

Dossier dedicado al MANGA y al ANIME en Cuba

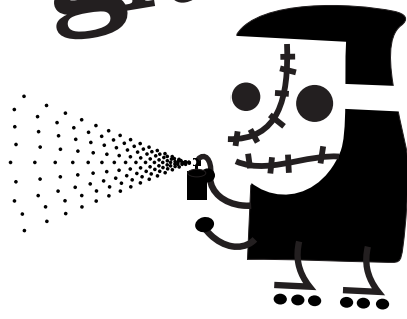
Encuentro con...
Graziella Pogolotti:
La Revolución
exige la misma
energía
del primer día

**Alberto
KORDA**
en el escenario
artístico cubano

Domingo Muñoz, religioso,
un cuento de Luis Britto García



grafiti



la Jiribilla de papel

NOV.-DIC.
79
2008

Dossier

- 3 De *otakus* y *mangakas* en el Caribe
MARIO MASVIDAL SAAVEDRA
- 6 Un fenómeno cultural del Japón
NOBUYUKI TSUGATA
- 8 Una breve historia sobre el *manga* y el *anime* en Cuba
LEONARDO GALA ECHEMENDÍA
- 10 *Comikazes* ...on target ...КУБА-С-XXI
NAHELA HECHAVARRÍA POUYMIRO

- 12 La nada es bella
NAOMI KLEIN

Secciones

- Encuentro con...** Graziella Pogolotti
- 16 A 50 años del 1ro. de Enero de 1959. La Revolución exige la misma energía del primer día
PEDRO DE LA HOZ

- Poesía**
- 19 COMPOSICIÓN / CARAVANA / CUARENTA Y SIETE / MISTERIOSA, ESCONDIDA
VÍCTOR FOWLER

- 20 La voz de los poetas
JESÚS LOZADA

- La Crónica**
- 21 Periódicos sobre la cama
AMADO DEL PINO

- La Mirada**
- 22 Alberto Korda en el escenario artístico cubano
MARÍA DE LOS ÁNGELES PEREIRA

- 24 Cundo Bermúdez: el último de los grandes
ROBERTO COBAS AMATE

- La Butaca**
- 24 Muestras paralelas en el 30 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.
Ceguera, Gomorra, La clase
JOEL DEL RÍO

- Libros**
- 26 Reinaldo Montero: algunas coordenadas de su poética narrativa
MARGARITA MATEO

- 27 Una escritura fundacional
ROBERTO MÉNDEZ MARTÍNEZ

- Música**
- 28 Tres Miniaturas sobre Harold
FABIÁN ALFONSO

- Entrevista**
- 29 Luis Britto en *La Jiribilla*. De literatura, revoluciones y piratas
YINETT POLANCO Y NIRMA ACOSTA

- El Cuento**
- 31 Domingo Muñoz, religioso
LUIS BRITTO GARCÍA



El cine existe, luego es una necesidad contemporánea que toda cultura tenga la posibilidad de expresarse a través de él. Ningún otro medio de expresión [...] llega a alcanzar la fuerza del cine para dar, a nivel internacional, la imagen de un país.

JULIO GARCÍA ESPINOSA

Un largo camino hacia la luz. Casa de Las Américas, La Habana, 2002.



Jefe de Redacción:
Nirma Acosta

Edición:
Roberto Méndez
Shellyan Arrocha

Redacción:
Johanna Puyol
Yinett Polanco
Farah Gómez
Kaloian Santos

Corrección:
Odalys Borrell
Margarita Pérez

Diseño:
Víctor Junco
Jorge Méndez

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 5ª #302 esq. a D, Vedado,
Plaza de la Revolución,
CP 10400, Cuba.

Impreso en los Talleres del
Combinado Poligráfico Granma

☎ 836 97 80 al 82
✉ lajiribilla@enet.cu
www.lajiribilla.co.cu
www.lajiribilla.cu
Precio: \$1.00





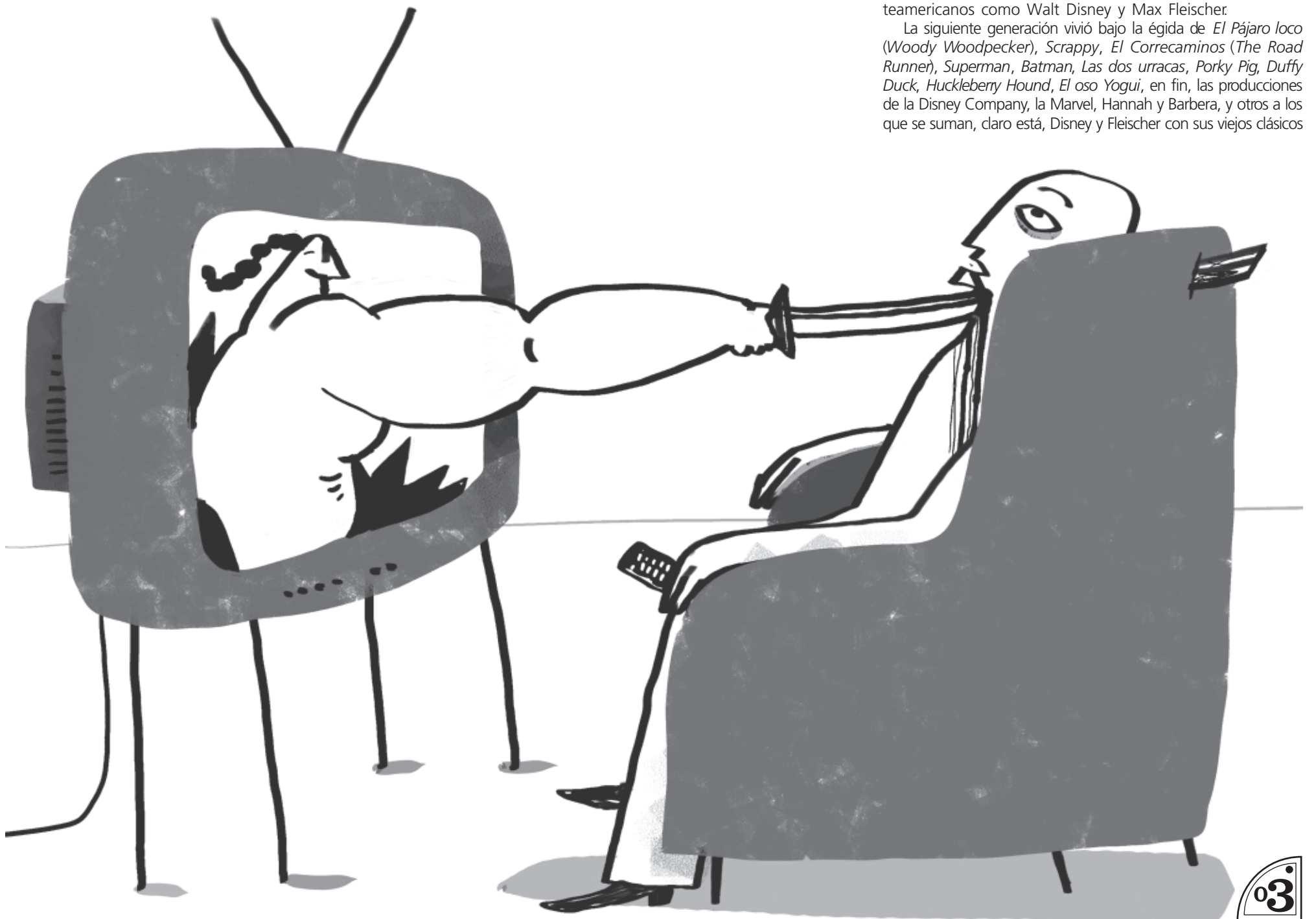
De otakus y mangakas en el CARIBE

Mario Masvidal Saavedra

Que el cine es una de las artes que más influye en nuestras vidas es un hecho reconocido por muchos. Y, dentro del cine, el dibujo animado es tal vez la manifestación de mayor impacto en nosotros. El animado es una de las formas del cine —y del audiovisual en general— con la que primero nos relacionamos desde la infancia, y que después continúa acompañándonos durante toda la vida.

En Cuba se podrían clasificar sociológicamente las distintas generaciones del siglo XX a partir de los animados que han marcado su infancia y adolescencia. Así, tendríamos una primera generación, nacida en el primer cuarto del siglo pasado, que creció con los animados silentes —y luego sonoros— de *Mickey Mouse* (el ratón Mikito), *Donald Duck* (el pato Donald), *Felix the Cat* (el gato Félix), *Blanca Nieves*, el payaso *Bimbo* y *Betty Boop*, realizados por afamados artistas norteamericanos como Walt Disney y Max Fleischer.

La siguiente generación vivió bajo la égida de *El Pájaro loco* (*Woody Woodpecker*), *Scrappy*, *El Correcaminos* (*The Road Runner*), *Superman*, *Batman*, *Las dos urracas*, *Porky Pig*, *Duffy Duck*, *Huckleberry Hound*, *El oso Yogui*, en fin, las producciones de la Disney Company, la Marvel, Hannah y Barbera, y otros a los que se suman, claro está, Disney y Fleischer con sus viejos clásicos



y sus nuevas producciones de mediados de los años 40, de los 50 e inicios de los 60 (*Fantasia*, *Pinocho*, *La Bella durmiente*, *Cenicienta*, *Los Aristogatos*, por solo citar los ya clásicos).

Luego siguen las generaciones nacidas después de 1959, momento en que se interrumpió abruptamente el flujo de audiovisuales norteamericanos a Cuba como consecuencia del «diferendo» (bloqueo, embargo, invasión militar, sabotaje económico, terrorismo, etcétera) de los EE.UU. contra Cuba, flujo que fue sustituido paulatinamente por el cine y los animados de los países socialistas. Fue el período de los llamados «muñequitos rusos», etiqueta genérica con la que se designaba tanto a los animados propiamente soviéticos, como a los provenientes de otras cinematografías de la Europa oriental, tales como *La familia Frölich* (República Democrática Alemana), *Gustavo* (Hungria), *Aladar* (Hungria), *Los chapuceros* (Checoslovaquia), *Bolek y Lolek* (Polonia), entre otros. Mucho se ha hablado sobre la omnipresencia de los «muñequitos rusos» en los medios cubanos, sobre todo durante las décadas de los años 70 y 80. Incluso hay una sorprendente nostalgia, marcada por sentimientos encontrados de atracción-evitación, en toda una generación con respecto a aquellos animados; adoración que llega hasta el paroxismo del coleccionismo y del culto por parte de jóvenes (treintones) cubanos de dentro y fuera de la Isla. Sin embargo, esa misma generación cinéfila y televisiva, junto a la más reciente población infanto-juvenil, también rinde culto a los animados japoneses, los conocidos como *manga* y *anime*. En realidad, el *manga* es el equivalente a la historieta gráfica, del *comic*; en tanto que el *anime* es el dibujo animado, el «muñequito» o «muñe», el *cartoon*. Los primeros *animés* que llegaron a Cuba fueron *Voltus V* y *Mazinger*, a finales de los años 70 y principios de los 80. Por esa misma época, el *anime* estaba llegando a Europa y a Norteamérica; era el principio de la gran ola de la cultura japonesa que arrastraría de sí a otros productos culturales como los propios *mangas*, los manuales de dibujo para *mangakas* aficionados, el sushi, el tofu, el haiku, el karaoke, el videojuego, el tamagotchi, el go, el ikebana, las artes marciales, los jardines japoneses, la lengua japonesa, el budismo zen, y también más filmes japoneses, y más equipos de audio japoneses, instrumentos musicales, automóviles... todos hacia el mercado occidental. A Cuba llegaron solamente los *animés*, los ómnibus y camiones Hino, y el radio-tocadiscos Sanyo de 600 pesos (M.N., claro está).

Lo curioso de la presencia y del impacto del *anime* en Cuba reside en el hecho de que la mayor circulación de esos audiovisuales hoy en día ocurre por fuera del circuito oficial de los medios cubanos. Esto condiciona y caracteriza la fruición de dichas obras. Tanto es así, que existen clubes de *anime*, casi todos de carácter informal, espontáneos en su mayoría, que coleccionan esas piezas, las «bajan» de Internet, se las pasan de grupo en grupo, se las prestan, las «quemán». Aunque ninguno de estos entusiastas criollos de la nipoanimación clasifica plenamente como *otaku*, palabra japonesa que designa al fanático —casi patológico— de los personajes de *mangas* y *animés*, muchos están al tanto de las últimas producciones de series y de largometrajes de animación nipones, conocen de sus historias y sobre sus autores.

También algunos hay que se aventuran ya a diseñar y a realizar sus propios *mangas* y *animés* (aprendices de *mangakas*, es decir, dibujantes de *mangas*) con la tecnología —en la mayoría de los casos, precaria— con que cuentan. Incluso llega a suceder que muchos de esos grupos o individuos coleccionistas y seguidores de los *mangas* y *animés*, fungan como proveedores de nipoanimaciones para programas de la televisión nacional, como ocurre con X-Distante, programa de animados para adultos, del Canal Habana, en el aire desde 2006 gracias a estas anónimas e imprescindibles colaboraciones populares.

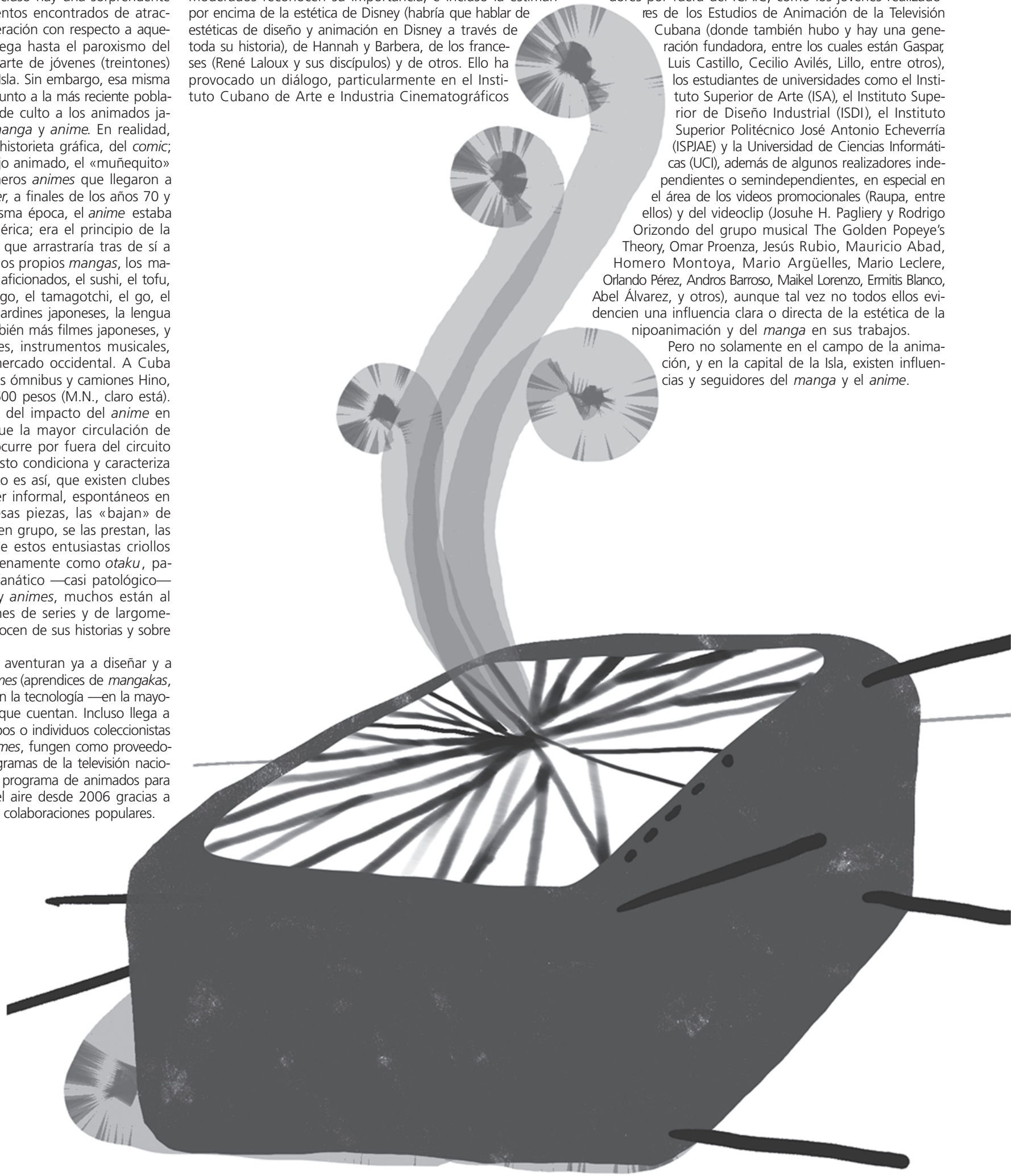
Curiosamente, X-Distante se ha caracterizado por tener un corte comunitario, tal vez mucho más horizontal y participativo que otros programas de la TV Cubana, debido al hecho de que buena parte de su contenido está codeterminado por el propio público que lo disfruta y, por otra parte, no depende de una política rígida y vertical, ni de una «bien surtida mediateca» —que no existe— con lo último de las producciones de animados del mundo, adquiridas por el Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT). He ahí un raro e interesante impacto de la nipoanimación (no sucede esto con los animados de otras latitudes en la TV de la Isla) en la dinámica audiovisual cubana, y que se ha manifestado más bien como un caso de «serendipitividad».

Por otra parte, la estética del *manga* y del *anime* ha influido e influye en los jóvenes artistas de la Isla, tal vez como ningún otro estilo de diseño y de animación visto en nuestro país. Muchos de los jóvenes realizadores de la animación en Cuba confiesan su adhesión a la estética *manga*, y los más moderados reconocen su importancia, e incluso la estiman por encima de la estética de Disney (habría que hablar de estéticas de diseño y animación en Disney a través de toda su historia), de Hannah y Barbera, de los franceses (René Laloux y sus discípulos) y de otros. Ello ha provocado un diálogo, particularmente en el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos

—y con todo lo que de conflicto, de debate, de comunión y de aprendizaje esto conlleva— entre la generación legítima, aclamada y regente de la animación cubana (Tulio Raggi, los hermanos Juan y Ernesto Padrón, Mario Rivas, Jorge Oliver, Paco Prats, Aramis Acosta, entre otros directores y productores), generación muy inspirada en Disney y en otros grandes maestros del *comic* y el *cartoon* norteamericanos, por una parte; y los más jóvenes realizadores de hoy, por la otra (Ernesto Piña, Alexander Rodríguez, Daniel Rivas, Antonio Nodarse, Nelson Serrano, entre otros). Esta nueva generación de artistas de la animación se ha desarrollado bajo la influencia del *manga* y el *anime* y de otras estéticas donde la animación 3D, el *rotoscoping*, el 3D fotorrealista, y la combinación de maquetas, de fotos, de filmes, de animación 2D, de fondos 3D, y hasta del *stop-motion* en una misma pieza, marcan el paso, todo ello vehiculado por la tecnología más avanzada y depurada de hoy.

También deben ser mencionados aquí otros grupos de animadores por fuera del ICAIC, como los jóvenes realizadores de los Estudios de Animación de la Televisión Cubana (donde también hubo y hay una generación fundadora, entre los cuales están Gaspar, Luis Castillo, Cecilio Avilés, Lillo, entre otros), los estudiantes de universidades como el Instituto Superior de Arte (ISA), el Instituto Superior de Diseño Industrial (ISDI), el Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría (ISPJAE) y la Universidad de Ciencias Informáticas (UCI), además de algunos realizadores independientes o semindependientes, en especial en el área de los videos promocionales (Raupa, entre ellos) y del videoclip (Josuhe H. Pagliery y Rodrigo Orizondo del grupo musical The Golden Popeye's Theory, Omar Proenza, Jesús Rubio, Mauricio Abad, Homero Montoya, Mario Argüelles, Mario Leclere, Orlando Pérez, Andros Barroso, Maikel Lorenzo, Ermitis Blanco, Abel Álvarez, y otros), aunque tal vez no todos ellos evidencian una influencia clara o directa de la estética de la nipoanimación y del *manga* en sus trabajos.

Pero no solamente en el campo de la animación, y en la capital de la Isla, existen influencias y seguidores del *manga* y el *anime*.



También en algunos trabajos de los telecentros provinciales como TV Camagüey y Perla Visión, de Cienfuegos, se aprecia la utilización de la animación en promociones y mensajes televisivos de interés público, no siempre en una estética cercana al *manga*, pero estimulados por el *boom* y la presencia de la nipoanimación entre nosotros. Mención especial merece la obra de un grupo de jóvenes artistas de Pinar del Río, nucleados alrededor de la revista digital *Gato Negro*, *fanzine* trimestral de historietas que dirige Junior Ramírez y apoyado por Reiner Rojas, Raúl Lima y otros. Este grupo de creadores en su «Manifiesto», declaran:

«A *Gato Negro* le corresponde, pese a tantas desgracias heredadas, utilizar sabiamente el legado que han dejado los grandes artistas del *comic*, la ilustración y el humor gráfico. Además, le presta especial interés al *comic* nipón o *manga* del cual se siente influenciado, como buena parte de las historietas occidentales que han mostrado interés

en la diversidad de estilos que brinda esta cultura asiática.» (Rojas, Reiner, «Manifiesto *Gato Negro*». *Gato Negro: Fanzine* de historietas para adultos; Pinar del Río, No. 1, 2008, p. 4).

Como se aprecia, el *manga* y el *anime* han provocado un entusiasmo inusitado entre muchos jóvenes creadores de la Isla, incluso por encima de la presencia e influencia de animaciones de Disney, de Dreamworks, de Pixar y de otros animados europeos que desde la década de los años 90 se han pasado reiteradamente por la TV nacional (*El Rey león*, *La Bella y la Bestia*, *Mulán*, *Pocahontas*, *Tarzán*, *Toy Story*, *La novia cadáver*, *The Nightmare before Christmas*, *Moisés*, *Josué*, *Nemo*, *Shrek*, *Madagascar*, y un largo etcétera).

Un ejemplo de ese impacto lo hallamos en la reciente visita a La Habana y a Pinar del Río del investigador y estudioso del *anime*, Tsugata Nobuyuki, quien impartió varias conferencias en universidades y otras instituciones sobre la historia y el desarrollo actual de la nipoanimación. Tsugata Nobuyuki expresó su perplejidad al constatar que en Cuba, especialmente los jóvenes, estaban muy al día en lo referido al desarrollo de la industria del *anime*, de su historia y sobre todo, muy actualizado en el conocimiento y disfrute de las últimas producciones de series y largometrajes de animación. Más aún, Nobuyuki se llevó una apreciable cantidad de proyectos y trabajos realizados por artistas noveles para revisarlos y estudiarlos con más calma en su isla. Desconocía el sabio nipón que en el Caribe existiese tal nipoadmiración.

Lo cierto es que, en el presente, académicos y críticos culturales de todo el mundo están dedicando mucha atención al impacto e influencia de los productos culturales nipones —el *manga* y el *anime* en primer lugar— en el planeta. De ello dan fe textos como *Millennial Monsters: Japanese Toys and the Global Imagination* (University of California Press, 2006) de Anne Allison, profesora y jefa del departamento de Antropología Cultural de la Universidad de Duke; el ensayo «A History of Manga in the Context of Japanese Culture and Society» (en *The Journal of Popular Culture*, Vol. 38, No. 3, 2005; y puesto al alcance de todos nosotros en formato digital por el crítico Desiderio Navarro en sus *Mil y un textos*); *Antropología y Gerontología de la Universidad de Arkansas*, en Little Rock; y el texto *El cine de animación en Japón «1917-1967»* (Editora Libertaria, EDILIBER, Panamá, julio, 2006), de Rolando José Rodríguez de León, profesor de la Escuela de Diseño Gráfico de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Panamá, por mencionar solo algunos.

Cuba no es una excepción y ya existen trabajos de diploma de estudiantes universitarios que abordan con una perspectiva académica el estudio de los animados japoneses desde diferentes ángulos, como por ejemplo la tesis «Cine japonés de animación. Hayao Miyazaki: cuatro largometrajes. Ensayo sobre el héroe y su viaje, (2006-2007)», de Diana Sainz Camayd, de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana.

Sin duda, clásicos cubanos como los animados de *Elpidio Valdés*, los *Filminutos*, *Vampiros en La Habana* y muchos otros son y serán referentes obligados y obras admiradas por la joven animación cubana contemporánea. Como también seguramente esos clásicos serán disfrutados una y otra vez por varias generaciones de cubanos dentro y fuera de la Isla. Pero junto a estos referentes del patio, se va imponiendo una nueva orientación en el diseño y la animación que tiene uno de sus polos en la escuela de animación japonesa, la cual irradia su influencia al resto del mundo. El intercambio de información y de obras en el campo del *manga* y la nipoanimación es un fenómeno indetenible, que se acelera y acrecienta por momentos, conformando extensas redes. La consigna de los amantes del *manga* y de la nipoanimación en el presente —parafraseando al Gran Sensei— parece ser: ¡*Otakus* y *mangakas* de todo el mundo, UNÍOS! ▀





Un fenómeno cultural del JAPÓN

Nobuyuki Tsugata

En Japón, el *manga* (comic japonés) y el *anime* (dibujo animado) se han convertido en un entretenimiento indispensable para niños y adolescentes y han llegado a cautivar también a los adultos. Esta gran aceptación se debe a que cada obra se dirige a un público en especial y no al hecho de que sea acogida por varias generaciones. Asimismo, hay obras destinadas a niños pequeños, a alumnos de la enseñanza primaria, a jóvenes adolescentes, a adultos, con lo cual se logra establecer peculiaridades en cuanto a la recepción.

Dentro de la amplia diversidad de obras destaca, en especial, el filme *La princesa Mononoke*, del director Hayao Miyazaki, cuya creación logra abarcar todas las generaciones de espectadores. Pero, ¿cuándo y bajo qué circunstancias se desarrolló el *comic* y el *anime* japonés?

Lo más cercano a los *comics* actuales fue publicado en el siglo XII por Toba Sōjō con sus caricaturas de pájaros y bestias. Este estilo, basado en la personificación de animales como el conejo, la rana y el mono, entre otros, constituye el origen del *manga* en Japón. Más tarde, a inicios del siglo XIX aparece la obra de Hokusai Katsushika, *Hokusai manga* (1814-1849, *Bocetos de Hokusai*), conocido artista del *ukiyo-e* (xilografía del periodo Edo). La exageración de los rasgos de los personajes y animales caracterizó al *manga* de entonces.

