se encuentran algunos de los más brillantes matemáticos, descifradores de códigos y analistas de todo el país. Sus lingüistas pueden descifrar mensajes en casi cien idiomas. La NSA tiene un financiamiento mayor que el de la CIA y es comandada por un general de al menos tres estrellas. El presupuesto anual admitido por la Agencia es de 18 000 millones de dólares anuales, que supuestamente se destinan a blancos militares, drogas y antiterrorismo; pero los analistas estiman que el gasto es realmente el doble de esa cantidad, la mayor parte usado para programas de cobertura que se mantienen fuera de la contabilidad.

Desde el 11 de septiembre de 2001 las reglas que en apariencia limitaban los tentáculos de la Agencia cambiaron dramáticamente.

La polémica Ley Patriota, aprobada precipitadamente por el Congreso en octubre de 2001, incluye entre sus artículos el propósito de rediseñar Internet para su mejor control y conducir el tráfico hacia unos servidores centrales donde la NSA y otras agencias de inteligencia, como el Federal Bureau of Investigation (FBI), pueden instalar sus equipos para fiscalizar la navegación y el correo electrónico. Las 132 páginas de la Ley Patriota tácitamente extendieron la frontera de la seguridad nacional de EE.UU. al planeta y dieron carta blanca a los organismos de inteligencia para espiar a todos los estadounidenses si fuera preciso, en nombre de la lucha contra el terrorismo.

Pocos días después del atentado contra las Torres Gemelas, los representantes de la NSA⁴ establecieron contacto con las mayores compañías de telecomunicaciones de la nación y exigieron, con pago mediante⁵, «los registros detallados de llamadas», un listado completo del historial

de sus millones de clientes. Además, la NSA quería que las compañías le proporcionaran actualizaciones, lo que permitiría a la agencia llevar cuenta de los hábitos de llamadas de la nación. AT&T, BellSouth, SBC y Verizon aceptaron colaborar con la Agencia.

Casi cuatro años después, en diciembre de 2005, los estadounidenses se enteraron de esta operación ilegal, aprobada por la Casa Blanca en completo silencio. *The New York Times* reveló que el presidente George W. Bush⁶ había autorizado a la NSA a interceptar, sin orden judicial, las llamadas telefónicas y los correos electrónicos internacionales con destino a EE.UU. o procedentes del país. Aunque el escándalo prometía convertirse en una bola de nieve, apenas tuvo repercusión en la prensa el pleito entablado contra AT&T por la Electronic Frontier Foundation, grupo defensor de las libertades civiles que presentó a un testigo estrella. Mark Klein, ingeniero de profesión que había trabajado por 22 años para la compañía, demostró con lujo de detalles cómo eran espiados los clientes desde el edificio del 611 de Folsom Street, en San Francisco, donde él trabajaba. Allí existía un cuarto secreto numerado con el 614A en el que funcionaba al menos un analizador semántico de tráfico, conocido como NARUSSTA 6400, que permite capturar la información que viaja a través de un cable de fibra óptica y convertirla en datos útiles.

Ante el tribunal el ingeniero mostró un manual de «Corte y procedimiento de vigilancia de las fibras ópticas», fechado el 24 de enero de 2003, que «provee diagramas de cómo los circuitos centrales de la red de AT&T habían sido desviados a través del cuarto secreto»⁷. Adjuntó una lista de otras empresas que estaban involucradas en el plan de espionaje, entre las que se encuentran MAE West y PAIX (Palo Alto Internet Exchange), dos puntos nodales⁸ de Internet. En palabras del ingeniero Klein, «no se trata solo de clientes de la red que están siendo espiados, sino de Internet completa».

Los instrumentos clave para darles cierto barniz legal a estas operaciones han sido las llamadas «Cartas de Seguridad Nacional», el salvoconducto secreto y no negociable con juez alguno de las agencias de espionaje para intervenir a millones de estadounidenses. Después de los ataques terroristas de 2001, el Congreso facilitó de forma sustancial las regulaciones de la emisión de las Cartas de Seguridad Nacional, para las que solo se necesita una certificación de que los archivos son «necesarios» o «pertinentes» en una investigación, cuyo objetivo sea la «protección contra actividades de terrorismo internacional o de inteligencia clandestina». En el 2005, se emitieron más de 19 000 cartas de este tipo, que incluían 47 000 solicitudes de información, en su mayoría de compañías de telecomunicaciones. Según publicó *The Washington Post*, Verizon permitió más de 94 000 intervenciones en sus servidores en 2005, atendida a este tipo de documentación e incluso sin ella.⁹

El creciente uso de las Cartas de Seguridad Nacional coincide con una decisión no anunciada de depositar toda la información que estas brindan en bancos de datos del gobierno. A fines de 2003, la administración estadounidense revirtió una vieja política por la cual los agentes debían destruir sus archivos vinculados a ciudadanos estadounidenses, compañías y residentes inocentes cuando se cerraban las investigaciones. El presidente Bush firmó el decreto ejecutivo 13 388 ampliando el acceso a esos archivos a los gobiernos «estatales, locales y tribales» y a las «entidades adecuadas del sector privado», que no son definidas.¹⁰

Las tecnologías —la mayor parte desarrolladas o introducidas en los últimos 25 años— ya han hecho posible extender tanto la vigilancia que millones de personas que nunca habían sido sujetos de ella ahora son cercanamente controladas y sus datos van llenando día tras día una superpoderosa base de datos. Y no es esta una especulación futurista. El sistema, denominado Total Information Awareness (TIA, Conocimiento total de la información en español), ha sido desarrollado por el Comando de Inteligencia Naval de EE.UU. y tiene capacidad para almacenar los datos de los más de 6 300 millones de habitantes. TIA es la combinación de tecnologías de punta del campo de la informática que registra información en formato de videos, fotos y parámetros biométricos de cada ingresado al programa, con la capacidad de localización por satélite e identificación de seres humanos a distancia por medio de las características biométricas almacenadas —ADN, voz, iris de los ojos, huellas dactilares, grupo sanguíneo, registro dental, entre otras. En un futuro no muy lejano, si logra instalarse como modelo el proyecto de dominación imperial estadounidense, habrá un solo banco de datos, que contenga todo de todos. Almacenará cada detalle concebible de una persona, desde el nacimiento hasta la muerte.

Este sistema es un canal de doble vía: recibe información de todas las agencias gubernamentales estadounidenses y a la vez, provee a los organismos de inteligencia, en particular a la Terrorist Identities Datamart Environment (TIDE, que en español se traduce como Base de Datos para la Identidad de los Terroristas), coordinada por el National Counterterrorism Center (Centro Nacional contra el Terrorismo), un organismo gubernamental creado por Bush después del 11 de septiembre.¹¹

Según *The Washington Post*¹², desde el 2003 esta es la fuente para las listas de vigilancia contra ciudadanos estadounidenses y extranjeros que se distribuyen a las líneas aéreas, las autoridades policiales y judiciales, puestos fronterizos y consulados estadounidenses. Se ha incrementado casi cinco veces en tres años: de 100 000 expedientes en el 2003, a unos 435 000 en diciembre del año pasado.

En septiembre de 2006 la Government Accountability Office (Oficina de Rendición de Cuentas del Gobierno) detectó que los errores de identificación constituyeron alrededor de la mitad de veces que el nombre de un viajero apareció en una lista de vigilancia entre 2004 y 2005. Sin embargo, TIDE eliminó solo 31 nombres de su base de datos en ese período.

A medida que se complejizan las tecnologías bajo el control de EE.UU., más dudosas se tornan las promesas de libertad en la Red y más asfixiantes las señales de control social. De hecho, hoy estamos viendo pasar el cadáver de la privacidad. Lo que una vez fue información estrictamente confidencial va ahora de una universidad, un hospital o un supermercado a una base de datos controlada por burócratas, de ahí al oficial de la corte probatoria y termina en manos del gobernador de una prisión, gracias a una cadena interminable de fuentes obtenidas a menudo de manera ilegal, con técnicas de vigilancia secreta que están acumulando infinitos datos en estas bases gigantes.

Según los especialistas, a medida que se extiende la red —en el 2015 se estima que esté conectado el

50% de la población mundial—, el control de los datos se multiplica de manera exponencial. Pero la cantidad de información que se guarda digitalmente es ya abrumadora. Por ejemplo, si se imprimiera en papel el expediente escolar de un niño estadounidense, el grosor mediría dos pulgadas; el dossier de salud de un adulto es aún mayor y cubre todo, desde el estado mental de la persona hasta la condición de su refrigerador. A esto se añade que en ciudades como Londres, donde existen cuatro millones de cámaras de vigilancia, una persona es capturada por estos dispositivos un promedio de 300 veces al día.¹³

En EE.UU., unos 10 000 bancos de datos contienen 7 000 millones de grabaciones de sus ciudadanos. Intel y Microsoft han creado huellas digitales que permiten rastrear cada documento guardado en una computadora doméstica.¹⁴ Las técnicas de vigilancia han sido adaptadas para el uso de corporaciones civiles y no hay compañía importante en EE.UU. que no tenga en su nómina hombres entrenados por la NSA, la CIA y otras agencias espías... La American Management Association (AMA),



la organización mundial líder en capacitación, entrenamiento y desarrollo gerencial cuya sede se encuentra en Nueva York, asegura que el 79% de las empresas estadounidenses vigilan las comunicaciones de sus empleados.¹⁵ Y por si fuera poco, la industria de la vigilancia se ha establecido rápidamente entre las más solventes en el mundo. Se estima que para el año 2030 el costo de la vigilancia global excederá la mitad de un trillón de dólares —casi tres veces el valor de todo el circulante actual de EE.UU.

Los servicios de inteligencia y los ministerios que ejecutan la política económica de ese país están autorizados para encargarse y recibir información económica secreta, para ello derriban toda barrera legal o institucional que limite el acceso a la información privada. Los funcionarios estadounidenses reconocen incluso que la NSA recoge información económica, de forma deliberada o no, con el pretexto de detectar e intervenir el financiamiento de los grupos terroristas. Sin embargo, rara vez los métodos y las herramientas que utilizan aparecen en fuentes públicas. Hemos tratado de documentar también en este ámbito cómo operan los tentáculos de la NSA y las principales

agencias de seguridad estadounidense, cuyo antecedente público más remoto hemos ubicado en un memorando de 1970, del Director Ejecutivo del Consejo Asesor de Inteligencia Exterior de EE.UU., donde se dio la orden de «considerar el espionaje económico un aspecto de la Seguridad Nacional, con un grado de prioridad equivalente al espionaje diplomático, militar o tecnológico». En 1993, el presidente Clinton amplió el apoyo de los servicios de inteligencia estadounidenses a las organizaciones comerciales mediante la creación de un nuevo Consejo Económico Nacional, comparable al Consejo de Seguridad Nacional.

El 5 de mayo de 1997, en una reunión entre la NSA, la CIA y el Departamento de Comercio, se autorizó la creación de un organismo secreto: la Oficina de Enlace de Inteligencia. Su misión era gestionar el «espionaje exterior» de interés para el Departamento de Comercio. Recientemente, *The New York Times* reveló con profusión de detalles cómo funcionan las redes de la NSA, a partir del ejemplo del consorcio bancario con sede en Bruselas, conocido como Sociedad de Telecomunicaciones Financieras Interbancarias Mundiales (SWIFT), que ha permitido a EE.UU. examinar decenas de miles de transacciones financieras.

Esta cooperativa belga —que transfiere dinero a 7 800 instituciones financieras en todo el mundo, la mayoría fuera de sus fronteras— direcciona diariamente seis billones de dólares entre bancos, bolsas de valores, agencias de bolsa y otras instituciones. Los funcionarios del Departamento del Tesoro no necesitan órdenes aprobadas por una corte o citaciones para examinar transacciones específicas en SWIFT, sino que usan órdenes administrativas muy generales para intervenir millones de registros de la cooperativa.¹⁶

En otras palabras, la racionalización oficial de que la vigilancia es solo para proteger al estado y a sus ciudadanos del terrorismo internacional y de las mafias locales, se ha convertido en un pretexto siniestro para incriminar de hecho a todos los ciudadanos del mundo. La vigilancia alcanza actualmente un nivel sin precedentes en la historia de la humanidad y un carácter abiertamente amenazador que ha cumplido el augurio de Philip R. Zimmerman, el creador de PGP (Pretty Good Privacy), un software de cifrado, firma y autenticación. El 26 de junio de 1996, ante el Subcomité de Ciencia, Tecnología y Espacio del Comité de Comercio, Ciencia y Transporte del Senado de los EE.UU., dijo: «En el pasado, si el gobierno quería violar la intimidad de los ciudadanos corrientes, tenía que gastar sus

recursos en interceptar, abrir al vapor y leer el correo y escuchar, grabar y transcribir las conversaciones telefónicas. Eso era como pescar con caña, de uno en uno. Por el contrario, los mensajes digitales son más fáciles de interceptar y se pueden escanear a gran escala, buscando palabras interesantes. Esto es como pescar con red, existiendo una diferencia orwelliana cuantitativa y cualitativa para la salud de la democracia»¹⁷.

Los equipos para el espionaje electrónico y para la red que se han producido o se están produciendo en EE.UU., desafían cualquier fantasía futurista y poseen la capacidad real de interceptar, procesar y analizar todos los tipos modernos de comunicaciones a los que acceden, incluidos los niveles más altos de Internet. A esto se añade que hay pocos fallos de cobertura.

La escala, capacidad y velocidad de algunos sistemas son difíciles de imaginar. Por ejemplo, se están produciendo instrumentos «sencillos» como los chips para el criptoanálisis acústico desarrollado por la Universidad de Berkeley con financiamiento del Departamento de Defensa, que permiten

determinar hasta un 95% lo que está escribiendo una persona por el sonido de las teclas. Y también otros de enorme complejidad como el DCS utilizado por el FBI —una variante más sofisticada que el publicitado sistema Carnivore¹⁸—, que es capaz de reproducir registros de voces, imágenes y textos en el mismo momento en que están siendo transmitidos, crear un archivo maestro de interceptación, enviar los registros a los traductores, rastrear la localización del objetivo en tiempo real utilizando la información de las torres de celulares, e incluso interceptar los sistemas de seguridad de las camionetas. El agente del Buró de Investigaciones puede acceder a todo esto con solo apretar un botón y aunque la persona espía se encuentre a cientos de miles de kilómetros del policía.

Una evidencia bastante escandalosa de cómo funciona este sistema la ofreció el programa 60 minutos, de la CBS, el 27 de febrero de 2000. Una mujer hablaba por teléfono con una amiga explicándole que su hijo hizo un papel durante una obra de teatro en el colegio, usando la expresión «Oh, Danny really bombed last night» (literalmente «Oh, Danny puso una bomba anoche», que en inglés es una expresión idiomática que significa «Danny hizo un papelazo anoche»). El sistema detectó automáticamente la expresión, marcó la palabra «bomba» y el nombre de la señora y sus registros personales fueron a parar a la base de datos de la NSA.¹⁹

Otro ejemplo todavía más escandaloso, que prueba cómo ya no hay frontera nacional para las agencias estatales de EE.UU., integradas en la práctica en un solo sistema de inteligencia, se deduce de informaciones aparentemente desconectadas entre sí que publicaron medios estadounidenses casi simultáneamente en fecha reciente. Primero, el anuncio de que el FBI ha creado una Plataforma de Captura Rápida Biométrica, que ya registra todos los datos biométricos de los prisioneros de EE.UU. dentro y fuera de ese país —«incluidos los sospechosos bajo custodia en el exterior», precisó en artículo para *Foreign Affairs* el puntilloso Mike McConnell, director de Inteligencia Nacional de EE.UU.²⁰ Y unos días después, el *USA Today* publicó la noticia de que en una base de datos similar —todo parece indicar que es la misma— están yendo a parar los registros de todos los ciudadanos iraquíes. Afirma el diario:

«A cientos de miles de iraquíes se les ha tomado fotos, huellas dactilares, una imagen del iris y recibieron carnés de identificación para mostrarlos en los puestos de control... Este año, los efectivos estadounidenses recibirán 3 800 escáneres de mano, adicionales a los 200 que ya están en uso, para equipar cada escuadra en el país... Los dispositivos pueden recopilar y mostrar datos, lo que permite que las tropas observen los antecedentes de alguien y decidan si deben detener a la persona»²¹.

Al precisar que «los dispositivos pueden recopilar y mostrar datos», lo que quiere decir el *USA Today* es que el carné que identifica ya a los iraquíes tiene un sistema de microelectrónica con identificación de radiofrecuencia, conocido como RFID. Las tropas de EE.UU. poseen lectores de RFID tan pequeños como un lente de contacto. Este dispositivo permite leer datos personales a distancia y rastrear e identificar a cada poblador que porta el documento, sin que sepa que está siendo vigilado. Es, básicamente, el sueño de todo policía ante un «sospechoso»: saber quién es, dónde vive, qué hace y cuál ha sido su itinerario anterior, sin necesidad de pedirle a la persona la identificación y sin que ella se entere de que está siendo especialmente observada por el agente. ▀

contribuyentes, según el más reciente informe sobre escuchas telefónicas de la Corte Suprema de EE.UU.

6. Tras el escándalo desatado por *The New York Times*, Bush reconoció en su discurso radial del 17 de diciembre de 2005 que había dado la autorización a la NSA para estas actividades de espionaje. George W. Bush: President's Radio Address. Washington, 17 de diciembre de 2005. Se puede descargar el discurso en: <http://www.whitehouse.gov/news/releases/2005/12/20051217.html>

7. Se pueden descargar los documentos presentados ante la Corte en la siguiente dirección: http://blog.wired.com/27BStroke6/att_klein_wired.pdf

8. Los puntos nodales son los sitios que sirven de punto de apoyo a toda la telaraña de Internet. Desde estos los proveedores pueden interconectar sus equipos para permitir el intercambio de datos entre sus respectivas redes y clientes.

9. «Verizon Communications, la segunda mayor empresa de telecomunicaciones del país, admitió que le entregó al gobierno los registros telefónicos privados de sus clientes 94 000 veces desde el año 2005. Verizon lo reconoció en una carta a los congresistas demócratas. En aproximadamente 700 de los casos, Verizon entregó registros privados, incluso cuando los investigadores federales no tenían órdenes judiciales». Ellen Nakashima: «Verizon Says It Turned Over Data Without Court Orders. Firm's Letter to Lawmakers Details Government Requests». En: *The Washington Post*, 16 de octubre de 2007. Página A01.

10. *Executive Order 13388 of October 25, 2005. Further Strengthening the Sharing of Terrorism Information to Protect Americans*. Se puede descargar en: <http://www.fas.org/irp/offdocs/eo/eo-13388.htm>

11. El National Counterterrorism Center (NCTC) surge tras las recomendaciones de la comisión de investigación de los atentados del 11 de septiembre de 2001, que llegó a la conclusión de que hubo información sobre un inminente ataque terrorista, pero que no se analizó a tiempo. La creación del NCTC fue aprobada con la Orden Ejecutiva 13354 y el Acta de Reforma de Inteligencia y Prevención del Terrorismo de 2004.

12. Karen DeYoung: «Terror Database Has Quadrupled In Four Years». En: *The Washington Post*, 25 de marzo de 2007. Página A01. Se puede consultar en: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/03/24/>

13. «Investigación de la Comunidad Europea: Hay cuatro millones de cámaras de vigilancia en Londres». *Clarín*, Argentina, 25 de mayo de 2004.

14. «Microsoft presenta un lector de huellas digitales». En: *Reuters*, 9 de septiembre de 2004.

15. «AMA: 2004 Survey on Workplace email and IM Reveals Unmanaged Risks». Se puede descargar la investigación en el sitio <http://www.amanet.org>

16. Eric Kichtblau y James Risen: «Bank Data Is Sifted by U.S. in Secret to Block Terror». *The New York Times*, 23 de junio de 2006. Se puede descargar en <http://www.nytimes.com/2006/06/23/washington/23intel.html>

17. «Testimony of Philip R. Zimmermann to the Subcommittee on Science, Technology, and Space of the US Senate Committee on Commerce, Science, and Transportation». En: <http://www.philzimmermann.com/EN/testimony/index.html>

18. Carnivore (en español, carnívoro) es el nombre de un software utilizado por el FBI que tiene un fin muy similar a Echelon, aunque según la ley estadounidense solo debía usarse para comunicaciones dentro de EE.UU. Este software se instala en los proveedores de acceso a Internet y rastrea todo lo que un usuario hace durante su conexión.

19. Se puede obtener la transcripción íntegra del programa en el sitio: <http://cryptome.org/echelon-60min.htm>, o la versión periodística publicada por *CBS News*, el 1ro. de marzo de 2000, en la dirección: <http://www.cbsnews.com/stories/2000/02/24/60minutes/main164651.shtml>

20. Mike McConnell: «Overhauling Intelligence». En: *Foreign Affairs*, julio / agosto de 2007. Se puede descargar el documento en la siguiente dirección: <http://www.foreignaffairs.org>

21. Thomas Frank: «U.S. is building database on Iraqis». En: *USA Today*, 13 de julio de 2007. Se puede descargar la información en: <http://www.usatoday.com>

Rosa Miriam Elizalde: Editora del sitio cubadebate.cu. Entre sus libros publicados se encuentran *Flores desechables* (Editora Abril, 1997), *Cómo multiplicar el mensaje en la red* (Editora Pablo de la Torriente Brau, 2006), *Los «Disidentes»* (Editora Política, 2003), *Chávez nuestro* (Editora Abril, 2004) y *El encuentro* (Editora del Consejo de Estado, 2005), estos tres últimos en coautoría con Luis Báez. Ha recibido en dos ocasiones el Premio Nacional de Periodismo Juan Gualberto Gómez (2003 y 2004), por la obra del año.

Rogelio Polanco: Graduado del Instituto Superior de Relaciones Internacionales. Tiene en preparación un libro que recoge la investigación de la cual forma parte este texto.



1. «Desarrollo de la tecnología de vigilancia y riesgos de uso indebido de la información económica». *Informe del Parlamento Europeo*. Bruselas, mayo de 2001. Se puede consultar en: <http://www.europarl.europa.eu>

2. A partir de 1945, la NSA y sus organismos predecesores accedían sistemáticamente a las transmisiones realizadas desde las oficinas de las principales empresas operadoras de cable. Esta actividad recibió el nombre en clave de Shamrock y permaneció en secreto durante 30 años, hasta que el escándalo Watergate la destapó. El 8 de agosto de 1975, el director de la NSA, el Teniente General Lew Allen, admitió ante el Comité Pike de la Cámara de Representantes que: «La NSA intercepta sistemáticamente las comunicaciones internacionales tanto de voz, como por cable».

3. El informe completo del Parlamento Europeo puede encontrarse en: http://www.fas.org/irp/program/process/rapport_echelon_en.pdf.

4. Hemos utilizado varios materiales de los principales diarios estadounidenses para reconstruir la trayectoria de la NSA. El más completo, a nuestro juicio, es la investigación que publicó el *USA Today*, en su edición del 11 de mayo de 2006: «La Agencia de Seguridad Nacional (NSA) tiene una base de datos masiva de llamadas telefónicas de estadounidenses», por Leslie Cauley.

5. El gobierno de EE.UU. paga como promedio 2 200 dólares a las empresas de telecomunicaciones por realizar escuchas telefónicas durante 30 días; una intervención tradicional, en cambio, cuesta solamente 250 dólares. En 2006, una orden federal de escuchas telefónicas costó unos 67 000 dólares a los

El arte contemporáneo en el mundo corporativo

Helmo Hernández

Me voy a referir al mercado del arte, que es un problema de diferente complejidad. Quisiera comenzar con una digresión autobiográfica que tiene que ver con lo discutido hasta ahora.

Pertenezco a una generación para la cual era normal leer a Balzac y que no podía prescindir de Stendhal. Digo «pertenezco a una generación» con cierta nostalgia. Con espanto pienso que las generaciones actuales de cubanos que tendrían esa posibilidad no leen a Balzac, no leen a Proust, no leen a Joyce, sin tener a mano a *Harry Potter*. Recuerdo que llevado de la mano de Althusser llegué —tengo que confesar ese camino retorcido que mi generación vivió— a uno de los textos que provocaron una de las aventuras intelectuales más fascinantes de mi vida. O sea, llegué a *La sagrada familia*. Esta lectura me llevó a buscar desafortunadamente *Los misterios de París*, cosa que no era nada fácil en Cuba en ese momento, para poder disfrutar de uno de los mejores textos de crítica literaria que he leído en mi vida.

Lo triste, en mi opinión, es que pensemos en cuántos jóvenes cubanos de hoy en día se han leído *La sagrada familia* y cuántos buscan la esencia de lo que hoy llamamos literatura *light*, que tiene mucho que ver con todos los resortes del melodrama y con la conciencia melodramática, en esa explicación genial que uno puede encontrar cuando lee ese fascinante texto de Marx.

Resulta que este libro no solamente me cambió la vida en muchos sentidos, por eso hablo de aventura intelectual profunda, sino que me ayudó a entender mejor la literatura del siglo XIX. De verdad creo que no se puede entender la literatura del siglo XIX francesa, no se puede entender a Balzac, no se puede entender a Stendhal, no se puede entender, por ejemplo, *La educación sentimental*, de Flaubert, adecuadamente, si uno no entiende qué

era la novela de folletín, cuáles eran los paradigmas de esa novela. No se trata solo de *Los misterios de París*, de Eugène Sue, sino que todas estas novelas fueron escritas como novela de folletín.

Pasa lo mismo con el arte, o con el mundo de la visualidad. Hice esta digresión porque a veces, cuando se nos revela una cantidad de información que normalmente es invisible, se produce el efecto contrario al que querríamos provocar. Es decir, en cuanto hacemos visible la información, nos sentimos más tranquilos. Estamos ante un poder extraordinario que usa resortes impensables que, además, no hemos revelado. Nos toca a nosotros estudiar esos resortes, nos toca pensar muy bien cómo es posible que en Cuba muchos jóvenes lean más a Corín Tellado que lo que estamos publicando, a partir de los sistemas de distribución alternativa que existen en el país. No estoy hablando de nada que no sepamos, hay muchos bancos en La Habana para la distribución de esas revistas del corazón en los que se alquilan novelas de Corín Tellado y otras peores. Creo que amerita que estudiemos a fondo no solo por qué gustan, sino por qué no logramos interesar a nuestra gente más joven en lo que a nosotros nos parece más interesante. La gravedad de lo que estoy diciendo tiene que ver con esto: vivimos una guerra en el mundo —absolutamente declarada, ni siquiera no declarada—, una guerra en la que hemos tenido siempre las de perder, seguimos teniendo las de perder. Los que llevan a cabo esta guerra son capaces de ocultar los muertos y las bombas en Iraq, porque la guerra consiste, en primer lugar, en que son ellos quienes diseñan los escenarios en que se va a desarrollar la batalla. Nosotros, generalmente, tratamos de ir a pelear al escenario previamente establecido y generalmente perdemos. Es algo en lo que habría que meditar con profundidad.

Perdónenme por la digresión porque no me correspondía hablar de literatura, pero soy un historiador del arte y para mí es imprescindible que nos planteemos no solo cómo está operando el enemigo en esta guerra, sino cómo el enemigo logra influir en la gente para convencerla de que tiene la razón.

En cuanto al arte y al mundo de la visualidad: no voy a hablar de la producción *light* o banalizada, no voy a hacer esa diferenciación porque creo que no es posible hacerla en el mundo actual donde opera el mercado del arte a gran escala. Este mercado del arte no siempre existió de la manera en que lo conocemos hoy. Incluso creo que no nos sirve la categoría «mercado» en abstracto para explicarnos el fenómeno de las artes plásticas y visuales en el mundo contemporáneo. Tendríamos que hablar de muchos niveles en ese mercado, de muchas plataformas superpuestas a través de las cuales opera ese mercado. Es mejor tener una aproximación al fenómeno más oblicua y plantearnos cuáles han sido desde siempre y cómo han procedido los mecanismos de legitimación del hecho artístico a lo largo de la historia, cómo se han ido estableciendo los límites de lo que hoy conocemos como obra de arte. Porque, igual que con la novela de folletín, para llegar a la Capilla Sixtina hubo que pasar por muchas cosas antes y no se podría entender si uno no supiera todo lo que sustenta esa producción; o no podría uno apreciar *Las meninas* si no supiera qué pasaba alrededor de Velázquez. Sin embargo, en esos momentos, el arte era legitimado básicamente por los mecanismos que podríamos agrupar en lo que conocemos como mecenazgo. Estos mecanismos fueron los legitimadores hasta mediados del siglo XIX, en que tímidamente empezaron los mecanismos de los *marchand*, las galerías y del mercado del arte, en Francia en primer lugar. Tímidamente primero y de forma avasalladora después,

aparecieron otras colecciones que no fueran las grandes colecciones reales o las grandes colecciones de los banqueros o las grandes colecciones asociadas al poder, porque hasta ese momento el arte se legitimaba a partir del poder económico de los mecenas y a su vez se usaba el arte como un mecanismo legitimador de cualquier poder, ya fuera el poder de las cortes papales o imperiales, etcétera. Un ejemplo muy claro es la manera en que Napoleón legitimó la invasión a Egipto y su ascenso al poder a través del saqueo inmenso de todos los tesoros de esa cultura que hoy se pueden apreciar en el Louvre. Una de las raíces del Louvre, y también del museo británico en Londres, es justamente la justificación, la validación de las grandes aventuras coloniales del siglo XIX.

Una vez que el mercado comienza, tiene un poderoso e inusitado desarrollo a partir del inicio de la Guerra Fría, es decir, después de la Segunda Guerra Mundial, en la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI. No es nada comparable el desarrollo que tuvo el mercado artístico a partir de los años 50 con lo que había ocurrido hasta ese momento.

El cambio del epicentro cultural desde Europa hasta Nueva York después de la guerra está muy relacionado con la complejidad de los procesos artísticos contemporáneos y, por tanto, incluye al mercado. Por ejemplo, fue muy importante la labor de un galerista en particular, Leo Castelli, quien al pasar por un lugar donde pintaba sus cuadros con brocha gorda un artista llamado Frank Stella, y como le parecían fascinantes, le propuso al pintor pagarle por anticipado, con lo cual estaba comprando una obra que se conoció a partir de ahí en el mercado. Nació el concepto de cómo se organizaba y garantizaba la «exclusividad». La mejor manera era —y nunca había pasado hasta ese momento— la posibilidad de pagar un sueldo estable a los artistas. Eso produjo una especie de revolución en el mercado artístico en la segunda mitad del siglo XX y fue lo que hizo posible el fenómeno del *pop art* norteamericano y su extraordinaria promoción, así como la aparición de un artista como Andy Warhol, que por primera vez lleva a las artes plásticas la idea de la «estrella» —hasta ese momento el *star system* existía para el cine nada más. Con Andy Warhol irrumpe este concepto en el mundo de las artes, se construye a sí mismo como una estrella de cine. Por supuesto, todo esto iba muy acompañado de los mecanismos comerciales desarrollados por Castelli. Warhol desarrolla una filosofía que cambia y transforma tanto como Marcel Duchamp o Picasso habían logrado hacerlo, en la primera y segunda mitades del siglo. Es como si hubiera dicho: «Vivo en una sociedad de consumo. No voy a producir arte, voy a producir mercancías para ser consumidas». Su taller de trabajo se llamaba *The Factory* (La fábrica): producía objetos, o mejor, referencias a objetos y mercancías. Las sopas Campbell que todos conocemos o los retratos seriados de Marilyn Monroe se creaban con la pretensión cínica de decir: «esto es para ser comprado». Lo estoy diciendo de una manera muy simplificada, pero este mecanismo es absolutamente diabólico. Formó la esencia de la producción artística de manera irreversible en la segunda mitad del siglo pasado.

Para que tengan una idea de lo que digo: cuando un coleccionista como Peter Ludwig compraba con Leo Castelli las obras de cualquiera de estos artistas —Jasper Johns, De Kooning, Warhol...— en ese momento el precio máximo de cualquiera de estas obras maestras que hoy conocemos en los museos era de 10 mil dólares. Cualquiera de esas obras se vende en muchos millones de dólares en este momento. Esto es para que tengamos una idea de cómo se ha movido en función geométrica el mercado en muy poco tiempo.

Esa, digamos, fue la célula: el convertir la producción artística descarnadamente en un producto a ser consumido, en mercancía; el no pretender que el arte legitimara otra cosa que el consumo. Transporta la idea de la relación del arte con la realidad a la relación del arte con el mercado, y la realidad se vuelve la realidad del mercado. Ya no hay más realidad que esta. Eso produjo un cambio de mentalidad trascendental en la segunda mitad del siglo XX.

Junto a estos fenómenos aparecen otros mecanismos de legitimación, porque las cosas no pueden ser tan descarnadas, normalmente no procede así la gente que controla el mercado internacional, de manera que empezaron a aparecer las grandes bienales, como la de Venecia, o Sao Paulo. Estas bienales, de manera indirecta, siempre han estado y están asociadas a grandes intereses económicos,

que en esa época eran todavía los dueños de colecciones de arte que había que legitimar.

Las bienales, que como su nombre indica ocurren cada dos años, no les parecieron suficientes e inventaron eventos como Documenta en la pequeña ciudad de Kassel, Alemania, en los años 70, que se convirtió en el evento elite de las artes plásticas. Ser seleccionado para estar en Documenta de Kassel implicaba que el futuro estaba totalmente garantizado. ¿Cuál futuro? Uno: inmediatamente subía el valor de la obra de arte, su precio; en segundo lugar, se entraba en las colecciones privadas más importantes del mundo, y en tercer lugar, a través de estas colecciones y del poder económico que todavía tenían los museos, se entraba a formar parte de las colecciones de estos. Es decir, cuando uno estaba legitimado por cualquiera de estos grandes eventos a los que me he referido, según criterios que se manejan en la actualidad que me parecen medio simpáticos, uno saltaba de la vida real a la vida de los objetos coleccionables, que es otra idea completamente distinta de las cosas.

No contentos con estos mecanismos —porque había que desarrollar muchos simultáneamente— surgió la idea de las ferias de arte. Igual que hay ferias del libro, primero hubo ferias de arte, y la primera fue la Feria de Arte de Colonia, Alemania. Cuando uno la visita es fascinante ver el tamaño original, la escala que todavía mantiene la Feria de Colonia. Nacieron como eventos artísticos, porque un evento artístico no podía catalogarse como un banco o un negocio de bienes raíces, porque se desacreditaba la

posibilidad legitimadora del arte. Por supuesto, todo estaba siempre matizado por buscar —desde la segunda mitad del siglo XIX— la relación del arte con la vida.

El pico de esta realidad que acabo de describir ocurrió en la década de los 80, con los japoneses comprando a los impresionistas en las grandes subastas, que me faltaron por describir. Las subastas son el otro factor que se suma a las ferias, a las bienales y al sistema de galerías. Las casas subastadoras han ido adquiriendo cada vez más importancia, sobre todo a partir de la década del 80 hasta nuestros días. Pero todavía hasta esa década uno podía hablar de movimientos artísticos, podía identificar las tendencias —si era el conceptualismo o el *bad painting*, etcétera—, por donde estaba caminando el arte, y cómo los artistas del Tercer Mundo no eran reconocidos, no eran convocados a ninguno de estos grandes eventos, no tenían acceso a estos espacios. Nunca se hablaba de cómo contribuían todos los otros instrumentos de la guerra mediática a la cual me referí, a sustentar este sistema naciente que se iba a convertir en algo desmesurado hacia finales del siglo XX.

Proliferaron las bienales en un sistema inimaginable en el mundo contemporáneo, proliferaron las ferias, pero EE.UU. no tenía ninguna feria importante. Por razones que no voy a entrar a analizar ahora, hace más de 15 años se está desarrollando una operación cultural fascinante en la ciudad de Miami: convertir la ciudad en lo que algunos académicos anglosajones considerarían la gran capital latinoamericana. Le faltaba vida cultural a esa gran capital,



pues entonces se fueron a importar la Feria de Basel, en Suiza, para Miami. Las primeras ediciones eran simplemente transportar la feria suiza a Miami Beach y allí desarrollarla. La feria fue adquiriendo autonomía y hoy es posiblemente una de las principales ferias de arte del mundo. Tuve la posibilidad de ir en diciembre del año pasado y verla, porque es muy importante tocar esas cosas y saber de qué se trata. Lo primero que la caracteriza es que no hay tendencias identificables en el arte contemporáneo, también lo digo de manera simplificada. La feria dura cuatro días, uno de inauguración y tres días efectivos, con un pabellón inmenso en Miami Beach y un gran número de espacios secundarios, colecciones privadas, fiestas, otras actividades sociales, etcétera. No había casi ningún cubano en la feria. Es importante que lo sepamos. Tampoco había artistas cubanos en la venta.

¿Cuáles son los actuales mecanismos de legitimación del arte contemporáneo? De pronto apareció una persona, Samuel Keller, que debe ser un hombre de cerca de 40 años. Empezó en Basel y ahora es el director ejecutivo de la Feria de Miami, posiblemente uno de los ejecutivos más importantes del mundo contemporáneo. ¿Quiénes compran en la Feria de Miami? Las personas que pueden tener disponible en efectivo más de un millón de dólares. En la feria a la que asistí, en tres días, se vendió un billón

y medio de dólares. Es absolutamente impensable. Los que eran conocidos como grandes coleccionistas de arte no pueden seguir en ese *ranking* porque los únicos que tienen dinero para poder pagar esos precios en el mercado de arte contemporáneo son, en buena medida, los que tienen grandes cantidades de efectivo disponibles y que tienen que utilizarlo, tan claro como el agua, y eso lo sabe todo el que va a esa feria. Para nuestra triste información, resulta ser que los coleccionistas rusos contemporáneos, jovencitos, son de los más fuertes del mundo entero.

Voy a poner un ejemplo: hay unas carteras muy famosas que no puedes llegar a la tienda y comprarlas, sino que tienes que ponerte en una cola porque tener una de esas carteras significa un estatus. A veces tienes que estar esperando hasta cinco años para poder comprarla. Por otro lado, hay un artista muy importante, llamado Neo Rauch, estrella de la Escuela de Leipzig, escuela muy de moda en el mercado de arte contemporáneo —son artistas que crecieron en la antigua RDA y ahora son los topes en el mercado del arte—, que tiene una cola de más de 50 personas esperando para poder comprar un cuadro X que pinte. Eso sí me parece absolutamente impensable, que uno pague una fortuna por una obra de arte que el artista todavía no sabe cómo va a ser. Es la que te toque a suerte en la cola. ¿De qué estamos hablando? De un mercado que sobrepasó todas las ideas que pudiéramos tener, que ha evolucionado tan rápido, que ha ingresado de manera tan violenta en el mundo corporativo en el que vivimos, que ya ni siquiera se puede hablar de arte nacional. Las antiguas categorías que nos servían a los historiadores, a los curadores, para hablar de arte, no funcionan. Por eso dije que no iba a hablar de banalidad, de arte *light* o no *light*. No se sabe. Estamos todos mezclados en un proceso donde se trata de mercancías que tienen que ser cada vez más caras.

Esto, sobre todo, nos tiene que convocar a pensar. Por supuesto que competir, navegar en ese escenario, en mi opinión personal, es absolutamente tonto. Allí había dos cubanos, estaban Los Carpinteros y Diango Hernández, representados por dos galerías. Pero estaban Los Carpinteros con una obra que no pudieron producir en Cuba —una piscina que habían tenido que hacer en Brasil— porque el costo de producción de cualquiera de las obras contemporáneas es prohibitivo.

Hablé de los niveles porque no quiere decir que no hayan cubanos vendiendo arte en Miami. Claro, hay cubanos que viven en Miami y venden arte, pero en la feria el dinero que se mueve es de un volumen tan grande que lo más latino que vi allí fueron algunos millonarios venezolanos. Debemos decir que todavía hoy algunas de las colecciones de arte más importantes del mundo siguen estando en Latinoamérica, por ejemplo, la colección de los Cisneros, tanto de Gustavo, como de su hermano, ambas con sede en Miami, además de Caracas y Nueva York.

Para finalizar, ¿cuál es la realidad para los cubanos? Nosotros no participamos de esa realidad del mundo corporativo. Los museos en el mundo, que eran el mecanismo legitimador, han ido evolucionando y en estos momentos son estructuras corporativas. Funcionan exactamente igual que una gran corporación. El mejor ejemplo es la Corporación Guggenheim, un mundo absolutamente corporativo que ha descubierto que para acortar la distancia que tienen con la vida real —a lo que me refería antes con el paso de la vida real a ser objeto muerto coleccionable— tienen que hacer exposiciones de cosas cada vez más insólitas: pueden ser de motocicletas o de la ropa de Calvin Klein, o sea, que los límites del hecho artístico en el mundo contemporáneo los está estableciendo este mercado —ya vemos por quién está gobernado— y lo están estableciendo las entidades corporativas que empiezan a ser copiadas por los museos.

Yo, que tengo una formación de allá de los años 60, no me puedo ni empezar a plantear en serio el problema de cuáles son las tendencias del arte contemporáneo porque francamente no tienen nada que ver con los límites que yo establecería o estaría dispuesto a respetar.

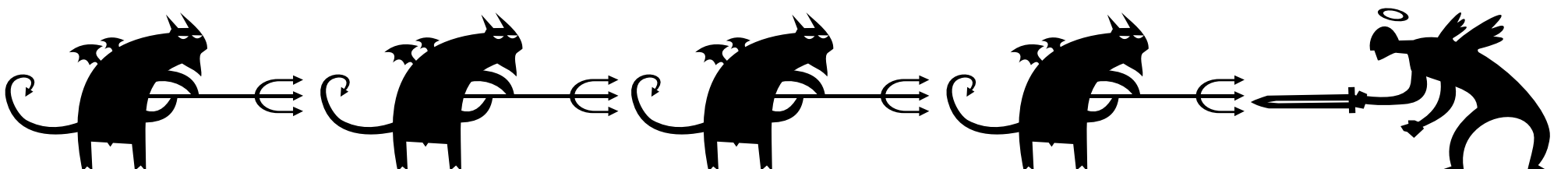
Tenemos la suerte de vivir en un sitio insólito en el mundo, alejado de la realidad corporativa y de la realidad mercantil. La visualidad cubana contemporánea es una de las más fascinantes del mundo. Si fuéramos capaces de llegar al mundo actual desde esa visualidad, que los cubanos de a pie, los que viven en La Habana profunda, los habitantes de todo este país, están produciendo de manera autónoma, espontánea, separada de las reglas de ese mercado —no estoy hablando de los productos que se venden en Carlos III o en todo por un dólar; estoy hablando de lo que la gente puede producir para vestirse, etcétera — nos llevaríamos sorpresas insólitas. Les voy a poner un solo ejemplo: el año pasado el MoMA hizo una exposición de diseño industrial del mundo entero. En esa exposición había muy poquitos objetos latinoamericanos,



entre ellos un objeto cubano: una capa de agua hecha con sacos de nylon de azúcar de los que ya no se usan. Tan expuesta estaba que en el catálogo ocupaba una página entera; les pareció un objeto fascinante. Este país tiene muchas cosas que enseñar para competir en ese mercado que pueden descrestar completamente lo que ni siquiera está interesado en descrestar, es decir, que nada lo sorprende. Podríamos, pero se trata de que sepamos desde qué perspectiva entramos en ese escenario y desde qué perspectiva damos la batalla.

Lo he dicho de una manera muy simplificada, creo que es muy complejo de entender y la información que he tratado de hacer visible es apenas útil para empezar a pensar en el problema. ▀

Helmo Hernández: presidente de la Fundación Ludwig de Cuba. Historiador de arte y especialista en artes plásticas, teatro, y política y desarrollo culturales; conservador de arte y crítico. Asesor del Consejo Nacional de Bellas Artes y del Consejo Nacional de Artes Interpretativas; profesor adjunto en la Universidad de La Habana y en el Instituto Superior de Arte.



**Fernando
Martínez
Heredia**

La gran economía exportadora que hizo avanzar tanto materialmente a Cuba durante el siglo XIX, se levantó sobre la esclavización masiva de un millón de africanos, el contingente principal de trabajadores de aquel modo de producción. Fue una forma horrorosa de explotación y despojo cultural, que plasmó un orden social de opresión, profundas desigualdades, castas y racismo antinegro. Ese orden era la antítesis de los grandes avances técnicos, empresariales, de pensamiento, literarios y artísticos de aquella época, pero fue a la vez el que proveyó el suelo material que los viabilizó. Esas contradicciones terribles no encontraron una forma evolutiva de ser superadas, porque la clase dominante de Cuba solo atendió en última instancia a la ganancia capitalista y a conservar su poder social, por lo que defendió siempre el sistema que le permitía ser explotadora y no vaciló en ser antinacional cada vez que fue necesario.

Fueron las insurrecciones armadas populares entre 1868 y 1898 las que crearon una nueva situación. La Revolución del 68 unió el abolicionismo y el independentismo, y forjó lazos entre las razas basados en la sangre, el sacrificio y el heroísmo compartidos. La Revolución del 95, con su guerra popular libertadora y el sacrificio en masa del pueblo de Cuba para vencer al colonialismo español, atacó a fondo el orden colonial, y desarrolló las relaciones fraternales entre las razas, el respeto mutuo y el ideal de la igualdad de todos ante la ley y en la vida social. Décadas de evolución y reformas nunca hubieran conseguido lo que lograron esos años de combate y movilizaciones. En aquella guerra los negros y mulatos tuvieron una extraordinaria participación. Pero la intervención imperialista y la ocupación frustraron la Revolución y recortaron la soberanía, y la República de 1902 quedó bajo la nueva dominación neocolonial y de la burguesía cubana, cómplice y subordinada al imperialismo.