A finales del siglo XIX, bajo la influencia de la cultura occidental, se publica un gran número de revistas *comics* dirigidas a adultos, especializadas en el tratamiento de temas satíricos.

No es hasta la década de 1930 que aparecen los *comics* pensados únicamente para niños. Sin embargo, la rápida expansión de la cultura del *manga* tiene lugar alrededor de los años 50 gracias a la labor de Osamu Tezuka. En el mundo del *manga*, que hasta entonces se caracterizaba por la presencia de historias relativamente cortas y simples, aparece la obra de Tezuka, quien trata disímiles temas como la ciencia ficción futurista, los problemas étnicos, la guerra, entre otros, con lo que logra aumentar considerablemente el número de lectores de este género. Por ello se dice que el desarrollo actual del *manga* japonés se debe, sin duda alguna, a Osamu Tezuka. A raíz de su labor, continuaron aumentando las publicaciones de revistas y libros de historietas (*manga*), y en 1995 el número de publicaciones anuales alcanzó la cifra de mil 600 y 700 millones de ejemplares, respectivamente. Este fenómeno permitió que Japón se conociera como el «Imperio de los *mangas*». En la actualidad, pese a que estas cifras tienden

a disminuir, el *manga* sigue siendo un elemento profundamente arraigado en la cultura japonesa.

Junto con el *manga*, el *anime* japonés constituye un entretenimiento de gran popularidad entre niños y adultos del mundo entero. El animado japonés se transmite sobre todo en la televisión, medio que proyecta actualmente alrededor de 70 títulos semanales. Por otra parte, se estrenan anualmente cerca de diez producciones cinematográficas, lo cual muestra que, sin duda, Japón se impone como líder mundial en este aspecto.

La evolución del *anime* desde el punto de vista histórico se puede concebir marcada por cuatro etapas. La primera, abarca la década de 1940, en plena Segunda Guerra Mundial. Hasta ese momento solo se habían hecho unos pocos *animés* con fines publicitarios y didácticos, pero durante la guerra, el ejército —principalmente la Marina— comenzó a realizarlos. Al percatarse de que el *anime* era un medio facilitador a la hora de transmitir cualquier mensaje a los receptores de menor edad, se dedicó a su realización con el propósito de usarlos como propaganda en su afán por comunicar a los niños el sentido correcto de la guerra en cuestión.

Ello se convierte en un fenómeno nacional y favorece la adquisición de grandes sumas de dinero por parte del ejército. Por esta razón, para la producción del *anime* se pidieron hacer inversiones jamás soñadas hasta entonces. A pesar de que se manifestara cierto rechazo al hecho de ver el *anime* como un «arma», no se puede negar que al invertirse tanto presupuesto y personal especializado, se logró una producción que contó con equipos y técnicas de alta calidad. De manera irónica se podría decir que gracias a la Marina, se experimentó un salto en la calidad de la animación japonesa (*Momotaro no Umiwashi* [*Momotaro and the Sea Eagle*]; Marina de guerra, 1943).

En los años 50 y 60 también en Japón se comienza a realizar largometrajes bajo la influencia de Disney. Sin embargo, estos dibujos animados no lograron superar la popularidad de los de Disney ni obtener el éxito comercial esperado. Es entonces cuando Osamu Tezuka, quien ya tenía una amplia producción de *mangas*, decide tomar su obra original *Astro Boy* (*Tetsuwan Atom*, en japonés) y convertirla en una serie animada para la televisión. Esta forma de realización del dibujo animado es representativa del Japón —una serie de animación de la cual se exhibe un capítulo de 30 minutos por semana— y constituye, aún en la actualidad, un estilo particular que apenas se aplica en otros países. *Astro Boy* se tradujo

en un gran éxito para la animación japonesa y transmitido por la televisión, medio de difusión masiva, logró superar a Disney, al mismo tiempo que propició el «descubrimiento» de un estilo nuevo de animación. De igual forma, permitió que se comprendiera que la animación podía pensarse para la televisión tomando como obra original a los *mangas* de mayor popularidad y evidenció, además, la estrecha relación que se podía establecer entre el *manga* y el *anime*.

La tercera etapa se ubica en los años 70. En este momento la gran mayoría de los temas tratados en las obras se dirigen a los más jóvenes. Es entonces cuando aparecen obras como *Mobile Suit Gundam*, cuyos personajes principales son chicos de unos 15 ó 16 años, sumidos en las penas y preocupaciones propias de su edad, donde se tratan las problemáticas relacionadas con la adolescencia y sus retos y donde la descripción psicológica de los personajes es en extremo complicada. Nace así una nueva teleaudiencia, conformada por adolescentes de 15 a 19 años, que se identifican apasionadamente con este tipo de animación y sus temas.

Finalmente, en la década de 1990, realizadores de dibujos animados como Hayao Miyazaki (*Mi vecino Totoro*; *La princesa Mononoke*), Katsuhiro Otomo (*Akira*), Mamoru Oshii (*Ghost in the Shell*), crean obras cuyos posibles espectadores son los adultos, al mismo tiempo que logran gran acogida en festivales internacionales de cine. El animado japonés se convierte así en un arte capaz de cautivar a receptores de todas las edades, y de abordar con eficacia innumerables temas e historias.

El animado japonés se destaca por dos características fundamentales: puede ser disfrutado tanto por niños como por adultos y aborda varias historias y temas como la ciencia ficción, la guerra, los problemas étnicos, el amor, la vida estudiantil, entre otros. El personaje principal, en su paso por la vida y en pos del crecimiento humano, se enfrenta a disímiles situaciones.

Ahora bien, si comparamos los animados franceses y norteamericanos con los nuestros, resalta la reducción del movimiento en las escenas como una característica muy particular. En *El príncipe guerrero y la conquista de la gran serpiente* (1963, Toei Animation Studio) se sigue el estilo de Disney utilizando cuadros de extrema movilidad. *Astro Boy* (1963,

Mushi Production), en cambio, muestra una gran reducción de movimiento en cada una de sus escenas, técnica muy frecuente en la animación japonesa y que hace algunos años fue severamente criticada y tildada de «chapucera».

Sin embargo, la referencia a una de las obras del director de *La princesa Mononoke*, Hayao Miyazaki permitirá profundizar al respecto de la problemática relacionada con la poca movilidad en la animación de los cuadros. Se trata de *Mi vecino Totoro*, realizada en 1988. Este filme se remonta al Japón de 1950, donde dos hermanas y su padre, que vivían en la ciudad, se mudan al campo. Las dos hermanas (Satsuki, la mayor, y Mei, la menor) disfrutan a plenitud la vida rural y el ambiente campestre. En la escena que quisiera centrar mi atención, una noche, las niñas aguardan en la parada del ómnibus el regreso del padre. Es entonces cuando conocen a Totoro, un monstruo gigante, guardián del bosque. Las dos se sorprenden, pero al mismo tiempo disfrutan sobremanera del feliz encuentro con Totoro y su gato-autobús.

En esta escena, el hecho de la inmovilidad de los cuadros es algo que contrariamente invita a la risa, se convierte en una situación divertida. Desde este punto de vista, el animado japonés no incurre en una «chapucera», sino más bien, implementa una herramienta para enfatizar el verdadero mensaje que se persigue.

Originalmente se considera que lo más importante en la animación es la riqueza del movimiento de los dibujos, sin embargo, ¿por qué en Japón se prefirió lo contrario?

La respuesta está en uno de los secretos de la cultura tradicional japonesa: la influencia del concepto del «MA», el cual no tiene una equivalencia lingüística exacta en inglés, quizá tampoco en español u otro idioma. El «MA» de forma general se refiere a definiciones tales como «intersticio, silencio, espacio, vacío». En inglés podríamos referirnos a *space, interval, buffer, pause, blank*, etc., pero en realidad no existe un vocablo único capaz de expresar toda la esencia del «MA». Es un concepto peculiar nuestro que, de implicaciones estéticas y filosóficas, aparece representado a lo largo de la cultura tradicional japonesa, en la arquitectura, en jardines tradicionales, en la pintura, etcétera. Aun cuando en ocasiones el movimiento del dibujo sea casi nulo, no significa que la escena se detiene. Al contrario, en el caso

de *Mi vecino Totoro* es un recurso de los realizadores para expresar la comicidad de la situación y transmitir al espectador las emociones que se persiguen con la escena.

Los *animés* más recientes son obras basadas en los *comics* de mayor popularidad, como es el caso de *Naruto* y de *One Piece*. Además, se realizan obras dirigidas a jóvenes adolescentes y/o un auditorio más amplio que incluye al joven adulto, mayor de 20 años. Muchas de estas series se transmiten en el horario de la madrugada, entre las 12 y la una de la mañana.

Su realización parte de la técnica de la inmovilidad de los cuadros y trabaja, sobre todo, el sentido estético de las imágenes, así como la originalidad de la historia (*Earl Monte Cristo*, 2004; *Mononoke: el espíritu maligno*, 2007).

Clasificación de los animados japoneses

Ciencia ficción: El *anime* sobre ciencia ficción con temas como la sociedad del futuro, la ciencia y la técnica, el cosmos, el viaje en el tiempo, etc., cuenta con una larga tradición en Japón y goza de gran popularidad (*Akira*; *Innocence*; *Nausica of the Valley of the Wind*).

El robot como personaje principal: Pudiera incluirse en el género ciencia ficción. Dentro de la animación, los robots y las acciones que realizan han gozado de gran popularidad. Destaca en especial el carácter popular de los *animés*, donde el hombre (personaje principal) con su manejo logra poner en acción a enormes robots. Este género ha alcanzado gran fama a nivel mundial (*Astro Boy*, *Mobile Suit Gundam*).

Chicas hechiceras: En gran parte de los *animés* destinados a los niños, especialmente a las niñas, aparece una niña hechicera. Se puede decir que este género, poco común en el mundo, es típico de Japón. El tema que se trata es bien diverso; va desde la magia propiamente dicha, que involucra los objetos que utiliza la protagonista (la varita mágica, entre otros) hasta la mágica transformación del personaje principal (*Sally the Witch*; *Bishoujo Senshi Sailor Moon* [Sera mun]).

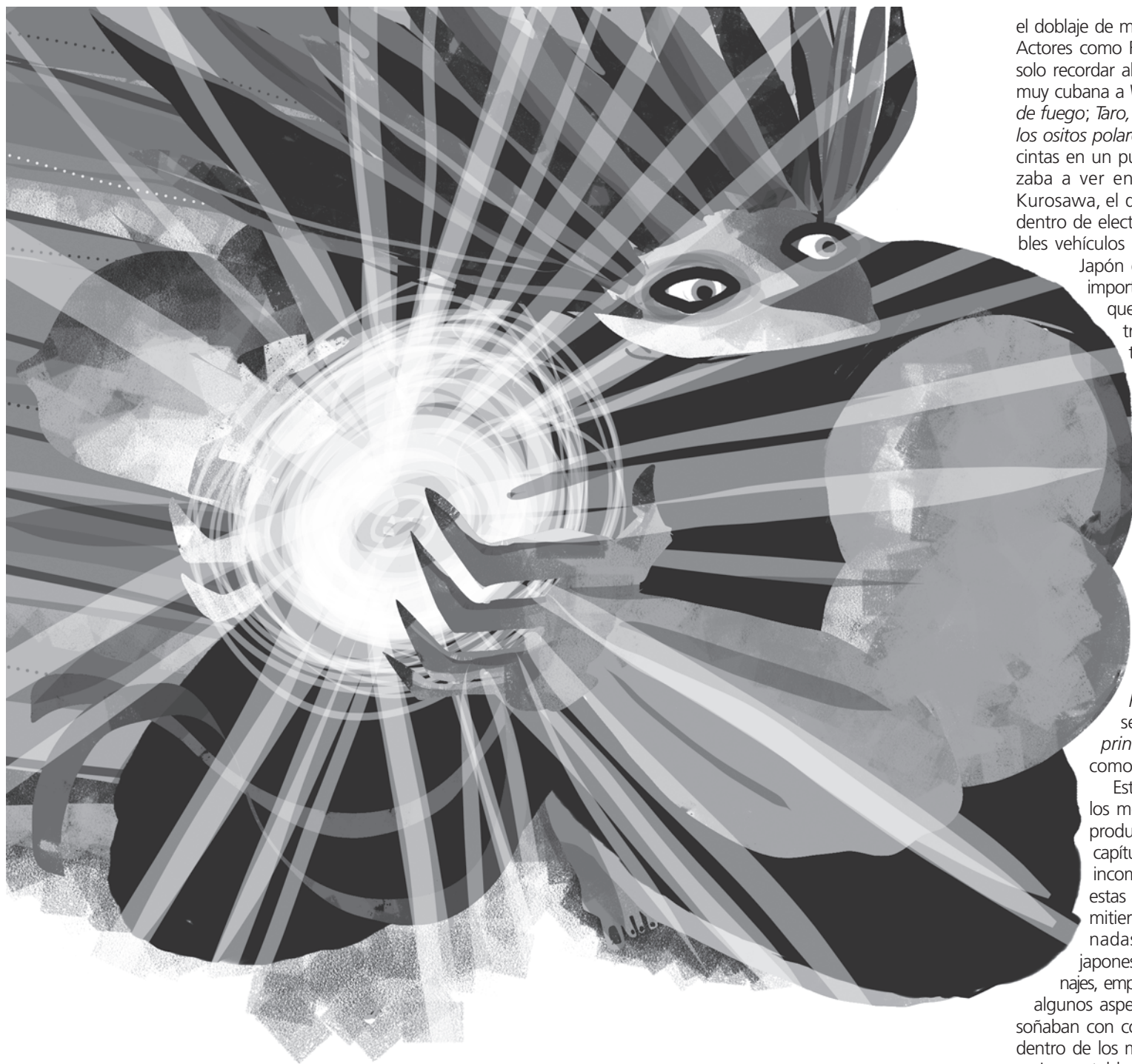
Deporte: El béisbol y el fútbol, en especial, gozan de gran popularidad en Japón, razón por la cual existen muchos *animés* cuyos protagonistas son, por lo general, jóvenes entre los 15 y 19 años que practican estos deportes. La historia que protagonizan estos chicos no trata el simple hecho de ganar o perder en un encuentro deportivo, sino que se centra al mismo tiempo en los problemas a los que se enfrentan los adolescentes, la vida estudiantil, la amistad, con lo que logra la simpatía de los espectadores (*Ookiku furikabutte!*; *The melancholy of Haruhi Suzumiya* [este último, aunque no pertenece al género deportivo, actualmente es uno de los preferidos por el público, ya que refleja la vida estudiantil]).

Clásicos de la literatura: Aunque en la época contemporánea han disminuido considerablemente los animados basados en obras literarias famosas, en las décadas del 70 y el 80 se experimentó cierto florecimiento de este género. Se hicieron en ese momento no pocos *animés* que lejos de proponer las aventuras y la fantasía, se limitaron únicamente a describir la vida cotidiana de sus protagonistas. Este aspecto es una de las particularidades de la animación japonesa (*Heidi, Girl of the Alps*). ▀

Transcripción de la conferencia ofrecida por el Dr. Nobuyuki Tsugata, historiador de la animación japonesa y profesor de la Facultad de Animación de la Universidad de Kyoto y de la Universidad de Gakusyuin. La Habana, 25 de octubre de 2008.

Traductor: Alexander Paredes González





Una breve historia sobre el manga y el anime en CUBA

Leonardo Gala Echemendía

En la década de los 70 del pasado siglo, comienzan a exhibirse en los cines de nuestro país largometrajes animados procedentes de Japón. Las historias que narran estos largometrajes son muy dinámicas, con personajes interesantes y bien diseñados, y una animación muy efectiva. Considerados un soplo de aire fresco en medio de un panorama cultural que celosamente se sobreprotege de los productos culturales del capitalismo —entendiendo por ello fundamentalmente las obras estadounidenses—, pronto van a ganarse un lugar especial en la preferencia del público infantil de la época. Identificados, lógicamente, como «muñequitos japoneses»; esta denominación de origen, muy pronto los hace muy atractivos para el público cubano como productos de calidad asegurada.

Alejados tanto del realismo socialista subyacente en los «muñequitos rusos», como del *happy end* a ultranza de los «muñequitos americanos», estos animados llamaban la atención por sus personajes de apariencias occidentales, por el buen trabajo de doblaje de actores nacionales, y por la forma en que transmitían valores positivos a los receptores de menor edad, como la solidaridad con los más débiles y los más viejos, el trabajo en grupo, la perseverancia y el premio al esfuerzo, y eran, además, muy entretenidos. Títulos como *El imperio submarino*,

Las aventuras del osito panda, *El Gato con botas va al oeste*, *La sirenita*, *Jack y la brujieta*, *Historia de una vieja locomotora*, o *El Gato con botas da la vuelta al mundo en 80 días* son todavía de los más recordados de esta época.

Sin embargo, los «muñequitos japoneses» podían ser no solo historias animadas para los más pequeños. A principios de los años 80, se exhibe *Voltus V*, una película que ha sido de las más recordadas por varias generaciones de las estrenadas alguna vez en nuestros cines. La historia del superrobot de la espada láser, defensor de la Tierra ante la amenaza del Imperio Barzán, prendió muy fuerte en la imaginación de niños, adolescentes y jóvenes, al punto de convertirse en objeto de culto. Los admiradores de *Voltus V* de la época buscaban, atesoraban, e incluso negociaban e intercambiaban fotogramas descartados de la cinta con la imagen del robot. Lo pintaban, lo calcaban, le mejoraban las armas, se hacían pequeñas historietas sobre él, se discutían versiones alternativas de la historia (la más común: ¿qué hubiera pasado si dos, o mejor, tres monstruos, se hubieran enfrentado a Voltus V?).

Y por supuesto, esperaban la segunda parte, que prometía ser muchísimo mejor...

Tras *Voltus V* se hizo habitual cada año el estreno de largometrajes animados japoneses en los cines y, al igual que los primeros, exhibidos en los años 70, estas cintas contaron con

el doblaje de muy buenos actores de la TV y el cine nacionales. Actores como Frank González, Pedrito Silva o Rudy Mora, por solo recordar algunos, aportaron con sus voces una dimensión muy cubana a *Voltus V*, *El castillo de los falsificadores*, *El pájaro de fuego*; *Taro, el niño dragón*; *Cyborg 009* o *Las aventuras de los ositos polares*, y ayudaron así a la excelente acogida de las cintas en un público que, gracias a estos animados, ya empezaba a ver en Japón no solo al país de los samurais de Kurosawa, el de los componentes electrónicos miniaturizados dentro de electrodomésticos Sony o Sanyo, o el de los confiables vehículos Hino y Honda.

Japón era también el país de una producción seriada importante, lo mismo en historietas (llamadas *mangas*) que en series animadas, y varios de estos largometrajes que vistos en la década de los 80 eran adaptaciones al cine de dicha producción, a diferencia de los largometrajes que se vieran en la década anterior. Por citar tres ejemplos: *Voltus V* era una recopilación de algunos capítulos de una serie para TV; *El pájaro de fuego*, una adaptación de un *manga* de Osamu Tezuka, y *El castillo de los falsificadores*, de Hayao Miyazaki, una película hecha gracias al éxito de una serie que, a su vez, procedía de un *manga* de mucha aceptación popular.

Las series animadas infantiles en TV

La TV comienza también, a mediados de los años 80, a exhibir series animadas, en su mayoría, coproducciones entre países europeos y casas de animación japonesa, como *Ulises 31*; *Rui, el pequeño Cid*; o *Banner y Flappy*, y también series de factura únicamente nipona, como *La princesa caballero* o *Átomo* (*Astro Boy*, exhibida como *Las aventuras de Jet Marte*).

Estas series, inicialmente transmitidas solo durante los meses de verano, sufrieron saltos de continuidad, producto de cambios en el orden de exhibición de sus capítulos, e incluso algunas fueron exhibidas de forma incompleta, como sucedió con *Ulises 31*. No obstante estas irregularidades, fueron muy bien recibidas, y permitieron apreciar, con mayor detenimiento, determinadas peculiaridades del estilo de la animación japonesa. Encuadres, diseños, movimientos de los personajes, empleo de estereotipos comunes en las tramas, son ya algunos aspectos que comenzaron a influir en aquellos que soñaban con convertirse algún día en dibujantes y animadores dentro de los marcos de su estética favorita: la del *anime*.

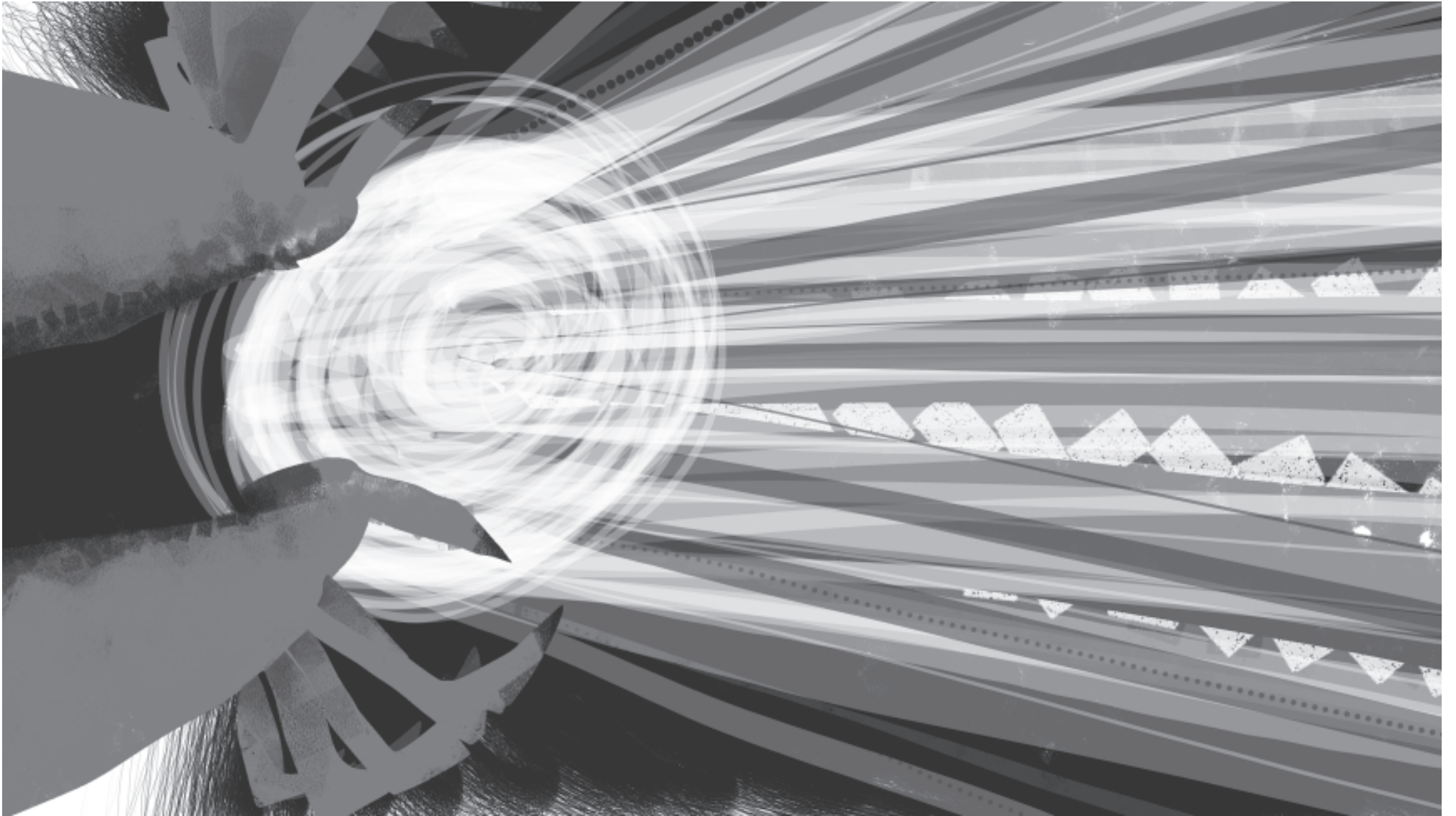
Lamentablemente, en este período de bonanza económica que fueron los años 80, no se publicaron en el país historietas provenientes del Japón, aunque es evidente que ya el *manga* había comenzado a influir en algunas creaciones de la época, fundamentalmente en historias de ciencia ficción para la revista *Zunzún*, como es el caso de *Yeyín*. Ya a finales de la década, la revista *Cómicos* empieza a anunciar creaciones de nuevos artistas cubanos con estética *manga*, pero nunca llegaron a ver la luz.

Aunque en estos años la TV desplaza rápidamente al cine en cuanto a la cantidad de animados que se exhiben, lo cierto es que, entre ambos, crean una expectativa en los aficionados cubanos que va en aumento, muy en consonancia con el auge internacional que va experimentando la animación japonesa en la segunda mitad de los años 80. Títulos como *Tecnopolicia en acción*, *Fuerza 5*, *Único en la tierra secreta*, *El lago de los cisnes*, *Yaltus* (realmente *Baldios*, renombrada *Yaltus* en el ICAIC, y que no gustó a todos, quizá porque con ese nombre muchos esperaban ver una historia similar a la de *Voltus*), y finalmente *Locke, el superman de la galaxia*, hacían esperar que las nuevas propuestas por venir en cine y TV serían cada día más, y mucho mejores.

Sin embargo, a principios de los años 90 la situación cambia abruptamente para los amantes de la animación japonesa.

El boom «invisible» del anime

Durante los años 80, el éxito continuado de los animados japoneses en Europa y Asia estimula a las compañías japonesas a la creación de producciones cada vez con mayor calidad. Películas como *Nausica, del Valle del Viento* o *Patlabor*, y series como *Mobile Suit Gundam* van ganando espacios para el *anime* a nivel global hasta que, con el estreno de la película *Akira*, de Katsuhiro Otomo, se desata una explosión de consumo de animados japoneses a nivel internacional. Basada también en un *manga*, muy violento, con escenas de una edición vertiginosa, y un final enigmático que todavía hoy da de qué hablar, *Akira* abre de par en par las puertas de Occidente a una industria de animación que puede hacer cualquier tipo de historia, para cualquier sector del público, y que ya no se limita solamente al cine y la TV, sino que, además, ha encontrado en las producciones «directo a video» la posibilidad de saltarse las limitaciones (dígase criterios de selección, horarios, géneros temáticos establecidos) de estos dos medios.