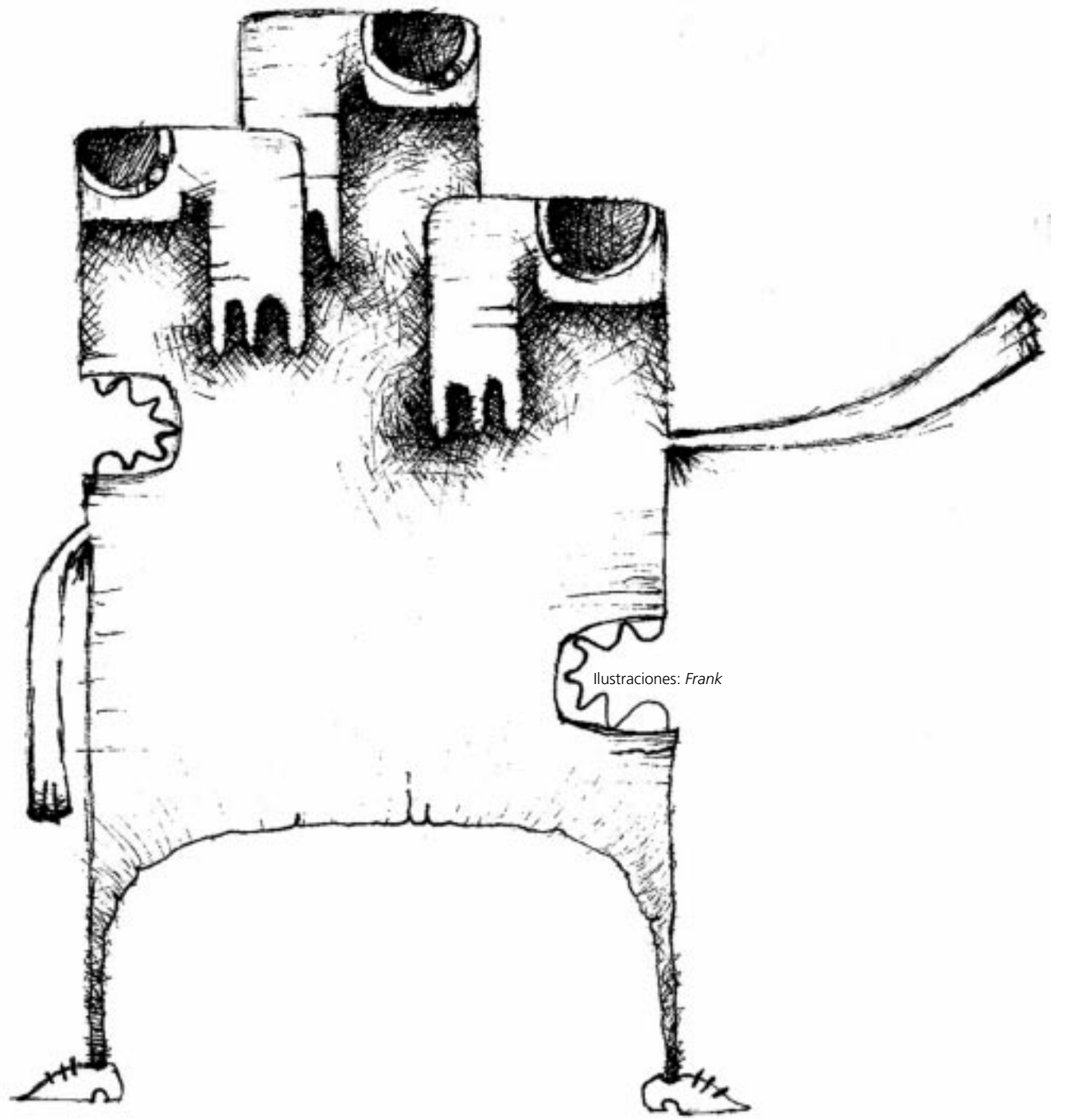
Cuba obtuvo su independencia republicana y la gente del pueblo logró su ciudadanía, pero en esas condiciones no hubo cambios sociales que favorecieran a la masa trabajadora ni a los pequeños agricultores. Los cubanos negros y mulatos sufrieron de manera permanente la situación social muy desventajosa en que los dejaron la esclavitud y el colonialismo, y carecían de posibilidades para presionar, negociar y obtener sus derechos. El racismo logró conservar una gran fuerza tanto en la vida laboral y social, como en el mundo político. Era una gran contradicción con los ideales de la gesta mambisa y con el carácter democrático que debía tener la República. El malestar entre los antiguos combatientes y entre la población negra y mulata se expresó muchas veces en esos primeros años del siglo.

El movimiento armado liberal de 1906 contra la reelección de Tomás Estrada Palma llenó de esperanzas a los antirracistas; muchos negros y mulatos participaron en él. Pero pronto los políticos liberales demostraron que eran iguales a los desplazados, en cuanto a intereses mezquinos y racismo. Entonces un grupo de activistas decidió fundar una organización con propósitos políticos, fuera de los dos partidos principales del sistema, que defendiera los intereses de los no blancos.

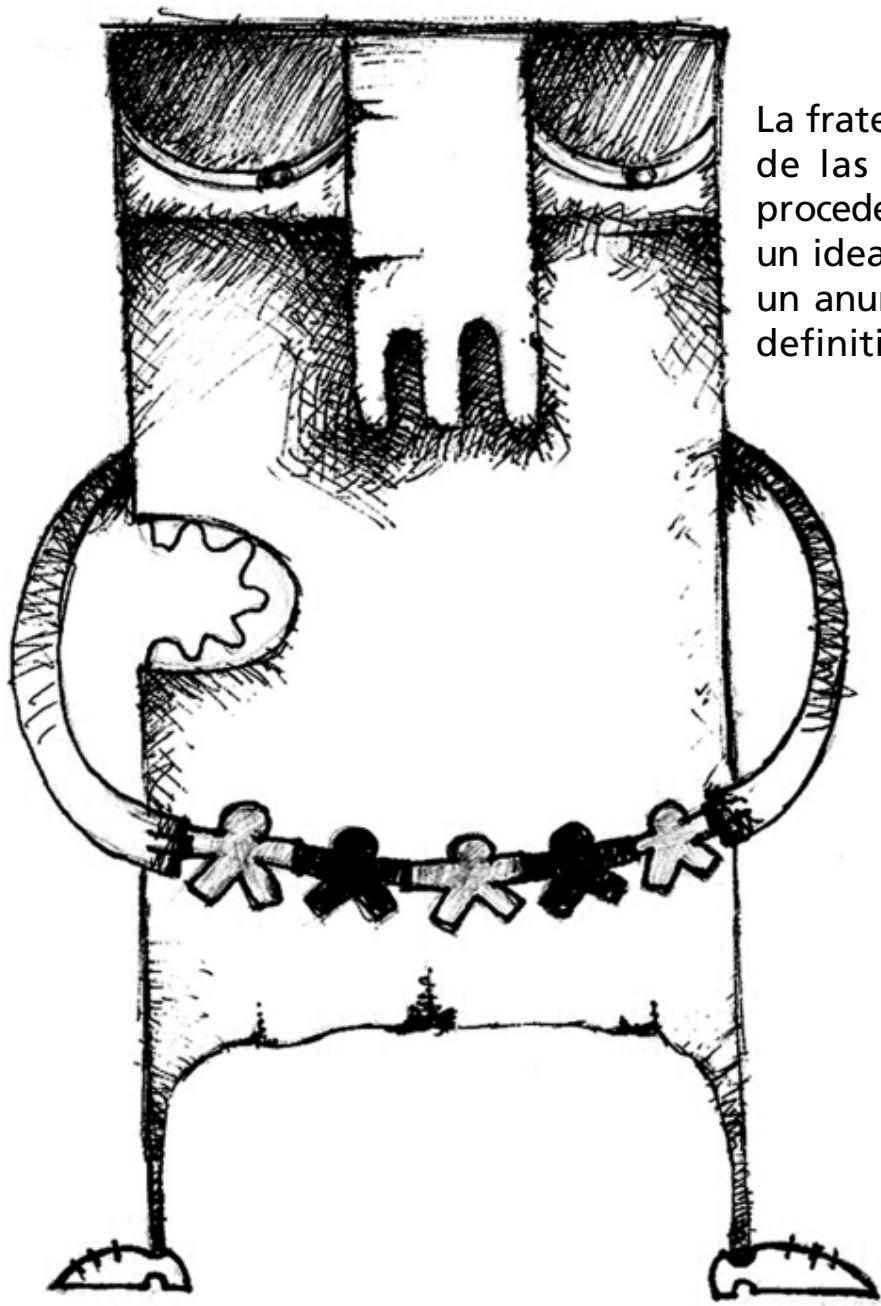
El 7 de agosto de 1908 se fundó la Agrupación Independiente de Color, en La Habana. Presidió el acto el veterano Evaristo Estenoz Corominas y fue secretario el periodista Gregorio Surín. Después de las elecciones de noviembre de aquel año, realizaron un fuerte trabajo organizativo; pronto se constituyeron como Partido Independiente de Color en casi todo el país, y llegaron a tener miles de simpatizantes y seguidores. En febrero de 1910 se les unió el coronel Pedro Ivonet, un héroe mambí de la Invasión y de la campaña de Pinar del Río, que asumió la presidencia del Partido en Oriente.

El nuevo Partido organizó su actividad utilizando las vías legales de expresión pública y electoral. Como tantos otros negros y mulatos, los independientes ligaron su nacionalismo republicano y democrático a sus reclamos y esfuerzos por lograr ascenso social y derechos civiles como hombres y mujeres «de color», pero trataron de alcanzar estos y enfrentarse al racismo mediante la militancia política, como un arma que teóricamente estaba a su alcance dentro de las normas del sistema. Llamo la atención hacia las demandas

LA DIVERSIDAD Social



**no es una debilidad de la nación,
sino una instancia
muy importante de su riqueza**



La fraternidad entre los cubanos de las más diferentes razas y procedencias sociales se consideró un ideal de pronta realización y un anuncio claro de la liberación definitiva.

de su programa, porque ellas eran muy avanzadas e iban mucho más allá de la dimensión racial. Los independentes se identificaron siempre como cubanos, y recababan una república soberana, igualitaria, defensora del empleo para los nativos, el retorno a Cuba de los emigrados económicos y la inmigración sin discriminaciones raciales. Abogaron por la jornada laboral de ocho horas y tribunales del trabajo para ventilar los litigios entre trabajadores y patronos; repartos de tierras del estado y otras que se adquirieran a los cubanos pobres que las trabajaran y defensa de los agricultores contra los geófagos. Reclamaron enseñanza gratuita a todos los niveles y control estatal de la educación, cambios en la administración de justicia y el régimen penitenciario que favorecieran la equidad y la educación de los pobres, y otras medidas que trascendían las cuestiones raciales.

Los independentes estuvieron entre los cubanos que criticaban el predominio de EE.UU., la usurpación del territorio de la base de Guantánamo y el racismo vigente en ese país. Pero las relaciones entre el nacionalismo y la cuestión racial fueron complejas e inciertas, porque el racismo expresaba descarnadamente el retroceso del país respecto a las prácticas y el proyecto revolucionario del 95. El conservadurismo social era el contrapeso necesario ante la existencia de la República y del liberalismo económico. El patriotismo debía ser ciego frente a las razas y, por tanto, mudo ante las injusticias por razones raciales. La idea misma del riesgo de perder la soberanía a manos de los EE.UU. se asociaba a la intangibilidad del orden existente y a la condena de todo movimiento que lo amenazara de modo real o supuesto. El interés nacional pudo levantarse como un muro frente a las demandas y las organizaciones de lucha social o racial, y coincidir en esto dominantes y dominados. Eso no fue una mera imposición. La nación tenía sentido y valores sumamente importantes para las mayorías del país. Por eso la mayor parte de las personas «de color» estuvo ajena o rechazó las actuaciones políticas basadas en la raza en el caso de los independentes de color, aun durante el gran crimen de 1912. Unos tenían,

sin duda, poca conciencia; pero muchos no estaban de acuerdo con la movilización racial como base de la actuación política.

Todo lo enfrentaron los miembros del PIC entre 1908 y 1912. La indiferencia o la incompreensión, pero sobre todo los ataques sistemáticos del poder burgués neocolonial y sus instrumentos. Calumniados de mil formas, acusados cínicamente de racistas, en 1910 se les declaró ilegales políticamente mediante una enmienda a la Ley Electoral (Enmienda Morúa), y se mantuvo presos durante seis meses a dirigentes y activistas. Con una inmensa tenacidad y consecuencia, defendieron su causa en su periódico *Previsión* y de todas las formas que pudieron, sin entrar en los arreglos politiqueros que eran usuales entonces. Hostigados e impedidos de utilizar la vía electoral, optaron finalmente por lanzarse a una protesta armada el 20 de mayo de 1912, décimo aniversario de la instauración de la República. Su objetivo era exigir la legalización del Partido. En Oriente se levantaron miles de independentes con muy pocas armas y sin un real plan de guerra, con Estenoz e Ivonet al frente; en Las Villas también hubo alzamientos.

Aquella táctica resultó funesta. El gobierno de José Miguel Gómez pasó de los rejugos politiqueros a la movilización de miles de soldados contra ellos, mientras una campaña de prensa muy sucia los satanizaba. Durante junio y julio sucedió un baño de sangre impune, en plena República: fueron asesinados Estenoz, Ivonet y por lo menos 3 000 cubanos no blancos, la mayoría en la provincia de Oriente, lo que también sirvió para reprimir a un amplio sector del campesinado oriental que estaba siendo despojado y empobrecido por la expansión capitalista. Una gran ola de represiones, prisiones, persecuciones y una intensificación del racismo antinegro se extendieron por todo el país. La República oficial celebró el gran crimen al final de aquel verano, y lo sometió de inmediato al olvido, una situación que duró casi medio siglo.

La insurrección triunfante en 1959 propuso a todos los cubanos un igualitarismo superracial. Las inmensas transformaciones de la vida, las relaciones sociales y las instituciones crearon bases para que esa propuesta fuera factible.

En las luchas y jornadas de intenso trabajo que siguieron, la unidad del pueblo fue exaltada como una virtud política superior. La fraternidad entre los cubanos de las más diferentes razas y procedencias sociales se consideró un ideal de pronta realización y un anuncio claro de la liberación definitiva. En medio de prácticas y concientizaciones que brindaban oportunidades iguales, el racismo fue descalificado, execrado como una lacra del pasado, y se extendió la confianza en que el avance del socialismo iría eliminando los defectos individuales y los rezagos sociales.

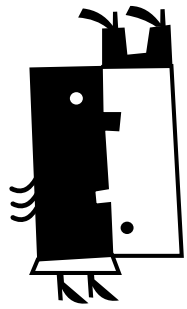
En los años 60, algunas publicaciones se refirieron a la gran represión racista de 1912 como parte de un pasado abominable, pero no se adelantó mucho en el análisis de su significación y su lugar en la historia del racismo y de la dominación capitalista en Cuba. Después, 1912 volvió a las sombras en la cultura histórica que se socializa en el país, aunque fue desarrollándose su investigación historiográfica por cierto número de autores que en los últimos años han aportado estudios realmente apreciables.

Sin embargo, la iniciativa del Partido Comunista de crear esta comisión no es hija de esos avances, sino de las realidades, necesidades y proyectos de la Cuba actual. La gran crisis que atenazó al país hace 15 años —y las medidas que exigió su superación— han producido notables cambios en numerosos aspectos de la vida material y espiritual, han afectado los comportamientos, los valores, los modos de vida, las motivaciones, las expectativas. La disgregación social ha sacado a la luz numerosas diversidades —y en algunos casos las ha promovido—, pero no estamos mirando esos procesos con temor. La diversidad social no es una debilidad de la nación, sino una instancia muy importante de su riqueza. No se trata de admitirla, o llegar a tolerarla, hay que comprenderla como una fuerza con potencialidades extraordinarias. El camino socialista se hará fuerte y se profundizará si es capaz de asumir esas diversidades y vivir con ellas, de conducir las y aprender de ellas al mismo tiempo, de respetar sus identidades y atender sus demandas a la vez que le pide contribuir a la empresa de todos y entregar buena parte de sus virtudes y su trabajo a la comunidad.

La cuestión racial se ha ido levantando en estos años. Volvemos a constatar que son negros y mulatos una parte apreciable de los que están o quedan en mayor desventaja, y que el racismo muestra su vitalidad cuando se aflojan los vínculos de solidaridad y los valores socialistas. En la sorda, pero tremenda pugna cultural que está en curso entre esos vínculos y las relaciones y valores del capitalismo, está claro dónde se situarán los que tengan conciencia de su posición social y del proyecto que deben defender. Hoy una parte de los cubanos son por sobre todo cubanos, como lo fueron los independentes de color de hace casi un siglo, pero se identifican a sí mismos también como negros y mulatos. Necesitamos que esas identidades y esa conciencia marchen unidas, y sean una fuerza de la Revolución socialista y su proyecto. Y esto, como todas las cosas importantes, es muy difícil en su realización práctica.

Esta Comisión tiene el deber de poner un grano de arena en esa obra, hoy que no hay tiempo que perder, porque cada vez más cubanas y cubanos quieren tener actividades cívicas y conocimiento de lo político, quieren participar directamente. Le toca a esta Comisión ayudar a recuperar la memoria histórica de una etapa de las luchas y afanes del pueblo cubano por sus derechos y su liberación de todas las dominaciones, darle de ancho a una parte de la conciencia nacional y ayudar a comprender mejor el avieso y tenaz lastre cultural que significa el racismo en nuestro país. Debe auspiciar así la comprensión del carácter plural de la cultura nacional, y la conversión de esa riqueza compleja en una fuerza mayor en la base de la manera de vivir y del proyecto que defendemos. Debe rescatar los aportes y los sacrificios que padecen olvido, exaltar a los humildes de todos los colores, que han sabido dar la sangre o el sudor, una y otra vez, sin pedir pago por ello, para crear y desarrollar la riqueza, la libertad y la justicia en esta nación. Debe recabar el concurso de todos para rendir homenaje a los mártires de ayer y promover la fraternidad verdadera entre los cubanos de hoy, y debe contribuir a la unidad de todos con la humildad y la eficacia de sus labores y con la altura de sus fines. Si trabajamos hermanados, con organización y sin desmayo, y avanzamos por ese camino, cumpliremos bien esta tarea. ■

Palabras en la inauguración de la Comisión por el Centenario de la fundación del Partido Independiente de Color.



encuentro
CON...

MANUEL RIVAS

La fuerza de su literatura radica esencialmente en esa poética de las palabras que va tramándose con precisión de relojero. Aun en la narrativa y el periodismo, que ejerce desde la temprana juventud, un lirismo atávico lo salva de los lugares comunes y las frases insustanciales. Hasta su imagen de ángel de la guarda, escapado de los confines celestiales, exhibe un candor que embriaga. Todo en Manuel Rivas nos conduce a la poesía.

Llegó a La Habana para presentar una novela ambientada en la Guerra Civil española, cuya trama se erige entre las remembranzas de un vulgar carcelero franquista, admirador con rabia de los encantos del doctor Da Barca, un médico socialista, de recia voluntad y fuerte encanto personal que, para seguir despertando la ira del ensañado celador Herbal, es reciprocado en su amor por Marisa.

Un lápiz de carpintero va cambiando de propietario a lo largo de la narración. De su grafito pertinaz nacen las muy diversas experiencias de los personajes que confluyen en una época imborrable de la historia española. Novela breve pero indeleble, que nos acerca al modo en que la dictadura de Franco horadó la vida cotidiana de una Galicia donde la guerra resultó particularmente adversa.

Manuel Rivas nos tiene acostumbrados a ese interés por reencontrarse con la memoria de una nación profundamente mutilada tras años de exterminio, segregación y frustraciones. Dibuja caracteres cuya grandeza radica en la humildad, nacidos de lo cotidiano, de esa sumatoria de individualidades que perfilan la épica de una nación.

El lápiz del carpintero es la primera novela de Rivas que aparece bajo el sello editorial Arte y Literatura. Debió ser traducida del gallego, idioma en el que fue escrita, como la mayoría de las creaciones de un autor que se ha convertido en la voz universal más sobresaliente de la literatura contemporánea en Galicia. Mercedor de Premios tan codiciados como el Nacional de Narrativa, el Torrente Ballester y en varias ocasiones el de la Crítica, ha sido

también un ecologista de activa militancia en el movimiento Greenpeace.

«Escribir en gallego tiene que ver bastante con la ecología —asegura Rivas—. Es fundamental proteger los arrecifes de coral, los bosques, los ríos; todos sabemos lo que está pasando con el agua en el mundo. No hablemos de ese eufemismo que llaman cambio climático y que realmente es otra cosa más tremenda, que ya no es una amenaza de futuro, sino que estamos metidos ahí.

«Para mí el trabajo literario y el escribir en gallego, tienen que ver con la ecología. Ni en la escuela ni en la universidad me enseñaron algo de gallego, eran palabras heridas, más bien un lastre, una especie de *patois*, de dialecto; una suerte de castigo que teníamos los nacidos en Galicia.

«Mi primer maestro se llamaba Caballo blanco, por las patadas que daba, y me dije: ¡Dios mío! ¿Dónde me metí? Con los ejercicios que hacíamos para quitar el acento gallego, teníamos que repetir una frase: los pájaros de Guadalajara tienen la garganta llena de trigo, que era una expresión completamente enigmática, de las frases más poéticas que escuché en mi vida.

«¿El gallego —la lengua— dónde estaba? Estaba en la casa, en el trabajo, estaba en las fiestas, en el mar con los pescadores. Existía una división social muy clara respecto al idioma, porque recuerdo también un vecino que el día en que se puso una corbata, porque le apareció un trabajo de conserje en un banco, me dijo: pues ahora voy a tener que empezar a hablar castellano. Tan pronto le llegó el nudo de la corbata al cuello, se produjo en él una transformación lingüística.

«Eran situaciones muy curiosas. Y cuando me puse a escribir literatura por mi cuenta, cuando hacíamos exámenes, me salían esas palabras heridas. Entonces no sabíamos que éramos parte de la literatura más importante del patrimonio universal. Los llamados *Cancioneiros galico-portugueses*, que eran los siglos XII y XIII, asentaron nuestra lengua y le dieron origen. En aquella época arrancaron literalmente esas páginas de la historia.

«Ahora lo vivimos como una naturaleza que renace, que reexiste. Lo más importante es la biodiversidad y es una maravilla que en España tengamos cuatro lenguas, lejos de ser un problema terrible. Hay quien pretende que exista un solo lenguaje, un solo uniforme, un solo color en el mundo, y para un país es maravillosa esa variedad. Debemos fomentar los amores libres entre las culturas.»

Resistían porque soñaban

Trae consigo un lápiz de carpintero. ¿Por qué eligió ese símbolo como hilo conductor de esta novela?

El lápiz del carpintero en casi todos los países se parece, con características que lo aproximan al rectángulo, tiene colores normalmente rojos u otros muy vistosos, porque era importante para el carpintero cuando perdía el lápiz en una obra o en su taller, localizarlo con rapidez.

Cuba pertenecía totalmente a nuestro paisaje mental, era parte de nosotros aunque estaba al otro lado del mar.

Magda
Resik
Aguirre

Por su forma achatada y rectangular, el lápiz puede incorporarse al cuerpo como un órgano más, sujetado tras la oreja, lo cual permite a las manos trabajar con libertad.

Tenía una historia que contar, de amor y guerra; y tenía bastante claro lo que quería contar. Pasa a veces que vamos construyendo una trama y nos decimos: aquí está una gran novela, porque la atmósfera anda llena de grandes novelas, los periódicos, cada rincón, una calle, cualquier sitio puede contarnos su historia. La cuestión decisiva es cómo contarla.

En el caso de este libro, yo tenía el qué pero no sabía cómo. Además, entiendo que cada intento expresivo, no solo en los libros, sino en todos los órdenes de la creación, exige un esfuerzo para que exista algo nuevo donde antes no lo había. Y esa condición viene dada, muy decisivamente, por la forma.

El sitio donde trabajo normalmente es un caos, porque me gustan los objetos, las cosas... y entre esas compañías están los instrumentos de trabajo de mi padre que era albañil y músico de verbenas; están las herramientas de carpintero de mi abuelo y algunas cosas de mi abuela costurera. Un día me quedé mirando un lápiz al que solo le quedaba una esquina, y como suelo dibujar mucho, encontré en el lápiz del carpintero una gran metáfora, porque él primero dibuja, marca aquello que va a nacer —que todavía no existe—, y crea el paisaje.

Entonces supe quién iba a contar la historia, y ahí fue donde empezó el viaje del lápiz, que en el fondo es el viaje de la conciencia. Al principio lo tiene un carpintero anarquista que escribe a mano para una publicación que existió en La Coruña, una revista reivindicativa que se llamaba *El corsario*. Un bonito nombre, como el del ateneo obrero, con su biblioteca El resplandor del abismo, donde confluye gran parte de los protagonistas de mi siguiente novela, *Los libros arden mal*. Algunos me dijeron: bien la novela, pero les pones unos nombres demasiado líricos a los ateneos, a las bibliotecas. Y yo les respondo que empleo los nombres que tenían esos sitios: La antorcha galaica del libre pensamiento, El germinal, esos eran los nombres que utilizaban aquellos que luchaban y resistían porque soñaban.

Y volviendo a *El lápiz del carpintero*, se trata de la historia de las conciencias. Incluso, hay momentos dramáticos en el viaje del lápiz porque la historia de la cultura es dramática. Un momento especial sucede cuando pasa del pintor que pinta a sus compañeros presos y los representa con la imagen de los apóstoles en el Pórtico de la Gloria —un hombre que luego fue asesinado como tantos otros en el holocausto español—, a manos del asesino que se queda con el lápiz. Ahí se produce el quiebro de la novela.

Existe un tema histórico recurrente en la obra de Manuel Rivas, que también sentimos como nuestro en Cuba: la Guerra Civil española, que no le ha restado lectores y ha traído de vuelta una época a veces ausente de la buena literatura. ¿A qué se debe tanta insistencia en ese asunto?

Es verdad que ese asunto ocupa un lugar importante. Tenía mucha razón Albert Camus cuando decía que en España se escenificó la derrota de la humanidad. Cuando se emprende un viaje de la memoria, y atravesamos el túnel del tiempo hacia el pasado, también estamos fijando la vista con la fuerza de un fósforo que puede entrar en la penumbra, acompañarnos e iluminarnos.

Lo que rodeó a la guerra y toda la larguísima dictadura posterior, fue un espacio de penumbra. Nuestro viaje es entonces hacia el esclarecimiento personal, hacia el interior, porque no podemos olvidar las consecuencias históricas que sobre la vida de las personas tienen ciertos acontecimientos.

En *Los libros arden mal*, la otra novela de la cual les comenté, se describen las hogueras que se hicieron después de la victoria fascista con todos los textos de los ateneos, de las bibliotecas populares que estaban ubicadas en cada barrio. Los niños nacían con un pan debajo del brazo; pero también con un libro, y hay grabados que así lo reproducen.

Muchas personas pensaban que los libros desaparecerían en las hogueras y no tenían conciencia de que el humo de esas hogueras, donde ardía la acumulación de la memoria y los sueños e ideales de la humanidad, no se disipaba. Era un humo pegajoso que iba recorriendo primero los espacios públicos, se metía por debajo de las puertas, por las rendijas de la ventanas, entraba en los sitios privados y alteraba la relación entre padres e hijos,

CUBA:

la tierra prometida

...las palabras y el lenguaje forman parte orgánica de nuestro cuerpo, nos modelan como la sangre, la respiración. Son, por lo tanto, parte de la historia de los pueblos. En el lenguaje están las marcas, y hay que protegerlo como a los bosques.



entre maridos y mujeres, el lenguaje, iba comiéndose las palabras metiendo el miedo en las casas. Y seguía su camino porque el objetivo final de ese humo era el control de las mentes.

Fijar la mirada en ese pasado terrible es una estrategia de la memoria porque como bien dice Italo Calvino: somos lo que recordamos.

Sin embargo, la memoria no es una fotocopiadora, es algo creativo, y la imaginación es como su espuma. La memoria posee una estrategia de vida, de luz, se mueve hacia adelante y tiene gran importancia para nosotros.

No viví la guerra, pero sí muchas de sus consecuencias. Cuando te interesas en ella, es porque estás pensando en tu vida y en la condición futura de la humanidad. Es como el barquero que mejor rema y se pone de espaldas a su destino y se impulsa hacia adelante no solo para ganar fuerza en los remos, sino también para llegar realmente a

un lugar. Si se virara hacia adelante lo que vería sería la inmensidad del mar y no distinguiría nada. El viajar de espaldas le permite orientarse porque inevitablemente debe mirar hacia atrás.

Ese es el trabajo de la memoria. Uno va mirando hacia atrás y lo que va buscando son referencias, un faro, una casa, un bote... y con esa referencia construye las coordenadas que le permiten avanzar. Para mí esa es la estrategia de la escritura que se mueve como el barquero.

Cuba comparte una extensa memoria histórica con Galicia. ¿Cuánto de nuestra identidad, de nuestro arte y de la literatura cubana —tan citada en su obra— conforman el universo personal de Rivas?

El cementerio de San Amaro, del cual siempre mi padre decía que era uno de los más sanos del mundo por la brisa marina maravillosa que lo acaricia —una ironía que es algo que nos une también culturalmente—, está en el vértice de un triángulo compuesto además por la prisión provincial de La Coruña.

En mi infancia íbamos a jugar allí, en medio del triángulo y si mirabas hacia la derecha, veías el cementerio —que no era una opción de futuro como para tomarla con entusiasmo—, y si mirabas hacia la izquierda encontrabas unos peñascos donde se levantaba la cárcel que estaba muy llena en aquella época, y parecía muy comprometedor. Pero de repente levantabas los ojos y topabas con el faro que era una maravilla. En las noches no solo orientaba a pescadores y navegantes, sino que en nuestra idea de pequeños, estaba claro por qué iba peinando la ciudad con sus luces: iba recogiendo los sueños de la gente, los secretos de la ciudad y los iba guardando dentro de sí. Por eso entrar repetidamente al faro te permite salir con un montón de ideas. ¿Y esto por qué lo digo y divago?

Lo dice por Cuba y la divagación es también a causa de Cuba...

Porque Cuba viene conmigo desde la niñez. Otro lugar importante dentro de mi infancia y que pudo ser mi escuela de Literatura era la mesa donde uno de mis abuelos, republicano, que sabía escribir con muy buena letra y una caligrafía maravillosa, redactaba cartas para la inmensa mayoría de las familias que tenían emigrantes. Recuerdo las colas de personas que llegaban solicitando la ayuda del abuelo y, sobre todo, no olvido aquella mesa pequeña que para mí era eso que llamó después Mac Lujan, la aldea global.

Allí reposaban las postales y cartas de todas partes, muchas provenientes de Cuba. Por eso tuve la sensación, cuando vine por primera vez, de que estaba en un lugar conocido. Cuba pertenecía totalmente a nuestro paisaje mental, era parte de nosotros aunque estaba al otro lado del mar. Cuba era la tierra prometida.

Después viene la segunda parte: uno recibe herencias por tradición, por la memoria de los demás y el paso siguiente es que uno va concibiendo su propio camino, su propia memoria.

Por ejemplo, en cuanto a la literatura, la cantidad de información no solo literaria sino también histórica, que absorbí a través de los libros de autores cubanos, fue muy grande. La buena literatura siempre tiene un plus, un más algo por el cual recibes un conocimiento básico sobre el género humano, sobre ese lado misterioso que es parte fundamental de nosotros, que no se puede transmitir de otra forma. Así me explico la fascinación por *El Quijote*, por *La Odisea* y por Lezama Lima y Alejo Carpentier, para mí dos escritores fundamentales a cuya lectura dediqué noches enteras.

¿Ha delineado algún espacio posible entre la narrativa y la poesía o le parece que la poesía es *ánima, sustancia y envoltura de todo*?

Poesía, un poco como todas las grandes palabras, a veces tiene la desgracia de sufrir por corrosión. El lenguaje sufre tanta intoxicación y degradación como el medio ambiente. Y en ocasiones se ve la poesía como algo anacrónico o cursi. Pero creo que justamente sucede todo lo contrario. La poesía se relaciona mejor con aquello que expresaba Kafka: lo que escribes tiene que golpear.

La poesía es la célula madre de la literatura. La literatura, o es poética, o no es literatura. El estilo, esa voluntad de precisión, se lo debemos a la poesía, como cuando Lezama nos dice que la espina es la primera forma de la nada, aportando información de una forma tan condensada y precisa.

Pensemos en Juan Rulfo, cuando en su relato extraordinario «Nos han dado la tierra», un cuento tremendo sobre la condición humana y cómo se va transformando la esperanza en una desilusión tremenda, describe a esos campesinos sin tierra que van esperanzados a ocupar una nueva y lo que encuentran es un desierto. Entonces, de repente, ven unas nubes y ahí está la esperanza y sienten que va a cambiar la tierra, pero lo único que cae de aquel cielo de nubes es una gota de agua, como un escupitajo de Dios. Para mí esa es una imagen extraordinaria que a la vez es poesía y literatura.

En La Coruña, cuando era muy joven, había un grupo poético que fundaron, por cierto, los del movimiento franquista. El dirigente era un pedicuro, un médico que operaba los callos de los pies —tampoco hay que negar la condición de poeta a quien opera los callos de los pies—, pero bueno, uno de los poemas que recitaba este hombre hablaba de un amor despechado, que obligó a uno a lanzarse desde un cuarto piso. Al final el poeta aseguraba que «en el asfalto su reloj —el del desengañado— todavía latía». Y dicen que se levantó un tipo bohemio, encantador, y agregó: «el reloj todavía latía, manda carajo y de qué marca sería». Por eso hay que tener mucho cuidado con la poesía.

Ha dedicado muchas de sus fuerzas y tiempo a causas como las de la preservación del entorno natural y al enfrentamiento, a través de la poesía, del fascismo como expresión, incluso, de la vida cotidiana de los seres humanos. ¿Por qué?

Me gusta recordar aquello de que no ha sido la lucha la que me ha llevado a escribir o a crear, sino por el contrario, ha sido el trabajo con las palabras, la voluntad de expresar, lo que me ha llevado a la lucha.

Hay que conservar un margen de misterio, que es fundamental, en esto que llamamos la literatura. Por ejemplo, Valle-Inclán, ese extraordinario autor de *Luces de Bohemia*, quien perdió un brazo a causa de una herida en un duelo, hubo un momento en que a la pregunta de ¿usted por qué escribe?, respondió: para comprarme un brazo nuevo. Una respuesta tremenda.

Creo que una de las mejores definiciones, que a mí me resulta más satisfactoria, es la de Elías Canetti. Cuando comenzó la Segunda Guerra Mundial, dejó de escribir porque al empezar a caer los obuses aseguró: están hablando las armas, ya no sirve para nada la literatura. Pero a los pocos días, revolviendo papeles, encontró un escrito de juventud de cuando había dado inicio la Primera Guerra Mundial: «Si realmente eres un escritor, deberías poder parar esta guerra». Entonces pensó: «hace falta ser pedante y joven para escribir esta tontería». Pero la frase se le quedó ahí, volviendo como un ritornelo y llegó el momento en que reflexionó sobre el hecho de que las palabras, que produjeron una acumulación de rencor tan fuerte como para provocar la guerra, la industria del odio, el miedo y la muerte, tendrían que servir desde una energía más positiva, para contrarrestar esas otras.

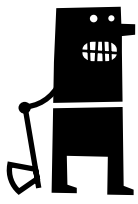
Canetti llegó a la conclusión de que el escritor o la escritora tiene que ser custodio del sentido de las palabras. A mí eso me parece extraordinario, porque las palabras y el lenguaje forman parte orgánica de nuestro cuerpo, nos moldean como la sangre, la respiración. Son, por lo tanto, parte de la historia de los pueblos. En el lenguaje están las marcas, y hay que protegerlo como a los bosques.

La peor contaminación del mundo contemporáneo es la que afecta al sentido de las palabras. Todos los días vemos cómo nos secuestran palabras y creo que es importante, en la tarea de escribir, intentar que esas palabras vuelvan a nacer de nuevo como los frutos. Cuando nos referimos a esas grandes y buenas palabras, estamos hablando de la imaginación, la libertad, los derechos humanos... y de que realmente vuelvan a tener un sentido. ▀

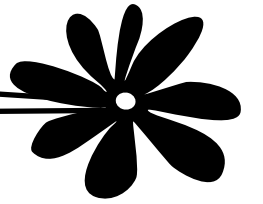


Un día me quedé mirando un lápiz al que solo le quedaba una esquina, y como suelo dibujar mucho, encontré en el lápiz del carpintero una gran metáfora, porque él primero dibuja, marca aquello que va a nacer —que todavía no existe—, y crea el paisaje.





poesía



A ESTA HORA DE LA TARDE VIENE

Una masa de aire comienza a transcurrir de tarde en tarde y de nostalgia muero. El noble dinosaurio, guardián de los tesoros de la casa me mira padecer sentado al lado de la puerta abierta por donde ayer pasó Pedro mi hermano dejando atrás desiertos insaciables. El noble dinosaurio me mira padecer, insustancial y ambiguo, sin perpetuar yo nada, solo viendo venir esa masa de aire sobre el espacio que ocupan las cabezas. Quién fui pregunto mientras atardece en la distancia de playas ocultas donde se fueron domando las bestias ante mí que nunca yo fui majestuoso pero siempre inmerso en la más profunda desesperación, sentado al lado de la puerta abierta donde el dinosaurio me ve padecer y sufre conmigo cuando no comprende por qué estamos bajo los efectos de las mismas llamas que van a extinguir a Pedro mi hermano que ama la

nieve. Caballos surgen de la tarde y el último de ellos, aunque yo me aferre, me arrastra a morir, traspasa las nubes, se eriza y realza su nombre en el cielo.

El último de ellos, sin perder su paso, cerrando la fila me arrastra a mirar cavernas y desarmonías, arenas con sombras moradas y espinas, las bárbaras aves, las flamantes plumas.

Los mortales nunca sabemos morir. Yo impávido aspiro a quedarme a ver la masa de aire, sus infulas claras traspasar la luz que se hace débil en la tarde

encima del techo y en esta pared retratados juntos con esmero de ser primordial y no lucir ruinas hasta las comisuras mismas de los labios, sin ningún recuerdo de cuando la espuma del agua del mar los hacía ideales y tan deseables, mojados, y no como ahora, desierto insaciable que me habita a mí que me paso las horas junto a quienes no están.

LAS CARTAS VERSAN SOBRE LA APOTEOSIS

Las cartas versan sobre la apoteosis que hemos vivido juntos estos años en medio de la niebla inconfundible y el fuego aquí en los ojos dibujado.

La noche cuerpo a cuerpo, una emboscada, se obstina en deleitarse con nosotros, la flor y nata, convertida ahora en deprimente sueños, casi nada.

Como esos temblorosos animales que palidecen a la luz del día, aves raras, perversas, inocentes, con inquietudes para frases breves, indecisas.

Constantemente nos arrepentimos de ser efecto de tan larga sombra; yo palidezco cuando te desnudas y sumerges tu espada en el océano.

Las cartas, pocas, cada vez son menos —tú me lo adviertes, quedan pocos años— pero describen todavía los climas, el vocerío mundano del más reciente ayer cuando vivimos encima de la yerba junto al cielo.

Yo por mi parte, no sé, dudo, ignoro, prefiero trabajar con lo innombrable y las proclamaciones del hermano goyesco de mi padre, oliendo a carne, desafiante, asada.

Los rostros familiares se conmueven, las manos conmovidas buscan aire, y una congregación de briznas cubre el mundo cuando aquí predominan ramas inconsolables de canela que con el pan y el humo suelen confundirse dentro de la boca.

LA OPACA LEJANÍA DE LAS PALMAS

Opaca lejanía de las palmas, acepta nuestro sueño que no es un simple sueño de gaviota. Aleja todo bosque que no sea el claro bosque que fluye a tus costados y no llegue a nosotros jamás otro silencio que el pertinaz. Yo puedo claudicar si no te siento precaver la trágica demora de la lluvia, sus propósitos ciegos desafiando como nosotros desafiamos la impura geometría de la sed. No te olvides que estamos sin otra vestidura que el traje de payaso y no nos dejes caer en otra soledad como en esta que hizo astillas mis labios. Déjanos tu follaje, que la noche encadene su invisible cristal.

No te opongas a mí, a quien ha sido más que un amor, tu reo porque voy acercándome a un extremo del mundo donde las estaciones pasan con ráfagas impías.

Danos lo que nos falta, la avidez de los vientos, los poderes de un dios para que no seamos indefensas figuras del ocaso o una banda de música que tenga el corazón como los témpanos.

Desvéndame los ojos, acude a mí otra vez y pon sobre los pechos de mi amante el mismo olor febril de lo entrañable, ese raro candor que antes la hizo una hija de la luz de la mañana.

Abraza este temor de sentirme abatido, a expensas de las brujas y lo adverso porque hay noches en que siento aullidos como un renacer de la manada. Sostén, impregna, ampara, resplandece. Yo te reclamo en nombre de los míos que sabemos que al fondo de tu alma solo añora un espacio el arco iris.

Luis Lorente (Cárdenas, 1948)



Ilustración: Krlós

Es la primavera de 2007 en Santiago de Chile y la vieja estación ferroviaria a orillas del río Mapocho —recordaba el texto en que Augusto Monterroso había nombrado entre lágrimas de exiliado aquella corriente de agua caudalosa, para luego irse a «una copa de vino tras otra»—, ahora centro cultural con un amplio pabellón bajo techo acristalado y varias salas a distintos niveles, abre las puertas de octubre a la Feria Internacional del Libro.

Los altavoces anuncian el programa: Ernesto Cardenal lee sus poemas; Sergio Ramírez presenta un nuevo libro de cuentos; Pilar Donoso —junto a Julio Ortega y al ex presidente Ricardo Lagos— da a conocer la novela inédita de su padre; Miguel Barnet habla de *Biografía de un cimarrón*, Wendy Guerra comparte experiencias con otros jóvenes escritores latinoamericanos; Thiago de Mello saluda a sus lectores; Volodia Teitelboim firma ejemplares suyos...

Cuatro años antes, a la sombra de un verano sin clemencia bajo el cielo de La Habana, durante un receso en las jornadas del Congreso Internacional de Cultura y Desarrollo, el viejo escritor chileno conversa conmigo al calor de una entrevista. Su mirada niega los 87 años que tiene por aquellas fechas: delicado y pródigo en el diálogo, atento observador que cautiva con sus recordaciones y con la agudeza de cada juicio. Es un lujo: Volodia, memoria ardiente.

Usted ha hecho de la militancia política en la izquierda un destino; pero también, paralelo a ella, la literatura enrumba su vida... ¿Cómo confluyen el escritor y el político en su caso?

Creo que es la vida misma, con esas dos vertientes, la que propicia esa confluencia. En una, el hombre viviendo en la comunidad; y en otra, el hombre que, sin rehuirla, se adentra en sí mismo, como una manera de explicar el porqué de la existencia. Se trata del hombre en sus ámbitos privados, con todas las ensoñaciones que puede tener alguien que sueña con cambiar el mundo, que él considera mal hecho y a cuya transformación debe aportar lo que pueda. Ahí está el hombre dentro de esa multitud inmensa que es la humanidad.

Dos géneros literarios distinguen su andadura: la novela y la biografía. En el primero, ha ido usted de un realismo fehaciente —La semilla en la arena— a una incitación experimental —La guerra interna. ¿Qué significado tiene para usted ser novelista?

Te diría que, en el fondo, ser novelista es contar la intrahistoria. Creo que la historia misma es la que da la visión de los acontecimientos que percibe el ojo humano, porque al fin y al cabo están a la vista. Pero en el caso del novelista, se trata de alguien que intenta hacer la intrahistoria, contar la historia que pasa dentro del ser humano, que está debajo de su piel, en su alma y en su espíritu. Ello está señalado por los contrastes y las complejidades de la psicología humana en relación con un mundo que la está condicionando.

Siempre he creído que la intrahistoria completa la historia, porque no es la sucesión de hechos que constan simplemente, sino ese mundo invisible que el ser humano lleva dentro. Si hay un diálogo permanente en la vida, el más continuo de todos, es el que la persona sostiene a diario consigo misma. No es un diálogo caprichoso que ignore el mundo exterior —que en alguna manera lo está determinando—, sino que lo

completa en una especie de gran circunferencia única entre el mundo visible y el mundo invisible.

Las más grandes novelas del siglo XX han sido aquellas que derribaron el muro entre esos dos mundos, para propiciar el encuentro de la vida exterior y la vida interior.

¿Y cuál ha sido para usted la clave de la biografía como género literario?

A mi juicio, la biografía no puede ser la glorificación de un personaje, ni tampoco una condena *a priori*: está obligada a destruir el pedestal de las estatuas, para tratar de ahondar en el ser humano, en sus misterios y contradicciones.

Cuando escribí, por ejemplo, la biografía de ese gran escritor argentino que fue Jorge Luis Borges, me encontré con un caso muy singular: un escritor excelso, de los más altos, que renovó la visión de la literatura en lengua española, con una imaginación enorme, se proclamaba ajeno a la realidad. Ello me obligó a buscar a fondo en sus orígenes familiares y en su vida personal. Al final, me encontré con un Borges que había construido su propio mundo de



VOLODIA, memoria ardiente

Eugenio Marrón

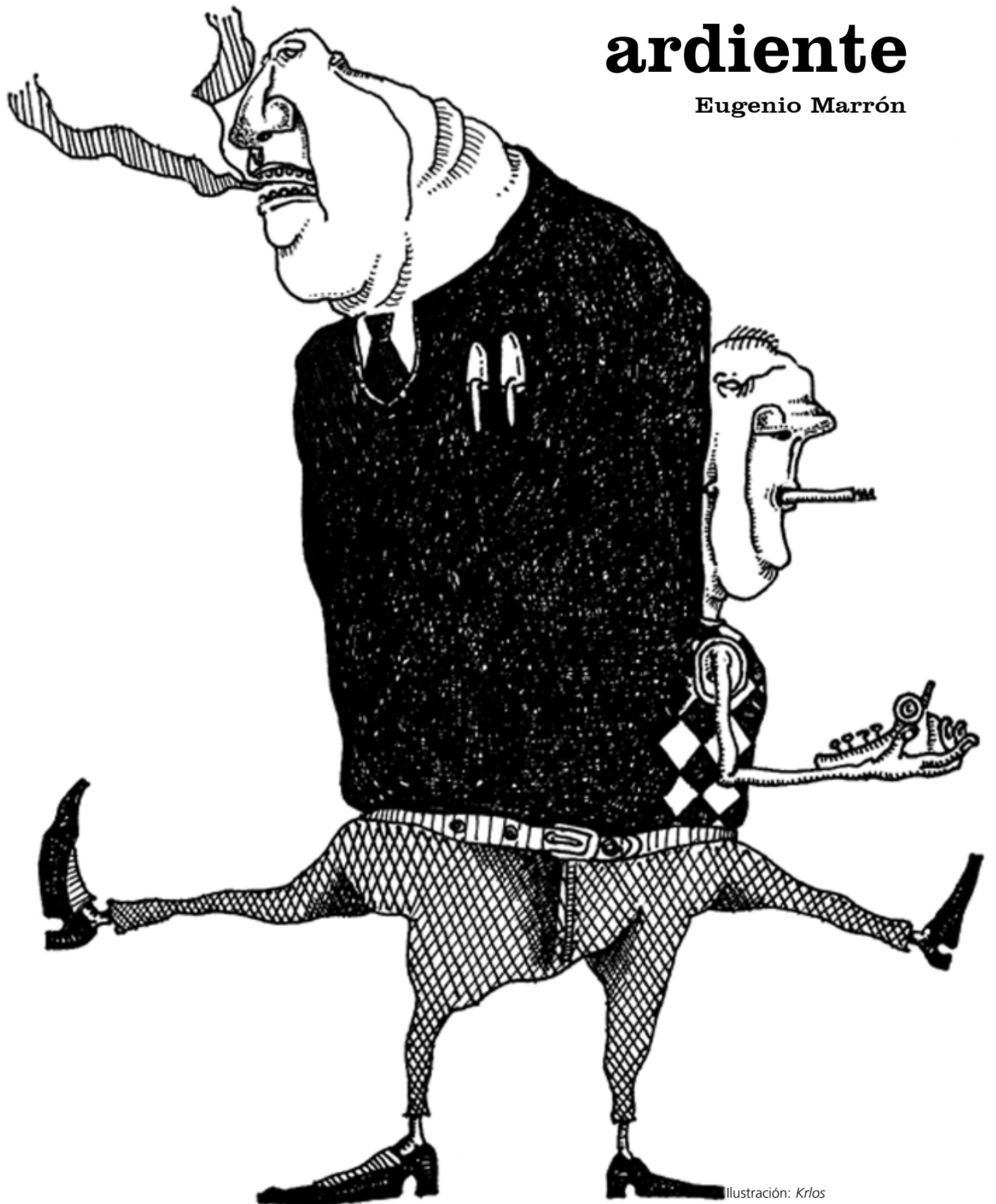


Ilustración: Krlos

creación frente al mundo real y que, al final de su vida, confesó: «Yo soy Borges y la realidad, desgraciadamente, existe».