En Cuba, sin embargo, el derrumbe del campo socialista europeo trae una situación económica difícil, que provoca que desaparezcan rápidamente del cine los estrenos de nuevas películas, entre ellas también los largometrajes animados japoneses. La TV queda casi como única vía para poder apreciar la animación japonesa —ciertamente, la más estable—, ante las frecuentes faltas de fluido eléctrico que afectan al fanático cubano en estos años.

Caracterizada por la reposición de todas las series exhibidas en la década anterior —y manteniendo aquellos saltos de continuidad y finales en suspenso, como si fueran todavía los años 80— la TV también estrena en esta época nuevas series, como *Capitán Futuro*; *Ángel, la niña de las flores*, y *Los gatos samurais*. Es, sobre todo esta última, que se vio no muy alejada de su estreno en México, la que permite apreciar mejor la fuerza del *anime*, capaz incluso de reirse de las convenciones que ha creado, y que lo hacen tan reconocible. En efecto, rasgos característicos de las series japonesas de los 70 y los 80 como el «monstruo de la semana», las peculiaridades históricas de los personajes femeninos, o el papel inevitable del villano como motor impulsor del conflicto, son puestos de manifiesto una y otra vez en cada capítulo de aquellos gatos que repartían pizzas y justicia en Pequeño Tokio. También esta serie permite apreciar un progresivo abandono de los personajes con apariencia y comportamiento occidentales, apreciados en las primeras series, en favor de otros que, si bien no tienen por qué tener apariencia japonesa, sí se comportan reconociblemente como tales.

Sin embargo, a diferencia de las décadas anteriores, ya desde la primera mitad de los años 90, el amante del *manga* y de la animación japonesa va a tener progresivamente más acceso a materiales que no le llegan por la vía de las editoriales, el cine o la TV nacionales. El *boom* del *manga* y el *anime* de principios de los 90, aunque no se apreciara en los medios tradicionales, de una forma u otra, lentamente también nos iba alcanzando.

Todavía con escasez de papel para realizar las publicaciones, y casi sin películas que exhibir en las salas deterioradas, ni las editoriales ni el cine están en esta época en condiciones de hacerse eco del fenómeno del *manga* y del *anime*.

La TV nacional, por su parte, todavía con dos canales de alcance nacional, no encuentra espacio en la programación de esta década para series como *Neon Genesis Evangelion*, una historia de robots pilotados por adolescentes inseguros de sí mismos, bajo la tutela de organizaciones con sus propias agendas secretas. Tampoco lo tiene para series como *Dragon Ball*, de corte infantil, pero con un nivel tan elevado de violencia que no se juzga apto para los más pequeños. Ni para películas como *Ghost in the Shell*, de Mamoru Oshii, donde preocupaciones transhumanistas alternan con un tratamiento muy gráfico del desnudo, el tecnofetichismo y actitudes sexuales nada ambiguas.

Sin embargo, entre los amantes del *manga* (término bajo el cual ya los *fans* engloban animados e historietas por igual) circulan películas y series en casetes de video, con títulos muchas veces deseados por años, como por ejemplo *Mazinger*, *Gran Mazinger*, o *Los caballeros del Zodiaco*. Es precisamente esta circulación informal —también en revistas que, de forma esporádica, se traen de otros países— un aspecto que va a caracterizar la incipiente difusión del género a partir de la segunda mitad de la década de los 90. Inicialmente muy irregular, la entrada de Cuba a Internet en el año 1996 acelera esta difusión y permite un acercamiento de los admiradores al fenómeno del *manga* cada vez menos mediado por las instituciones culturales, o por las posibilidades y gustos personales de amigos y familiares en el exterior.

Gracias a Internet y al fenómeno de la digitalización —traslado del contenido almacenado en soportes tradicionales como revistas, libros, discos de música y cintas de video hacia soportes digitales—, el aficionado cubano puede finalmente irse «poniendo al día» en lo que al *manga* y al *anime* se refiere. Al principio muy lentamente, y luego cada vez con mayor velocidad, comienzan por aparecer bandas sonoras de películas, temas musicales de *openings* y *endings* de series famosas, imágenes de personajes, *scanlations* de *mangas*, a películas y series completas ya a principios de los años 2000, que van inundando poco a poco los discos duros de aquellos que tienen computadoras y posibilitando, para comienzos de la década siguiente, la aparición de un nuevo tipo de admiradores en el país: El *otaku* cubano.

La influencia del *otaku* cubano

Los aficionados al *manga* y al *anime* en la Cuba actual ya no tienen que esperar, como en épocas pasadas, por la aparición en cine, o TV de sus títulos favoritos. Conocedores de la obra de los principales realizadores japoneses, y seguidores entusiastas de series contemporáneas como *Naruto*, *Hellsing*, *Full Metal Panic*, *Full Metal Alchemist*, *Bleach* o *Death Note*, entre otras, se han caracterizado en esta década por tres aspectos:

El primero, el elevado conocimiento y consumo de *animés* y *mangas*, muchas veces con un corto tiempo desde su transmisión en Japón, fundamentalmente gracias a una comunidad internacional de *fansubbers* (personas que subtitulan películas y series japonesas a otros idiomas), y a una circulación muy rápida entre amigos y conocidos de materiales en formatos digitales.

Un segundo aspecto es, la divulgación de información sobre el fenómeno del *manga* y del *anime*, mediante comunidades de amigos, *fanzines* digitales (como *Onírica*, *Qubit*, *Disparo en red*, *Estronia*, o *La voz de Alnader*), incluso determinados programas de la TV nacional, como Ciencia y Ficción. Esta divulgación va a encontrar su máximo exponente, desde el año 2006,

en el programa X-Distante, del Canal Habana de la capital, originalmente pensado para el verano de ese año, y que se mantuvo en pantalla gracias al reclamo de los televidentes, y en el que se han podido apreciar tanto películas como series, junto a comentarios críticos acerca de realizadores, y la historia del género en Japón.

Y como tercer y último aspecto está la aparición de jóvenes creadores que, bajo las convenciones estéticas del *manga* y el *anime*, han comenzado a retroalimentar la vida cultural de los cubanos de la Isla. Si bien en el caso de las historietas no se ha logrado todavía concretar publicaciones de *mangas*, a pesar de la calidad innegable de los trabajos de los *mangakas* cubanos, lo cierto es que ellos se han mantenido dibujando, muchos desde finales de los 80, y esperan compartir algún día (por supuesto, lo más pronto posible) con los lectores cubanos sus creaciones. Algunos de estos *mangakas* han dado el salto a la animación, y desde los Estudios de Animación del Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT) y el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) han comenzado a dar a conocer obras en las que son reconocibles las convenciones estéticas del *anime*, por el momento en animados fundamentalmente dedicados al público infantil, como *El frijol viajero*, *La gotica de agua*, *Yeyín* y *el cazador androide*, o *Nené traviesa*, entre otros, y se aprecian ya producciones de animados dirigidos a adultos, como *Quietud interrumpida*, de Alex Rodríguez.

En el caso de los animadores, además, se agradece la aparición de producciones independientes, que intentan llevar adelante proyectos de animación muy personales, en ocasiones buscando fuentes de financiamiento en el exterior. El *anime*, como lenguaje que permite realizar animaciones visualmente atractivas, y a un costo comparativamente menor al de otras técnicas de animación, ha sido abrazado por algunos de los más jóvenes realizadores, que tienen experiencia como *mangakas* o como animadores en el ICAIC y el ICRT, para abrir un espacio a los cubanos en el ámbito internacional. Es el caso, por ejemplo, de Ermitis Blanco, que con el videoclip de la canción *Piedra vs. Tanque*, para el grupo español Ojos de Brujo, asombró muy favorablemente a los del patio. Con un estilo dinámico, que recuerda al de Yoshiaki Kawajiri, este corto es una vívida muestra de cómo las influencias del *anime* han sido asimiladas por los artistas cubanos, y una promesa de lo mucho que podríamos llegar a realizar con el talento existente en nuestro país.

Insatisfacciones, a pesar de lo mucho que se ha avanzado, por supuesto que existen. Pero lo cierto es que el *manga* y el *anime* llegaron para quedarse en nuestro país y tienen entre nosotros, mezclado con nuestra forma de ser, un gran futuro por delante. ▀

Comikazes

...on target ...КУБА-С-XXI

Nahela Hechavarría Pouymiró



Imaginar fue la premisa. Diseñar, el modo de dar cuerpo a una idea que, sin otra intención, fuera del deseo de generar nuevos terrenos para el arte, prometía ser un salto al vacío. Esperando poco y deseando mucho, un grupo heterogéneo de jóvenes diseñadores se iniciaron en la empresa de crear, a partir de la estética del *comic* y su cultura, una propuesta integral en la que confluyen la gráfica, el diseño de vestuario y las más diversas inquietudes artísticas.

Resultado: *Comikazes*, un proyecto colectivo que imbrica ambas ramas del diseño (gráfico y de vestuario) con un concepto más bien inclusivo, que limitante. Toda influencia, fuente, idea —siempre sobre la base de un criterio estudiado— fue válida y aceptada dentro del proceso creativo. Como especie de «laboratorio-taller», *Comikazes* se caracterizó por analizar colectivamente las soluciones que iban alcanzándose en función de cada una de las propuestas. De hecho, se partió de una visión dual, y se trabajó de forma conjunta el diseño de la historieta y su vestuario para lograr un producto único que luego se ponía a consideración del grupo. Bien mirado, este *modus operandi* ha sido el que más éxitos ha cosechado en los trabajos de grupos creativos en el campo de la publicidad, el cine o el teatro.

En el pasado siglo, el *comic* contó con una larga lista de artistas gráficos que contribuyeron a fundar una tradición

con miles de seguidores en el mundo entero. En Cuba, conquistó un lugar muy especial y marcó etapas específicas en el devenir cultural de la Isla, dentro del cual se destacan los años 80 como el momento de mayor auge, distribución y producción nacional; así como de influencia en el desarrollo de otras manifestaciones, por ejemplo, el dibujo animado. Luego de unos años 90 escasos en materiales y ediciones, con la pérdida y desaparición de la mayoría de las revistas de historietas y suplementos humorísticos, es interesante cómo, pese a que ninguno de los 19 diseñadores presentes en esta muestra son historietistas de profesión, abogan por sus códigos estéticos y encuentran en el *comic* una motivación para su obra.

Estos *comikazes* no pretenden erigirse en la «nueva generación» de historietistas cubanos, con los compromisos y reglas que esto supone, sino apenas apuntar un espacio de posibilidades creativas ilimitadas. La idea de presentar una página de historieta magnificada (150 x 90 cm) que funge necesariamente como fragmento de una historia mayor —quizá ni siquiera definida totalmente— nos lleva a la idea de uso del *comic* como reclamo visual, pretexto para concebir realidades y mundos disímiles que serán recreados y redimensionados en la galería. De hecho, el aspecto narrativo no es el centro de atención, aunque necesariamente al emplear

la estructura de página de historieta con su secuencia de viñetas, se presente un pequeño relato.

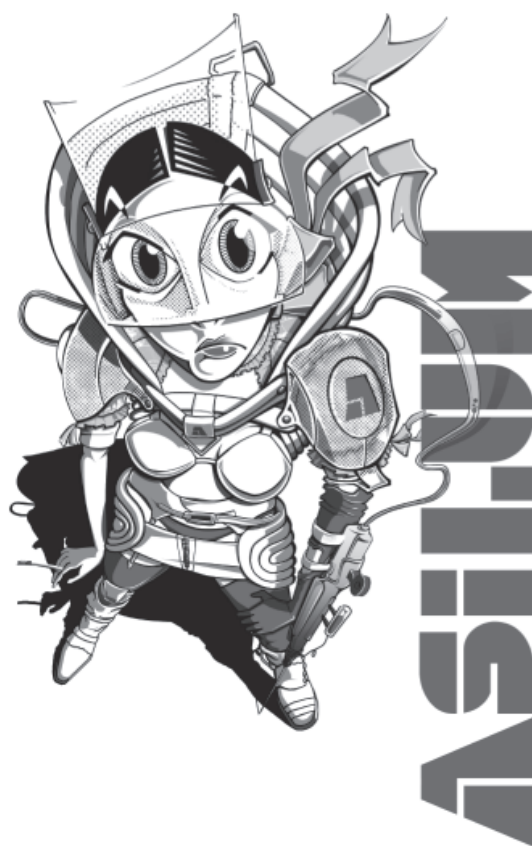
Por otro lado, si bien el *comic* en sus inicios descubrió y se focalizó hacia un potencial público infantil y juvenil de gran importancia para su instauración y permanencia, actualmente existe todo un mercado y circulación dirigidos a un consumidor adulto con intereses a la vez que diversos muy específicos. *Comikazes* se orienta hacia este último, aun cuando es posible rastrear en algunos de los trabajos la influencia de la memoria individual y la niñez como referencia («4 y 20», de Erick Silva, Roberto Ramos y Karen Rivero).

La pluralidad de temáticas presentes en *Comikazes* abarca también el plano formal: desde el empleo de la tipografía hasta la influencia (consciente o no) de corrientes pictóricas como el neoexpresionismo o la neofiguración latinoamericana. Igualmente, la impronta de la estética de la ilustración y el humor, hasta cierto punto corrosivo, es más acentuada en algunos («Los animales», de Gustavo Gavilondo y Lauren Fajardo, o «*Asylum*», de Nelson Ponce y Roberto Ramos); así como la caricatura y lo grotesco en otros («*Circus*», de Edel Rodríguez y Lizandra Ramos, o la propuesta de Juan Carlos Polo, Lauren Fajardo y Alexis Polanco).

Es interesante percibir también planteos de tipo filosófico en el dueto Carlos Mondeja y Yalí Romagoza o en «El rojo y el gris»,



«*Asylum*», de Nelson Ponce y Roberto Ramos

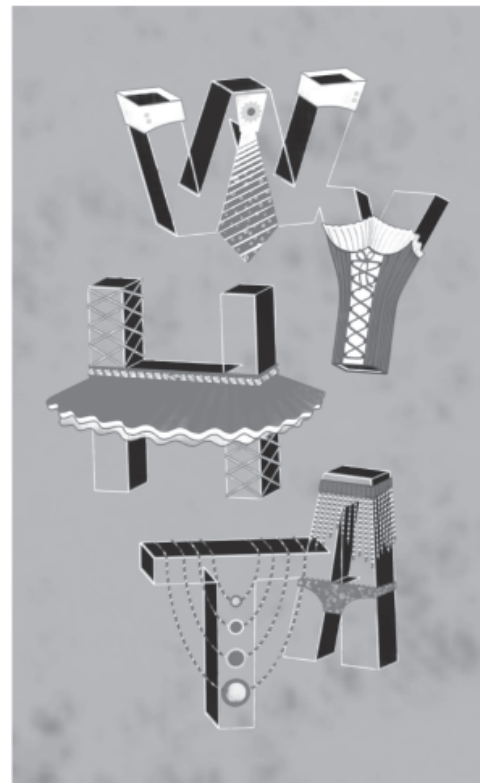




«4 y 20», de Erick Silva, Roberto Ramos y Karen Rivero



«Preciosa y el viento», de Daniel Díaz y Raquel Janero



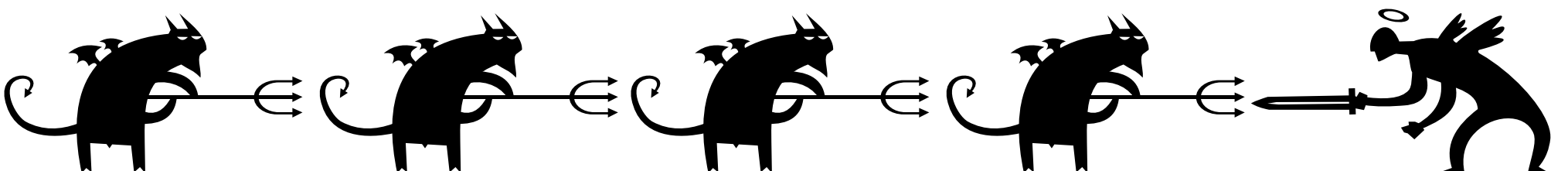
de Raúl Valdés, Anayce Figueroa y Yandi Morgado. Asimismo, encontrar reflexiones acerca del poder de la moda y su relación con la identidad («Standard», de Giselle Monzón y Karen Rivero), que conviven con experimentos que no cabrían dentro del concepto tradicional de *comic* y expanden sus límites, ya sea desde el uso del lenguaje tipográfico como tema (Daniel Díaz y Raquel Janero) o del cuerpo como portador/productor de una historia («Papiroflexia», de Michelle Miyares y Alexis Polanco).

Sin duda, *Comikazes* es un proyecto inclasificable, que se aleja de fórmulas y categorías *a priori*. No solo porque haga

uso del *comic* norteamericano y latinoamericano, del *manga* japonés y la historieta cubana como tradiciones de referencia, o que en el plano del vestuario el espectro transite del *minimal* o la estética *punk*, a la apariencia *naif* (hecho en casa) o incluso futurista; sino porque echa mano de todo elemento, técnica y concepto, sin complejos ni culpa. En una palabra, la libertad de desarrollar una idea hasta sus últimas consecuencias. Se trata de recrear la atmósfera reflejada en el *comic* en el espacio de la galería para que el lector/espectador participe directamente de la acción que se presenta.

De esta forma, *Comikazes* lleva al *comic* y su estética a una nueva dimensión, diríamos espacial o escenográfica, casi teatral, que trae a la vida lo más cercano o lejano, real o irreal con el mismo encanto y misterio que producen aún el cine o la música.

Si diseñar es prever, definir y proyectar en función de comunicar ideas de la manera más eficaz posible, *Comikazes* es también eso, pero sobre todo, un divertimento que, liberado del encargo usual en todo trabajo de diseño, encuentra la espontaneidad y el espíritu de una generación, un contexto, una época: Cuba, siglo XXI. ▀



La nada es bella

Tres décadas borrando y rehaciendo el mundo

Naomi Klein



Ilustración: Patricia del Río

La Tierra estaba toda corrompida ante Dios y llena toda de violencia. Viendo, pues, Dios que todo en la Tierra era corrupción, pues toda carne había corrompido su camino sobre la Tierra, dijo Dios a Noé: «El fin de toda carne ha llegado a mi presencia, pues está llena la Tierra de violencia a causa de los hombres, y voy a exterminarlos de la Tierra».

Génesis 6,11

Del shock y de la conmoción surgen miedos, peligros y destrucciones inaprensibles para la mayor parte de la gente, para elementos y sectores específicos de la sociedad de la amenaza, o para los dirigentes. La naturaleza, bajo la forma de tornados, huracanes, terremotos, inundaciones, incendios descontrolados, hambrunas y epidemias también puede generar estados de shock y de conmoción.

Shock and Awe: Achieving Rapid Dominance, extraído de la doctrina militar de la guerra contra Iraq¹

Conocí a Jamar Perry en septiembre de 2005, en el gran refugio que la Cruz Roja había organizado en Baton Rouge, Luisiana. Un grupo de jóvenes miembros de la ciencia ficción repartían, sonrientes, la cena entre la gente que esperaba en fila, y él era uno de ellos. Me acababan de llamar la atención por hablar con los evacuados sin un periodista a mi lado y me estaba esforzando por disimular y mezclarme con el gentío, una canadiense blanca en medio de un mar de afroamericanos sureños. Me escabullí hasta la fila, detrás de Perry, y le pedí que hablara conmigo como si fuéramos amigos de toda la vida, y se avino amablemente.

Nacido y criado en Nueva Orleans, había pasado una semana fuera de la ciudad inundada. Aparentaba unos 17 años, pero me dijo que tenía 23. Él y su familia habían esperado los autobuses de rescate hasta el último momento. A falta de una evacuación organizada, se habían lanzado hacia las afueras, bajo un sol abrasador. Finalmente habían terminado allí, en un inmenso centro de congresos, donde habitualmente se celebraban las ferias de la industria farmacéutica y espectáculos de lucha libre como *Capital City Carnage: The Ultimate in Steel Cage Fighting*^{*}. Ahora, en el centro se apretujaban más de dos mil camillas y una muchedumbre de gente exhausta y enfadada bajo la vigilancia de los soldados de la Guardia Nacional, tensos y con los nervios a flor de piel, recién llegados de Iraq.

Ese día corría la voz en el refugio de que Richard Baker, un destacado congresista republicano de Nueva Orleans, le había dicho a un grupo de presión: «Por fin hemos limpiado Nueva Orleans de los pisos de protección oficial. Nosotros no podíamos hacerlo, pero Dios sí»². Joseph Canizaro, uno de los constructores más ricos de Nueva Orleans, también había expresado una opinión parecida: «Creo que podemos empezar de nuevo, pasando página. Y en esa página blanca tenemos grandes oportunidades»³. Durante toda la semana, por el parlamento estatal de Luisiana en Baton Rouge habían desfilado grupos de presión, y gente de toda ralea con influencias y ganas de aprovechar esas grandes oportunidades: menos impuestos, menos regulaciones, trabajadores con salarios más bajos y «una ciudad más pequeña y más segura», lo que en la práctica equivalía a eliminar los proyectos de pisos a precios asequibles y sustituirlos por promociones urbanísticas. Al escuchar frases y expresiones como «empezar de nuevo» y «pasar página», casi se le olvidaba a uno el hedor nocivo de los escombros, las mareas químicas y los restos humanos que se amontonaban a unos pocos kilómetros, en la autopista.

En el refugio, Jamar no podía pensar en otra cosa: «Para mí no tiene nada que ver con limpiar la ciudad. Lo que yo veo es un montón de gente del centro que ha muerto. Personas que no deberían estar muertas».

Hablaba en voz baja, pero un hombre mayor que estaba en la cola, delante de nosotros, le oyó y se dio la vuelta como si le hubieran dado un latigazo: «¿Qué les pasa a esos tipejos de Baton Rouge? Esto no es una oportunidad. Es una maldita tragedia. ¿Están ciegos o qué?».

Una madre con dos niños intervino: «No, no están ciegos. Son malvados. Tienen la vista perfectamente sana».



Milton Friedman fue uno de los que vio oportunidades en las aguas que inundaban Nueva Orleans. Gran gurú del movimiento en favor del capitalismo de libre mercado, fue el responsable de crear la hoja de ruta de la economía global, contemporánea e hipermóvil en la que hoy vivimos. A sus 93 años, y a pesar de su delicado estado de salud, el «tío Miltie», como le llamaban sus seguidores, tuvo fuerzas para escribir un artículo de opinión en *The Wall Street Journal* tres meses después de que los diques se rompieran: «La mayor parte de las escuelas de Nueva Orleans están en ruinas —observó Friedman—, al igual que los hogares de los alumnos que asistían a clase. Los niños se ven obligados a ir a escuelas de otras zonas, y esto es una tragedia. También es una oportunidad para emprender una reforma radical del sistema educativo»⁴.

La idea radical de Friedman consistía en que, en lugar de gastar una parte de los miles de millones de dólares destinados

a la reconstrucción y la mejora del sistema de educación pública de Nueva Orleans, el gobierno entregase cheques escolares a las familias, para que estas pudieran dirigirse a las escuelas privadas, muchas de las cuales ya obtenían beneficios, y dichas instituciones recibieran subsidios estatales a cambio de aceptar a los niños en su alumnado. Era esencial, según indicaba Friedman en su artículo, que este cambio fundamental no fuera un mero parche sino una «reforma permanente»⁵.

Una red de *think tanks* y grupos estratégicos de derecha se abalanzaron sobre la propuesta de Friedman y cayeron sobre la ciudad después de la tormenta. La administración de George W. Bush apoyó sus planes con decenas de millones de dólares a fin de convertir los centros escolares de Nueva Orleans en «escuelas chárter»,** es decir, escuelas originalmente creadas y construidas por el estado que pasarían a ser gestionadas por instituciones privadas según sus propias reglas. Hay un gran debate en torno a las escuelas chárter en EE.UU., pues muchos padres y madres afroamericanos opinan que son un paso atrás en el camino de los derechos civiles, que garantizaba una educación igual para todos los niños. Sin embargo, para Milton Friedman el mismo concepto de sistema de educación pública apesta a socialismo. Desde su punto de vista, las únicas funciones del estado consistían en la «protección de nuestras libertades, contra los enemigos del exterior y los del interior: defender la ley y el orden, garantizar los contratos privados y crear el marco para mercados competitivos»⁶. En otras palabras: policía y soldados; cualquier cosa más allá, incluyendo una educación gratuita e igualitaria, era una interferencia injusta en las leyes del mercado.

En brutal contraste con el ritmo glacial al que se repararon los diques y la red eléctrica de Nueva Orleans, la subasta del sistema educativo de la ciudad se realizó con precisión y velocidad dignas de un operativo militar. En menos de 19 meses, con la mayoría de los ciudadanos pobres aún exiliados de sus hogares, las escuelas públicas de Nueva Orleans fueron sustituidas casi en su totalidad por una red de escuelas chárter de gestión privada. Antes del huracán Katrina, la junta estatal se ocupaba de 123 escuelas públicas; después, solo quedaban cuatro. Antes de la tormenta, Nueva Orleans contaba con siete escuelas chárter, y después, 31.⁷ Los maestros de la ciudad solían enorgullecerse de pertenecer a un sindicato fuerte. Tras el desastre, los contratos de los trabajadores quedaron hechos pedazos, y los 4 700 miembros del sindicato fueron despedidos.⁸ Algunos de los profesores más jóvenes volvieron a trabajar para las escuelas chárter, con salarios reducidos. La mayoría no recuperaron sus empleos.

Nueva Orleans era, según *The New York Times*, «el principal laboratorio de pruebas de la nación para el incremento

de las escuelas *chárter*», mientras el American Enterprise Institute, un *think tank* de inspiración friedmaniana, declaraba entusiasmado que «el Katrina logró en un día [...] lo que los reformadores escolares de Luisiana no pudieron lograr tras varios años intentándolo»⁹. Mientras, los maestros de escuela, que eran testigos de cómo el dinero destinado a las víctimas de las inundaciones era desviado de su objetivo original y se utilizaba para eliminar un sistema público y sustituirlo por otro privado, tildaban el plan de Friedman de «ataco a la educación»¹⁰.

Estos ataques organizados contra las instituciones y bienes públicos, siempre después de acontecimientos de carácter catastrófico, declarándolos al mismo tiempo atractivas oportunidades de mercado, reciben un nombre en este libro: «capitalismo del desastre».