También, necesariamente, tiene la biografía que salir al encuentro de la imagen común, que convierte a una persona en una especie de retrato condicionado por cierta mirada externa y extraña, que no se corresponde con su realidad verdadera. Es el caso de Gabriela Mistral, muy conocida por sus hermosas y extraordinarias rondas infantiles, que la convirtieron en una especie de culto referencial de todos los niños latinoamericanos, como si fuera una augusta matrona romana, cuando en realidad era un volcán en perpetua erupción, una personalidad muy fuerte y descontenta de sí misma, horrorizada por las injusticias del mundo. En la biografía que escribí, he tratado de presentar el retrato inconformista de una mujer profundamente inconforme.

Creo que una buena biografía debe distinguirse por devolver al biografiado a su humanidad real, recuperado en su vida contradictoria y compleja, y no en la mitología que le construyen sus contemporáneos.

Es legendaria la amistad, tan larga como raigal, que le unió a Pablo Neruda. ¿Cuál es su recuerdo más íntimo del poeta?

Mi recuerdo más íntimo de Pablo Neruda es el de un amigo fabuloso, que no establecía diferencias ni jerarquías, por el hecho de ser un gran poeta y su interlocutor, una persona sencilla. Su inmensa pasión por la vida, por nombrarlo todo, es ejemplo de aquella humanidad suya tan peculiar. Neruda convirtió la poesía en una instancia suprema de la belleza, para proyectar la existencia humana a fondo.

Recuerdo que en alguna ocasión me dijo: «Vol, si el mundo es redondo, hay que luchar porque exista una gran mesa circular que lo rodee, para que todos tengan allí su asiento y su plato... Y que también tengan derecho al almuerzo del alma que es la poesía».

Finalmente, a la altura de sus años... ¿Cómo ve usted los tiempos que corren en este nuevo siglo?

El siglo XXI ha tenido un estreno realmente terrible en sociedad: guerras locales que aumentan, crisis económicas galopantes, desastres ecológicos, epidemias, hambre... El futuro inmediato se torna nebuloso y a ratos tenebroso.

Y todo derivado del hecho de que el mundo, al igual que en la época del imperio romano, aparece como propiedad de una superpotencia. Todo ello significa que el resto del mundo asume —sin usar ese nombre— una condición dependiente y en muchos casos neocolonial —y en este caso, el prefijo *neo* no atenúa la rudeza ni la crueldad del sistema, por el contrario, las hace peor, porque se trata de neocolonización en una época informática.

La colosal revolución científico-técnica que vive el mundo de hoy, contrasta con el hecho de que la conducta humana posiblemente sea más perversa. Estamos asistiendo a la imposición de una especie de esclavitud «modernizante» y hasta «posmodernizante». Cuando se niega la autodeterminación de los estados y se establece la aniquilación del ser humano, en cuanto a persona que pueda decidir por sí misma, asistimos al fin del derecho internacional.

El ser humano está reducido a la condición de mercancía, por obra y gracia del dios de estos tiempos, que es el mercado. Se expande el reino del monopolio de la riqueza, con multimillonarios

astronómicos y a la vez miles de millones de pobres.

La verdad es que habitamos en el mundo del absurdo total: el desarrollo tecnológico alcanzado por la humanidad bien permitiría a cada persona vivir una vida suficiente, algo que está muy lejos de ser así. La mayor parte de la especie humana vive bajo la línea de flotación de la pobreza. Mientras, aquel que pretenda que este mundo sea más justo, será colocado inmediatamente en la lista negra de los disconformes: si es un estado, buscarán su eliminación por todos los medios. No se admite a nadie que sueñe con una Humanidad a la medida humana.

Sin embargo, Cuba ha mostrado que es posible intentar un cambio a fondo: ha sobrevivido a los embates diarios de la superpotencia reinante y al bloqueo eterno. Es posible oponerse al patrón dominante y Cuba lo confirma cada día. ▀

Entrevista inédita realizada en junio de 2003 y publicada por *La Jiribilla* luego del fallecimiento de Volodia Teitelboim.



Amado del Pino

Antes de los 40 años uno se piensa que los viejitos del parque, los cuidadores de nietos o los melancólicos guardianes de las fotos de familia nacieron así. Jubilación es palabra para después, lejana, para otros. Tras cruzar la frontera de las cuatro cifras, tampoco es que andes pidiendo la chequera de retirado o pensionista, pero algo empuja a observar esa franja de la vida.

Hace poco entrevistaron con insistencia a un experimentado actor español que —en plenitud de forma física y mental— ha decidido no ponerse más frente a las cámaras. Sus motivaciones serían comprensibles para todos si este señor fuese empleado del banco, maestro o hasta médico. De los artistas se espera que lo seamos para toda la vida y la de actor es una carrera bien larga. En una película se necesita, de vez en cuando, de un niño en la cuna, pero también de hombres y mujeres de edad muy avanzada. Hay casos de comienzos muy tempranos y también de brillantes vocaciones tardías.

Admiro a los creadores o intérpretes que se mantienen en activo hasta el final de sus días. Confieso —al borde de los 48— que dentro de 20 años o un poquito más me será difícil colgar los guantes de la creación. En mi caso podría esgrimir (no sé bien si como motivo o pretexto) el hecho de estar bastante inconforme con la forma en la que gasté el tiempo en una franja de la juventud. Pero también admiro a este hombre que al borde de los 70, en perfecto estado de salud, prefiere acogerse a la cálida, aunque menos luminosa vida privada. Hace falta humildad para decir: «Ya está bien». La vanidad que en nuestro ámbito es impulso en dosis adecuadas, se convierte en droga si no andamos atentos. El escritor o músico o diseñador «enfermito» de ego no concibe que llegó la hora de decir adiós y asistir al crecimiento de la obra de los jóvenes. Mi profesor Rine Leal —más o menos a la edad que yo ahora usufructo— decía que a los que venían detrás había que cederles el paso. No tanto, según él, por bondad como por precaución, para que los bisoños no te aplasten con un golpe de prisa y energía.

Jubilarse, irse a casa, colgar los guantes, es también una forma de poner distancia y disfrutar de la serenidad que ni por asomo se goza en vísperas de la exposición, bajo la inminencia de un estreno o entre el hechizo y la agonía de la página en blanco. Tal vez la clave está en hacerse de una buena familia, cultivar otros gustos, darle más de comer a la humildad y no estar tan contentos de habernos conocido. Si empezar una carrera artística es difícil, terminarla parece todavía más complicado. ▀

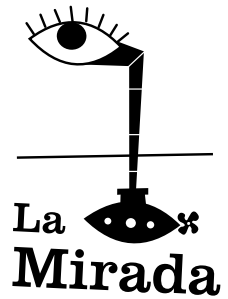
jubilaciones

Ilustración: Sergio





«Bucaneros», acrílico sobre lienzo



Andrés D. Abreu

Corrían tiempos europeos de mucha transvanguardia, bastante neoespressionismo y una vuelta a la figuración en apasionada lidia con el informalismo, el pop, el conceptualismo más radical y los llamados a la muerte de la pintura cuando Sobral Centeno irrumpió en los años 70 en el mundo del arte, pintando desde un discurso personal y una visualidad contemporánea que no escaparon a esa pugna posvanguardista de tendencias que se denota en sus obras, incluso en las más recientes. Una particular (re)construcción de maneras, historia, símbolos y signos que, si bien son mutantes de serie en serie, mantiene la pertenencia a un proceso pictográfico coherentemente asumido y preservado.

Hay en las formas de este artista de la Escuela de Porto una constante utilización discrecional abstracto-expresiva del color con un nivel de enunciado y una carga de comunicatividad tan esencial como los de cualquiera otra de sus explícitas figuras, iconografías resaltadas o señales evidentes. De esa lucha entre los protagonismos retóricos que conviven en sus composiciones plásticas se nutre un sentido dramático bien articulado y sugestionador, igualmente defendido por el enigmático dialogismo entre la imagen y el relato de sus textos visuales. Habita en sus obras un misterio a descubrir que bordea los mitos y la memoria, y en ese artilugio de alegorías y elipsis por desentrañar queda atrapado el espectador, indagando entre el pasado, lo psicológico y sociológico y la posible realidad cultural contemporánea inevitablemente aludida, gran productora de esos «textos

comunes, triunfantes» a los que se refería Roland Barthes.

Sobral Centeno es también un artista espigado y desarrollado en el *environment* global de la *intertextualité* y su obra es estructuralmente portadora de esa práctica moderna canonizada en tiempos de la Posvanguardia. ¿Qué puede ser a *grosso modo* *Bucaneros* sino un intencional pretexto para contextualizar su travesía sobre el Atlántico, desde Portugal hasta América y su Caribe —lugar de sostenido comercio de apetecidas carnes, comunidad de islas aún víctima de saqueos continuos?

Pero al recibir en esta zona geográfica las nuevas piezas elaboradas por el artista percibimos que tras la más burda de las posibles interacciones textuales existe una operación mucho más interesante y menos mediática para la deconstrucción crítica del término y su epistemología asociada a la propia génesis histórica cultural de este fenómeno de naturaleza colonial.

Las pinturas de Centeno que podemos apreciar en el Centro de Arte 23 y 12 parecen apelar más a las causas que forzaron la existencia errante, migratoria y filibustera de estos marginados aventureros europeos que a los consiguientes actos que alimentan las leyendas sobre sus fechorías. Los signos como alusiones a las doctrinas religiosas y los intereses económicos de trasfondo que enrumbaban los conflictos de conquista y dominio de los espacios de la existencia; la oposición de coloraciones referenciales a las insignias de las potencias conquistadoras, el negro y el blanco como posible apelación a disyuntivas generales entre bien o mal, dominante

y dominado, vida y muerte, los trazos de lo humano sin marcas de identidad, sexualidad o raza hacen de estas pinturas un palimpsesto de escrituras abiertas desde el pasado hasta la contemporaneidad a partir de citas al fenómeno y sus protagonistas, los famosos bucaneros: considerados por el diccionario de la Real Academia Española como «Piratas que en los siglos XVII y XVIII se entregaban al saqueo de las posesiones españolas de ultramar» mientras que en la enciclopedia libre Wikipedia, una versión más amplia los considera aventureros europeos, particularmente franceses, en su mayoría normandos, que se establecieron en la parte occidental de la isla La Española durante el siglo XVI, copiaron de los amerindios (arawaks) la técnica de conservación de la carne y se dedicaron a preparar la piel de los animales cazados para venderla a los europeos de paso por las costas. Cuando las autoridades españolas exterminaron a los animales en que se basaba su comercio, y las autoridades francesas dictaron leyes en su contra, muchos de los bucaneros se establecieron en la Isla de la Tortuga, sumándose a los filibusteros, para dedicarse a la piratería, sobre todo contra los españoles.

Culpables o no, verdad y/o fábula instituida, los bucaneros de Sobral Centeno evidencian en su expresionismo trágico un propósito mucho más profundo y extenso: impugnar desde el arte y la pintura la superficialidad del tratamiento de lo histórico y las causas eternas de los desmanes humanos, hasta el cuento de la vida retóricamente emitido y manipulado desde un poder cualquiera. ▀

SOBRAL
CENTENO

de paso por
(Pre)texto para Bucaneros
Cuba

«Bucaneros», acrílico sobre lienzo



El tiburón y la sardina: acerca de «Alas» y la estética zoo

Píter Ortega Núñez

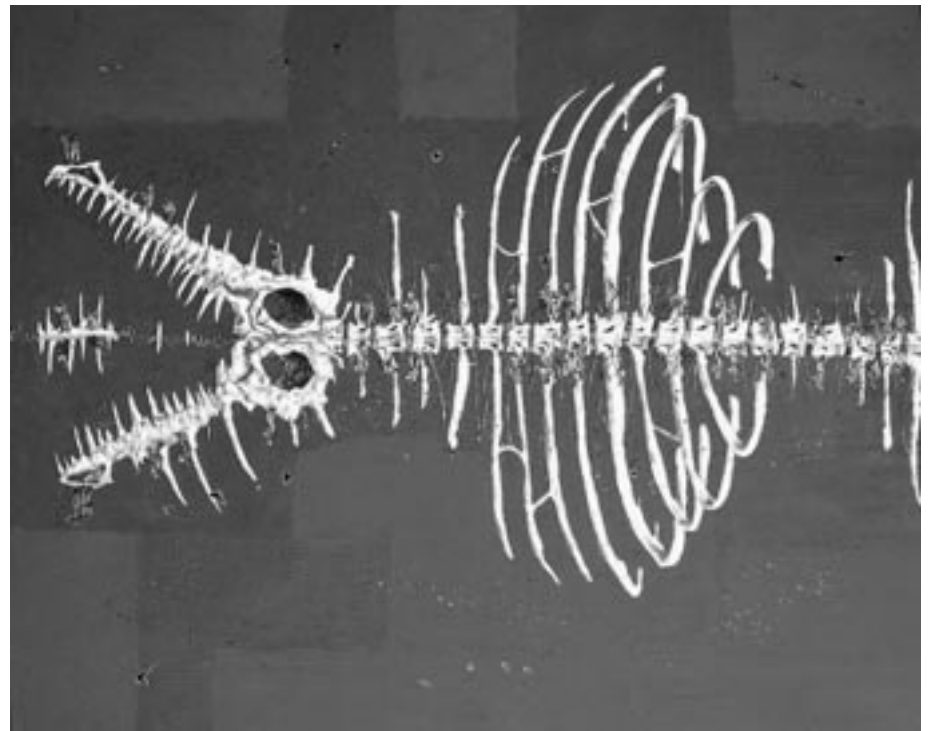
El tiburón y la sardina es una exposición que opera desde la parábola y el humor. Las propuestas del artista Douglas Pérez entablan numerosas asociaciones zoomórficas que trascienden la ontología misma de lo animal para discursar sobre una realidad más vasta y compleja, como lo pueden ser determinadas problemáticas psicosociales, antropológicas e incluso políticas, que atañen al ser humano contemporáneo en sentido general, y más específicamente a los nativos de la Ínsula. El título mismo establece una relación intertextual —a modo quizá de homenaje— con una publicación humorística nacional de los años 60. Asimismo, los nombres de las piezas delatan un tono satírico que se apoya en la ironía y el cinismo como estrategias discursivas fundamentales. Tales son los casos de «Trencito mexicano», «Garrapata», «Polinización», «Ahorrative», entre otros, en los que un pronunciado sarcasmo salta a la vista. En el caso específico de «Trencito mexicano», representa una gran masa humana multiforme con apariencia de ciempiés, lo que viene a simbolizar la anulación de la voluntad individual y su sustitución por las demandas de la gestión colectiva, con la respectiva dosis de despersonalización que ello implica. Por su parte, «Polinización» discursa sobre el eterno conflicto de la emigración a escala macro, al tiempo que recrea sutilmente algunos puntos polémicos en torno a la problemática del racismo en su sentido más amplio tanto en la versión nacional, como foránea.

Hay una obra que considero paradigmática dentro del conjunto, y es el díptico «Alas». En ella se observan dos caimanes en posición frontal, de enfrentamiento mutuo, cuyas bocas aparecen amordazadas, inmovilizadas, mientras que en el extremo izquierdo otros dos ejemplares de la misma especie fornican vorazmente. Los animales que ocupan el centro de la composición se miran; sin embargo, no les es dado

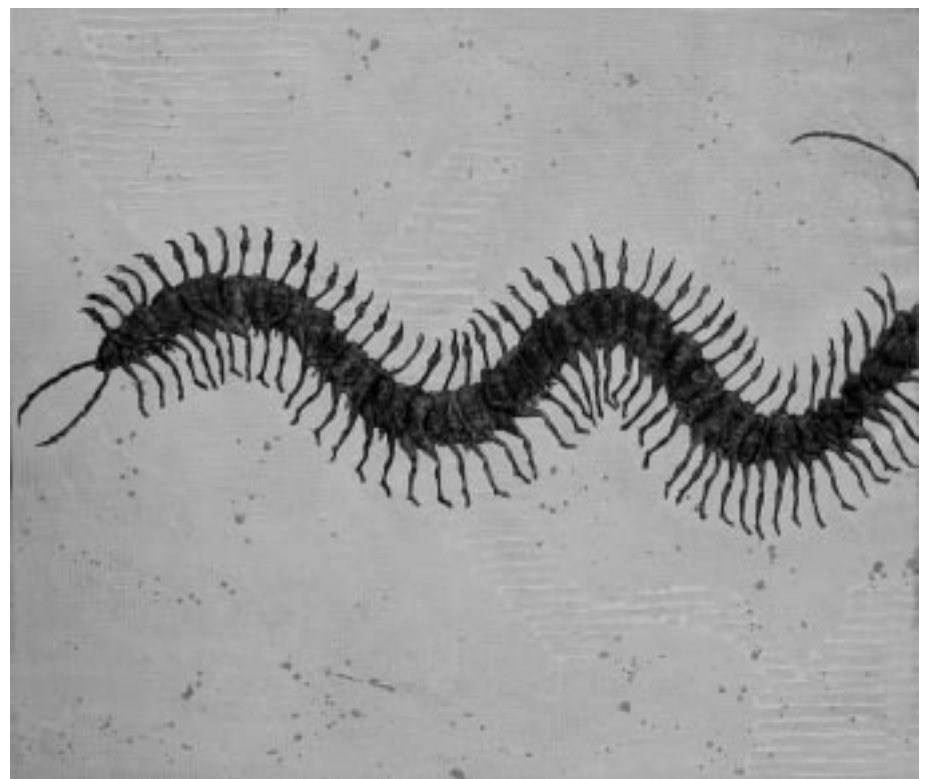
ningún otro tipo de intercambio, ni siquiera el de la pugna, tan cara a su especie. Y en este sentido la pieza deviene lúcida metáfora o cartografía de nuestra condición insular, toda vez que alcanza a dimensionar muchas de las constantes identitarias que nos configuran como nación: la angustia ante la imposibilidad del debate abierto y desprejuiciado, del diálogo certero e inteligente; el perpetuo dilema de la pertenencia, del cuestionamiento por el «qué somos» y «hacia dónde vamos»; el extravío del sentido último de la existencia; la preponderancia de un erotismo mórbido, concupiscente, impasible ante los múltiples avatares o conflictos del ser social; y la aspiración al vuelo en tanto espacio utópico, garante de ventura. Es, en síntesis, «el caimán» desafiándose a sí mismo, impotente, torpe, haciendo *mutis* infalible, condicionado por una circunstancia que lo supera. Es Narciso ante el estanque, contemplándose...

Estilísticamente hablando, las pinturas y grabados de la exposición se inscriben dentro de la vertiente del neoespressionismo, y en ellas sobresale, en primer lugar, el tratamiento de la gama cromática, asentada sobre la base de fuertes antagonismos entre matices primarios, entre cálidos y fríos, casi siempre marcadamente intensos en la escala de valores.

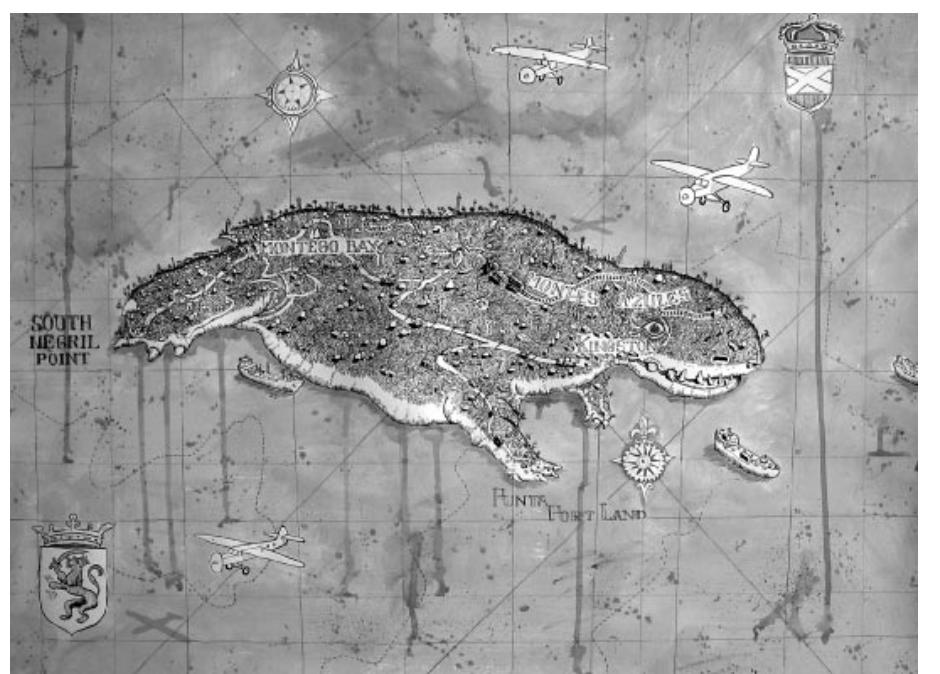
Resulta interesante también la relación que se origina, desde el punto de vista museográfico, entre la iconografía de los cuadros y la estructura externa del espacio galerístico de la Servando, cuyos cristales y rejas exteriores semejan el límite de un recinto zoológico cualquiera, lo cual es muy coherente con el espíritu general de *El tiburón y la sardina*. Buena elección, pues, la realizada por el artista al concebir la muestra en dicho espacio, del que supo explotar al máximo sus diversas potencialidades semióticas. Un buen paso para el tiburón, sin duda; habría que reparar en la suerte de la sardina... ▀



«Banda sonora», 2007, óleo sobre tela



«Trencito mexicano», 2007, óleo sobre lienzo



«Jamaica», 2007, tempera sobre cartulina



Rubén Sicilia

Otra vez los aires del ODÍN TEATRO

Decir en Cuba Odín Teatro, decir Eugenio Barba, decir Roberta Carreri, decir Iben Nagel Rasmussen, Torgeir Wethal y muchos otros, es hablar de uno de los grupos extranjeros que más ha visitado la Isla a lo largo de casi 20 años. Un grupo multinacional. Una compañía emblemática que cambió la historia del teatro de grupo en los 70 y 80 y que ha venido a La Habana innumerables veces trayendo siempre una bocanada de aire fresco emanado de sus espectáculos, talleres, charlas y conferencias. Una inyección de rigor y experimentación que parece ausente hoy de algunos de nuestros grupos. En los 80, seguramente cualquier estudiante de Teatro de primer año de cualquiera de las escuelas del país, diría: «¡Barba, sí claro, ese es el italiano de *Las islas flotantes* y otros libros!». Pero hoy, 2008, donde cierta tendencia contemporánea a la ignorancia, a no leer sistemáticamente, parece haberse instaurado también entre algunos estudiantes de teatro, no podemos estar tan seguros de que todos conozcan el trabajo inmenso que el Odín Teatro ha desplegado en el mundo entero durante ya casi cinco décadas.