La columna de opinión de Friedman sobre Nueva Orleans terminó siendo su última recomendación sobre políticas públicas: murió menos de un año después, el 16 de noviembre de 2006, a los 94 años. Puede parecer que la privatización del sistema de educación pública de una ciudad norteamericana de tamaño medio fue una preocupación modesta para el hombre considerado el economista más influyente del pasado medio siglo, entre cuyos discípulos se cuentan varios presidentes estadounidenses, primeros ministros británicos, oligarcas rusos, ministros de Finanzas polacos, dictadores del Tercer Mundo, secretarios generales del Partido Comunista chino, directores del Fondo Monetario Internacional y los últimos tres jefes de la Reserva Federal. No obstante, su decidida voluntad de aprovechar la crisis de Nueva Orleans para instaurar una versión fundamentalista del capitalismo también fue un adiós extrañamente adecuado para el profesor de 1,58 m y energía sin límites que, en el apogeo de sus facultades, se describió como «un predicador a la antigua pronunciando el sermón de los domingos»¹¹.

Durante más de tres décadas, Friedman y sus poderosos seguidores habían perfeccionado precisamente la misma estrategia: esperar a que se produjera una crisis de primer orden o estado de *shock*, y luego vender al mejor postor los pedazos de la red estatal a los agentes privados mientras los ciudadanos aún se recuperaban del trauma, para rápidamente lograr que las «reformas» fueran permanentes.

En uno de sus ensayos más influyentes, Friedman articuló el núcleo de la panacea táctica del capitalismo contemporáneo, lo que yo denomino doctrina del *shock*. Observó que «solo una crisis —real o percibida— da lugar a un cambio verdadero. Cuando esa crisis tiene lugar, las acciones que se llevan a cabo dependen de las ideas que flotan en el ambiente. Creo que esa ha de ser nuestra función básica: desarrollar alternativas a las políticas existentes, para mantenerlas vivas y activas hasta que lo políticamente imposible se vuelve políticamente inevitable»¹². Algunas personas almacenan latas y agua en caso de desastres o terremotos; los discípulos de Friedman almacenan un montón de ideas de libre mercado. Y una vez desatada la crisis, el profesor de la Universidad de Chicago estaba convencido de que era de la mayor importancia actuar con rapidez, para imponer los cambios rápida e irreversiblemente, antes de que la sociedad afectada volviera a instalarse en la «tiranía del *statu quo*». Estimaba que «una nueva administración disfruta de seis a nueve meses para poner en marcha cambios legislativos importantes; si no aprovecha la oportunidad de actuar durante ese período concreto, no volverá a disfrutar de ocasión igual»¹³. Es una variación del consejo de Maquiavelo según el cual vale más comunicar de una sola vez «las malas noticias», y supuso uno de los legados estratégicos más duraderos de Friedman.



Milton Friedman aprendió lo importante que era aprovechar una crisis o estado de *shock* a gran escala durante la década de los 70, cuando fue asesor del dictador general Augusto Pinochet. Los ciudadanos chilenos no solo estaban conmocionados después del violento golpe militar, sino que el país también vivía traumatizado por un proceso de hiperinflación muy agudo. Friedman le aconsejó a Pinochet que impusiera un paquete de medidas rápidas para la transformación económica del país: reducciones de impuestos, libre mercado, privatización de los servicios, recortes en el gasto social y una liberalización y desregulación generales. Poco a poco, los chilenos vieron cómo sus escuelas públicas desaparecían para ser reemplazadas por escuelas financiadas mediante el sistema de cheques escolares. Se trataba de la transformación capitalista más extrema que jamás se había llevado a cabo en ningún lugar, y pronto fue conocida como la revolución de la Escuela de Chicago, pues diversos integrantes del equipo económico de Pinochet habían estudiado con Friedman en la Universidad de Chicago. Friedman predijo que la velocidad, la inmediatez y el alcance de los cambios económicos provocarían una serie de reacciones psicológicas en la gente que «facilitarían el proceso de ajuste»¹⁴. Acuñó una fórmula para esta dolorosa táctica: el «tratamiento de

choque» económico. Desde hace varias décadas, siempre que los gobiernos han impuesto programas de libre mercado de amplio alcance han optado por el tratamiento de choque que incluía todas las medidas de golpe, también conocido como «terapia de *shock*».

Pinochet también facilitó el proceso de ajuste con sus propios tratamientos de choque, llevados a cabo por las múltiples unidades de tortura del régimen, y demás técnicas de control infligidas en los cuerpos estremecidos de los que se creían iban a obstaculizar el camino de la transformación capitalista. Muchos observadores en Latinoamérica se dieron cuenta de que existía una conexión directa entre los *shocks* económicos que empobrecían a millones de personas y la epidemia de torturas que castigaba a cientos de miles por creer en una sociedad distinta. El escritor uruguayo Eduardo Galeano se preguntaba: «¿cómo se mantiene esa desigualdad, si no es mediante descargas de *shocks* eléctricos?»¹⁵.

Exactamente 30 años después de que estas tres distintas metodologías de *shock* cayeran sobre el pueblo de Chile, la fórmula resurgió con mayor violencia en Iraq. Primero fue la guerra, diseñada, según los autores del documento de doctrina militar *Shock and Awe*, para «controlar la voluntad del adversario, sus percepciones y su comprensión, y literalmente lograr que quede impotente para cualquier acción o reacción»¹⁶. Luego vino la terapia de *shock* económica, radical e impuesta por el delegado de la administración estadounidense, cuando el país aún se encontraba devorado por las llamas. Paul Bremer decretó las medidas de rigor: privatizaciones masivas, liberalización absoluta del mercado, un impuesto de tramo fijo del 15% y un estado cuyo papel se vio brutalmente reducido. El ministro de Finanzas provisional de Iraq, Alí Abdul-Amir Allawi, declaró entonces que sus conciudadanos estaban «hartos de ser conejillos de Indias. El sistema ha sufrido bastantes golpes por el momento, así que no nos hace ninguna falta una nueva terapia de *shock* económica»¹⁷. Cuando los iraquíes se resistieron, los pusieron contra la pared: terminaron en cárceles, donde sus cuerpos y mentes se enfrentaron a más traumas y *shocks*, algunos mucho menos metafóricos.



Empecé a investigar la dependencia entre el libre mercado y el poder del *shock* hace cuatro años, al principio de la ocupación de Iraq. Después de informar desde Bagdad acerca de los fallidos intentos de Washington de seguir con sus planes de terapia de *shock*, viajé a Sri Lanka, meses después del catastrófico *tsunami* del año 2004. Allí presencié otra versión distinta de las mismas maniobras: los inversores extranjeros y los donantes internacionales se habían coordinado para aprovechar la atmósfera de pánico, y habían conseguido que les entregaran toda la costa tropical. Los promotores urbanísticos estaban construyendo grandes centros turísticos a toda velocidad, impidiendo a miles de pescadores autóctonos que reconstruyeran sus pueblos, antaño situados frente al mar. «En una cruel broma del destino, la naturaleza ha ofrecido a Sri Lanka una oportunidad única: de esta terrible tragedia nacerá un destino turístico de primera clase»¹⁸, anunció el gobierno. Cuando el Katrina destruyó Nueva Orleans, la red de políticos republicanos, *think tanks* y constructores empezaron a hablar de «un nuevo principio» y atractivas oportunidades; estaba claro que se trataba del nuevo método de las multinacionales para lograr sus objetivos: aprovechar momentos de trauma colectivo para dar el pistoletazo de salida a reformas económicas y sociales de corte radical.

La mayoría de las personas que sobreviven a una catástrofe de esas características desean precisamente lo contrario de «un nuevo principio». Quieren salvar todo lo que sea posible y empezar a reconstruir lo que no ha perecido, lo que aún se tiene en pie. Desean reafirmar sus lazos con la tierra y los lugares en los que se han formado. «Cuando ayudo a reconstruir la ciudad, siento que también yo estoy reconstruyéndome», afirmaba Cassandra Andrews, residente en la zona de Lower Ninth Ward, terriblemente asolada durante las inundaciones, mientras seguía limpiando las ruinas después de la tormenta.¹⁹ Pero a los capitalistas del desastre no les interesa en absoluto reconstruir el pasado. En Iraq, Sri Lanka y Nueva Orleans, los procesos engañosamente llamados «de reconstrucción» se limitaron a terminar la labor del desastre original, tirando abajo los restos de las obras, comunidades y edificios públicos que aún quedaban en pie para luego reemplazarlos rápidamente con una especie de Nueva Jerusalén empresarial; todo antes de que las víctimas del conflicto o del desastre natural fueran capaces de reagruparse y reclamar lo que les pertenecía.

Mike Battles supo expresarlo mejor: «Para nosotros, el miedo y el desorden representaban una verdadera promesa»²⁰. El ex agente de la CIA de 34 años se refería al caos posterior a la invasión de Iraq, y cómo gracias a eso su empresa de seguridad privada, Custer Battles, desconocida y sin experiencia en el campo, pudo obtener contratos de servicios otorgados por el gobierno federal por valor de unos cien millones

de dólares.²¹ Sus palabras podrían constituir el eslogan del capitalismo contemporáneo: el miedo y el desorden como catalizadores de un nuevo salto hacia delante.

Cuando me puse a investigar sobre la relación entre los enormes beneficios de las empresas y las grandes catástrofes, pensé que me hallaba frente a un cambio radical en la forma en que la «liberalización» de mercados se desarrollaba en todo el mundo. Durante mi implicación en el movimiento contra el poder de las empresas que hizo su primera aparición global en Seattle en 1999, ya había sido testigo de políticas parecidas, que favorecían a las grandes multinacionales y se imponían en las cumbres de la Organización Mundial del Comercio, a menudo contra la voluntad de los países desfavorecidos, bajo amenaza de negarles los préstamos del Fondo Monetario Internacional si se oponían a ellas. Las tres grandes medidas habituales —privatización, desregulación gubernamental y recortes en el gasto social— solían ser muy impopulares entre la gente, pero con el establecimiento de acuerdos firmados y una parafernalia oficial, al menos se sostenía el pretexto del consentimiento mutuo entre los gobiernos que negociaban, así como una ilusión de consenso entre los supuestos expertos. Ahora, el mismo programa ideológico se imponía mediante las peores condiciones coercitivas posibles: la ocupación militar de una potencia extranjera después de una invasión, o inmediatamente después de una catástrofe natural de gran magnitud. Al parecer, los atentados del 11 de septiembre le habían otorgado luz verde a Washington, y ya no tenían ni que preguntar al resto del mundo si deseaban la versión estadounidense del «libre mercado y la democracia»: ya podían imponerla mediante el poder militar y su doctrina de *shock* y conmoción.

Sin embargo, a medida que avanzaba en la investigación de cómo este modelo de mercado se había impuesto en todo el mundo, descubrí que la idea de aprovechar las crisis y los desastres naturales había sido en realidad el *modus operandi* clásico de los seguidores de Milton Friedman desde el principio. Esta forma fundamentalista del capitalismo siempre ha necesitado de catástrofes para avanzar. Sin duda, las crisis y las situaciones de desastre eran cada vez mayores y más traumáticas, pero lo que sucedía en Iraq y Nueva Orleans no era una invención nueva, derivada de lo sucedido el 11 de septiembre. En verdad, estos audaces experimentos en el campo de la gestión y aprovechamiento de las situaciones de crisis eran el punto culminante de tres décadas de firme seguimiento de la doctrina del *shock*.

A la luz de esta doctrina, los últimos 35 años adquieren un aspecto singular y muy distinto del que nos han contado. Algunas de las violaciones de derechos humanos más despreciables de este siglo, que hasta ahora se consideraban actos de sadismo fruto de regímenes antidemocráticos, fueron de hecho un intento deliberado de aterrorizar al pueblo, y se articularon activamente para preparar el terreno e introducir las «reformas» radicales que habrían de traer ese ansiado libre mercado. En la Argentina de los años 70, la sistemática política de «desapariciones» que la Junta llevó a cabo, eliminando a más de 30 mil personas, la mayor parte de los cuales activistas de izquierda, fue parte esencial de la reforma de la economía que sufrió el país, con la imposición de las recetas de la Escuela de Chicago; lo mismo sucedió en Chile, donde el terror fue el cómplice del mismo tipo de metamorfosis económica. En la China de 1989, la masacre de la plaza de Tiananmen fue el *shock* que desató oleadas de detenciones, más de decenas de miles, las cuales permitieron al Partido Comunista convertir el país en una zona de exportación al por mayor, bien surtida de trabajadores demasiado aterrorizados como para exigir ningún derecho laboral. En la Rusia de 1993, Boris Yeltsin decidió enviar los tanques al parlamento, y maniobrar para impedir que los líderes de la oposición fueran un obstáculo para la privatización fulminante que dio lugar a la nueva clase dirigente del país: los famosos oligarcas.

La guerra de las Malvinas, en 1982, permitió a Margaret Thatcher superar la crisis de las huelgas de los mineros. Gracias a la excitación patriótica que recorrió el país como un relámpago, pudo aplastar la revuelta de los mineros y lanzar la primera gran marea privatizadora de una democracia occidental. En 1999, el ataque de la OTAN contra Belgrado permitió que más tarde la antigua Yugoslavia fuera pasto de rápidas privatizaciones, un objetivo anterior a la propia guerra. La economía no fue en absoluto la única motivación que desató estos conflictos, pero en todos y cada uno de los casos, un estado de *shock* colectivo de primer orden fue el marco y la antesala para la terapia de *shock* económica.

Los traumáticos episodios que «prepararon el terreno» no siempre han sido de carácter abiertamente violento. En los años 80, en Latinoamérica y África, las crisis a causa de las deudas forzaban a los países a «privatizarse o morir», como dijo un ex funcionario del FMI.²² Devorados por la hiperinflación, y demasado endeudados como para negarse a las exigencias que venían de la mano de los préstamos extranjeros, los gobiernos aceptaban los «tratamientos de choque»

creyendo en la promesa de que les salvarían de mayores desastres. En Asia, la crisis financiera de 1997 y 1998 —de consecuencias comparables a la Depresión de 1929— bajó los humos de los denominados Tigres de Asia, abriendo sus mercados en lo que el *New York Times* describió como «la mayor liquidación por cierre del mundo»²³. Muchos de estos países eran democráticos, pero las transformaciones radicales que crearon el «libre mercado» no se instauraron democráticamente. Más bien al contrario: tal y como lo entendía Friedman, la atmósfera de crisis a gran escala ofrecía los pretextos necesarios para desestimar los deseos expresados por los votantes y entregar las riendas del país a los «tecnócratas» económicos.

Por supuesto, ha habido casos en los que la adopción de las políticas económicas de libre mercado se ha producido de forma democrática. Los políticos han presentado propuestas de línea dura, y han ganado las elecciones, siendo la presidencia de Ronald Reagan en EE.UU. el mejor ejemplo, y la elección en Francia de Nicolás Sarkozy uno más reciente. En estos casos, no obstante, los cruzados del capitalismo se enfrentaron a la presión del público, y tuvieron que suavizar y modificar sus planes radicales, viéndose obligados a aceptar cambios graduales en lugar de una conversión total. En resumen, el modelo económico de Friedman puede imponerse parcialmente en democracia, pero para llevar a cabo su verdadera visión necesita condiciones políticas autoritarias. La doctrina de *shock* económica necesita, para aplicarse sin ningún tipo de restricción —como en el Chile de los años 70, China a finales de los 80, Rusia en los 90 y EE.UU. tras el 11 de septiembre—, algún tipo de trauma colectivo adicional, que suspenda temporal o permanentemente las reglas del juego democrático. Esta cruzada ideológica nació al calor de los regímenes dictatoriales de América del Sur, y en los nuevos territorios que ha conquistado recientemente, como Rusia y China, coexiste con comodidad, y hasta con provecho, con un liderazgo de puño de hierro.

La terapia de *shock* en casa

La Escuela de Chicago de Friedman se ha impuesto en todo el mundo desde los años 70, pero hasta hace poco su visión jamás se había aplicado totalmente en su país de origen. Ciertamente, Reagan fue un pionero, pero EE.UU. aún cuenta con una red de asistencia y seguridad social, y escuelas públicas a las que los padres se aferran, según las palabras de Friedman, con «un irracional apego a un sistema socialista»²⁴.

Cuando los republicanos se hicieron con el Congreso en 1995, David Frum, canadiense residente en EE.UU. y futuro redactor de discursos para George W. Bush, era uno de los neoconservadores que pedía una revolución económica de terapia de *shock* para el país. «Así es como creo que debería hacerse: en lugar de recortes residuales, un poco por aquí, otro poco por allá, yo eliminaría 300 programas en un día, este verano, todos los cuales cuestan cada uno mil millones de dólares o menos. Quizá no sean reducciones muy sustanciales, pero vaya si queda claro que las cosas van a cambiar. Y esto se puede hacer ya.»²⁵

Frum no pudo llevar a cabo sus planes domésticos para la terapia de *shock* en ese entonces, sobre todo porque no hubo ninguna crisis que preparara el terreno. Pero eso cambió en 2001. Cuando se produjeron los atentados del 11 de septiembre, en la Casa Blanca pululaba un buen número de discípulos de Friedman, incluyendo su gran amigo Donald Rumsfeld. El equipo de Bush aprovechó la ocasión, el momento de vértigo colectivo con ávida rapidez. Al contrario de lo que algunos han afirmado, no fue porque la administración hubiera maquinado lo sucedido, sino porque las figuras clave del gobierno, veteranos de los anteriores experimentos del capitalismo del desastre de Latinoamérica y Europa del Este, formaban parte de un movimiento que reza para que se produzcan las crisis igual que los granjeros sedientos rezan para que llueva, como los cristianos apocalípticos rezan para que llegue el Rapto que ha de llevarse a los fieles a la vera de Jesús. Cuando por fin se desata la tragedia, saben inmediatamente que ha llegado su momento.

Durante tres décadas, Friedman y sus discípulos sacaron partido metódicamente de las crisis y los *shocks* que los demás países sufrían, los equivalentes extranjeros del 11 de septiembre: el golpe de Pinochet otro 11 de septiembre, en 1973. Lo que sucedió en el año 2001 fue que una ideología nacida a la sombra de las universidades norteamericanas y fortalecida en las instituciones políticas de Washington por fin podía regresar a casa.

Rápidamente, la administración Bush aprovechó la oportunidad generada por el miedo a los ataques para lanzar la guerra contra el terror, pero también para garantizar el desarrollo de una industria exclusivamente dedicada a los beneficios, un nuevo sector en crecimiento que insufló renovadas fuerzas en la debilitada economía estadounidense. El término «complejo del capitalismo del desastre» la describe con más precisión; tiene tentáculos más poderosos y llega más lejos que el complejo industrial-militar contra

el que Dwight Eisenhower lanzó sus advertencias al final de su mandato. Estamos ante una guerra global cuyos combates se libran en todos los niveles de las empresas privadas cuya participación se subvenciona con dinero público, y cuya misión sin fin es la protección del territorio estadounidense a perpetuidad, al tiempo que debe eliminar todo «mal» exterior. En apenas unos años, el complejo ha extendido su presencia en el mercado bajo distintas y cambiantes formas: desde la lucha contra el terrorismo hasta las misiones de paz internacionales, desde la seguridad municipal hasta la reacción con motivo de los desastres naturales. El objetivo último de las corporaciones que animan el centro de este complejo es implantar un modelo de gobierno exclusivamente orientado a los beneficios (que tan fácilmente avanza en circunstancias extraordinarias) también en el día a día cotidiano del funcionamiento del estado; esto es, privatizar el gobierno.

La administración Bush empezó por subcontratar, sin ningún tipo de debate público, varias de las funciones más delicadas e intrínsecas del estado: desde la sanidad para los presos hasta las sesiones de interrogación de los detenidos, pasando por la «cosecha» y recopilación de información sobre los ciudadanos. El papel del gobierno en esta guerra sin fin ya no es el de un gestor que se ocupa de una red de contratistas, sino el de un inversor capitalista de recursos financieros sin límite que proporciona el capital inicial para la creación del complejo empresarial y después se convierte en el principal cliente de sus nuevos servicios. Basta citar tres datos que demuestran el alcance de la transformación: en 2003, el gobierno estadounidense otorgó 3 512 contratos a empresas privadas en concepto de servicios de seguridad. Durante un período de 22 meses hasta agosto de 2006, el Departamento de Seguridad Nacional había emitido más de 115 mil contratos similares.²⁶ La «industria de la seguridad interior» —hasta el año 2001 económicamente insignificante— se había convertido en un sector que facturaba más de 200 mil millones de dólares.²⁷ En 2006, el gasto del gobierno de EE.UU. en seguridad interior ascendía a una media de 545 dólares por cada familia.²⁸

Y eso si hablamos únicamente del frente nacional de la guerra contra el terror; las fortunas se ganan luchando en el extranjero. Sin contar los fabricantes de armas, cuyos beneficios se han disparado gracias a la guerra en Iraq, el mantenimiento del ejército estadounidense es uno de los sectores de servicios que más ha crecido en el mundo entero.²⁹ «Jamás se ha librado una guerra entre dos países que tengan un McDonald's en su territorio», afirmó sin rubor el columnista Thomas Friedman en el *New York Times* en diciembre de 1996.³⁰ No solamente se puso de manifiesto su error dos años más tarde, sino que gracias al modelo de beneficios militares, ahora el ejército norteamericano va a la guerra con Burger King y Pizza Hut, puesto que los contrata para hacerse cargo de las franquicias que han de alimentar a los soldados en sus bases militares desde Iraq hasta la «minicuidad» de la bahía de Guantánamo. Luego, el sector de las ayudas humanitarias y la reconstrucción de las zonas declaradas catastróficas.

Iraq también constituyó una experiencia piloto, y la reconstrucción orientada a los beneficios ya se ha convertido en el nuevo paradigma global, sin importar si la destrucción original procedía de los tanques de una guerra preventiva, como sucedió con los ataques de Israel contra el Líbano en 2006, o de la furia de un huracán. La escasez de recursos y el cambio climático han abierto la puerta a una avalancha de nuevos desastres naturales, un desfile permanente de apetitosas oportunidades de negocio: la ayuda humanitaria es un mercado emergente demasiado tentador como para dejarlo en manos de las organizaciones no gubernamentales. ¿Por qué debe ser UNICEF la encargada de la reconstrucción de las escuelas cuando puede hacerlo Bechtel, una de las empresas constructoras más grandes de EE.UU.? ¿Por qué recolocar a la gente sin hogar del Mississippi en apartamentos vacíos subvencionados por el estado cuando los pueden alojar en cruceros de las líneas Carnival? ¿Para qué enviar tropas de pacificación de la ONU a Darfur cuando empresas privadas como Blackwater andan a la caza y captura de nuevos clientes? Y ahí radica la diferencia tras el 11 de septiembre: antes, las guerras y los desastres ofrecían oportunidades para una pequeña parte de la economía, como los fabricantes de aviones de combate, por ejemplo, o las empresas constructoras que reparaban los puentes bombardeados. El principal papel económico de las guerras consistía en abrir nuevos mercados que permanecían cerrados y en generar largas épocas de crecimiento durante la posguerra. Ahora, la respuesta y las medidas de reacción frente a guerras y desastres han alcanzado tan alto grado de privatización que constituyen un nuevo mercado en sí mismas: no es necesario esperar a que termine la guerra para que empiece el desarrollo económico. El medio es el mensaje.

Una de las ventajas más claras de este enfoque posmoderno es que, en términos de mercado, no puede fallar.

Como decía un analista de mercado acerca de un trimestre con unos resultados financieros excepcionalmente buenos para la empresa de servicios energéticos Halliburton: «Iraq fue mejor de lo que esperábamos»³¹. Eso fue en octubre de 2006, en aquel entonces el mes más cruento de la guerra, con más de 3 709 bajas de civiles iraquíes.³² Pero pocos accionistas podían quejarse de una guerra que había generado más de 20 mil millones de dólares de ingresos para una única empresa.³³

Entre el tráfico de armas, la privatización de los ejércitos, la industria de la reconstrucción humanitaria y la seguridad interior, el resultado de la terapia de *shock* tutelada por la administración Bush después de los atentados es, en realidad, una nueva economía plenamente articulada. Nació en la era Bush, pero existe independientemente de una administración concreta y seguirá funcionando entre los intersticios del sistema hasta que la ideología supremacista y empresarial que la propulsa quede en evidencia, aislada y en entredicho. El complejo empresarial está en manos de multinacionales estadounidenses, pero su naturaleza es global: las compañías británicas aportan su experiencia con una red de ubicuas cámaras de seguridad, las empresas israelíes su pericia en la construcción de vallas y muros de última tecnología, la industria maderera canadiense vende casas prefabricadas que son diez veces más caras que las del mercado local, y así podríamos seguir indefinidamente. «No creo que nadie se haya planteado la industria de la reconstrucción tras los desastres naturales como un mercado inmobiliario hasta ahora», afirmó Ken Baker, presidente de un grupo de industriales madereros de Canadá. «Es una estrategia que nos permitirá diversificarnos a largo plazo.»³⁴

En cuanto a su escala, el complejo empresarial surgido del capitalismo del desastre está en pie de igualdad con los «mercados emergentes» y el auge de las tecnologías de la información que tuvieron lugar en los años 90. De hecho, las fuentes consultadas afirman que las cifras barajadas son mucho más altas que entonces, y que la «burbuja de la seguridad» inyectó vida en el mercado cuando el negocio de Internet empezó a flaquear. Junto con los grandes beneficios de la industria de los seguros (se cree que alcanzaron un récord de 60 mil millones de dólares en el año 2006, solo en EE.UU.), así como los excelentes resultados de las compañías petrolíferas (que crecen con cada nueva crisis), la economía del desastre quizá haya salvado al mercado mundial de la tremenda recesión que amenazaba con desatarse en la víspera de los atentados de 2001.³⁵



Un problema recurrente se presenta cuando tratamos de relatar la historia de la cruzada ideológica que ha desembocado en la privatización radical de la guerra y del desastre: la ideología cambia continuamente de forma, de nombres y de identidades. Friedman se consideraba un «liberal», pero sus discípulos estadounidenses, que relacionaban el liberalismo con elevados impuestos y *hippies*, tendieron a identificarse como «conservadores», «economistas clásicos», «defensores del libre mercado», y más tarde, seguidores de las «*reaganomics*»^{***} o del «*laissez-faire*». En la mayor parte del mundo, son conocidos como neoliberales, pero a menudo se utilizan los términos «libre mercado» o, sencillamente, «globalización». Únicamente desde mediados de los años 90, este movimiento intelectual dirigido por los *think tanks* de extrema derecha con los que Friedman trabajó durante varios años —como Heritage Foundation, Cato Institute o American Enterprise Institute— empezó a autodenominarse «neoconservador», un enfoque que ha enrolado toda la potencia del ejército y de la maquinaria militar al servicio de los propósitos del conglomerado empresarial.

Todas estas reencarnaciones comparten un compromiso para con una trinidad política: la eliminación del rol público del estado, la absoluta libertad de movimientos de las empresas y un gasto social prácticamente nulo. Pero ninguna de las múltiples nomenclaturas que esta ideología ha recibido parece suficientemente adecuada. Friedman declaró que su propuesta era un intento de liberar al mercado de la tenaza estatal, pero el historial de los distintos experimentos económicos que se han llevado a cabo nos muestra una realización muy distinta de su visión de purista. En todos los países en que se han aplicado las recetas económicas de la Escuela de Chicago durante las tres últimas décadas, se detecta la emergencia de una alianza entre unas pocas multinacionales y una clase política compuesta por miembros enriquecidos; una combinación que acumula un inmenso poder, con líneas divisorias confusas entre ambos grupos. En Rusia, los empresarios multimillonarios que forman parte del juego de alianzas reciben el nombre de «oligarcas»; en China, los «príncipes»; en Chile, «los pirañas»; y en EE.UU., los «pioneros» de la campaña Bush-Cheney. En lugar de liberar al mercado del estado, estas elites políticas y empresariales sencillamente se han fusionado, intercambiando favores para garantizar su derecho a apropiarse de los preciados recursos que anteriormente eran públicos,

desde los campos petrolíferos de Rusia, pasando por las tierras colectivas chinas, hasta los contratos de reconstrucción otorgados para Iraq.

El término más preciso para definir un sistema que elimina los límites en el gobierno y el sector empresarial no es liberal, conservador o capitalista sino corporativista. Sus principales características consisten en una gran transferencia de riqueza pública hacia la propiedad privada —a menudo acompañada de un creciente endeudamiento—, el incremento de las distancias entre los inmensamente ricos y los pobres descartables, y un nacionalismo agresivo que justifica un cheque en blanco en gastos de defensa y seguridad. Para los que permanecen dentro de la burbuja de extrema riqueza que este sistema crea, no existe una forma de organizar la sociedad que dé más beneficios. Pero dadas las obvias desventajas que se derivan para la gran mayoría de la población que está excluida de los beneficios de la burbuja, una de las características del estado corporativista es que suele incluir un sistema de vigilancia agresiva (de nuevo organizado mediante acuerdos y contratos entre el gobierno y las grandes empresas), encarcelamientos en masa, reducción de las libertades civiles y a menudo, aunque no siempre, tortura.

La tortura como metáfora

De Chile a Iraq, la tortura ha sido el socio silencioso de la cruzada por la libertad de mercado global. Pero la tortura es más que una herramienta empleada para imponer reglas no deseadas a una población rebelde. También es una metáfora de la lógica subyacente en la doctrina del *shock*.

La tortura, o por utilizar el lenguaje de la CIA, los «interrogatorios coercitivos», es un conjunto de técnicas diseñado para colocar al prisionero en un estado de profunda desorientación y *shock*, con el fin de obligarle a hacer concesiones contra su voluntad. La lógica que anima el método se describe en dos manuales de la CIA que fueron desclasificados a finales de los años 90. En ellos se explica que la forma adecuada para quebrar «las fuentes que se resisten a cooperar» consiste en crear una ruptura violenta entre los prisioneros y su capacidad para explicarse y entender el mundo que les rodea.³⁶ Primero, se priva de cualquier alimentación de los sentidos (con capuchas, tapones para los oídos, cadenas y aislamiento total), luego el cuerpo es bombardeado. Durante más de tres décadas, Friedman y sus poderosos seguidores habían perfeccionado precisamente la misma estrategia: esperar a que se produjera una crisis de primer orden o estado de *shock*, y luego con una estimulación arrolladora (luces estroboscópicas, música a toda potencia, palizas y descargas eléctricas). En esta etapa, se «prepara el terreno» y el objetivo es provocar una especie de huracán mental: los prisioneros caen en un estado de regresión y de terror tal que no pueden pensar racionalmente ni proteger sus intereses. En ese estado de *shock*, la mayoría de los prisioneros entregan a sus interrogadores todo lo que estos desean: información, confesiones de culpabilidad, la renuncia a sus anteriores creencias. Uno de los manuales de la CIA ofrece una explicación particularmente sucinta: «Se produce un intervalo, que puede ser extremadamente breve, de animación suspendida, una especie de *shock* o parálisis psicológica. Esto se debe a una experiencia traumática o subtraumática que hace estallar, por así decirlo, el mundo que al individuo le es familiar, así como su propia imagen dentro de ese mundo. Los interrogadores experimentados saben reconocer ese momento de ruptura y saben también que en ese intervalo la fuente se mostrará más abierta a las sugerencias, y es más probable que coopere, que durante la etapa anterior al *shock*».³⁷

La doctrina del *shock* reproduce este proceso paso a paso, en su intento de lograr a escala masiva lo que la tortura obtiene de un individuo en la sala de interrogatorios. El ejemplo más claro fue el *shock* del 11 de septiembre, día en el cual

para millones de personas el «mundo que les era familiar» estalló en mil pedazos, y dio paso a un período de profunda desorientación y regresión que la administración Bush supo explotar con pericia. De repente, nos encontramos viviendo en una especie de Año Cero, en el cual todo lo que sabíamos podía desecharse despectivamente con la etiqueta de «antes del 11-S». Aunque la historia jamás había sido nuestro fuerte, Norteamérica se había convertido en una tabla rasa, una verdadera «página en blanco» sobre la cual se podían «escribir las palabras más nuevas y más hermosas», como Mao le decía a su pueblo.³⁸ Un nuevo ejército de especialistas se materializó rápidamente para escribir nuevas y hermosas palabras sobre el tapiz receptivo de nuestra conciencia postraumática: «choque de civilizaciones», grabaron. «Eje del mal», «fascismo islámico», «seguridad nacional». Con el mundo preocupado y absorto por las nuevas y mortíferas guerras culturales, la administración Bush pudo lograr lo que antes del 11 de septiembre apenas había soñado: librar guerras privadas en el extranjero y construir un conglomerado empresarial de seguridad en territorio estadounidense.

Así funciona la doctrina del *shock*: el desastre original —lá-mese golpe, ataque terrorista, colapso del mercado, guerra, tsunami o huracán— lleva a la población de un país a un estado de *shock* colectivo. Las bombas, los estallidos de terror, los vientos ululantes preparan el terreno para quebrar la voluntad de las sociedades tanto como la música a toda potencia y las lluvias de golpes someten a los prisioneros en sus celdas. Como el aterrorizado preso que confiesa los nombres de sus camaradas y reniega de su fe, las sociedades en estado de *shock* a menudo renuncian a valores que de otro modo defenderían con entereza. Jamar Perry y sus compañeros de evacuación en el refugio de Baton Rouge tuvieron que sacrificar los pisos de protección oficial y las escuelas públicas. Después del tsunami, los pescadores de Sri Lanka tenían que abandonar su valiosa tierra frente al mar y cederla a los constructores de hoteles. Los iraquíes, si todo iba según lo planeado, tenían que caer en tal estado de *shock* que cederían el control de sus reservas petrolíferas, sus compañías estatales, y toda su soberanía nacional al ejército estadounidense y sus bases militares y zonas verdes. ■

1. Bud Edney: «Appendix A: Thoughts on Rapid Dominance», en Harlan K. Ullman y James P. Wade, *Shock and Awe: Achieving Rapid Dominance*, Washington, D.C., NDU Press Book, 1996, p. 110.
2. John Harwood: «Washington Wire: A Special Weekly Report from The Wall Street Journal's Capital Bureau», *Wall Street Journal*, 9 de septiembre de 2005.
3. Gary Rivlin: «A Mogul Who Would Rebuild New Orleans», *New York Times*, 29 de septiembre de 2005.

4. «The Promise of Vouchers», *Wall Street Journal*, 5 de diciembre de 2005.
5. *Ibidem*.
6. Milton Friedman: *Capitalism and Freedom* (1962), reimpr., Chicago, University of Chicago Press, 1982, p. 2 (trad. cast.: *Capitalismo y libertad*, Madrid, Rialp, 1966).
7. Entrevista con Joe DeRose: United Teachers of New Orleans, 18 de septiembre de 2006; Michael Kunzelman: «Post-Katrina, Educators, Students Embrace Charter Schools», Associated Press, 17 de abril de 2007.
8. Steve Ritea: «N.O. Teachers Union Loses Its Force in Storm's Wake», *Times-Picayune* (Nueva Orleans), 6 de marzo de 2006.
9. Susan Saulny: «U.S. Gives Charter Schools a Big Push in New Orleans», *New York Times*, 13 de junio de 2006; Veronique de Rugy y Kathryn G. Newmark: «Hope after Katrina?», *Education Next*, 1ro. de octubre de 2006, <www.aei.org>.
10. «Educational Land Grab»: *Rethinking Schools*, otoño de 2006.
11. Milton Friedman: *Inflation: Causes and Consequences*, Nueva York, Asia Publishing House, 1963, p. 1.
12. Friedman: *Capitalism and Freedom*, op. cit., p. IX.
13. Milton Friedman y Rose D. Friedman: *Tyranny of the Status Quo*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1984, p. 3.
14. Milton Friedman y Rose D. Friedman: *Two Lucky People: Memoirs*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, p. 592.
15. Eduardo Galeano: *Days and Nights of love and War*, trad. de Judith Brister, Nueva York, Monthly Review Press, 1983, p. 130, ed. original: *Días y noches de amor y de guerra* (1978), Madrid, Alianza, (1998).
16. Ullman y Wade: *Shock and Awe*, op. cit., p. XXVIII.
17. Thomas Crampton: «Iraq Official Warns on Fast Economic Shift», *International Herald Tribune* (París), 14 de octubre de 2003.
18. Alison Rice: *Post-Tsunami Tourism and Reconstruction: A Second Disaster?*, Londres, Tourism Concern, octubre de 2005, <www.tourismconcern.org.uk>.
19. Nicholas Powers: «The Ground below Zero», *Independent*, 31 de agosto de 2006, <www.independent.org>.
20. Neil King Jr. y Yochi J. Dreazen: «Amid Chaos in Iraq, Tiny Security Firm Found Opportunity», *Wall Street Journal*, 13 de agosto de 2004.
21. Eric Eckholm: «U.S. Contractor Found Guilty of \$3 Million Fraud in Iraq», *New York Times*, 10 de marzo de 2006.
22. Davison L. Budhoo: *Enough Is Enough: Dear Mr. Camdessus... Open Letter of Resignation to the Managing Director of the International Monetary Fund*, Nueva York, New Horizons Press, 1990, p. 102.
23. Michael Lewis: «The World's Biggest Going-Out-of-Business Sale», *The New York Times Magazine*, 31 de mayo de 1998.
24. Bob Sipchen: «Are Public Schools Worth the Effort?», *Los Angeles Times*, 3 de julio de 2006.
25. Paul Tough, David Frum, William Kristol et al.: «A Revolution or Business as Usual?: A Harper's Forum», *Harper's*, marzo de 1995.
26. Rachel Monahan y Elena Herrero Beaumont: «Big Time Security», *Forbes*, 3 de agosto de 2006; Gary Stoller: «Homeland Security Generates Multibillion Dollar Business», *USA Today*, 10 de septiembre de 2006.
27. Evan Ratliff: «Fear, Inc.», *Wired*, diciembre de 2005.
28. Veronique de Rugy: «Facts and Figures about Homeland Security Spending», American Enterprise Institute, 14 de diciembre de 2006, <www.aei.org>.
29. Bryan Bende: «Economists Say Cost of War Could Top \$2 Trillion», *Boston Globe*, 8 de enero de 2006.
30. Thomas L. Friedman: «Big Mac I», *New York Times*, 8 de diciembre de 1996.
31. Steve Quinn: «Halliburton's 3Q Earnings Hit \$ 611M», Associated Press, 22 de octubre de 2006.
32. Steven R. Hurst: «October Deadliest Month Ever in Iraq», Associated Press, 22 de noviembre de 2006.
33. James Glanz y Floyd Norris: «Repon Says Iraq Contractor Is Hiding Data from U.S.», *New York Times*, 28 de octubre de 2006.
34. Wency Leung: «Success Through Disaster: B.C.-Made Wood Houses Hold Great Potential for Disaster Relief», *Vancouver Sun*, 15 de mayo de 2006.
35. Joseph B. Treaster: «Earnings for Insurers Are Soaring», *New York Times*, 14 de octubre de 2006.
36. Central Intelligence Agency: *Kubark Counterintelligence Interrogation*, julio de 1963, pp. 1 y 101. El manual desclasificado está íntegro en <www.gwu.edu/nsarchiv>.
37. *Ibidem*, p. 66.
38. Mao Tse-Tung: «Introducing a Cooperative», *Peking Review*, Vol. 1, No. 15, 10 de junio de 1958, p. 6.

* «Carnicería de la capital: lo último en combates entre rejas». (*N. de la T.*)
 ** Las escuelas chárter son aquellas que firman un contrato con el estado o con el distrito, por el cual obtienen dispensas con respecto a ciertas normas escolares generales y fondos del gobierno para poder cumplir los objetivos establecidos en dicho contrato. (*N. de la T.*)

*** *Reaganomics*: término que combina economics (economía) y el nombre del presidente Ronald Reagan. Describe la política económica que este llevó a cabo durante su mandato. (*N. de la T.*)

Este texto forma parte de la Introducción del libro *La doctrina del shock*, que está en preparación por la Editorial de Ciencias Sociales.



Ilustración: Patricia del Río



encuentro
con...

Graziella Pogolotti

Pedro de la Hoz

Graziella Pogolotti Jakobson inspira profundo respeto. Quizá sea la conciencia lúcida y crítica de la cultura revolucionaria. Hija de uno de los iconos de la vanguardia artística de la primera mitad del siglo XX, Marcelo Pogolotti, Graziella nació en París en 1931, pero desde niña vivió en Cuba. Ser cubana, para ella, es una misión y un estado de gracia.

Mercedora del Premio Nacional de la Enseñanza Artística y del Premio Nacional de Literatura, entre sus libros destacan los ensayos *Examen de conciencia* (1965), *El camino de los maestros* (1979), *Oficio de leer* (1989) y *Alejo, el ojo crítico* (2007). Pero tan fundamental como su obra escrita ha sido su enorme labor en la docencia y la promoción de la cultura: desde la cátedra de la Universidad de La Habana hasta las investigaciones socioculturales vinculadas a los primeros pasos del Grupo Teatro Escambray, desde la formación de teatristas en el Instituto Superior de Arte (ISA) hasta la vicepresidencia de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), desde la Biblioteca Nacional hasta la presidencia de la Fundación Alejo Carpentier. Es una de las más dispuestas y necesarias consejeras y asesoras de cuanto proyecto útil pueda favorecer la trama cultural de la nación.

Esa vocación participativa se expresa también en las pequeñas cosas de la vida. Graziella disfruta de la conversación amena e inteligente, de la música popular y no le gusta perder el hilo de una telenovela «para que no me hagan cuentos». Nunca cierra las puertas a quien la procura.

Tengo entendido que usted no se encontraba en Cuba el 1.º de Enero de 1959.

A fines de 1958 me hallaba en Italia. Me había procurado una beca, lo cual me daba una cobertura para atenderme, de paso, algunos problemas de salud que presentaba. Exactamente residía en Roma.

¿Estaba al tanto de la situación cubana?

En general, tú sabes que la prensa europea es muy eurocéntrica, no le conceden importancia al Tercer Mundo y más bien se ocupan de informaciones locales, nacionales, o relacionadas con el continente, y por supuesto, con EE.UU., por el papel de esta potencia en el mundo. Esa era la tónica predominante en la política informativa de los medios italianos. Sin embargo, ya en diciembre, una época donde tradicionalmente se generan pocas noticias, pues todo se concentra en la Navidad, en las vacaciones



Fotos: Kaloian

y las fiestas, mientras la situación se iba tornando aquí más caliente, empezaron a salir noticias. Aquello fue adquiriendo más intensidad en la medida que se producía la batalla de Santa Clara. Increíblemente, Cuba se convirtió en un centro de interés para la prensa romana, incluso en primera plana.

¿Cómo se enteró del fin de la dictadura? ¿Cuál fue su reacción?

Cuando supe la gran noticia, el derrocamiento de la dictadura, que se presentaba como algo inminente en los últimos días del año, lo que se nos ocurrió a cada una de las personas que vivíamos en Roma, gente que incluso no nos conocíamos, fue aparecernos en la sede de la Embajada a ocuparla. Fue lo que aconteció en casi todos los países donde había concentraciones de cubanos. En realidad no hubo oposición alguna. Recuerdo que el Embajador no se encontraba; había salido de vacaciones o tal vez intuyendo su destino, la había abandonado definitivamente. Solo quedaban empleados de menor categoría. Llegamos sin armas, únicamente nuestra presencia bastó para tomar el lugar en nombre de la Revolución. La Embajada radicaba en un sitio muy céntrico de la capital italiana, en una calle que desembocaba en la famosa Vía Veneto. De modo que llamábamos la atención. Eso, más el alboroto natural ante la nueva situación,

fue determinante para que la prensa fuera hasta allí a reportar. Lo que más recuerdo de todo es que en un reportaje sobre la toma de la Embajada, como yo era la única mujer en el grupo, el periodista me destacó con un apelativo que todavía me causa gracia. Escribió que entre los ocupantes había «una mujer de cabellera hirsuta». Mira tú, yo que nunca tuve el cabello de modo que se le pudiera aplicar ese adjetivo. Lo entendí como una nota de color periodístico.

¿Se planteó la necesidad de regresar a Cuba?

Ya desde esos días me propuse regresar lo más pronto posible. El desarrollo impetuoso de los acontecimientos me hizo posponer los planes de someterme a una operación quirúrgica, como había planeado. Ni corta ni perezosa, emprendí el camino de retorno. En varias etapas, ya que primero debía resolver algunos asuntos pendientes en Roma, debí pasar por París y finalmente arribé a Madrid, donde el gobierno revolucionario situó aviones para facilitar el regreso de los cubanos en Europa. En el avión que me condujo a la Isla coincidí con Fayad Jamís, que ya era un poeta y pintor distinguido pese a su juventud. Cuando lo vi en el aeropuerto, me dije: «Esta es mi salvación». Yo traía una enorme cantidad de libros y revistas, que abultaba y hacía más pesado el equipaje. A Fayad le di parte de la carga para que me aliviara.

¿Recuerda a la capital de aquellos días?

Al llegar a La Habana observé una euforia generalizada. Los rebeldes estaban en la terminal aérea. Se respiraba un clima de fraternidad que yo nunca había advertido en el país.

¿Cómo se incorporó al escenario revolucionario que encontró?

Yo no tenía un proyecto preciso. Quería participar, sumergirme en el vórtice de aquellos días inaugurales, dispuesta a hacer lo que hubiera que hacer. Por supuesto, que pensaba en algo que guardara alguna relación con mi perfil, quizá la Universidad de La Habana, donde contaba con antiguos vínculos. Pero la Universidad todavía no había abierto sus aulas.



«Al llegar a La Habana observé una euforia generalizada. Los rebeldes estaban en la terminal aérea. Se respiraba un clima de fraternidad que yo nunca había advertido en el país.»

Accedí a mi primer trabajo de una manera casual. Maruja Iglesias era subdirectora de la Biblioteca Nacional José Martí; la conocía de antes y pasé por ahí un día a conversar con ella. En un momento de la charla me dice: «¿No quieres ir a saludar a María Teresa Freyre de Andrade?». «No sé si ella se acuerda de mí —respondí—, pero si crees oportuno que la salude, vamos». Tiempos atrás, yo no me portaba muy bien que digamos en la Biblioteca de la Universidad y quién sabe si ella guardaba esa imagen. Aunque ciertamente después nos involucramos juntas en un asunto que vale la pena explicar. A raíz del cuartelazo del 10 de marzo de 1952, tratamos de armar un periodiquito a través de la Sección Femenina del Partido Ortodoxo, con Vicentina Antuña, María Teresa Freyre de Andrade y Sarah Isalgué. La publicación, muy modesta, la nombramos *El Cubano Libre*. Sacamos unos numeritos, no pudimos seguir adelante. Bueno, fui con Maruja a ver a María Teresa y ella me dijo: «¿Quieres trabajar aquí?». Con sinceridad le respondí

que yo no poseía conocimientos ni práctica en bibliotecas. Me replicó de inmediato: «Tú lees, y en una biblioteca hacen falta personas que sean buenos lectores». Y me propuso hacerme cargo del Departamento de selección y adquisiciones. En aquel instante no me pasó por la cabeza que iba a estar diez años de mi vida, aun simultaneando con otras funciones, en ese desempeño. Fue una labor apasionante. La Biblioteca disponía de una cuenta bancaria que provenía de un impuesto sobre el azúcar, que permitía a la institución un grado de autonomía operacional para la compra de libros.

¿Cuándo se hicieron visibles los cambios en la vida cultural? ¿Tuvo participación en estos?

En 1959 desapareció el Instituto Nacional de Cultura, que había dirigido Guillermo de Zéndegui durante la dictadura de Batista, y volvió a potenciarse la Dirección de Cultura adscrita al Ministerio de Educación, cartera que el gobierno revolucionario confió a Armando Hart. La persona que se hizo cargo de la dirección fue Vicentina Antuña, con quien colaboré estrechamente. Con una plantilla mínima se empezaron a generar algunas cosas. José Ardévol se encargó de la música, y Lezama Lima de la literatura y Marta Arjona de las artes plásticas. Por cierto, que Marta ha sido la de más larga trayectoria al frente de instituciones culturales, pues estuvo desde aquel momento hasta su muerte. Fueron varias las realizaciones importantes: Ardévol refundó la Sinfónica, organismo que tuvo como su primer titular al maestro Enrique González Mántici; Lezama, naturalmente, comenzó a preparar libros, entre ellos, una hoy famosa antología de la poesía cubana, una novela inédita de Carlos Enríquez y los textos críticos de Guy Pérez Cisneros; se rediseñó la concepción de los salones de artes plásticas para incentivar una política de adquisición de obras para el Museo; se creó la *Nueva Revista Cubana*, que retomó un nombre histórico, y a cuyo frente estuvieron Cintio Vitier y Roberto Fernández Retamar; se hizo un proyecto de revista de artes plásticas, muy ambicioso, salieron dos números, pues no se pudo mantener; y se otorgaron becas bajo convocatoria, no había mucho dinero pero sí el suficiente para que algunos escritores y artistas pudieran disponer de una bolsa de viaje que les permitiera ampliar conocimientos en Europa y EE.UU. Yo estuve en el jurado que analizó las solicitudes de becas. Entre los que las obtuvieron recuerdo a Leo Brouwer, Severo Sarduy, Rine Leal. Realmente, en la medida de lo posible,

A 50 años del 1ro. de Enero de 1959

La REVOLUCIÓN exige la misma energía del primer día

la selección fue cuidadosa y atinada, pues se les concedieron a jóvenes con talento, que en su mayoría dejaron huellas en nuestra vida cultural. Indudablemente esos hechos se inscriben en la fundamentación de una política cultural que explica muchos de los logros que hoy tenemos.

¿Qué significación atribuye a los encuentros en la Biblioteca Nacional a mediados de 1961, que culminaron con la intervención de Fidel conocida como «Palabras a los intelectuales»?

Participé, en efecto, en la serie de reuniones en la Biblioteca Nacional y en el Congreso que fundó la UNEAC. La frase de Fidel, en aquel contexto y en aquella circunstancia «Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada», tuvo un valor extraordinario. Ese dentro y contra expresó una dialéctica muy profunda. «Dentro» cabía casi todo, salvo lo que estaba decididamente «contra». Lo que ocurre con esa definición, como con las leyes, es que están sometidas a las interpretaciones de los hombres. No se puede olvidar que aquel discurso de Fidel clausuraba un debate cultural muy importante. Ese discurso entra dentro de la política de consenso y unidad que ha caracterizado al liderazgo histórico de la Revolución, porque más allá del conflicto inmediato entre el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y *Lunes de Revolución* por la película *PM*, se discutieron muchas más cosas. Por lo que yo recuerdo, allí también empezó el gran debate de los historiadores sobre lo que había sido la contradicción fundamental del siglo XIX cubano: si era entre colonia y metrópoli o entre esclavismo y abolición. El discurso de Fidel respondió a algunas inquietudes que allí se plantearon. Recordando la pregunta de Mario Parajón, acerca de si un intelectual católico tenía cabida en la Revolución, y eso encontró respuesta en las «Palabras a los intelectuales».

¿Dónde le parece que esa política cultural, que como usted misma explica, tuvo un período de gestación intenso, ha tenido huellas de mayor calado?

Ha habido un proceso de decantación y recuperación de valores culturales. En primer lugar se han rescatado en todos los ámbitos valores patrimoniales, reivindicados mediante la publicación de autores, el trabajo de los museos, la promoción de la música. Ha habido una política de fomentar hábitos culturales en la población, a partir de las editoriales, de la fundación del ICAIC, un empeño cultural importantísimo, pues si bien se habían filmado decenas de películas antes de la Revolución, el apoyo a una industria y la creación de un concepto de desarrollo del cine para el Tercer Mundo, a partir del trabajo de base del documental y luego en la ficción, solo se logró



«Nunca olvidaré cómo en 1993, uno de los años más tremendos, el Congreso de la UNEAC discutió problemas de fondo. Fue cuando Fidel planteó la idea de que la cultura era lo primero que había que salvar. Esa no fue una mera frase, sino un concepto muy profundo, muy pensado, y a la vez, necesario para diseñar y desarrollar acciones prácticas.»

después de 1959. No olvidemos la creación de revistas con un peso considerable, como la de Casa de las Américas, en los años 60, institución que marcó pautas en nuestra relación con el continente. En fin, se amplió el público lector, consumidor de buen cine y de distintas manifestaciones artísticas. No fue ni es un desarrollo parejo, pues intervienen muchos factores. Tampoco podemos obviar la red de instituciones de la enseñanza artística, algo impensado en la etapa prerrevolucionaria. Lamentablemente hemos tenido momentos de inconsecuencias en la aplicación de la política cultural. Por esos errores se ha pagado un precio a veces caro. Pero, de un modo u otro, los hemos sobrepasado.