Herederos de las ideas del polaco Grotowski, el Stanislavski de nuestra época, son un grupo de una larguísima e inusual sobrevida: La Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA, por sus siglas en inglés), experiencia organizada por Barba, los trueques culturales en diversos países del mundo, sus viajes interminables por todos los festivales, sus montajes singulares y memorables y su amplia labor didáctica durante tantos años hace del Odín un grupo insoslayable en el teatro contemporáneo. Un grupo que no ha dejado de reformularse el sentido del teatro desde hace muchos años. Razón por la que tal vez algunos puedan preguntarse... ¿Tiene algo que decirnos aún este grupo de larga data? ¿No habrá envejecido su espíritu junto con la edad de los integrantes? Iben Nagel Rasmussen, actriz fetiche de Eugenio, viene a La Habana a decirnos, con toda la fuerza de sus años en la escena, que su espíritu vive. Que no están agotadas de ningún modo las fuentes del Odín.

Un espectáculo —dirigido por la actriz y no por Barba— nostálgico y desgarrado sobre la ancianidad, el abandono, la soledad y lo perdido, que nos sorprende con el *duetto* peculiar de una actriz de largas horas de vuelo junto a otra joven y tímida. Un montaje que por su carácter confesional bien podría ser calificado con otro término y que abandona la estética más conocida del grupo. Se llama «El libro de Ester», como un homenaje personal a la madre de Iben, que llevaba ese nombre, haciendo alusión evidente al Evangelio. En palabras de Eugenio en el programa: «Lo hemos llamado 'espectáculo'. Tú y yo sabemos que es otra cosa. Pero es justo callarlo, nutriéndola cada cual con sus palabras». Por esta razón parece un tanto incongruente hablar de este trabajo con las acostumbradas nociones de composición, montaje, escenografía, etcétera. No obstante, algo se puede describir de modo indirecto. El montaje tiene una fuerte carga minimalista en la acción física, recurrente y en ritornelo, difícil para nuestra percepción aquí y ahora. Prescinde de toda concesión a la estructura ágil. Un tempo de la ternura, de las pequeñas cosas, de los afectos simples y profundos, marcado más aún porque las dos actrices están todo el tiempo en los extremos comunicándose en el rol de madre-hija, como a través de los abismos que crea la vida, en la desolada habitación de un hospicio. Nos enternece y conmueve la insistente pregunta de la madre ya senil: «Pero dime, ¿no hay en tu casa un pequeño cuarto para el cual yo pueda irme?» Y la respuesta inevitable de la hija: «Ya veremos mamá, en el verano veremos».

Al final salimos de la sala con la sensación de que algo nos ha ocurrido, algo muy triste y a la vez maravilloso. Y miramos a los ancianos cercanos con otro ojo, mucho más tolerante y comprensivo. Vemos las mismas cosas en una forma diferente. Tal vez hemos entrevisto que la vida es mucho más que un pasar. Mucho más que envejecer. Y que nadie nace viejo, pero todos lo seremos un día. Otra vez los aires del Odín en La Habana descubren aquellas cosas que no queremos mirar. Aunque solo mirándolas podamos ser mejores. Es un suceso, sin duda; pero además de teatral, humano. Y es cierto, ante eso lo mejor es callar. Dejar que sea el Odín el que nos hable. ▀

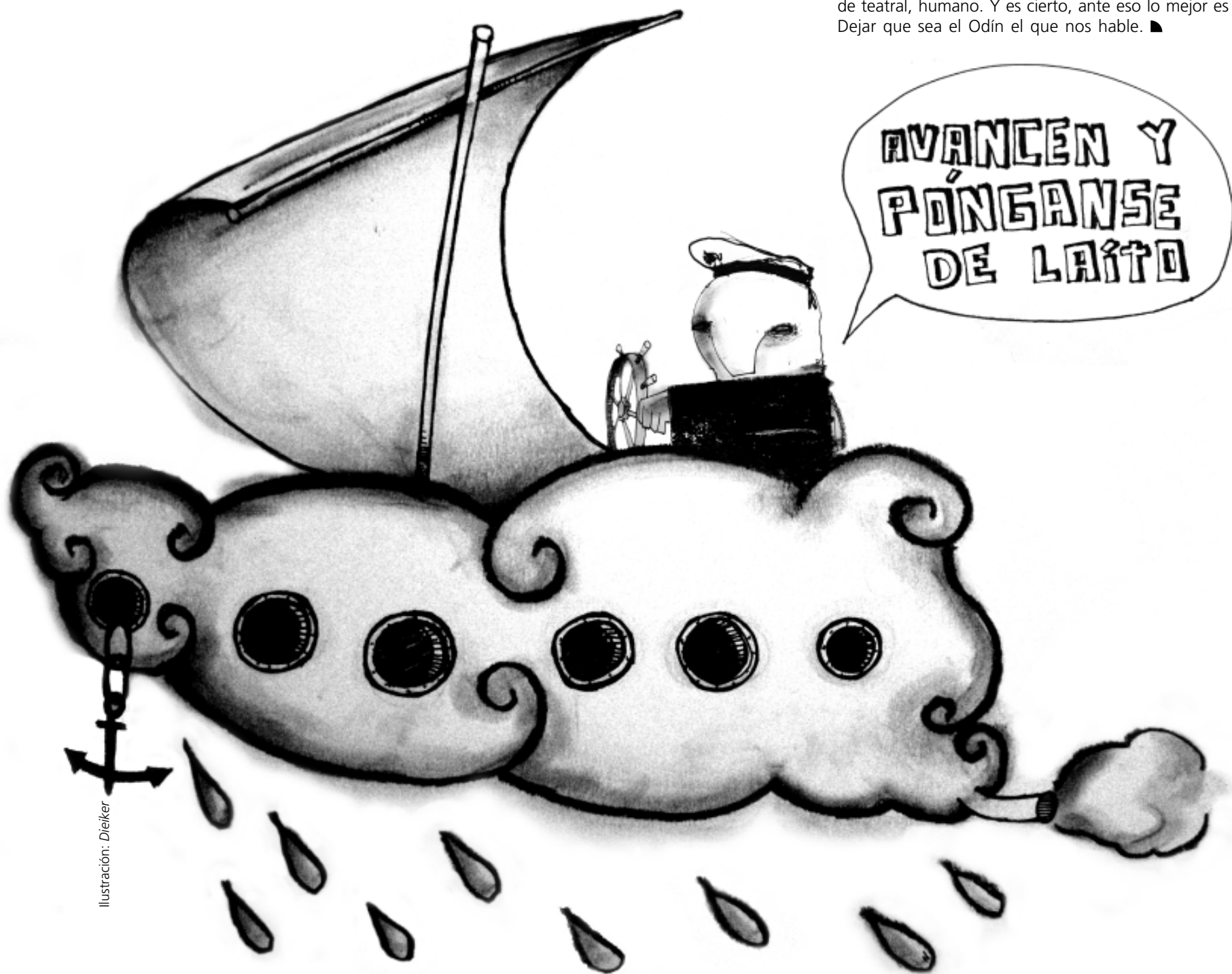


Ilustración: Dieiker

Nunca antes visité cárceles. Ni pensé estar ante la exigencia de esta pantalla, hilvanando torpes frases sobre ellas. Habitualmente soy de pluma fácil, pero hoy se me resisten las palabras con una emoción rara, diferente, que se me ha pegado desde el primer momento, ante la llamada matutina de Silvio para invitarme a lo que llamó «Expedición». Lo decía como si hablara de una aventura benévola, un recorrido con amigos a otra cara de esa moneda que llamamos realidad, y que lo es, pero a la que habitualmente no nos asomamos, sin que por eso deje de existir. Creo que Silvio se sorprendió de mi rauda respuesta afirmativa, no le di tiempo para argumentar, como si partiera de un acuerdo tácito. Tenía noticias de su intención y de los primeros recorridos que hizo por la región occidental de la Isla, que me generó una sana envidia del atrevimiento.

No es frecuente que artistas e intelectuales cubanos nos inmiscuyamos en asuntos de tanta gravedad, o seriedad —pongan ustedes esa palabra que me esquivo—, y no por falta de interés, sino porque nuestra vida transcurre en otra esfera. Parecería que soslayáramos lo incómodo, lo riesgoso. En muchas ocasiones puede ser que así ocurra, pero recordemos que todo eso queda en zona vedada, como si también no fueran de nuestra incumbencia lo triste y lo feo, y solamente nos correspondiera erigirnos en un adorno de la sociedad. El canto y el compromiso sí, pero en una escala diferente. La afirmación de las ideas sí, pero no siempre la implicación en acciones que las mejoren. Así ha sido por demasiado tiempo, tanto que se hace costumbre y luego sobrevienen actitudes complacientes, obsecuentes, desde la suposición de que son las actitudes correctas, políticamente correctas, sin que falten tropiezos cuando alguien se atreve a traspasar imaginarias lindes. Desconciertan entonces la crítica, el verdadero compromiso. Ya conocemos esos desencuentros, cuando el cumplimiento de la natural obligación de implicarse en verdad, se observa en el intelectual y en el artista como una transgresión de las reglas, casi un irrespeto a la autoridad. En esta ocasión resultaba diferente.

Y me enrolé en la expedición, como antes me fui a vivir en un barracón de obreros azucareros y además de la experiencia salí con un libro en la mochila. O cuando participé en la creación de un pueblo, el más lindo y nuevo, Las Terrazas, compartiendo con los constructores la tienda de lona, el alimento magro y el esfuerzo, cuanto tuve como tregua en los sinsabores de los 70. No fueron simples ademanes de juventud, sino un añadido al acendrado afán de sentirme útil, es decir, más útil, porque nunca me convencieron de una supuesta inutilidad de la escritura, ni acepté compartimentaciones impuestas a la realidad, que al preservarnos nos marginen del riesgo.

Lo de la expedición a las cárceles no fue un paseo, ni fue siempre grato. Tampoco quedó en el festejo de las canciones ante multitudes de presos y sus familiares, un abrazo que trascendía el escenario y en las plazas dejaba la bondad y el calor que caracterizan nuestra sentimentalidad criolla. Fue, sobre todo, un alimento a la moral, y no solamente la nuestra, sino la de ambos lados del diálogo, porque resultó eso, un diálogo entre cubanos que desde circunstancias diferentes concilian un entendimiento. Nos permitió asomarnos a la desdicha de otros y a la rigurosa y cierta esperanza de mejoramiento humano —excusen la frase recurrente, ya saben que me repugnan los eslóganes y el retintín publicitario, pero no cabe otra. Hay, allí,

EXPEDICIÓN A LAS CÁRCELES,

un mundo austero y recto, que no puede ablandarse en el cumplimiento de su cometido, aunque muy alejado de la idea terrible que por el machaqueo de las películas tenemos de la vida carcelaria. Allí habitan, sí, la tristeza y la incertidumbre de quienes delinquieron y sienten el rigor del día a día en su condena; pero también se palpan la rectificación, caminos de cambio, el cuidado por enmendar personalidades torcidas y la herencia de círculos que desarrollaron hábitos ingratos, hacia las acciones punibles de los internados. Y existe, con evidencia insoslayable, una labor continua por hacer que el tránsito de la prisión a la libertad deje una huella de rectificación, también alejada de las clarinadas publicitarias. Es una labor callada, persistente, la mirada puesta en el día después, como quien trabaja una materia de difícil moldeabilidad. La dedicación de unos se confronta con la resistencia de los otros. Es ardua la tarea de conseguir un fiel de la balanza, implica un aprendizaje, la puesta en práctica de conceptos que en su consecución enraizan nuevas costumbres.

Junto al realizador cinematográfico Lester Hamlet y su equipo entré a las celdas, conversé con los internos, conocí su cotidianidad, la atención que reciben y los problemas que todavía persisten en un sistema que progresa en su perfeccionamiento. Supimos sus historias, lamentamos las acciones que los condujeron a los pabellones donde ahora conviven con otros de similares o de muy variadas culpas. Comentamos la sensación que nos causaba el abrir

y cerrar de rejas y cerrojos a nuestro paso, a nuestras espaldas. Agradecemos que nos permitieran conversaciones sin embozo con los presos, establecer la imprescindible naturalidad de la comunicación, vencer algunas resistencias. Nos condolimos cuando encontramos a gente muy joven cuya vida ha marcado el delito y ahora se esfuerza por un cambio que implica mucho más que las costumbres, porque debe superar criterios que la parte cruel de la sociedad sembró en su mente. (He pensado antes de escribir la frase anterior, porque la sublimación y el aberrante triunfalismo inhiben la comprensión de que también la sociedad cubana tiene aspectos enmendables, algo que alimenta y defiende el inmovilismo y, contrario a sus objetivos, daña el desarrollo.)

Así como dudo de las palabras al tratar estos temas, confío en que las imágenes captadas en el recorrido por ocho cárceles constituyan un mensaje más explícito. Tendrá dos aspectos: la visita a los presos en su hábitat y las actuaciones para ellos y con ellos. Tuvieron muestras de excelencia los cantautores Silvio Rodríguez, Amaury Pérez, Vicente Feliú, el cuarteto vocal Sexto Sentido, Alexis Díaz-Pimienta y su grupo, el Historiador de la Ciudad de La Habana Eusebio Leal, el pintor Ernesto Ranaño y los correspondientes técnicos de los espectáculos y de la creación pictórica *in situ*, labor compartida con artistas reclusos. En cada ocasión elaboraban un mural junto a Ranaño, donde afloraron la naturaleza, los temas patrióticos, el estallido de

los colores y la suma de elementos tan diversos con que subrayaban una intencionalidad surrealista. Los programas musicales comenzaban con un tímido saludo de Silvio, que me cedía el espacio. Seguía un *crescendo* que culminaba en el desborde sonoro de Pimienta y su grupo, su inagotable improvisación, la sabrosura de los «puntos» campesinos coreados multitudinariamente. El repentista concluyó que «en el fondo todos somos guajiros». Indudablemente, nos sentíamos embarazados por lo novedoso de la situación, temíamos llevarles canciones que pudieran provocar en ellos reminiscencias y sentimientos tristes, o politizar las ocasiones. Finalmente, como en el tradicional «final con toda la orquesta», sonaban y resonaban bandas, septetos, trovadores y grupos de rap creados en las prisiones. Para nuestra sorpresa, eran ellos quienes desbordaban su alegría, los contenidos patrióticos, políticos y de reafirmación revolucionaria.

Mi labor consistió en la entrega de 300 libros a cada penitenciaría, donados por el Instituto Cubano del Libro. Engrosarán sus bibliotecas, que revisé detenidamente. Tienen un repertorio de publicaciones útiles, incluidas la poesía y las narraciones clásicas, pero carecen de actualidad. Sería bueno que muchos escritores donaran libros de sus bibliotecas, junto a los escritos por ellos mismos, algo que les daría continuidad a nuestras incursiones. Los libros que llevé fueron seleccionados por la calidad y la significación de sus autores, de muchas nacionalidades y variadas épocas, fundamentalmente novelas y relatos. Constituyen el embrión de una biblioteca rigurosa, que lleve el hábito de la lectura, que ya existe, a una superación cultural compleja. Los internados me pidieron otros libros, sobre temas prácticos, que contribuyan al conocimiento de los oficios, botánica, jardinería, geografía, de cultura general, sin que falten los llamados «de autoayuda», imprescindibles en sus circunstancias, si no están impregnados de cierta bobería comercialista que suele agradecerlos.

En este apretado recuento —hasta que rompa los diques y me decida a soltar la carga de impresiones contradictorias o edificantes que entraron en mi ánimo— me falta un aspecto insoslayable. Las autoridades de las prisiones fueron receptivas a nuestro interés, nos facilitaron la comunicación con los reclusos, y en ocasiones los vimos no como carceleros, sino compartiendo la suerte de los internados, internados ellos mismos por el rigor de una profesión ingrata en su decurso diario, estimulante en su progresión. Comunicativos sin descuidar el rigor que exige su trabajo, nos permitieron escudriñar, saber hasta donde es posible hacerlo, y recibieron nuestra presencia como un obsequio que llegaba a contribuir a sus objetivos. Los intercambios con los reclusos fueron cálidos y abiertos, las circunstancias de las prisiones no nos parecieron «maquilladas para la ocasión», como pudimos prever, y fueron ellos quienes señalaron sus propias fallas, aspectos que todavía requieren mejoras. Nos hablaron de su realidad actual y de sus planes. Comprendimos que entienden su labor más de maestros y conductores que de carceleros, algo que desde cada día mira al futuro. En cada sitio dejamos amigos, dentro y fuera de los pabellones, y sentimos que la amistad es terreno habitable también en esa otra cara de la realidad. Como somos empecinados, ya estamos cargando las mochilas. Seguimos en expedición. ▀

la otra cara de la realidad

Reynaldo González



Ilustración: Polo

A costumbrada a exponer con claridad y sin rodeos, Naomi Klein define en la propia Introducción de *No Logo* los objetivos que en la obra se propone: «este libro no es una exposición del poder de un grupo selecto de monstruos corporativos que se han unido para constituir un gobierno planetario de facto, sino un intento de analizar y documentar las fuerzas que se oponen a ese dominio y de explicar el particular conjunto de condiciones culturales que hacen inevitable la lucha contra él»¹.

Seccionado en cuatro partes, avanza el fenómeno global que califica como «rendición de la cultura y la educación al marketing», recorre las verdaderas consecuencias del gigantismo empresarial, con sus desmedidas franquicias, su sinergia y su eficiente condición de programar la censura y aplicarla; documenta y revisa las verdaderas condiciones laborales que imperan en las zonas de procesamiento para esos productos de marca, y cierra con una mirada las manifestaciones de militancia que siembran «una alternativa genuina contra el imperio de las grandes empresas»².

Se trata de una obra de rigor, concebida a partir de un cúmulo de información que permite revelar la estrategia voraz e insaciable del mercado, con su doloso fondo en las regiones de empleo y con alternativas concretas de subversión que en el propio interior del sistema capitalista se generan. No un conjunto de axiomas desiderativos, sino una realidad que, más que abrumar, oprime a todo el mundo. A pesar de la palpable modestia, de la forzosa contención que el ejercicio profesional del periodismo y la opinión diseñan en su oficio, Naomi Klein salpica su exposición con inquietantes y exactas conclusiones. Cada una procede, sin embargo, de un recorrido de investigación en el concurso diario empresarial, con sus declaraciones, sus estrategias públicas, sus soluciones privadas y, sobre todo, sus cifras de inversión y ganancia. Cada una brota de una condición autoral que, sin desmentirlas de plano, sin negar ciertos lemas que el pensamiento universal repite, reacondiciona en la experiencia práctica la validez de teorías precedentes, como la de la Sociedad del Espectáculo, de Guy Debord, cuyo fantasma se insinúa a la manera del Hamlet.

De esa manera, el recorrido a través de una historia que ha partido de la explosión de las marcas, en detrimento del producto, y que va a concluir en su ejercicio imperial sobre la mente del planeta, no se focaliza solo en los sucesos, en los golpes de efecto y las oposiciones

aisladas, sino también en las concretas consecuencias de su práctica para el ámbito vital de la cultura. Las paradojas de la relación «empresa-espacio-público», con su consecuente derivación en la que atañe a «consumo-cultura», se muestran en *No Logo* a partir de una visión que pide revisar las circunstancias a que nos ha conducido el dominio global de los voraces fabricantes de marcas. Hechos y argumentos estructuran los diversos acápites del libro, en una proporción que agiliza el proceso de lectura y que a ratos se da vertiginosamente. Las estadísticas, dosificadas, llamadas solo como apoyatura y no para viciarse en sus paisajes, realzan la argumentación y convocan, además, a no conformarnos con las tiras de cifras que hacen científicamente falso el porqué de la existencia.

Y a pesar de que en *No Logo* ciertos tiempos pasados se describen con la nostalgia propia que la memoria afectiva individual suele activar, el saldo no apunta a sugerir un imposible torna atrás. Se llama, eso sí, a militar y, dado que no aparezca la disposición necesaria, a tomar conciencia de en qué tipo de juego nos han estado embaucando los consorcios que con el patinado eslogan de la marca se presentan. Si algo me deja este libro después de recorrerlo, oración por oración, hasta el Epílogo que dos años después de su publicación original se le agregara,³ es la idea de que el sitio que vamos a ocupar en sociedad depende mucho más de la propia actitud con que nos comprendamos dentro de la vorágine de los imperativos sociales, antes que del paquete de promesas que de los numerosos «benefactores» esperamos ingenuamente recibir. En otras palabras: cuanto más la conciencia social se abstenga de incidir en las decisiones del ser social, mayor será el dominio de los que para sí manipulan su propia conciencia como ser social.

Tal vez por ello, al referirse a *The Shock Doctrine*, su libro posterior, varios de los amigos periodistas a los que Naomi Klein consultara, le habían reprochado deprimirlos con el capítulo último, en el que ella se muestra esperanzada.⁴ Si el asunto era que, de algún modo menos evidente, la depresión los invadía de antemano, algo que, con resquicio para la duda aceptan, según ella misma lo ha narrado, es también caso que ceder a la avalancha con que se invade la individualidad del hombre desde cualquier poder, convierte en cada vez más vulnerable al que decide adaptarse. El peso de lo global hegemónico no solo genera supeditación del individuo a la estadística en que vibra el crecimiento económico, sino además lagunas que permitan la conformidad justificada. Mi lectura

de *No Logo* percibe esta idea sin demasiado ir y venir por la especulación.

Una vez debilitados los mecanismos que podían regular las apetencias de la libre empresa, desde el papel del estado, pasando por el análisis y la crítica de prensa y hasta llegar a la espontánea opinión pública, los productores de marcas han encontrado un expedito sendero para poder ocupar el espacio cultural del ciudadano. Con demasiada rapidez han cerrado sobre sí mismos los puntos de partida y el final de la meta. Grandes deportistas, verdaderas maravillas de las que los espectadores necesitan y por cuyas actuaciones no sienten mal cedido su peculio, arrastrados sin remedio al torrente, manipulados entre opciones que no entrañan diferencias de fondo. Artistas en ascenso que acogen el filón y apuestan por obedecer bajo la no muy secreta fe de conseguir después la independencia, sacudidos por lo efímero del mito publicitario al que cedieron. Activistas que no han partido más que de un impulso por sacudirse el grado de saturación propagandística y que por ello no han rebasado el gesto de rebeldía paródica. Otros que han devenido luchadores, con métodos y objetivos diversos, a veces encontrados. Y todo ello con ejemplos concretos, con opiniones y críticas, como requiere una obra que se precie de seria.

La sociedad posindustrial, al conseguir por fin su legitimación hegemónica, reproduce una imagen que a sí misma se remite, que de sí misma se nutre y se alimenta. Una vez que se iza, usurpando las necesidades de expresión simbólica del consumidor, se hace eficiente *per se*. Bajo estas normas, el objetivo que hay que alcanzar se completa en la imagen de la marca, pues de su condición representativa proceden los valores y en su propia presencia se reciclan. Por ello las campañas se apropian del discurso rebelde de otros tiempos (algo que Naomi Klein nos revela en *No Logo* como desconcertada por la paradoja) y lo transforman en lema de vacío público.

El empadronamiento de la imagen representativa como referente esencial de los productos, reducidos a marcas corporativas antes que a objetos de plena utilidad, al conseguir no solo marco global, sino también expansión territorial, redefine el papel de la moda para las generaciones que en ese bombardeo crecen. No es asunto que se resuelva descargando las culpas en el carácter global de la representatividad de las marcas ni en la menos global necesidad de sustento que humaniza y hasta condiciona como de cierta viabilidad admitir el curso inevitable de la explotación obrera, sino que pide reconstituir los referentes sociales, aun a partir de la franca desventaja económica en que nos hallaríamos, pero tomando en cuenta el terreno ganado por lo cultural.