¿El momento más difícil?

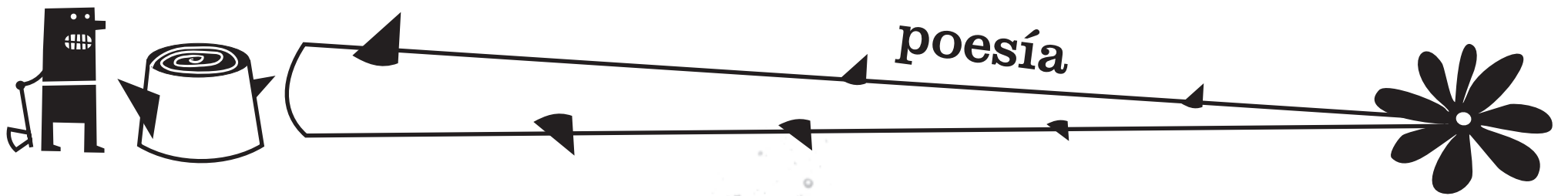
Indudablemente los años 90. No solo para la cultura, sino para la sociedad. No descubro nada al evocar el impacto de la desaparición de la Unión Soviética y el campo socialista y la euforia de los círculos gobernantes de EE.UU., que se expresó no solo en nuevas medidas contra Cuba, sino en tratar de imponer lo que llamaron pensamiento único. Nos han quedado marcas, como cierta tendencia al presentismo, al día a día, a no conceder importancia a la memoria, a desconocer valores. Pero el movimiento intelectual y artístico dio respuestas. Nunca olvidaré cómo en 1993, uno de los años más tremendos, el Congreso de la UNEAC discutió problemas de fondo. Fue cuando Fidel planteó la idea de que la cultura era lo primero que había que salvar. Esa no fue una mera frase, sino un concepto muy profundo, muy pensado, y a la vez, necesario para diseñar y desarrollar acciones prácticas. Yo me siento orgullosa de haber estado junto a Abel Prieto y otros compañeros en medio de los trabajos de aquellos días.

¿Observa problemas no resueltos por la política cultural en estos 50 años?

Los grandes vacíos tienen que ver con la necesidad de pensar y repensar nuestra cultura. No hemos hecho una historia de la cultura cubana. Todavía no está completa la revisión de la literatura, a pesar de los esfuerzos del Instituto de Literatura y Lingüística. Para la historia de la música no basta con diccionarios. En las artes visuales la carencia es todavía mayor. Una cultura necesita de este tipo de análisis, esos procesos se tienen que reanalizar periódicamente. Tales ausencias repercuten en la deformación de las jerarquías. También habría que analizar la falta de una total articulación entre la educación y la cultura, entre la tradición pedagógica y la práctica cultural.

Y en lo personal, ¿cómo usted se las arregla para seguir tan activa?

Nunca me ha gustado operar desde las alturas. Prefiero los proyectos concretos, en los que pueda medir resultados. A estos dedico todo mi entusiasmo. Es mi manera de aportar a la dinámica y las necesidades de la Revolución. Queda mucho por hacer. Porque para mí la Revolución exige la misma energía del primer día. ■



COMPOSICIÓN

...ciertamente, aún no has encontrado a Dios.
Meister Eckhart, *Treinta días con un gran maestro espiritual*

El sobresalto de puntos de brillo al caer,
puntos que son cuerpos.

Creo que no he leído bien.

La expresión de sorpresa porque esto,
ningún signo anterior sirvió para predecirlo
o ese terror, cual hormiguero, de que sean
destinadas nuestras vidas.

Así debió de ser el sonido de frutas contra
el suelo y pertenencias que los preceden.

Así, como los perros, aguardarían la llegada
de amo y lamer al caído entre las cosas,
para reconocerlo.

El modo en que se acumulan bultos que ya
nadie puede distinguir y la rajadura de
armazón de cuerpos luego de que chocaron.

¿Es eso lo que dice?

No puede ser que haya leído bien.

CARAVANA

a *Inkta*

Inkta contó que su madre había vuelto de
los campos y que apenas hablaba: días en
el jardín, a la caza de minúsculas orugas,
en el detalle de una rama quebrada o sed
de la tierra ansiosa de agua.

Ancianas que tejen, mudas y en éxtasis,
abrigo para los nietos que recién ahora
conocen.

Son imágenes de quienes pudieron salvarse:
amos de lenguaje o raídos igual a huesos
chupados.

La frente afiebrada recibe la caricia de ese
silencio y a que el sueño nos venza esperan
para salir, —siempre creyendo que es la última
vez— en largas y ordenadas caravanas.

Ilustración: Jorge Méndez

Víctor Fowler (La Habana, 1960)

CUARENTA Y SIETE

No sé lo que soy, no soy lo que sé...
Angelus Silesius, *El peregrino querubínico*

Ya que disfrutas esto de las confesiones, en la parábola
del cigarrillo supe que no hay paisaje para la imagen
de dos cuerpos a la orilla de un río.
En el olor de la ceniza donde juraste que íbamos
a estar siempre: con el junco que sube a la cintura
y ese modo de andar enlazados por hilos que ningún
otro podía ver.

Nos conducía la fuga de la locura. Que —aunque fuera
un engaño o refugio del pensamiento— había oportunidades
aún. Que merecíamos probar el labio mojado.

Debió de haber un giro, vado que no se cruzó, demora
en un recodo, entre neblina, imprecisable.
O resultaba tan hermoso que merecía ser destruido
y ni siquiera puedo explicar la dejación.

La cámara que se aleja y las figuras, pequeñas,
hasta que nada las diferencia ya de la Naturaleza.

Tocarlos quema, pero en el detalle insisto,
como si una pieza, desde entonces, faltara.

Ya lo dijiste aquella noche:
tonto sin remedio, te empeñas en ir dentro del túnel
con paredes cubiertas de vidrio
y crees que se puede recordar sin sentir
que desaparece la luz.

MISTERIOSA, ESCONDIDA

...misteriosa, escondida...
I Corintios 2, 7

Y la raíz de frío que no escriben como otro de los
rostros del país y en ese corte de la noche súbita
nos tendimos sin nada más que hablar.

De la luz, su arrebató y no había otra cosa que
respiración y hueco de palabras.

Hace que invada todavía más.

La criba de vida cuando prometieron alborozo,
pero tú y yo sabíamos que no íbamos a tocarlo.

De la luz, el estallido quemaba los cuerpos
y parecíamos animales, sin ningún libro
de futuridad.

Como si, mientras nos raspábamos, nos
pudiéramos gastar.



Juglares, actores, saltimbanquis, mimos, domadores de oso, gitanos de feria, caballeros andantes, predicadores, conferencistas, charlatanes, voceadores de barrio, pregoneros, vendedores de periódicos, narradores orales... y poetas. He aquí mi personal configuración del Paraíso. Un sitio en el que muy bien se podría estar... si los poetas guardaran silencio...

Dudo que alguno de ellos, a no ser que se llame Teresa de Ávila, Juan de Yepes o Luis de León pueda permanecer cinco minutos callado en ese o en cualquier otro sitio. El poeta siempre se ha sentido dueño de la palabra y maestro en su uso, y es que en cierta medida tiene razón, por aquello que de «casta le viene al galgo».

El poeta de hoy domina la escritura de las palabras que no a ellas. Desde los cantores de las canciones de trabajo hasta los bardos del Siglo de Oro, los poetas componían sus textos pensando en su puesta en escena, en la pronunciación a viva voz, en el anuncio público, en la proclamación. Pensaban en los lectores en voz alta, en los declamadores o en los actores y juglares. El espacio de la poesía era la plaza pública o el lugar común. Leer era un acto comunitario y sonoro. Muchos hoy afirman que la escritura vino a secuestrar los géneros pragmáticos de la literatura reduciéndolos al silencio y al egoísmo, y esa es una falsedad o una media verdad. La escritura, como recurso nemotécnico facilitó el secuestro, mas no es su autor. Durante milenios la escritura sirvió nada más que de vehículo. Es conocida la anécdota que contaba San Agustín de Hipona, en pleno siglo IV d.n.e. y distante a tres mil 400 años, más o menos, de que se comenzaran a usar las primeras formas de escritura, que había quedado sobrecogido y estupefacto cuando descubrió a San Ambrosio, su preceptor, leyendo en silencio.

El africano, que era culto como pocos en su época, que había transitado desde el maniqueísmo hasta el cristianismo, si aquello no fuera una verdadera rareza no tendría razón para asombrarse y mucho menos reproducir el suceso en sus *Confesiones* que, como se sabe, no es un libro de especulación teológica, una polémica o un tratado, sino un libro de memorias en el que su autor hace pública la vida disoluta que llevara antes que se convirtiera en el Obispo santo que fue hasta el momento de su muerte y nos muestra el camino de su conversión. Es decir, si bien la escritura existía era solo como recurso y no como lenguaje. No fue hasta que apareció el concepto de literatura y que se desarrollaron las artes burguesas que la lectura se convirtió en un acto silencioso.

El poeta es quizá el último de los literatos que se resiste a abandonar la palabra a viva voz; hasta hoy son conocidas las tertulias, las descargas, las peñas, los recitales, que pretenden colocar a la poesía en el espacio público. Sin embargo, por el propio hecho de que el poeta se reconozca a sí mismo como un intelectual, un literato, el depositario de la «conciencia crítica» —esa otra nueva «revelación»—, se siente obligado a reflejar en la lectura las convenciones de la escritura y su dominio de las mismas. Pongamos un ejemplo: si lee un soneto se siente obligado a reproducir de manera evidente cada uno de los 14 versos, de modo que puedan ser contados con exactitud y facilidad, marcando el paso de cada cuarteta y de cada terceto, subrayando la última sílaba de los versos para que se haga evidente la rima correcta. De modo que introduce una contradicción, que no tiene sentido ni podrá ser solucionada nunca, la poesía construida desde la escritura como lenguaje pretende ser anunciada y presentada como arte de la palabra viva.

Si realmente los poetas quisieran proclamar sus versos a viva voz deben aprender a sujetarse a las leyes de la pragmática. Volvamos al ejemplo del poeta que quiere recitar un soneto.

La VOZ de los poetas

Jesús Lozada



Ilustración: Fidel Alonzo

El asunto se resolvería fácilmente: los 14 versos deberían ser dichos de modo tal que al enlazarlos y pronunciarlos de acuerdo a la dinámica interna de ellos, respetando esa suerte de marcadores del ritmo que son los signos de puntuación, podríamos llegar al final en una combinación de sonidos y tiempo, que si nos atenemos al sabio Hilarión Eslava, tendría toda la connotación de la música, y no esa suerte de reproducción robótica a la que nos tienen acostumbrados. Si el poeta renuncia a exhibirse y decide en su lugar mostrarse, o mejor, si el poeta comienza a interesarle que el poema se complete en los oídos del que escucha y decide desaparecer detrás de él, asumiendo que en ese momento es solo vehículo y no protagonista, otro gallo seguro cantaría.

Muchos, y sin razón, piensan que el tono exaltado y grandilocuente es propiedad de los poetas cubanos del siglo XIX y principios del siglo XX, que el tono dulzón y melodramático nos alcanza y signa los años del 30 al 50, o que el tono de barricada es el que define a los insulares años 60 y 70, o que el sonsonete nasal nos acompaña solo a los cubanos que escuchamos poesía desde los 80 hasta este año del siglo XXI. Falso. Escuchemos a Dario Fo, escritor canónico y juglar:

«¿Habéis oído recitar alguna vez a un poeta? ¿Quién ha escuchado a Montale declamando sus poesías? ¿O a Ungaretti, el peor de todos? ¡Dios! ¡Te salen gusanos como puños en la barriga! Se trabucan, nasalizan, sueltan falsetes imposibles... y jadean, con tonillos delirantes... les vibra la voz... y sorben como viejos actores...»

El Premio Nobel cita a dos poetas italianos, Eugenio Montale y Giuseppe Ungaretti, pero nosotros podríamos señalar los casos extremos de Pablo Neruda, Aquiles Nazoa y José Lezama Lima. Miguel Escalona, camagüeyano de feliz memoria, tenía en los años 70 un casete de audio Orwo, alemán del Este para más señas, donde Neruda leía sus versos. Aún recuerdo que comenzaban así:

«Buenos días, Buenas tardes, Buenas noches.
Yo soy Pablo Neruda, poeta, ¿me dejas entrar en tu casa?...»

Fue una experiencia extraordinaria y terrible. Era la voz del autor de *Residencia en la tierra*, de *Canto general*... nasal, chillona, que llegaba a molestar los oídos con un falsete interminable, que jadeaba, que le vibraba la voz, que aspiraba el final de los poemas. Por un lado descubría la sonoridad interna de un grande, y por otra, la nefasta de un lector imposible. Él había estado en Camagüey en los años 60 y en el Teatro Principal leyó sus versos. Luis Suardiaz lo recordaba como algo excepcional y conmovedor, será porque él también era poeta.

Aquiles Nazoa, el venezolano, era un caso especial de comunicación, a partir de que, más que dominar los lenguajes, era una buena persona desde la raíz del alma, con una vocación de entrega notable; y por eso uno dejaba de oír el falsete, la nasalidad, el sonsonete con el que leía verso a verso los poemas, y se concentraba en la sustancia del texto. Cuando escuché a Simón Díaz y pude vivir y transitar por su país descubrí que Aquiles sonaba acompañado del cuatro, la maraca y el arpa, tenía voz de coplero. Pero como lo valiente no le retira a uno lo de cortés, no dejo de saber que a mucha gente le molesta el tono, el timbre y hasta el ritmo del poeta cuando lee o declama; muchas veces yo, de adolescente, pedía, en la Biblioteca Provincial de Camagüey, a Pimentel que pusiera la placa negra grabada por Casa de las Américas donde estaban muchos de sus más notables poemas y dos minutos después la sala estaba vacía. No soportaban la descarga.

El caso José Lezama Lima es emblemático, pues reúne casi todos los defectos del peor lector

de poemas. Para su bien no tiene o usa el conocido y reiterado falsete, sino que empleaba su hermosa voz de barítono. Lezama, por el asma, cortaba los versos de manera anárquica, daba resoplidos, aspiraba o alargaba los finales, e introdujo una forma de recitativo que recuerda a ciertas sonoridades del canto llano o gregoriano, pues el poeta reafirmaba esa majestuosidad, ese tono de salmodia que se puede encontrar en muchos de sus poemas. El autor de *Paradiso* era un lector sin asidero, pero que resultaba conmovedor y dramático porque a su vez ese luchar contra el aire que tienen los asmáticos se correspondía con el combatir contra el destino que había signado a su familia, a su obra y a su país. El tono de Lezama es el tono trágico que acumula y sustenta cierta forma de ser cubano, por eso mi generación asumió para sí el «modo lezamiano de lectura».

Ha habido y hay poetas-lectores excepcionales, que no entran en el canon terrible, y que han encontrado un verdadero lenguaje oral para proclamar sus textos a viva voz. Para mi gusto, los tres grandes lectores cubanos del siglo XX son Nicolás Guillén, Roberto Fernández Retamar y Nancy Morejón.

A Guillén dedicaré un texto aparte, por eso me centraré en los otros dos escritores. Roberto Fernández Retamar, en conciencia o sin ella, ha creado una imagen quijotesca de sí mismo como personaje público, delgado, alto, con perilla en el mentón, boinas o sombreros en la cabeza, que va sazonando los versos con una conversación amena, aunque a veces algo pedagógica, con un pausado movimiento de las manos, y una voz bien timbrada, que usa para enlazar los versos de modo que el discurso fluya, otorgándoles a los finales la puntuación precisa, incluso dando tiempo para que el público reaccione con el aplauso o con el silencio. Retamar es un buen lector de poesía. La Morejón, por su parte, es de la misma especie. Su voz, delicada y musical, no deja de transitar y evidenciar los diferentes tonos, timbres y ritmos de sus versos. Ella es ciertamente polifónica, afinadísima, y sabe conducir la puesta en escena de manera muy sobria, pero, efectiva.

Volviendo a Latinoamérica encontraremos dos lectores-poetas paradigmáticos: el Padre Ernesto Cardenal y Mario Benedetti. No dejo de reconocer los valores de este último, pero confieso que lo escucho mejor que lo leo, al otro lo leo y lo escucho con la misma intensidad, no tengo tampoco temor de que salte de sus páginas, como sí lo hace cierto gran escritor, pero no muy prestigioso político. He ido varias veces a la Casa de las Américas a escuchar a estos dos poetas y siempre sucede lo mismo, la gente reacciona ante ellos desde la veneración, y eso es resultado de sus obras y de sus vidas en primer lugar, pero también de una «puesta en escena», de una emisión correcta, de un control de las emociones, de un manejo de las leyes de la comunicación oral. Benedetti ha llegado, incluso, al espectáculo, recuerden el recital bellissimo junto a Daniel Viglietti, que yo escuché en Alicante ante un público universitario, jovencísimo, en la época en que España estaba estrenando sus fueros primermundistas y europeístas y la izquierda se confundía con ese bicho rarillo que es el Partido Socialista Obrero Español (PSOE).

La poesía ha perdido lectores porque ha perdido vigencia en el espacio público, en la vida cotidiana, en los actos. No puede el hombre de a pie, el hombre cotidiano, sentirse representado por una voz que no es la suya, por una voz antinatural o por una voz fallida en su carácter espectacular o representacional. Por eso aprender a leer a viva voz no es un conocimiento banal para aquellos que escriben poesía. Los poetas deberían brindar atención a estos asuntos y no solo a los muy válidos y necesarios menesteres de la escritura. ▀

La
Crónica



Periódicos sobre la cama

Amado del Pino

Casi todas las semanas tengo que limpiar el cuarto de periódicos y revistas que se amontonan, se aglutinan, tirados unos sobre otros en lamentable desorden. Antes de mandarlos a la basura, releo algo con cierto desconuelo, guardo alguna página que Tania disfrutará después. Cuando tengo poco dinero me planteo reducir la cuota mensual que dedico a la prensa, pero termino haciéndome trampas y gastando más o menos lo mismo.

El segundo y exquisito plato de esta gula es pedir ediciones viejas en la hemeroteca. Hace rato que no lo hago. En la lista de cosas pendientes para el futuro tengo una revisión detallada de un año de mi primera juventud. Ya sé que buscaré lo que sea afín al libro que sueño escribir y también otras cosas. Una vez me metí en ese agradable río buscando las señas de la crítica teatral cubana y me demoré el triple de lo previsto, porque se me iban los ojos para otras noticias, desde las deportivas hasta los chismes de la farándula cubana de la década de los 40.

De vez en cuando siento cierta envidia de mis colegas más puramente estudiosos o escritores de ensayos. Los supongo menos atentos a noticieros y comentarios puntuales. A menudo la conversación con alguno de ellos me confirma que la vida les alcanza para ahondar en sus temas, pero que —sea en la anticuada página impresa o la muy siglo XXI de Internet— se mantienen al día en las cosas de este variado mundo. Otros no. También ocurre que el despiste «se lleva», «viste», puede parecer de moda. Yo tengo la deformación profesional de muchos años de periodismo y lleno la cama, la mesa de comer, hasta la cocina de noticias y reflexiones.

Algunas revistas están haciendo recopilaciones digitales de largos períodos de su vida en papel. Esos discos pueden ayudar a prescindir de las pesadas colecciones. Los que amamos las publicaciones viejas podremos airear la casa o evitar regaños de la pareja y conservar ese tesoro de información en una gaveta pequeña o un escueto estuche.

Con los libros soy menos aprehensivo o apasionado. No llego al extremo de nuestro gran escritor Virgilio Piñera, que apenas tenía textos en su casa, pero tampoco tengo la curiosidad minuciosa del bibliógrafo. Nunca he contado con gran espacio para sumar miles de títulos, pero en este terreno creo bastante en la utilidad de las bibliotecas. Además, soy propenso a prestar los libros que más me gustan, lo cual ya se sabe que es el camino más corto para perderlos.

De una forma u otra, acostados o de pie, lo mejor es tener salud, paz interior, luz y otras cositas que hacen falta para leer. Seguir uno con este sano hábito y que tengamos siempre cerca otro lector para disfrutar del siguiente gran placer: comentar, compartir, hasta discrepar. ▀

ALBERTO KORDA

en el escenario artístico cubano

María de los Ángeles Pereira

No soy una especialista en fotografía o en la obra de Korda. De hecho, sentí una gran tranquilidad cuando Cristina Vives me reveló que el 85 por ciento del libro *Korda conocido desconocido* contiene fotos inéditas. No obstante, creo que estamos en presencia de un acontecimiento expositivo y editorial que, desde mi perspectiva personal, solo tiene paralelo con lo que significó la exposición *Reencuentro*, de la obra de Antonia Eiriz en la galería Galiano, porque fue algo muy similar a esto que nos está pasando a quienes ahora disfrutamos y nos sorprendemos ante la exposición.

En aquel momento la referencia que teníamos de Antonia se reducía a unas pocas obras de las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes y ese reencuentro con sus ensamblajes, que fueron particularmente remodelados y restaurados por ella misma en favor de la exposición, posibilitaron resucitar y socializar esa producción artística. Esta exposición y este libro, ambos con el título *Korda conocido desconocido*, constituyen una visión editorial comparable por la talla artística de ambas figuras y por su significado en el ámbito de la cultura artística cubana.

Propongo tres premisas fundamentales que son las que van a encausar mis tres ideas principales acerca del lugar que le concedo



Korda

a la obra de Alberto Korda en el escenario artístico cubano de los años 60, 70 y aun posteriores. Las tres ubican lo que pudiéramos reconocer como los signos más reveladores y contundentes del escenario artístico cubano del período posterior al triunfo revolucionario.

Uno de ellos, prácticamente no requiere comentario, es el que se refiere al impacto que la Revolución misma representa para la cultura artística cubana y el modo en que va a estar presente, de una manera a veces más inmediata, más directa, más enfática o sencillamente de una manera elíptica en la obra de muchísimos creadores.

Es una premisa que indiscutiblemente está ahí a la hora de evaluar lo que ocurre con las artes visuales. ¿Qué hubiese sucedido en el ámbito de la producción artística cubana de no haber triunfado la Revolución? En cualquier circunstancia, nuestra producción artística hubiera protagonizado un retorno a la figuración, como pasó en el mundo entero. Un fenómeno de la cultura occidental que se expresó además en toda América Latina y que en nuestro caso algunas veces se nos adjudica como si fuera resultante de un decreto. Ciertamente es que la Revolución misma marcó de una manera determinante las poéticas de la inmensa mayoría de los artistas, a veces de una manera más explícita, más visible, y otras de un modo más elíptico.

Una segunda premisa es la pluralidad estética que caracterizó a ese primer período y aun a los años ulteriores a esos vilipendiados años 70, sobre todo en nuestras artes plásticas.

Esa pluralidad que se expresó a partir de la confluencia generacional de artistas de muy diversas trayectorias que arriban a los años 60 en niveles de desarrollo personal muy diferentes, en deuda con lenguajes artísticos también muy diferentes, con vías de formación y por supuesto con medios de expresión y manifestaciones disímiles, es, sin lugar a duda, una época de oro para el desarrollo no solamente de la pintura, sino muy particularmente del diseño gráfico y de la fotografía, también de la cinematografía y de otras expresiones de la cultura artística.

Creo que sería bien interesante, entonces, reconocer a Korda dentro de esa pluralidad, y estudiar su aporte y su singularidad.

Hay una tercera premisa, un tercer rasgo del arte cubano posterior al año 1959, que no es tan común encontrarlo en la literatura escrita antes del año 2007: es lo que yo prefiero denominar «de la conflictividad»; o sea, la plástica de este período, en términos de recepción, atravesó momentos de una profunda conflictividad y quizá preferimos ver la década del 60 solo como esos años de la epicidad más generalizada. Este rasgo caracterizó al arte cubano de los 60, la cultura artística cubana de los 70, ese quinquenio tan elástico, del que en estos últimos años tanto hemos hablado y en el cual también se incluye la figura de Korda.

Planteadas estas premisas, solo quisiera tratar de colocar tres ideas fundamentales en torno a cómo es revisitado Alberto Korda en el escenario de las artes visuales cubanas desde los 60, 70 y hasta acá.

Por una parte, se debe enfatizar en los puntos de contacto que en el orden temático se aprecian entre Korda y las figuras paradigmáticas de ese momento, porque, sin duda, el pueblo, los héroes del acontecer revolucionario, el individuo —en el caso de Korda particularmente la mujer—, y aun el tema del mar, que quizá metafóricamente nos remite al de la insularidad, de alguna manera la poética de Korda está conectada con ambas propuestas.

Esos temas, en general, estuvieron bastante extendidos en la plástica de los 60. Me encantaba la idea de establecerme preguntas tratando de comparar puntualmente a Korda con la obra paralela de un Mariano Rodríguez o de un Raúl Martínez, figuras que pudieran estar en extremos opuestos. Más allá de la entrada a La Habana, de la declaración de la Organización de Estados Americanos (OEA), de Playa Girón, de todo



el acontecer de los 60 que en la serie *De la Sierra al llano* —obra breve pero contundente, de Mariano Rodríguez— está presente más allá de los que quizá serían los ejemplos más naturales, más inmediatos, me cuestionaba hasta qué punto las figuras, sobre todo las femeninas de frutas y realidad, están en deuda con las mujeres de las fotografías de Korda. Y sobre todo, en qué medida las masas de Mariano, que se desarrollan hacia finales de los 60 e inicios de los 70, guardan una estrecha relación con este universo temático que el nuevo tipo de fotografía le estaba ofreciendo.

El más explícito es Raúl Martínez, quien para mí es a la pintura y al diseño gráfico, lo que Korda, a la fotografía de los 60, y son los artistas que por excelencia reflejan el palpitar de una visualidad comprometida con este espacio.

Es importante resaltar la manera de abordar la figura del héroe común en la cotidianidad; el individuo en el ámbito del amor, o sea, la masa y, al mismo tiempo, la individualidad. Cualquiera de las obras de Raúl Martínez nos puede recordar la visualidad de esta exposición de Korda que estamos disfrutando, y creo que con más detenimiento puede uno reconocer las imágenes del libro.

En el libro hay una frase que dice que Korda consiguió hacer durante muchísimo tiempo un lenguaje que se ajustaba a lo políticamente correcto, pero también a lo estéticamente deseado. Quizá lo que lo hacía más provocador dentro de esta perspectiva, es que sus héroes siempre están profundamente humanizados. Esto pudo haber sido una perspectiva muy correcta hasta el momento en el que la reorientación del símbolo dictó las necesidades. Ahí se tocan muy de cerca las poéticas de él y Raúl Martínez.