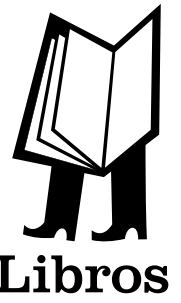
Al enfrentarnos al espectro que nos deja *No Logo*, surge la necesidad de comprender el fenómeno también a nuestro alrededor, en el contexto cubano, donde, si bien el espacio público —tanto mediático, como comunitario— no se ha dejado invadir por su fanfarria, sí se propaga en el sector privado tanto a partir de los imprescindibles objetos de consumo diario, como en el espontáneo accionar de las costumbres domésticas. Por suerte, nuestro reto se define más en el nivel simbólico que en la manipulación icónica, más en el concepto cultural que en las imprescindibles relaciones de retribución por el trabajo, pues, a pesar del asedio, aún las marcas no han conseguido secuestrarnos la cultura. ▀

1. *No Logo. El poder de las marcas*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 2007, pág.10. Traducción: Alejandro Jakl. Edición autorizada por la autora y Paidós Ibérica S. A., para comercializar solo dentro de Cuba.

2. *Idem*.

3. *Dos años en las calles: traspasar los símbolos*, escrito por Naomi Klein en enero de 2002 y traducido por Genis Sánchez Barberán. Ed. Cit. pp. 501-115. Curiosamente tanto en la traducción del texto original, como en la del Epílogo, se ha traspasado el neutro de la enunciación en inglés al genérico masculino castellano para nombres hindúes de tan conocidas personas como Gayatri Spivak (pág.138) y Arundhati Roy (pág.509).

4. «La memoria es nuestra única esperanza», entrevista con Naomi Klein en *diagonalperiodico.net*, 14-12-07.



NO LOGO: impresiones de un lector seducido

Jorge Ángel Hernández

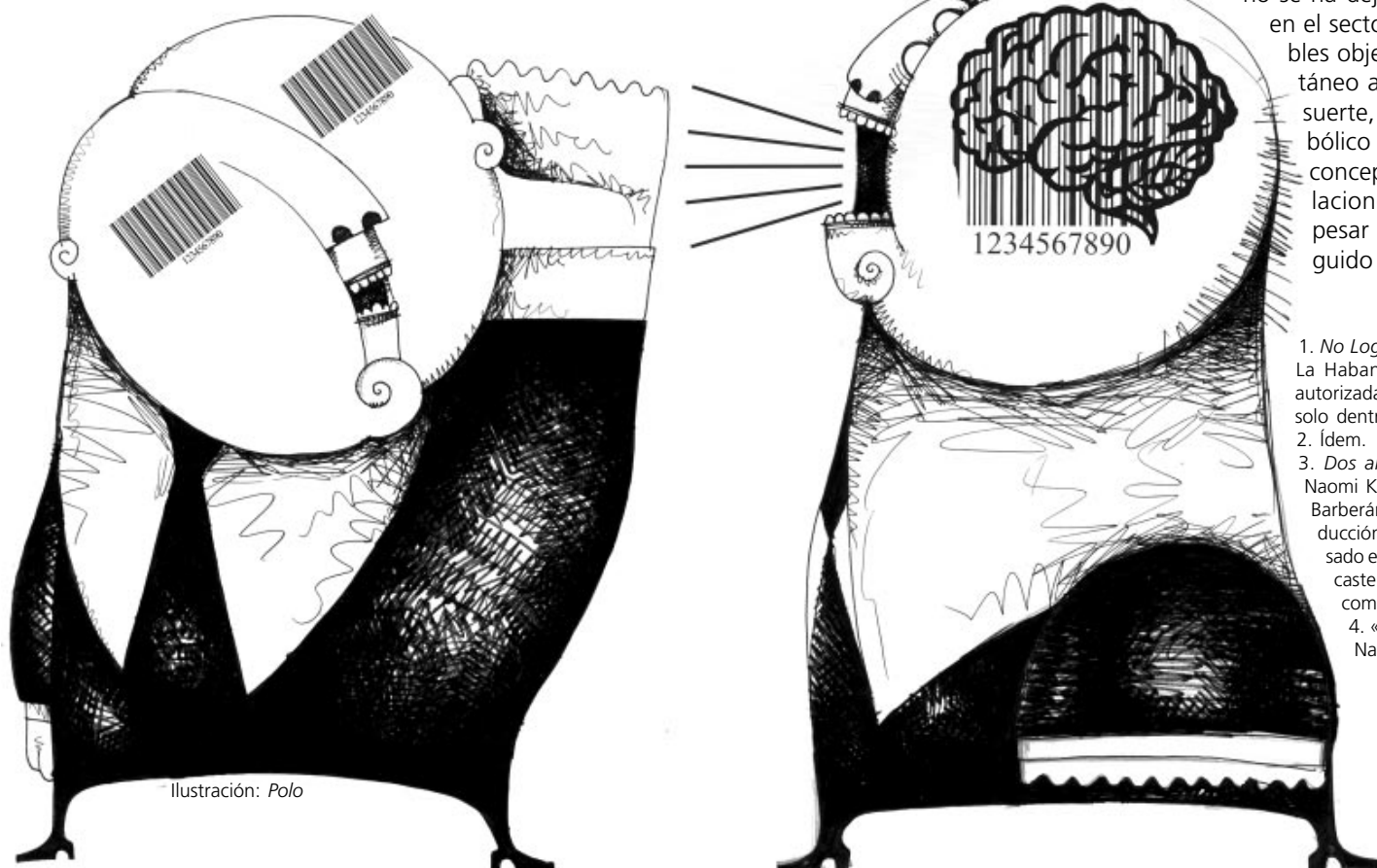


Ilustración: Polo

Del humor y el lenguaje:

Jorge Enrique Adoum y su aproximación a la paraliteratura

Nara Araújo

Debido a mi impericia para el manejo de todo aquel artefacto que suponga un cierto conocimiento técnico, al escribir el título del libro que hoy presento, el sistema instalado en mi computadora impidió que yo pudiera escribirlo correctamente, pues en él la palabra «aproximación» aparece mal escrita, es decir, con errores ortográficos: dos «c», en vez de la «x», y una «s», en vez de la «c», y el nombre del autor, Jorge Enrique, no aparece como un nombre compuesto y se le ha eliminado, consecuentemente, una «e». Totalmente inhábil para lograr que la máquina aceptara la ortografía incorrecta, he querido entonces explicar a ustedes la situación.

Si me ha interesado empezar por el principio, es porque desde el mismo título existe en este libro una voluntad lúdica, de juego, aun cuando su fin serio suponga un cuestionamiento de los vicios del lenguaje, sean estos relativos a los vacíos retóricos o a la incorrección gramatical. Por eso, en ese título, junto a la palabra «aproximación», mal escrita, el lector lee la palabra «paraliteratura», que es un término propio de la jerga de los iniciados en las cuestiones relativas a los géneros literarios, es decir, los escritores, los editores, los profesores, los correctores, los libreros, etcétera. Esta vecindad del «error» voluntario, que busca un efecto festivo, con el término clasificatorio, «especializado», nos anuncia entonces, desde la portada, el carácter de este libro singular, mezcla de humor y de reflexión.

¿En qué consiste esta singularidad? Breve volumen de apenas 127 páginas, el texto del escritor ecuatoriano no es ni una antología ni un libro de ensayo, aunque tiene características propias de ambos tipos de escritura. Tiene de antología, porque Adoum selecciona un grupo de fragmentos, provenientes tanto de la prensa y de cartas, como de la política y de la poesía, todos de fuentes ecuatorianas. Estos sirven para ilustrar el carácter de lo que el autor llama «paraliteratura», y que también denomina subliteratura, es decir, aquella escritura que por sus excesos y sus defectos, por su carácter pretencioso —el de pretender «belleza de la forma» y un lenguaje «diferente»—, resultan expresión de lo que la «buena» literatura debe evitar: la grandilocuencia y el sentimentalismo, la moralina, la cursilería y los adjetivos comunes que, por reiterativos, se vuelven vacíos, entre otras tendencias negativas.

Esta inquietud por los fenómenos del lenguaje aparece en la obra de Adoum, en primer lugar, en su propia actividad creadora, en su labor literaria, como poeta interesado en la exploración del habla coloquial, como novelista y como dramaturgo; pero igualmente, en la reflexión explícita. El libro que comentamos, y que apareció publicado tanto en Ecuador como en Cuba en 2006, tiene como antecedente una ponencia que Adoum presentara en un congreso en 1990, que fuera publicada en una revista, y que revisada por el autor, y aumentada con el prólogo del también poeta ecuatoriano, Efraín Jara, se publicara luego como libro; volumen que casualmente también se presentó un 9 de diciembre, pero del año pasado, en Quito, quizá con la cumbre de su volcán ya coronado de nieve.

Otros antecedentes de esta inquietud son el discurso que Adoum pronunciara en 2002, en el Congreso de la Lengua en la ciudad de Zacatecas, México, en el cual estudia los nexos entre dominación y lenguaje, en el contexto de la colonización, y luego en el escenario de los

medios masivos de comunicación; y antes, el empleo en su novela, *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976), de algunos ejemplos «paraliterarios», «subliterarios», alguno de los cuales incluye en el libro que hoy presentamos, tomado de una carta reproducida en un diario de Guayaquil, y del cual citamos un fragmento como elocuente botón de muestra de la confusión sintáctica, el disparate y el sentimentalismo ramplón:

«Noble y obsequiosa esposa: Indiscutiblemente, este histórico documento, si bien, hoy, para los interesados y profazadores, que, como esporozoarios, en colonia, invaden el recinto de Vesta, en afán de que, de algún modo, aun cuando entes, adscribenses circunstancias en sus corroidas y alcornocas mentes volteando sus grupas a sus deidades, dios y diosa, venteando sus miriápodos hacia la fase de sus bienhechores, hoy vuélvanse, se pierden y se agitan en el vórtice de la confusión, y de ello, ellos planifican la industria de la producción» (pág.28).

En esta novela de Adoum uno de los personajes afirma categóricamente: «...prefiero de lejos un estibador analfabeto: él por lo menos, no puede leer los periódicos y no padecerá cólicos de subliteratura»; y a lo largo de la trama, en la cual se intercalan fragmentos de anuncios y notas periodísticas, se hacen referencias al «disparatario», al «soneticidio», vocablos deliciosos que Adoum inventa para designar los atentados contra el buen gusto. De modo que la reflexión sobre el lenguaje forma parte de su actividad creadora en diversos planos.

¿Pero cómo se define lo que es el buen gusto? Cada época ha definido los paradigmas de la excelencia, pues la consideración de qué es lo literario depende, en gran medida, de los fenómenos de la recepción. En el canon han entrado textos que lo merecen, pero esa selección limitada y parcial puede excluir a autores significativos; tal es el caso de algunos escritores cubanos como Eliseo Diego y Dulce María Loynaz, que no fueron incluidos por Harold Bloom en su famoso y polémico libro *El canon occidental*.



Para este insigne profesor de la Universidad de Yale, William Shakespeare es el mayor exponente de la excelencia artística, pero durante los siglos XVII y XVIII las piezas del dramaturgo isabelino no eran representadas, porque se consideraban de mal gusto, debido a que la estética dominante era la del neoclasicismo, y sus obras no respondían al modelo de las reglas de la unidad de acción, tiempo y lugar, y mezclaban, como se hacía en el Medioevo, lo bello y lo grotesco, mixtura que el neoclasicismo cortesano repudiaba. Con la entrada en el siglo XX de los medios masivos de comunicación y la llamada cultura de masas, el concepto de la literatura como «bellas letras» se modificó, lo cual explica la proliferación y visibilidad mayor de ciertos géneros literarios antes considerados «menores» o «subliterarios».

Pero no se trata en el caso del libro de Adoum de cuestionar esta modificación, de negar este contexto que obedece a las nuevas formas del conocimiento y la expresión. El objetivo es más bien el hacer evidente la existencia de un discurso que crece junto a la literatura, que de ella se alimenta pero que al mismo tiempo, contra ella se expresa, de ahí la función y el significado del prefijo «para». Con el cuidado de un científico, el poeta Adoum busca las muestras y las encuentra en todo tipo de discursos, prosaicos y poéticos, porque no solo en los primeros abunda lo «paraliterario», sino precisamente y sobre todo, en lo que se quiere «poético», por ser el género de la poesía aquel que se presta a la evocación intimista, a la expresión emotiva, a la esperada búsqueda de un lenguaje diferente, sea por el ritmo, la rima o el léxico.

Jorge Enrique Adoum es un escritor conocido entre nosotros: fue el primer Premio Casa de las Américas de Poesía en 1960, con el volumen *Dios trajo la sombra*; en nuestro país se publicó en 2003 por la Editorial Arte y Literatura, en primera mundial, su libro *De cerca y de memoria*, y en nuestra última Feria Internacional del Libro circuló el volumen que hoy hemos comentado. Amigo entrañable de Alejo Carpentier, con quien compartió en París, donde ambos eran diplomáticos, lo fue igualmente de Oswaldo Guayasamín, a quien dedicó un largo estudio que fue publicado en 1998 y de quien dijo: «Desde su humanismo indígena pudo ver la inmovilidad de la América Latina...». Amigo entrañable de Cuba, Adoum ha visto aquí sus obras publicadas y hoy en particular ha tenido la atención de esta interesada audiencia en la presentación de su libro, cuya lectura no dejará indiferente, sino será estímulo a la sonrisa y una advertencia aleccionadora a nuestros escritores, periodistas, estudiantes y público en general. ▀

Palabras de presentación del libro de Jorge Enrique Adoum, *Aproximación a la paraliteratura*, La Habana, Editorial Arte y Literatura.

¿Será Eliseo Diego un poeta, un cuentero o un señor equilibrista que se va «imaginando/ las venturas y prodigios del aire»?

Es un poeta y un equilibrista y quizá el más grande de los cuenteros cubanos porque a tiempo aprendió que el silencio sería (¿es?) el único que le permitiría descubrir y asumir esa «cierta majestad ceremonial», esa «cierta elegancia que viene de la raíz del ser» y esa «fidelidad casi fanática a los diseños de la palabra viva», que él reconoce en los «verdaderos narradores populares de cualquier latitud o lengua». El poeta se emparenta con su celebrada Catalina Viehmann, la que contó los cuentos que después hicieran famosos los hermanos Jacob y Wilhem Grimm.

Muchos hasta hoy, incluso yo, alguna que otra vez, hemos repetido, sin mucho detenimiento y seso, claro está, que en *En la calzada de Jesús del Monte* se vislumbran ya algunas de las maneras o mañas que después alcanzarían plenitud en el conversacionalismo cubano más ortodoxo y que, en esa época de privilegios y exclusiones que les permitió a sus poetas crear el canon más endeble y falaz que conocimos, Diego asume definitivamente sus derroteros, y a los que eran y serán sus motivos más estables los viste con el ropaje del coloquialismo lírico o coloquialismo blando de fines de los 70 y principios de los 80, del que determina su aparición junto al poeta Luis Rogelio Nogueras, autor de los más logrados experimentos del coloquialismo, que en esencia era hijo del ingenio y la sátira, valores esenciales del discurso coloquial que falla justamente al tratar de entrar lo «natural» de la conversación en la norma poética, más cercana al artificio de la música y, por lo tanto, tecnología más que fisiología.

Si bien es posible, vía el ambiente literario —que es cosa distinta de la literatura, como enseña el poeta Roberto Manzano—, la aparición de esta mixtura, de esta influencia mutua, hoy nos parece que se nos haría más visible al entender y comprobar la fuerte influencia de los poemas de raíz anglosajona, europea en general, que nos muestran sus versos, además del permanente disfrute que el poeta tuvo de las formas narrativas de raíz popular.

Eliseo Diego, pocos lo recuerdan, es —junto a Carolina Poncet y sus estudios sobre el romance y otras formas de la oralidad— el más consecuente estudioso de la narrativa oral en el siglo XX cubano, a él se debe la traducción de clásicos textos sobre este arte e incluso la instrumentación de un sistema de formación de narradores orales para La hora del cuento en las bibliotecas cubanas, que si bien estaban centrados en la llamada «promoción de la lectura», no dejaron de ser reivindicadores de esta práctica artística. Por otra parte, Diego escribió magníficos ensayos sobre este tema, recordamos ahora los conocidos *Los hermanos Grimm* y *los esplendores de la imaginación popular*, *Secretos del mirar atento: En torno a Hans Christian Andersen*, *Las maravillas de La Bella y La Bestia*, *Aviso y memoria de El Gato con botas* y *Los cuentos y la imaginación popular*. En estos textos se descubren los elementos que nuestro poeta cree esenciales en la oralidad narrativa como es la majestad en la forma, el respeto «casi litúrgico por las estructuras de los relatos que se van transmitiendo unos a otros a través de generaciones y en cuya creación participan todos como si fueran uno solo y que este solo para él es el Hombre», creador de «un arte de medios escuetos, puros, ancestrales», del arte de «la palabra del hombre», donde todo aflora desde un estilo «directo, sencillo, ajustado a la acción, tomando impulso en las fórmulas antiquísimas» que «nos lanzan a un tiempo mágico en (el) que toda caducidad es abolida» y a un manejo del tiempo de tal potencia que «no llega a herirnos nunca» porque «los cuentos populares son puros dominios del sueño que no conoce al tiempo».

Si miramos con atención, si leemos con libertad, nos daremos cuenta de que los poemas de Eliseo Diego reproducen estas estructuras en clave poética, donde las cosas alcanzan magnitudes tales que el tiempo no tiene poder sobre ellas, en las que lo lúdico se enseño, lo agonal se manifiesta, el azar del juego piola, la vacuidad de las cosas brota.

Los poemas de Diego, en su estructura, reproducen las características de la narrativa oral. En lugar de las unidades temáticas, las fórmulas, los lugares comunes, y en ocasiones con ellos, los poemas operan por el mecanismo de acumulación y superposición de unidades de sentido, aquí esa función la cumplen los versos, que actúan como células rítmicas superpuestas que a su vez interactúan entre ellas,

repitiéndose, regresando una y otra vez, funcionando del mismo modo que las redundancias en el cuento oral.

Por último creemos ver en la insistencia del poeta en los objetos, en las cosas, la intención de acercar a la poesía el mundo vital humano, con sus matices de lucha, estimulación, competencia, ganancia y combate; además de que aquí se reconoce, como en toda cultura oral, una identificación con lo sabido, con lo acumulado, con lo almacenado.

Eliseo Diego no reproduce los hallazgos y constantes de la poesía oral improvisada como debería esperarse, no es este el caso, que en Cuba solamente vimos en Juan Cristóbal Nápoles Fajardo (El Cucalambé) y en algunos de los «siboneístas»; tampoco trata de apropiarse de la conversación, como los coloquialistas ya mencionados; él quizá bebe las fuentes del romance, por un lado, pero lo que más le influye son las estructuras de la oralidad narrativa.

Por otro lado, está lo biográfico, lo circunstancial, lo que algunos teólogos llamarían los accidentes y otros lo providencial: hablamos de la biografía del poeta, del niño que llevó su nombre. Este es el tiempo de ese niño que tanto interesaba a Eliseo Diego, «el tiempo de los cuentos, que ni comienza ni acaba». A ese encuentro «con la poesía de los cuentos populares, los que recogen el saber ancestral de las hogueras y hornos campesinos», al de los cuentos de *Mamá la oca* que contara «su linda amiga, la francesa, Olga de nombre», le debemos el poeta melancólico que nos acompaña, el poeta que se fue apagando y que terminó sus días, en la desesperación obviamente, regalando todo un Tiempo que sabía no era suyo, como hacen los infantes que regalan a sus amigos la estilográfica del padre o el juguete de la hermana, para luego llorar arrepentidos en la certeza de que serán perdonados y que el cuento volverá a empezar por el «había una vez...», que es la única fórmula segura para abrir las puertas de la eternidad, fin de «esos túneles sombríos que de trecho en trecho» aguardan al ser humano.

Salgamos, salgamos, ya está listo el poema:

HIMNO A LAS POSTRIMERÍAS

En la Auvernia El Gato con botas
me vino a ver con un peán de muerte.
Del pueblo viejo de Roayat venía
con mucha pompa y cortesía
como para anunciarme la Parusía
El Gato con botas con su peán de muerte.

Mis seis años ya se apagaban
con el soplar de las tinieblas:
no veía nada sino la nada,
solo sentía la cama helada
hasta que oí en la lejanía
El Gato con botas con su peán de muerte.

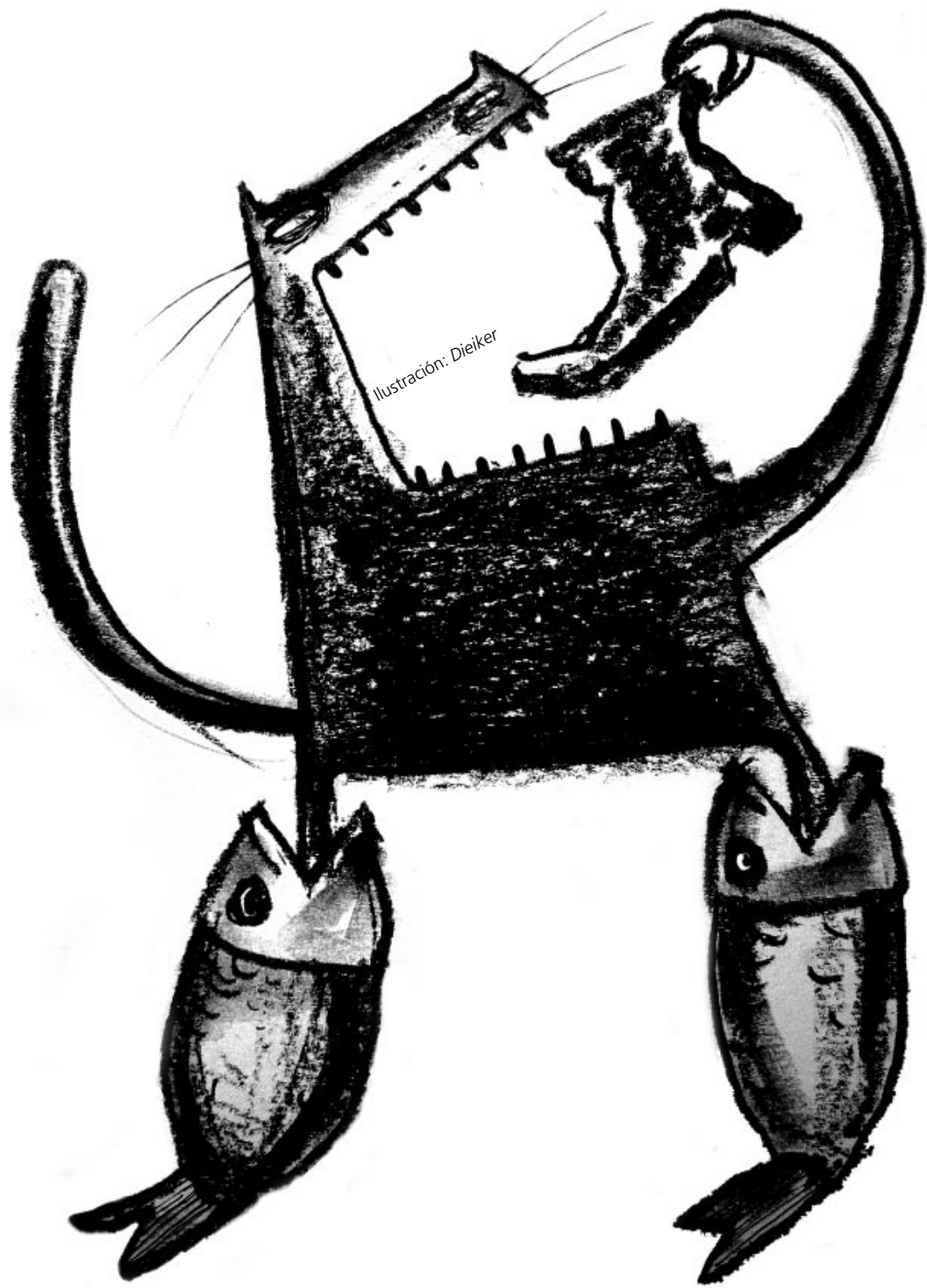
Rompió la fiebre en ascuas claras,
los olores se iluminaron
como vitrales al sol de junio;
volviese el tacto un plenilunio
para acoger la epifanía
del Gato con botas con su peán de muerte.