Con respecto a Raúl, creo que en la historia del arte cubano se ha abordado con suficiente énfasis la interrelación tan fructífera entre la gráfica y la pintura, esa relación de toma y daca, esa interconexión tan vital que se verifica en los 60 y los 70; pero se ha desconocido —o por lo menos no se ha reconocido suficientemente— el papel de epicentro que la fotografía desempeña en esa interrelación. Falta colocar a la fotografía, y más que eso, a ese espacio del que la mejor fotografía cubana había tomado sus más fructíferas experiencias: el de la publicidad. No es casual que desde la publicidad, de sus enseñanzas, de sus lecciones, procedan figuras de la talla de Korda, Raúl Martínez y Umberto Peña.

Quizá la más atrevida de mis ideas es la que tiene que ver con la época precisamente ulterior a los 60. Creo que los historiadores

del arte y los críticos que hemos pensado en la producción plástica de los 70 no hemos reparado con suficiente atención en lo que pudo significar la fotografía cubana precedente para la consecución de este aporte propio, más vital y convincente, de la plástica cubana de esos años, que es el fotorrealismo. No creo que hubo una actitud consciente, una vocación confesa y declarada de los jóvenes artistas que practicaban el fotorrealismo, de seguir de cerca el modelo fotográfico de la década anterior en su propio espacio cubano. Estaban contando con el prestigio estético de esa fotografía, en todo caso, el fenómeno de mirar al modelo precedente, no es una experiencia inédita en Cuba; fue lo que caracterizó al arte fotorrealista estadounidense de los 70: mirar y tomar como modelo la fotografía de la década anterior.

Basta un recorrido por las salas del Museo Nacional de Bellas Artes para volver a preguntarse, delante de imágenes como «El camión rojo» o el propio «Che Guevara», de Aldo Menéndez, o las «Cumbres de América», de Gilberto Frómata, y si no nos alcanzan, las fotos de las jóvenes que pintaban Nélida López, el propio Aldo o, hasta si se quiere, «Todo lo que usted necesita es amor», de Flavio Garciandía, para entender en qué medida tienen un precedente fundamental en cualquiera de las imágenes que están en esta exposición *Korda conocido desconocido*, en la sala dedicada al tema de la mujer.

Sería bien interesante que los historiadores del arte cubano trataran de reconstruir las explicaciones causales de ese momento, también considerando el papel de la fotografía cubana de los 60, indiscutiblemente liderada por una figura de la talla de Korda y con otros seguidores también de altísimo nivel.

La tercera idea no es la más atrevida, sino la más especulativa. Probablemente, de todas las que he dicho, es la que menos resonancia y consenso puede encontrar, y es la que tiene que ver con lo que pasó después. Esta oportunidad de ver el trabajo de la fotografía subacuática, el rumbo nuevo y fundamental que va a tener la obra de Korda a partir de estos años, casi prefiero verlo como una suerte de metáfora desde la fotografía, de lo que pudo haber sido en términos pictóricos una introspección abstraccionista.

La fotografía del mar, el abandono de todos estos temas que constituyeron el acontecer cotidiano de un fotógrafo que durante los 60, fotografió todos los grandes acontecimientos de la Revolución, para sumergirse —literalmente— en una expresión más intimista supone, no una evasión, pero sí una vía de canalización de su interés expresivo.



Recreación de detalles de Studios Korda, que formó parte de la muestra *Korda conocido desconocido*.

La fotografía marina le abrió a Korda un camino extraordinariamente valioso.

Más interesante aún es saber qué ocurre entonces con su obra a nivel de recepción. Si nos ponemos a revisar lo que pasó en los 80, en los 90 y hasta hoy en Cuba, no tanto desde la perspectiva de la producción artística como de su reflexión de historiografía, sucede que en los 80 empezamos a negarlo todo de plano. Los 80 fueron tan transgresores, tan dinámicos, tan iconoclastas, que miraron con una perspectiva demasiado radical a todo lo acontecido hasta entonces, y lamentablemente uno escucha hablar de la fotografía cubana de los años 60 y los 70 como una chata continuidad, como si todo cupiera en el mismo saco, sin resaltar en ellos los valores estéticos y las aportaciones clave.

Sin embargo, en los 90, con el propio renacer de una fotografía artística que va encontrando nuevos caminos, comienza a reconocerse puntualmente y propone una relectura de la obra de Korda y de otros creadores.

Coincide también con un momento de proyección internacional, aunque sea solo a partir de una muestra pequeña, infima

—estadísticamente hablando— del cúmulo global de la obra que representa.

Si algo bueno nos ha traído el escenario clásico de los 90 y de los últimos años, es ese sosiego como para regresar a una revisión profunda del proceso histórico artístico cubano de los 60, de los 70 y aun de los 80, para encontrar las perspectivas de ruptura y de continuidad.

Estoy segura de que desde esta mirada, la del 2008, este libro y esta exposición, la obra de Korda nos puede decir muchísimo acerca de los caminos, los hallazgos de orden técnico y estético, de propuestas, de ideas que pueden estar encontrando o redescubriendo en esta exposición, muchísimos fotografías y pintores actuantes.

La idea fundamental que resume los tres planteamientos están en darnos cuenta de la necesidad de relocalar el estudio de la fotografía cubana como epicentro de intercambios e interconexiones que hasta ahora se han reducido al espacio de la producción gráfica y plástica en particular. Que el reconocimiento a la obra de Korda, con este intento, y el rescate de una parte importante de su producción sean solo el preámbulo para ese segundo libro que ojalá se pueda lograr. ▀

Fragmentos de la transcripción de las palabras de la autora durante la presentación del libro *Korda conocido desconocido*, en la Fototeca de Cuba.



Foto: Kaloian

CUNDO BERMÚDEZ

el último de los grandes

Roberto Cobas Amate



«Saltimbanquis», óleo sobre madera

Cundo Bermúdez, el último de los grandes maestros de La Escuela de La Habana, dejó de existir el 30 de octubre de 2008, a los 94 años de edad, en la ciudad de Miami. Con él concluye un ciclo de oro de la pintura cubana, aquella que deslumbró a espectadores y críticos desde su aparición en los años 40, cuando un grupo de jóvenes pintores y escultores dio fe de la existencia de un sólido movimiento innovador, caracterizado por la calidad y originalidad de sus propuestas artísticas.

En su primera época, la pintura de Cundo Bermúdez oscila entre el clasicismo renacentista y la fascinación por el arte popular. De su amor por lo clásico dan fe los extraordinarios «Retrato de Luisita Caballero» (1938) y el «Retrato de Fina» y «Bella García Maruz» (1940). Sin embargo, la consagración definitiva de su obra está vinculada con su amor a la vida urbana y a las costumbres tradicionales del hombre común. Así aparece la primera de sus obras mayores, en la cual queda asentado su estilo, «El balcón» (1941), glorificación amorosa de la Ciudad de La Habana y sus personajes entrañables. Cundo descubre la esencia de su arte en el esplendor de lo cotidiano.

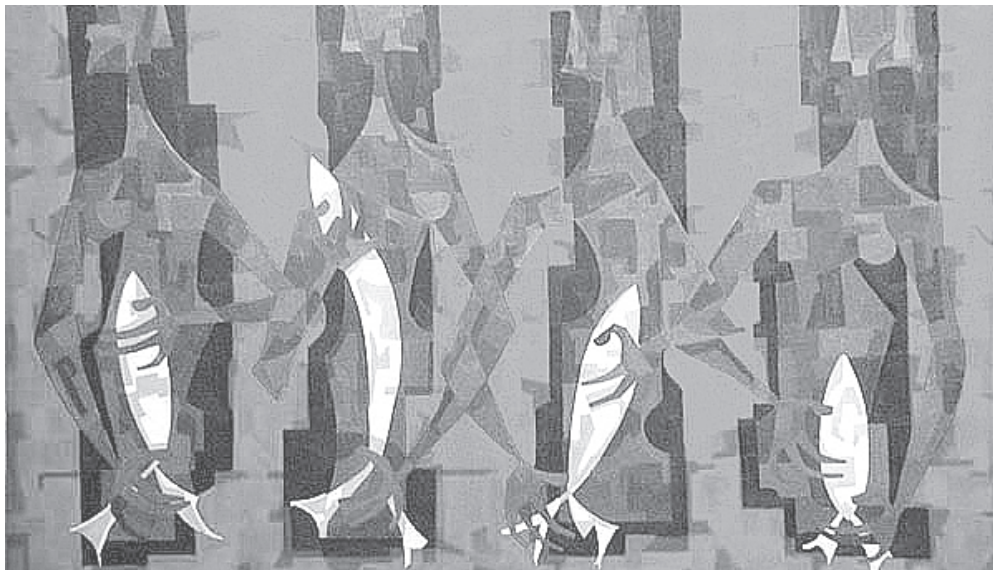


«Dos niños», óleo sobre madera

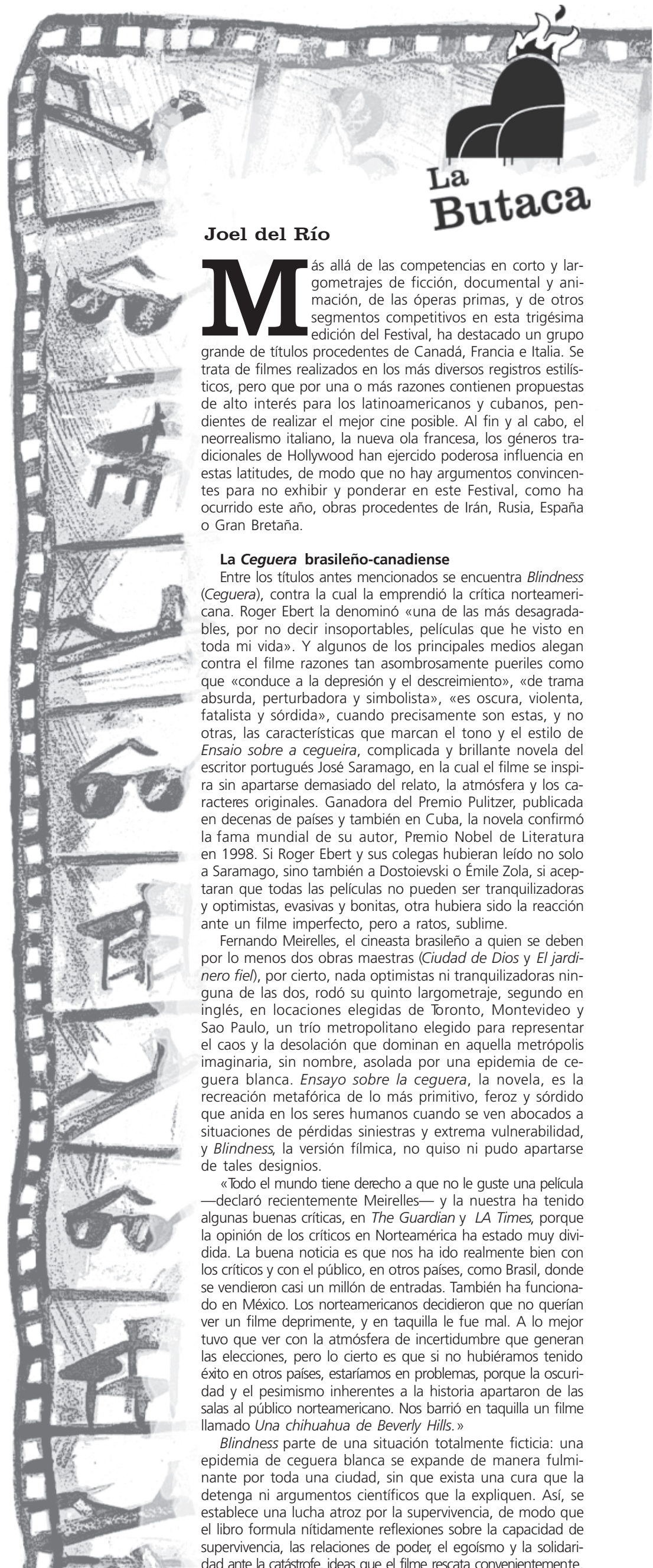
En la recreación contemporánea de escenas populares como «La barbería», «El billar», «El limpiabotas» o «Las madres», el artista encuentra los motivos medulares de su pintura, elevados a la categoría de arquetipos cubanos.

Precisamente es en la década del 40 cuando la pintura de Cundo Bermúdez adquiere su perfil definitivo, alrededor del cual se moverá, a partir de los años 50, en variaciones de acentos y formas, entre el plano y el volumen, entre la representación y la abstracción. Paisajista ocasional, pintor de naturalezas muertas o retratos, de músicos o saltimbanquis, lo que define su mejor pintura son sus escenas extraídas del ambiente cubano y los interiores domésticos que fueron refinándose en el transcurso de los años, hasta convertirse en espacios míticos.

Cundo Bermúdez, artista de extraordinaria fecundidad creativa, mantuvo en alto su quehacer pictórico hasta sus últimos días. Las enfermedades no pudieron vencer su inquebrantable voluntad ni obligarlo a abandonar sus pinceles y colores. Como el propio Cundo expresó en frase definitiva: «Pintar es el bastón de mi vida, vivo para pintar». ▀



«Mujeres con peces», óleo sobre tela



Joel del Río

Más allá de las competencias en corto y largometrajes de ficción, documental y animación, de las óperas primas, y de otros segmentos competitivos en esta trigésima edición del Festival, ha destacado un grupo grande de títulos procedentes de Canadá, Francia e Italia. Se trata de filmes realizados en los más diversos registros estilísticos, pero que por una o más razones contienen propuestas de alto interés para los latinoamericanos y cubanos, pendientes de realizar el mejor cine posible. Al fin y al cabo, el neorrealismo italiano, la nueva ola francesa, los géneros tradicionales de Hollywood han ejercido poderosa influencia en estas latitudes, de modo que no hay argumentos convincentes para no exhibir y ponderar en este Festival, como ha ocurrido este año, obras procedentes de Irán, Rusia, España o Gran Bretaña.

La Ceguera brasileño-canadiense

Entre los títulos antes mencionados se encuentra *Blindness* (Ceguera), contra la cual la empujó la crítica norteamericana. Roger Ebert la denominó «una de las más desagradables, por no decir insoportables, películas que he visto en toda mi vida». Y algunos de los principales medios alegan contra el filme razones tan asombrosamente pueriles como que «conduce a la depresión y el descreimiento», «de trama absurda, perturbadora y simbolista», «es oscura, violenta, fatalista y sórdida», cuando precisamente son estas, y no otras, las características que marcan el tono y el estilo de *Ensaio sobre a cegueira*, complicada y brillante novela del escritor portugués José Saramago, en la cual el filme se inspira sin apartarse demasiado del relato, la atmósfera y los caracteres originales. Ganadora del Premio Pulitzer, publicada en decenas de países y también en Cuba, la novela confirmó la fama mundial de su autor, Premio Nobel de Literatura en 1998. Si Roger Ebert y sus colegas hubieran leído no solo a Saramago, sino también a Dostoiévski o Émile Zola, si aceptaran que todas las películas no pueden ser tranquilizadoras y optimistas, evasivas y bonitas, otra hubiera sido la reacción ante un filme imperfecto, pero a ratos, sublime.

Fernando Meirelles, el cineasta brasileño a quien se deben por lo menos dos obras maestras (*Ciudad de Dios* y *El jardinero fiel*), por cierto, nada optimistas ni tranquilizadoras ninguna de las dos, rodó su quinto largometraje, segundo en inglés, en locaciones elegidas de Toronto, Montevideo y Sao Paulo, un trío metropolitano elegido para representar el caos y la desolación que dominan en aquella metrópolis imaginaria, sin nombre, asolada por una epidemia de ceguera blanca. *Ensaio sobre la ceguera*, la novela, es la recreación metafórica de lo más primitivo, feroz y sórdido que anida en los seres humanos cuando se ven abocados a situaciones de pérdidas siniestras y extrema vulnerabilidad, y *Blindness*, la versión fílmica, no quiso ni pudo apartarse de tales designios.

«Todo el mundo tiene derecho a que no le guste una película —declaró recientemente Meirelles— y la nuestra ha tenido algunas buenas críticas, en *The Guardian* y *LA Times*, porque la opinión de los críticos en Norteamérica ha estado muy dividida. La buena noticia es que nos ha ido realmente bien con los críticos y con el público, en otros países, como Brasil, donde se vendieron casi un millón de entradas. También ha funcionado en México. Los norteamericanos decidieron que no querían ver un filme deprimente, y en taquilla le fue mal. A lo mejor tuvo que ver con la atmósfera de incertidumbre que generan las elecciones, pero lo cierto es que si no hubiéramos tenido éxito en otros países, estaríamos en problemas, porque la oscuridad y el pesimismo inherentes a la historia apartaron de las salas al público norteamericano. Nos barrió en taquilla un filme llamado *Una chihuahua de Beverly Hills*.»

Blindness parte de una situación totalmente ficticia: una epidemia de ceguera blanca se expande de manera fulminante por toda una ciudad, sin que exista una cura que la detenga ni argumentos científicos que la expliquen. Así, se establece una lucha atroz por la supervivencia, de modo que el libro formula nítidamente reflexiones sobre la capacidad de supervivencia, las relaciones de poder, el egoísmo y la solidaridad ante la catástrofe, ideas que el filme rescata convenientemente,

Muestras paralelas en el 30 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano

CEGUERA, GOMORRA y LA CLASE

en vez de entregarse a la pertinaz banalización a que se someten casi todos estos relatos grandiosos cuando son traspuestos al cine. Sus hacedores se vieron precisados, con el fin de acercarse lo más posible al libro, a pulsar una extraña combinación genérica que incluye el *thriller*, el cine simbólico y filosófico, el *suspense*, la acción física, y algo de romance, codificación que se robustece paulatinamente luego de que se atraviesa los primeros 20 minutos de metraje, menos convincentes que el resto.

Coproducción entre Brasil, Canadá, Gran Bretaña y Japón, escrita por el canadiense Don McKellar, guionista de la reconocida *El violín rojo* (que causó sensación en uno de estos Festivales hace diez o 12 años) la película adapta en imágenes la tétrica novela de Saramago, mientras que los principales personajes están a cargo de Mark Ruffalo y la siempre superlativa Julianne Moore (encarnan al matrimonio protagónico, el oftalmólogo enceguecido de repente y su esposa, la única persona salvada del extraño contagio). Figuran también, en papeles de menor duración en pantalla, Danny Glover, Sandra Oh (la competitiva cirujana Cristina de *Grey's Anatomy*), el mexicano Gael García Bernal, los brasileños Alice Braga, Plinio Soares y Antonio Abujamra, y los japoneses Yoshino Kimura y Yasuke Iseya.

Entre los principales colaboradores de Meirelles en *Blindness* se cuenta el director de fotografía uruguayo César Charlone, quien se encargó de verificar en imágenes, puesto de acuerdo con el director, el guionista y el diseñador de producción, la trama de la conocida narración sobre la cual tienen una idea muy precisa los millones de lectores con que contó la novela. Meirelles, McKellar, Charlone, los actores y el resto del equipo trataron con veneración, agudeza y espíritu de riesgo el relato original, de modo que lograron invocar, desde el séptimo arte, una propuesta parecida a la que formula Saramago en el prólogo de su relato: «Si puedes ver, mira, y si puedes mirar, observa».

La Gomorra italiana

Otro de los filmes que despertó mayor número de encontrados comentarios en la 61 edición del Festival de Cannes fue *Gomorra*, instalado también en la cima de la taquilla italiana y postulado a varios premios del cine europeo. Basado en el *bestseller* de no-ficción escrito por Roberto Saviano —sobre el funcionamiento interno de la Camorra, o mafia napolitana, «organización» surgida a comienzos del siglo XIX a partir del robo, el asesinato, el chantaje, el contrabando... y que a comienzos del siglo XX prácticamente dominaba la sureña ciudad italiana— la película se propone el acercamiento verista, *cuasi* documental, a la realidad contemporánea de la Camorra. En la actualidad, de acuerdo con reportes extraoficiales, las ganancias de la Camorra se remontan a centenares de millones al año, y empresas que abarcan desde las drogas hasta la *haute couture fashion*. La novela-testimonio de Saviano llegó a vender un millón de copias solo en Italia y ha sido publicada en más de 50 países. Sobre el autor pende amenaza de muerte por parte de la mafia, de modo que el intelectual vive con perenne protección policial. La voluntad de denuncia del escritor se reconfirmó cuando asumió los riesgos del crédito por el guión (junto con otros cinco coautores: el director de la película, Maurizio Braucci, Ugo Chiti, Gianni di Gregorio y Máximo Gaudio) y así el cine amplificó el desolador panorama de corrupción y terror que con tanta autenticidad presentara el libro.

Algunos especialistas afirman que *Gomorra* es la más fidedigna película sobre la mafia jamás realizada, pues desde el mismo inicio, y a lo largo de los prolivos 136 minutos de metraje, se propone distanciarse de la glamorización de la mafia emprendida por el cine norteamericano vía Coppola o Scorsese. En el *pressbook* de la película, asegura su director Matteo Garrone que «la materia prima que sirvió de base a este trabajo era tan poderosa visualmente que solo fue preciso filmarla de la manera más directa posible, como si yo fuera un transeúnte que por casualidad estaba allí con una cámara». El filme se ambienta en los suburbios de Scampia y Secondigliano, particularmente en gigantescos y monstruosos edificios de apartamentos, donde el crimen no solo forma parte de la vida cotidiana sino que se instituye cual vía ancestralmente establecida

para la supervivencia. En el filme se recogen cinco de las 11 narraciones que propone el libro. Una de las historias está protagonizada por un adolescente que para vincularse a una de las familias camorristas debe asesinar a una mujer del edificio vecino a la que él conoce muy bien; hay dos fanáticos a los filmes de Brian de Palma, los también adolescentes Marco y Ciro, ávidos por robar un cargamento de armas, y también está Pasquale, un modisto de alta costura que intenta abrirse paso en un negocio dominado por la Camorra, o Don Ciro, el contable de la mafia, un hombre aterrado cuando presencia la escalada de la guerra entre las diferentes «familias», y un honrado perito que se ve involucrado en un turbio negocio sobre el tratamiento de residuos industriales.

El tono descriptivo y testimonial de *Gomorra* deriva hacia el estilo documental, y a esa prolija veracidad también contribuye la utilización de actores espontáneos, seleccionados entre napolitanos que conocieran el entorno, e incluso extras que con frecuencia sabían al dedillo las angosturas de la Camorra, y detalles como el trauma brutal que significa pasar de niño a hombre dentro de tales códigos, todo ello sin buscar a ultranza la identificación del espectador ni mucho menos convertir en héroes a semejante pandilla de delincuentes. Más cerca conceptualmente de la francesa *El odio*, la brasileña *Ciudad de Dios* o la mexicana *Amores perros*, que de *El Padrino* o *Caracortada*, *Gomorra* fue aplaudida también por la crítica norteamericana. Fue catalogada por *The New York Times* como un filme poderoso, absorbente, conmovedor, maravillosamente actuado y muy bien escrito.

Nacido en Roma en 1968, Garrone se graduó en el Liceo de Arte, trabajó como asistente de cámara y en 1996 realizó su primer corto *Silhouette*, y al año siguiente realizó la experimental *Terra di mezzo* y el documental *Bienvenido Espíritu Santo*, sobre las prácticas pentecostales en Nueva York. Se dio a conocer internacionalmente con el corto *Un caso di forza maggiore* y con el documental rodado en Nápoles *Oreste Pipolo, fotografo di matrimoni*. Su segundo largometraje, *Ospiti*, fue premiado en Venecia; y el tercero, *Estate Romana* (2000), también fue invitado al decano de los festivales de cine. *L'imbalsamatore* (2002) y alcanzó el Premio David di Donatello por el mejor guión, mientras que *Primo amore* (2004), recibió el Premio Oso de Plata por mejor banda sonora en el Festival de Berlín.

Más que una película sobre la violencia, *Gomorra* es un testimonio sobre cómo la mafia opera con total libertad y cómo se apropia de los destinos. Para realizarla, Garrone vivió seis meses, tres de preparación y tres de rodaje, en el barrio de Scampia, donde la *troupe* debía usar pases individuales para acceder al territorio de la mafia, y entre los asesores cualificados o entre los extras, no faltaron algunos camorristas en activo. Verídico había de ser este retrato de los personajes, acciones y consecuencias de la mafia napolitana, una de las organizaciones criminales más sanguinarias del mundo. Y aunque no respeta las normas narrativas aristotélicas (no existe una trama única discernible ni tampoco hay evolución clara en los personajes) destaca sobremanera el trabajo de cámara que persigue a los personajes, en la mejor tradición del *direct cinema*, aquel estilo documental que se proponía acercarse a la realidad con la mínima intervención de los creadores. Garrone ha conseguido un retrato alarmante, metáfora escalofriante sobre la zona gris donde el bien y el mal se confunden.

La clase francesa

La Palma de Oro del Festival de Cannes no se quedaba en Francia desde 1987. Más de 20 años después, exactamente en mayo pasado, Laurent Cantent y su filme filodocumental *La clase* (*Entre les murs*) repitieron la hazaña cuando conquistaron, por decisión unánime, uno de los máximos galardones del mundo cinematográfico. Basado en el libro homónimo de François Bégaudeau, un profesor que se interpreta a sí mismo en el filme, y que además participó en la creación del guión, *La clase* transmite una poderosa sensación de testimonio verista, gracias no solo a la presencia del actor-personaje real-guionista, sino también a las participaciones francas y espontáneas de numerosos actores y actrices no profesionales en representación de los alumnos, así como la selección de locaciones: el Instituto Françoise Dolto, al este de París,

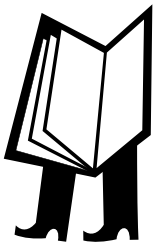
en el *arrondissement* (suburbio) número 20. De modo que Cantent ubicó su cámara en una clase de adolescentes, en abierta recuperación de los métodos del *direct cinema*, y así retrató vívidamente este microcosmos de la sociedad francesa contemporánea, multicultural, apática, violenta, e inclinada sin pudores a lo intrascendente y lo fútil.