Todo el campo de Francia consigo trajo,
los bosques serenos que son su aroma,
los ríos rolandos en que ella canta,
las piedras en que su corazón levanta,
todo ceñido a la cortesía
del Gato con botas con su peán de muerte.

Desde lo último de mí mismo
lo recibí como a victoria.
¡Bien me enseñó que la belleza,
las cosas todas en su riqueza,
tocan a vida en las postrimerías
El Gato con botas con su peán de muerte! ▀

Adivinanzas de Eliseo Diego

Jesús Lozada



José Luis Cuevas
El dibujante,
el grabador,

el escultor
y el poeta



Ilustración: Frank B.

Jorge Fernández

En un espacio como este [Casa de las Américas], cargado de memorias y sueños, se reúnen tres instituciones de la cultura cubana para entregarle el título de Doctor Honoris Causa a José Luis Cuevas.

Definir su obra como asociada a una técnica o a un medio, sería cercenar a un hombre que es, sin duda, uno de los cronistas más auténticos de su tiempo.

Su vida ha transcurrido por múltiples caminos. Su obra lleva el espíritu de aquella frase que Velázquez nunca olvidó de su maestro: «La imagen tiene que salir del cuadro».

El universo creativo de Cuevas es un entrar y salir del espacio pictórico. Los desgarramientos neoexpresionistas buscan un anverso de la bidimensionalidad de la tela o el papel. Este artista trata de vivir con intensidad las experiencias, sus vivencias más cercanas.

Las influencias no están precisamente en las obras de Kitchner o de Orozco. Sus prostitutas salen de los burdeles ínfimos o baratos que rodeaban el barrio que lo vio nacer y hacerse adolescente. Los locos fueron sacados del manicomio La Castañeda ubicado en Mixcoac. A José Luis Cuevas le gusta analizar estos fenómenos desde dentro, desde la complejidad voraginoso del alma humana.

Su objetivo no es moverse en las antinomias de la psiquiatría y la locura, o de la prostitución y el moralismo asociado al bien, lo que pretende el artista es develar una radiografía de la existencia humana con la misma hondura que lo hizo Thomas Mann en su ya célebre *La montaña mágica*.

Como testimonio quedan series de obras tan importantes como *Manicomio*, *Mujeres del siglo XX* o *La Comedia Humana I y II*.

Mucho hemos escuchado hablar sobre la historia de José Luis Cuevas, nombrado en sus años mozos como el *enfant terrible*. Lo que sí sabemos es que su postura nunca fue complaciente. Los jóvenes siempre encuentran su espacio luchando, y aquel joven de apenas 23 años escandalizaba a los más conservadores del ambiente cultural mexicano de entonces.

El manifiesto conocido como «Cortina de Nopal» (publicando en el suplemento *México en la Cultura* del periódico *Novedades*), se convierte en un canto a la liberación plena de la espiritualidad humana. Cada uno de estos artículos incitaba a romper con los amarres provocados por el dogmatismo y la enseñanza escolástica de la pintura, muy condicionada por el peso del muralismo.

La sociedad necesitaba un cambio y Cuevas defendía la posibilidad que tiene el artista de transformar su contexto y su realidad.

De iconoclasta fue catalogado también su mural efímero realizado en un barrio muy concurrido en los finales de los 50 y principios de los 60 por los intelectuales. Se le atribuye a Cuevas haberlo bautizado con el nombre de Zona Rosa.

La literatura se convierte en otra de las obsesiones de este creador: Kafka, Quevedo o el Marqués de Sade se transforman en motivos de inspiración para un artista que no refracta miméticamente el discurso literario de estos autores. Cuevas suelta la imaginación y crea una sintonía casi mística entre la visualidad y la escritura.

Lezama en su ensayo sobre los paralelos entre la poesía y la pintura, al retomar a Martí decía: «La verdadera sabiduría es *puer senex*, de lo que hay de niño viejo en

el Hombre: 'La sabiduría en su esencia tiene un carácter cosmológico y tribal'».

José Luis representa muy bien esta idea. Busca desenfadadamente la mirada de los poetas hacia el arte, porque para él, ellos son los únicos que pueden penetrar en las esencias más ocultas de la obra plástica. Por eso no encubre su admiración por la crítica artística que han ejercido Octavio Paz, José Hierro, José Ángel Valente o Miguel Ángel Muñoz. En sus recuerdos todavía está la única frase que le escuchó pronunciar a Ezra Pound en la celda del manicomio de Saint Elizabeth en EE.UU. En medio de un verano atroz cubierto por una cobija le dijo: «Yo tengo frío. Siempre tengo frío».

Cuevas se pone al desnudo e invita a sus personajes a acompañarlo y a soportar el frío más personal, el que se esconde en lo más profundo de nosotros. En la exposición organizada por Casa de las Américas, está presente el oficio técnico y la capacidad de José Luis Cuevas para sorprendernos. El dibujante, el grabador, el escultor y el poeta nos transportan hacia un mundo lleno de símbolos e invenciones.

En esta muestra podremos apreciar cómo los 90 le llegan a Cuevas con nuevos aires creativos. La serie de esculturas *Animales impuros*, nos hace visualizar a un artista que lo ha experimentado todo.

Los cuerpos representados están sujetos a una permanente mutación. La morfología es el pretexto para acercarnos a la contaminación cultural y simbólica. ¿Qué es lo primitivo? ¿Qué es lo civilizado? Son interrogantes que nos replantean nuestra imagen del mundo.

Cuando transitamos por estas piezas experimentamos una sensación que nos recuerda a Octavio Paz en uno de sus poemas:

Vi al mundo reposar en sí mismo
Vi las apariencias
Y llamé a esa media hora
Perfecto de lo finito

En su retrato de Van Gogh se nos presenta la carnalidad de lo monstruoso. La violencia del trazo y la fuerza del color son un gran homenaje a la vehemencia del pintor holandés que veía en la intensidad cromática la misma apacibilidad íntima que percibía cuando escuchaba la música de Wagner.

Apuntes sobre Sevilla son dibujos de una sencillez absoluta. La composición deja ver un trazo libre que nos entrega pasiones, estados de ánimo, alegrías y dolores. En cada uno de estos apuntes está el ruido y el silencio que se disimulan en personajes que pasan ante nosotros como si estuviéramos ante una cinta cinematográfica.

Este artista conserva la energía del niño intranquilo que fue. En su vida todavía están presentes las imágenes de su tía Rebeca, un personaje que parece sacado de las novelas de García Márquez; y que le inculcó su amor por el cine.

Cuevas en su juventud no solo fue un cinéfilo apasionado, sino que interpretó algunos papeles como actor, en esa aventura logró enrolar —a través de unas de sus películas— al crítico de arte cubano José Gómez Sicre.

Sería extenso hablar de los premios y distinciones que ha recibido este artista. Nuestra pretensión es acercarnos de forma sucinta a su figura humana y a su obra.

Bañuel refiriéndose a Cuevas decía:

«A José Luis lo quiero mucho, pero desconfío de él porque no bebe.»

Sin embargo, Cuevas no ha parado de beber. Se ha bebido de forma apasionada su tiempo y su cultura, con una mirada aguda que solo se produce en los seres humanos que son grandes de verdad. ▀

Palabras de elogio a propósito de la entrega del título de Doctor Honoris Causa a José Luis Cuevas



El lápiz del carpintero

Manuel Rivas



Está arriba, en la galería, escuchando a los mirlos.

Carlos Sousa, el periodista, dijo gracias cuando ella lo invitó a pasar con el gesto de una sonrisa. Sí, gracias, pensó mientras subía la escalera, a la puerta de cada casa debería haber dos ojos como esos.

Sentado en una silla de mimbre, junto a una mesa camilla, con la mano posada en el libro abierto como quien hace suya y medita una página brillante, el doctor Da Barca miraba hacia el jardín, envuelto en un aura de luz invernal. La estampa sería apacible si no fuera por la mascarilla de oxígeno. El tubo que lo unía a la bombona pendía sobre las flores blancas de las plantas de azalea. A Sousa la escena le pareció de una inquietante y cómica melancolía.

Cuando se dio cuenta de la visita, alertado por el crujir de las tablas del suelo de la sala, el doctor Da Barca se levantó y se quitó la mascarilla con una sorprendente agilidad, como si fuese el mando de una consola infantil. Era alto y ancho de hombros, y mantenía alzados los brazos en arco. Parecía que su función más natural era la del abrazo.

Sousa se sintió perplejo. Iba con la idea de que se trataba de visitar a un agonizante. Afrontó incomodado el encargo de arrancarle sus últimas palabras a un anciano de vida agitada. Pensaba escuchar un hilo de voz incoherente, la lucha patética contra el mal de Alzheimer. Jamás habría podido imaginar una agonía tan luminosa, como si en realidad el paciente estuviese conectado a un generador. No era esa su enfermedad, pero el doctor Da Barca tenía la belleza tísica de los tuberculosos. Los ojos agrandados como lámparas veladas de luz. Una palidez de loza, barnizada de rosa en las mejillas.

Aquí tienes al reportero, dijo ella sin dejar de sonreír. Fíjate qué jovencito.

No tan joven, dijo Sousa, mirándola con pudor. Ya fui más de lo que soy.

Siéntese, siéntese, dijo el doctor Da Barca. Estaba paladeando este oxígeno. ¿Le apetece un poco?

El reportero Sousa se sintió algo aliviado. Aquella bella anciana tras la llamada de la aldaba, que parecía escogida para un capricho por el cincel del tiempo. Aquel grave enfermo, hospitalizado hasta hacía dos días, animoso como un campeón ciclista. En el periódico le habían dicho: Hazle una entrevista. Es un viejo exiliado. Cuentan que hasta trató al Che Guevara en México.

¿Y eso hoy a quién podría importarle? Solo a un jefe de información local que por las noches lee *Le Monde Diplomatique*. Sousa aborrecía la política. En realidad, aborrecía el periodismo. En los últimos tiempos había trabajado en la sección de sucesos. Estaba quemado. El mundo era un estercolero.

Los larguísimos dedos del doctor Da Barca aleteaban como teclas con vida propia, como prendidas al órgano por una vieja lealtad. El reportero Sousa sintió que esos dedos lo estaban explorando, percutiendo en su cuerpo. Tuvo la sospecha de que el doctor analizaba con las linternas de sus ojos el significado de sus ojeras, de aquellas prematuras bolsas en los párpados, como si él fuese un paciente.

Y podría serlo, pensó.

Marisa, corazón, ponnos algo de beber para que salga bien la necrológica.

¡Qué cosas tienes!, exclamó ella. No hagas esas bromas.



El reportero Sousa se iba a negar, pero se dio cuenta de que sería un error rechazar un trago. Hacía horas que se lo estaba pidiendo el cuerpo, un trago, un maldito trago, se lo estaba pidiendo desde que se había levantado, y en aquel momento supo que había dado con uno de esos hechiceros que leen la mente de los demás.

¿No será usted un señor Hache-Dos-O?

No, dijo él siguiendo con la ironía, mi problema no es el agua, precisamente.

Magnífico. Tenemos un tequila mexicano que resucita a los muertos. Dos vasos, Marisa, por favor. Y luego miró para él, guiñándole un ojo. Los nietos no se olvidan del abuelo revolucionario.

¿Cómo se encuentra?, preguntó Sousa. De alguna forma tenía que empezar.

Ya ve, dijo el doctor abriendo los brazos con jovialidad, muriéndome. ¿De verdad cree que tiene algún interés entrevistarme?

El reportero Sousa recordó lo que le habían dicho en la tertulia del Café Oeste. Que el doctor Da Barca era un viejo rojo irreductible. Que había estado condenado a muerte en 1936 y que salvó el pellejo de milagro. De milagro, repitió uno de los informantes. Y que, después del presidio, había vivido exiliado en México, de donde no quiso regresar hasta la muerte de Franco. Seguía con sus ideas. O con la idea, como él decía. Un hombre de otros tiempos, concluyó el informante.

Yo ya soy un ectoplasma, le dijo el doctor. O, si lo prefiere, un extraterrestre. Por eso tengo problemas con la respiración.

El jefe de información local le había dado un recorte de prensa con una foto y una breve nota en la que se informaba de un homenaje popular al doctor. Le agradecían la atención, siempre gratuita, a la gente más humilde. «Desde que volvió del exilio», contaba una vecina, «nunca le echó llave a la puerta». Sousa explicó que sentía no haberlo visitado con anterioridad. Que la entrevista estaba pensada para antes de que lo internaran en el hospital.

Usted, Sousa, dijo el doctor, despreocupándose de sí mismo, ¿no es de aquí, verdad?

Dijo que no, que era de más al norte. Llevaba allí pocos años, y lo que más le gustaba era la bonanza del tiempo, un trópico en Galicia. De vez en cuando iba a Portugal, a tomar bacalao a la Gomes de Saa.

Disculpe la curiosidad, ¿vive usted solo?

El reportero Sousa buscó la presencia de la mujer, pero se había ido suavemente, sin decir nada, tras dejar las copas y la botella de tequila. Era una situación extraña, la del entrevistador entrevistado. Iba a

decir que sí, que vivía muy solo, demasiado solo, pero respondió riendo. Está la patrona de la pensión, se preocupa mucho porque estoy delgado. Es portuguesa, casada con un gallego. Cuando se enfadan, ella le llama portugués y él le dice que parece una gallega. Le ahorro los adjetivos, claro. Son de grueso calibre.

El doctor Da Barca sonrió pensativo. Lo único bueno que tienen las fronteras son los pasos clandestinos. Es tremendo lo que puede hacer una línea imaginaria trazada un día en su lecho por un rey chocho o dibujada en la mesa por los poderosos como quien juega un póker. Recuerdo una cosa terrible que me dijo un hombre. Mi abuelo fue lo peor que se puede ser en la vida. ¿Qué hizo entonces, mató?, le pregunté. No, no. Mi abuelo por parte de padre fue sirviente de un portugués. Estaba borracho de bilis histórica. Pues yo, le dije para fastidiarlo, si pudiese escoger pasaporte, sería portugués. Pero por suerte esa frontera se irá difuminando en su propio absurdo. Las fronteras de verdad son aquellas que mantienen a los pobres apartados del pastel.

El doctor Da Barca mojó los labios en la copa y luego la alzó como en un brindis. ¿Sabe? Yo soy un revolucionario, dijo de repente, un internacionalista. De los de antes. De los de la Primera Internacional, si me apura. ¿A qué le suena raro?

A mí no me interesa la política, respondió Sousa como en un reflejo instintivo. Me interesa la persona.

La persona, claro, murmuró Da Barca. ¿Ha oído usted hablar del doctor Nóvoa Santos?¹

No.

Era una persona muy interesante. Expuso la teoría de la realidad inteligente.

Siento no conocerlo.

No se preocupe. Casi nadie lo recuerda, empezando por la mayoría de los médicos. La realidad inteligente, sí, señor. Todos soltamos un hilo, como los gusanos de seda. Roemos y nos disputamos las hojas de morera pero ese hilo, si se entrecruza

con otros, si se entrelaza, puede hacer un hermoso tapiz, una tela inolvidable.

Atardecía. En la huerta, un mirlo se echó a volar cual pentagrama negro, como si de repente se hubiese acordado de una cita olvidada, al otro lado de la frontera. La hermosa señora se acercaba de nuevo a la galería con el andar suave de un reloj de agua.

Marisa, dijo él repentinamente, ¿cómo era aquel poema del mirlo, el del pobre Faustino?²

Tanta paixón e tanta melodía
tiñas nas túas veas apreixada,
que unha paixón a outra paixón sumada,
no breve coreo teu xa non cabía.³

Lo recitó sin hacerse de rogar y sin forzar la entonación, como atendiendo a una petición natural. Fue su mirada, un resplandor de vitrales en el crepúsculo, lo que conmovió al reportero Sousa. Bebió un largo trago de tequila para ver cuánto quemaba.

¿Qué le parece?

Hermosísimo, dijo Sousa. ¿De quién es?

De un cura poeta al que le gustaban mucho las mujeres. Y sonrió: un caso de realidad inteligente.

Y ustedes, ¿cómo se conocieron?, preguntó el reportero, por fin dispuesto a tomar notas.

Yo ya me había fijado en él paseando por la Alameda. Pero lo escuché hablar por primera vez en un teatro, explicó Marisa mirando para el doctor Da Barca. Me habían llevado unas amigas. Era un acto republicano en el que se debatía si las mujeres debían o no tener derecho a voto. Hoy nos parece raro, pero en aquellos tiempos era algo muy controvertido, incluso entre las mujeres, ¿verdad? Y entonces Daniel se levantó y contó aquella historia de la reina de las abejas. ¿Te acuerdas, Daniel?

¿Cómo es esa historia de la reina de las abejas?, preguntó intrigado Sousa.

En la Antigüedad no se sabía cómo nacían las abejas. Los sabios, como Aristóteles, inventaron teorías disparatadas. Se decía,

por ejemplo, que las abejas venían del vientre de los bueyes muertos. Y así durante siglos y siglos. Y todo esto, ¿sabe por qué? Porque no eran capaces de ver que el rey era una reina. ¿Cómo sustentar la libertad sobre una mentira semejante?

Le aplaudieron mucho, añadió ella.

Bah. No fue una ovación indescriptible, comentó el doctor con humor. Pero hubo aplausos.

Y dijo Marisa:

Él ya me gustaba. Pero fue después de oírlo aquel día cuando me pareció verdaderamente atractivo. Y más aún cuando mi familia me advirtió: a ese hombre, ni te acerques. Enseguida se informaron de quién era.

Yo pensaba que ella era costurera. Marisa rió:

Sí, le mentí. Fui a hacerme un vestido a un taller de costura que había frente a la casa de su madre. Yo salía de probar, y él venía de visitar a sus enfermos. Me miró, seguí adelante y de repente se dio la vuelta: ¿Trabajas aquí? Yo asentí. Y él dijo: ¡Pues qué costurera más bonita! Debes de coser con seda.

El doctor Da Barca la miraba con sus viejos ojos tatuados de deseo.

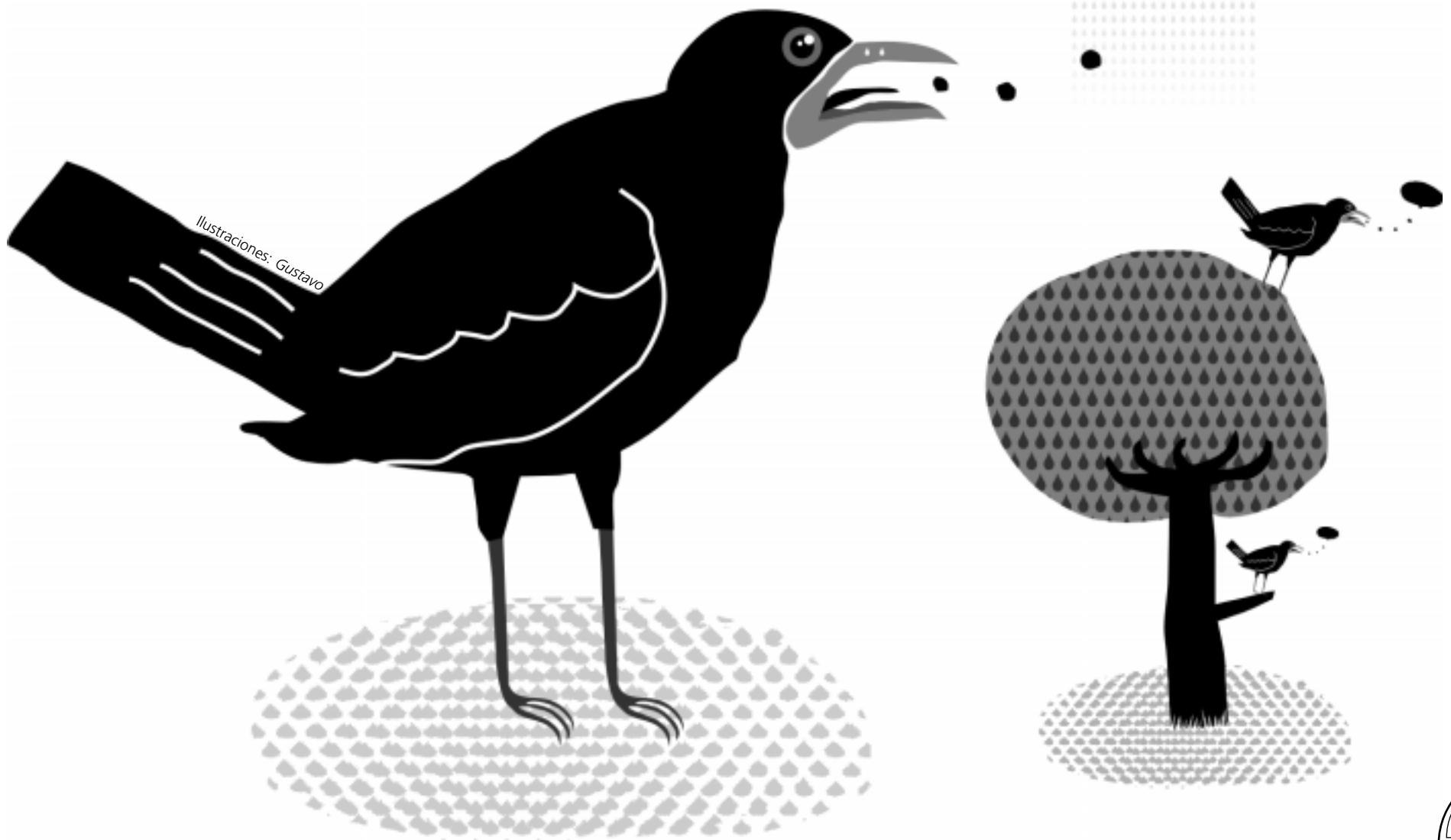
Entre las ruinas arqueológicas de Santiago, aún debe de haber un revólver herrumbroso. El que nos llevó ella a la cárcel para que intentáramos salvarnos. ■

1. Brillante patólogo e intelectual gallego, formó parte de la Agrupación al Servicio de la República junto con Ortega y Gasset. Fue diputado en las Constituyentes de 1931. (N. de la T.)

2. Se refiere a Faustino Rey Romero, sacerdote y poeta. Crítico con el franquismo y la Iglesia oficial, acabó sus días exiliado en América. (N. de la T.)

3. «Tanta pasión y tanta melodía/tenías en tus venas apresada/ que una pasión a otra pasión sumada/ ya en tu breve cuerpo no cabía! (N. de la T.)

Capítulo 1 de *El lápiz del carpintero*, publicado por la Editorial Arte y Literatura y presentado por su autor durante la XVII Feria Internacional del Libro en Cuba.





Diseño: Idania