Cuando el libro se publicó, fue aplaudido por conservadores y liberales. Los primeros celebraban el llamado a imponer la autoridad del maestro en la escuela, mientras que los liberales aseguraban que el texto proponía una enseñanza democrática, interactiva, motivadora y pródiga. Todo se concentra, en el libro y en el filme, alrededor del titánico trabajo de un profesor bienintencionado, quien se prepara para un nuevo curso en un barrio semimarginal, en lidia cotidiana con la abulia, la ignorancia satisfecha y ostentosa, o la carencia total de actitud para el aprendizaje, además del valladar que representa para la comprensión y el aprendizaje la diversidad de culturas y costumbres de sus alumnos, adolescentes entre 13 y 15 años, franceses y procedentes de muy diversos países, quienes responden a nombres como Esmeralda, Wei, Souleyman o Khoumba. La extravagante franqueza del profesor es frecuentemente sorpresiva para los pupilos, quienes terminarán sometiendo a prueba tan inusuales métodos para la enseñanza.

La clase ha sido catalogada, a todos los niveles, cual ardoroso y comprometido llamado a renovar las bases de la educación desde el prisma multiétnico y pluricultural. En Francia, el filme provocó acalorado debate sobre la integración y el modelo de escuela de la República. El personaje del profesor puede verse cual símbolo de tolerancia, aceptación y voluntad de progreso —tres de los elementos más positivos inherentes a lo mejor de la historia y la cultura francesas— sin dejar de representar, también, el extravío de estos valores, es decir, la irracionalidad y la violencia que afloran cuando los baluartes civilizatorios se someten a la erosión que implica la pereza intelectual, la violencia o el desinterés por la superación. «Si pudieras escribir, aunque solo fuera una vez, cosas tan inteligentes en tu cuaderno como las que te has tatuado en el brazo...», contraataca el profesor cuando sus alumnos parecen negarse a descender del limbo individualista de estulticia y frivolidad que los inhibe, intelectualmente hablando.

Entre lo mejor del filme se cuenta el pimpón o ajedrez verbal que se establece entre los alumnos y el profesor. El diálogo resulta a veces tan ingenioso y fresco que inclina la balanza dramática a favor de la comedia, y convierte el filme en admirable, entretenido documento sobre la vida interna de un colegio parisino. Según cuentan los medios, ahora que la película se encuentra entre las mejores propuestas del cine europeo durante 2008, en la preparación del rodaje, se organizaron desde 2006 talleres semanales de improvisación en la misma escuela donde se llevaría a cabo la filmación. En esos talleres podían participar tanto alumnos como profesores, de modo que con el tiempo se fueron modelando los personajes y sus actitudes, además de la prodigiosa autenticidad resultante, verdadera clave del éxito, pues en la mayoría de las secuencias que ocurren al interior del aula suele predominar la improvisación y el respeto del tiempo real.

En manos de otro director, menos diestro, *La clase* pudiera convertirse en docudrama monótono y didáctico, o derivar a las antípodas: espectacularidad melosa e ilusa en la línea de *Dangerous Minds* o *Dead Poets Society*. Más bien, el director prefirió, desde la ficción, porque se trata definitivamente de un filme de ficción, aproximarse a los formidables resultados del documental francés *Etre et avoir*, de Nicolas Philibert, una de las joyas indiscutibles del género en los últimos tiempos. El director de *Recursos humanos*, *El empleo del tiempo* y *Vers le sud* ha vuelto a demostrarnos con *La clase* que la realidad contemporánea, la vida cotidiana, la gente humilde y las situaciones comunes pueden ser excelentes vehículos para reflexionar sobre los principios más excelsos de la civilización occidental. *La República*, de Platón, llevada a los arrabales multiétnicos; los grandes diálogos sobre la naturaleza de la justicia y la organización de una sociedad perfecta sometidos a la apreciación de los más jóvenes, quienes con frecuencia no quieren saber nada de ello. Todo ello se muestra en *La clase*, y mucho más. Porque, como toda película espléndida, es indescriptible y, en gran medida, indescifrable. ▀



Libros

Reinaldo Montero:

ALGUNAS
COORDENADAS

DE
SU

POÉTICA
NARRATIVA

Margarita Mateo

Si hubiera permanecido un tiempo más entre nosotros y no en esa dimensión desconocida, no estaría yo comentando la obra narrativa de Reinaldo Montero, sino sería Salvador Redonet quien diría, por ejemplo —como ya escribió en *Vivir del cuento*—, que *Donjuanes* es un libro «diabólico (...), una proposición de modelo para armar situaciones, personajes, secuencias temporales, lleno de laberintos estructurales y psicológicos...» o comentaría quizá la polifonía barroca de *Música de cámara* o el largo aliento de *Misiones*, novelas estas últimas que no pudo llegar a leer. Debido a esa irreparable ausencia, intentaré precisar yo las que, a mi juicio, constituyen coordenadas importantes de la poética narrativa de este autor, que se han ido perfilando con mayor nitidez a lo largo de su ya extensa obra, algunas de las cuales fueron atisbadas por ese excelente crítico que fue Redonet.

«Quiero volver con la pluma en la mano, como el piloto lleva la sonda descubriendo bajos por la mar delante», escribe Bernal Díaz del Castillo en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, citada varias veces por el autor de *Misiones* en uno de sus libros. Esta idea del conquistador de Tenochtitlán al identificar su extenso recuento épico con la ruta de una nave que descubre territorios antes inexplorados se relaciona con una de las obsesiones de Montero, cuya vocación por la crónica del acontecer de su tiempo se enlaza con una verdadera pasión por la historia, desplegada en algunos de sus textos fundamentales. El homenaje al cronista de Indias remite entonces, tangencialmente, a una de las claves temáticas de su universo creativo, que junto al erotismo, es componente medular de su obra. El apego a Eros, a su vez, lo lleva a incursionar en la problemática del género, a brindar una imagen de esa contraparte, objeto del deseo sexual, que también se convierte en un espejo donde el hombre se observa a sí mismo y reconoce sus propios prejuicios y limitaciones, como sucede, por ejemplo, en varios pasajes de *Donjuanes* y en 'Trabajos de amor perdidos'.

Una de las maneras preferidas de contar de este autor —muy vinculada a su condición de dramaturgo— es la presencia del diálogo, forma elocutiva privilegiada en muchos de sus textos. Es como si determinadas zonas del acontecer solo pudieran ser expresadas a través del contrapunteo de voces, de la fluidez y la peculiar dinámica de la conversación.



Ilustración: Diéker

A veces el diálogo constituye la totalidad del relato, e incluso, en un breve y peculiar texto de *Fabriles*, es el diálogo cortado —aquel que omite las respuestas del interlocutor— el que hace avanzar la narración. En otras ocasiones el contrapunteo de voces, la dinámica de preguntas y respuestas, se ve detenida por largas acotaciones que ralentizan el toma y daca de información que está teniendo lugar entre los personajes.

Mas el carácter dialógico de la obra de Montero abarca diferentes variantes que trascienden la comunicación directa entre sus diferentes caracteres literarios para llegar al intercambio con una voz abstracta que puede ser la conciencia crítica o la voz escindida de alguno de ellos, o como sucede en *El suplicio de Tántalo (otra vez)*, la voz del narrador, aquel que intenta recuperar la memoria histórica y fijar los hechos no recogidos por la misma, en el archimaginado diálogo entre Martí, Gómez y Maceo en *La Mejorana*, al que se suma la voz del que escribe. Voces narrativas múltiples y puntos de vista diversos establecen una tupida red de relaciones que complejiza el acontecimiento narrado y las diferentes perspectivas a través del cual este llega al lector. No es casual, entonces, que su obra se caracterice también por la utilización de narradores en primera, segunda y tercera personas, por la trasgresión de las formas tradicionales de narrar y la utilización de técnicas que enriquecen el mundo presentado en sus textos.

Esta tendencia al contrapunteo y a la polifonía narrativa encuentra, a nivel de la estructura, una forma peculiar de expresarse en las denominadas cuentinovelas, una noción comentada tempranamente en *Fabriles*, donde, al referirse al protagonista de uno de los relatos, el narrador expresa:

«Más tarde, conformó, reescribió, tituló, dudó, siguió trabajando, y al fin redactó un primer material, es decir, este libro de cuentos o especie de cuentinovela, que no es novela novela, le parece, porque simplemente cree que no lo es, aunque lo será.»

A través de esta estructura que, como sucede también en *Donjuanes*, establece una intensa comunicación entre diferentes eventos y personajes, se advierte la tendencia a captar el momento, lo que constituiría el núcleo duro de la materia narrativa como una unidad que se cierra sobre sí misma y requiere de la brevedad, la intensidad, el *knock out* del cuento, pero a la vez está integrada a un texto mayor, que la contiene, con el cual

establece un intenso diálogo. A mitad de camino entre las fronteras genéricas estrictas del cuento y la novela, los libros de relatos de Reinaldo Montero se abren hacia la expresión de un vasto universo, tradicionalmente expresado a través de lo novelesco, pero que en su caso se ofrece al lector a través de la estructura peculiar de ese modelo para armar al que hacía referencia Redonet, forma idónea hallada por el escritor para la expresión de un mundo narrativo en su fragmentación e hibridez. De este modo el receptor de sus textos se ve involucrado en un juego de remisiones, enlaces y complementaciones, donde la información que se brinda —que contempla, entre otras variantes, el escamoteo del dato, la omisión de algunos hechos importantes que solo luego serán revelados, la elisión provisoria de identidades— estará obligado a moverse activamente dentro de esa estructura abierta —y a veces laberíntica— para ir conformando y, finalmente, ordenando, la materia narrativa que se le ofrece.

La exuberancia verbal, el despliegue de un amplísimo vocabulario y la destreza en el manejo del lenguaje son otros de los rasgos que imprimen un sello muy peculiar a la escritura de Montero. Su obra narrativa, claramente, se inscribe en la tradición del exceso, del regodeo en el detalle, de los juegos de palabras, del goce en ese decir supliendo, complementando, añadiendo, menudeando, que también forma parte del placer del texto, y que no calificaré de neobarroca, aunque en mi opinión lo sea, para no caer en el peligroso juego de las clasificaciones. Ya desde *Fabriles* se advierte esta tendencia de su escritura —recuérdense, por ejemplo, las prolizas descripciones de «Culpar a la lluvia»— que hallará con posterioridad, por ejemplo, en algunos pasajes memorables de *La visita de la Infanta*, una acabada expresión y dominio en el manejo de la prosa.

Vinculado a la agudeza y la mirada inteligente que revela el ángulo imprevisto y potencia aristas inadvertidas del mundo presentado, aparece el humor en la obra narrativa de Reinaldo Montero. Asociada no solo con la explosión de ingenio o los enlaces inesperados, sino con la más sutil ironía que va socavando tangencialmente situaciones y personajes, la comicidad también constituye una de las coordenadas importantes de su poética.

Mención más extensa, ajena a la brevedad que exige este espacio, requeriría el análisis de los puntos de contacto de una zona de la obra de Montero con la denominada nueva novela histórica latinoamericana y con el juego metaficcional que caracteriza su acercamiento a la historia. En este plano habría que tomar en consideración la importancia concedida por el autor al material testimonial y de archivo, base sobre la que se asienta su particular recreación del pasado.

Nos encontramos, entonces, frente a un autor sumamente fecundo, con una sólida y extensa obra, muchas veces merecedora de diversos premios y reconocimientos; con un escritor de largo aliento y probada vocación, que es, sin duda, uno de los más sobresalientes de la literatura cubana de las últimas décadas, cuya poética se encuentra definida en sus líneas esenciales desde sus primerísimos textos, y se va desplegando con coherencia y maestría hasta alcanzar su realización en obras que, como *Misiones*, marcan su entrada en la madurez creativa que hoy muestra su escritura, excelente signo y augurio de los textos de Reinaldo Montero que aún están por venir. ▀

Una escritura fundacional

Roberto Méndez Martínez

El escritor cubano Roberto Fernández Retamar es una de las figuras intelectuales esenciales del continente americano en la fecha actual. Digo figura intelectual y no escritor, porque su quehacer va mucho más allá de la labor literaria: profesor universitario, diplomático, presidente de la Casa de las Américas, director de la Academia Cubana de la Lengua, miembro del Consejo de Estado de la República de Cuba. Es un hombre de ejecutoria tan dilatada que lo sitúa en el linaje de un Andrés Bello o un Alfonso Reyes. Como ellos, no solo ha servido con su talento excepcional a su pueblo, sino a la América toda. Pocas veces en nuestras letras se han unido un rigor y una calidad literaria tan notables con una ejecutoria tan ineludiblemente antimperialista. Díganlo muchísimos de sus versos o las páginas de ese ensayo, que, él solo, podría garantizarle un lugar en el pensamiento de avanzada latinoamericano: *Caliban*.

Lo que va dictando el fuego es una selección de su vasta obra en verso y prosa. Tarea difícil de llevar a cabo —puedo dar testimonio de ello, como compilador, prologuista y coordinador de tal empresa— en tanto lo que inevitablemente se queda fuera de ella permitiría preparar al menos otro volumen semejante a este. Mas, la sabia decisión de la Biblioteca Ayacucho de incluir a este autor en su colección Clásica, no solo es un acto de justicia, sino un acto de valentía, porque el nombre de Roberto Fernández Retamar sigue sonando provocador dondequiera que se reúnen los intelectuales financiados por los sectores neoconservadores, pero además, este nuevo tomo de Ayacucho ayudará a extender por Venezuela, América y el mundo todo, un quehacer, que aunque muy reconocido en los ámbitos intelectuales y especialmente académicos de varios continentes, ha sido sistemáticamente excluido de las grandes editoriales, de los sellos más poderosos y desde luego, de la propaganda más complaciente de la gran prensa capitalista.

¿Cómo no intentar silenciar a quien se atrevió a escribir, en fecha tan temprana como 1971 en el citado *Caliban*:

«Nuestro símbolo no es pues Ariel, como pensó Rodó, sino Caliban. Esto es algo que vemos con particular nitidez los mestizos que habitamos estas mismas islas donde vivió Caliban: Próspero invadió las islas, mató a nuestros ancestros, esclavizó a Caliban y le enseñó su idioma para entenderse con él: ¿Qué otra cosa puede hacer Caliban sino utilizar ese mismo idioma para maldecir, para desear que caiga sobre él la «roja plaga»? No conozco otra metáfora más acertada de nuestra situación cultural, de nuestra realidad. [Y aquí viene una larga cita de próceres e intelectuales, desde Túpac Amaru y Tiradentes hasta Roque Dalton y Leo Brouwer] ¿qué es nuestra historia, qué es nuestra cultura, sino la historia, sino la cultura de Caliban?»

Es imprescindible repasar esas líneas, lo mismo que aquellas que le siguieron: «Caliban revisitado» (1986), «Caliban en esta hora de nuestra América» (1991), «Caliban quinientos años más tarde» (1992), «Caliban ante la Antropofagia» (1999), sin olvidar otra línea fundamental en su obra: la revisión de la «leyenda negra» española y con ella, de algunos de los mitos de liberalismo americano, como demuestra en *Algunos usos de civilización y barbarie*, o su imprescindible bibliografía sobre una figura capital de nuestras letras: José Martí. Se trata de una escritura fundacional, cuyo meollo contiene no solo muchísimas interrogaciones, de las que han asediado a los intelectuales honestos del mundo desde hace varias décadas, sino que tiene el arrojo de ofrecer también muchísimas respuestas, aunque estas resulten ofensivas para ciertas figuras de «inteligencia» burguesa.

Sin embargo, confieso que el valor del Retamar ensayista, tiende —muchas veces con su propia complicidad— a ocultar la figura del poeta, de aquel autor precoz de la *Elegía como un himno* —dedicada a la memoria de otro poeta y luchador revolucionario: Rubén Martínez Villena— y también algunos de los poemas que resultarían definitivos para lo que se ha dado en llamar la poesía de la «generación de los años 50»: «Palacio cotidiano», «Los oficios», «Los que se casan con trajes alquilados», «Última estación de las ruinas». ¿Quién no se ha repetido alguna vez aunque sea un par de versos de esa página imprescindible que es «El Otro»:

«Nosotros, los sobrevivientes,
¿A quiénes debemos la sobrevivencia?
¿Quién se murió por mí en la ergástula,
Quién recibió la bala mía,
La para mí, en su corazón?»

O ese inolvidable poema de amor o poema cívico, o ambas cosas a la vez, que es «Con las mismas manos» y comienza con una línea inolvidable: «Con las mismas manos de acariciarte estoy construyendo una escuela».

Sin embargo está también esa elegía «¿Y Fernández?», dedicada a su padre y que es, a juicio nuestro, una de las más notables escritas en lengua española de este lado del Atlántico. Esa que nos sobrecoge con su lenguaje aparentemente tranquilo y confesional, pero que nos está interpelando a todos:

«Casi en las últimas horas, me pidió que le secase el sudor de la cara.
Tomé la toalla y lo hice, pero entonces vi
Que le estaba secando las lágrimas. Él no me dijo nada.
Tenía un dolor insostenible y se estaba muriendo. Pero el conde
Sólo me pidió, gallardo mosquetero de ochenta o noventa libras,
Que por favor le secase el sudor de la cara.»

No hay un Roberto Fernández Retamar poeta y otro prosista, como no hay uno dirigente político y otro hombre privado, sino hay, tras esas páginas que hoy les ofrecemos, todo un hombre íntegro, con sus certezas y sus dudas, un enemigo de los dogmas, pero también alguien dispuesto a plantar cara a las grandes verdades por las que vale la pena vivir y si es preciso, hasta morir. Por eso, no voy a concluir

con una cita de sus enjundiosos ensayos donde aboga por un pensamiento fuerte e independiente, de recia raíz martiana, marxista, bolivariana, sino con uno de esos poemas que desde la aparente humildad de lo privado mejor retratan su grandeza humana, me refiero a «Felices los normales», dedicado a la artista plástica Antonia Eiriz:

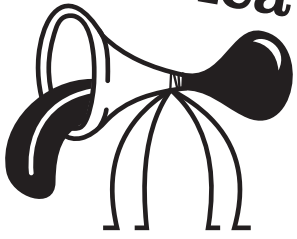
«Felices los normales, esos seres extraños.

Los que no tuvieron una madre loca, un padre borracho, un hijo delincuente,
Una casa en ninguna parte, una enfermedad desconocida,
Los que no han sido calcinados por un amor devorante,
Los que vivieron los diecisiete rostros de la sonrisa y un poco más,
Los llenos de zapatos, los arcángeles con sombreros,
Los satisfechos, los gordos, los lindos,
Los rintintín y sus secuaces, los que cómo no, por aquí,
Los que ganan, los que son queridos hasta la empuñadura,
Los flautistas acompañados por ratones,
Los vendedores y sus compradores,
Los caballeros ligeramente sobrehumanos,
Los hombres vestidos de truenos y las mujeres de relámpagos,
Los delicados, los sensatos, los finos,
Los amables, los dulces, los comestibles y los bebestibles.
Felices las aves, el estiércol, las piedras.
Pero que den paso a los que hacen los mundos y los sueños,
Las ilusiones, las sinfonías, las palabras que nos desbaratan
Y nos construyen, los más locos que sus madres, los más borrachos
Que sus padres y más delincuentes que sus hijos
Y más devorados por amores calcinantes.
Que les dejen su sitio en el infierno, y basta.» ■

Palabras de la presentación de *Lo que va dictando el fuego*, de Roberto Fernández Retamar, en la Feria Internacional del Libro de Venezuela. Caracas, del 7 al 16 de noviembre de 2008.



música



TRES MINIATURAS SOBRE HAROLD

Fabián Alfonso

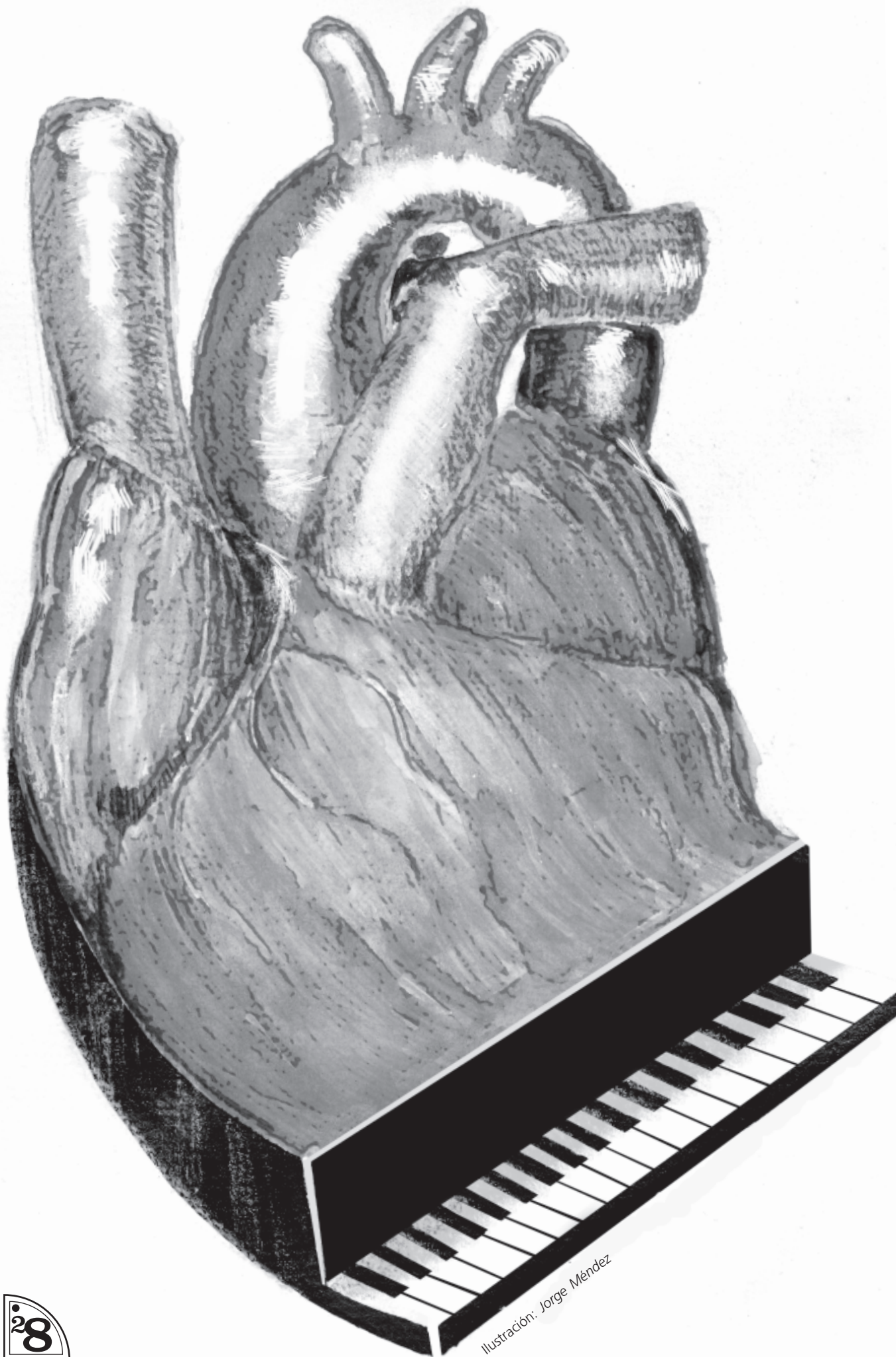


Ilustración: Jorge Méndez

I

31 de octubre de 1997. Auditorio Nacional de Madrid. Harold Gramatges, tomado de brazos de su fiel y entrañable Manila Hartmann, avanza por la alfombra roja del imponente recinto hasta el proscenio. Unos segundos después tendría en sus manos los atributos del Premio Iberoamericano de Música Tomás Luis de Victoria, conquistado por él en la primera convocatoria de lo que con el tiempo ha sido comparado como el Cervantes para la creación sonora. Un año antes, un riguroso jurado auspiciado por el Instituto Iberoamericano de Cooperación y la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) lo había seleccionado entre 52 propuestas de muy ilustres compositores de casi todos los países de la región. Quienes fuimos testigos de aquel acontecimiento en una noche madrileña algo fría, nunca olvidaremos la hidalguía con que el maestro recibió tan alto honor y menos su dedicatoria a la obra cultural de la Revolución. Otro gran músico de la Isla, Leo Brouwer, tuvo a su cargo el concierto consagrador al frente de la Orquesta Nacional de España. Recuerdo sus palabras: «Quise que la obra de Harold sonara viva, como si se acabara de estrenar, que surgiera de ella ese indiscutible testimonio de cubanía, pero que a la vez fuera capaz de resonar en el hombre de esta época».

II

Santiago de Chile, verano austral de 2007. Un conocido pianista argentino, entendido en la obra de Schumann y Liszt, me dice: «Es una lástima que el pianismo cubano haya cerrado su ciclo con Lecuona». No me molesté en refutarle con argumentos verbales, sencillamente lo remití a un disco grabado diez años atrás por la EGREM y los Estudios Ojalá, en el que otro cubano, Roberto Urbay, por cierto, profesor en Argentina, había registrado la obra pianística de Harold. Le sugerí que prestara atención a una pieza: «Estudios de contrastes» (1974). Que analizara sus valores constructivos y la novedosa concepción de su desarrollo temático. También le sugerí otras dos obras: «Altagracia», de Carlos Fariñas (toma su título de una localidad argentina vinculada a la infancia del Che Guevara), y «Mambo influenciado», de Chucho Valdés. Algún tiempo después recibí un correo suyo en el que, entre otras cosas, me decía: «Estoy convencido no solo de que Gramatges es uno de los mejores compositores cubanos para el instrumento de las últimas décadas, sino de los mejores en el continente. Tendríamos que saberlo».

III

La Habana, un día de noviembre de 2000. En la Casa de la Música de Miramar, José Luis Cortés y NG la Banda ofrecen un concierto. Entre los asistentes se halla Harold. Las pasiones bailables se desatan en medio del prodigio de la sección de metales y el impacto rítmico. La flauta del Tosco canta. Le pregunto al maestro qué le parece el espectáculo y responde: «Sencillamente sensacional. No sé de dónde han sacado la idea de que los compositores de música de concierto, o académica, somos ajenos a las maravillas de la música popular. Cortés es un virtuoso y un pionero. Si Antonio María Romeu o Raimundo Valenzuela, desde los años de oro de los danzones, hubieran viajado a nuestra época, estuvieran haciendo algo por el estilo». ▀

Durante el cierre de esta edición de *La Jiribilla de Papel* llegó a la Redacción, la nota que anunciaba el fallecimiento del importante músico y compositor cubano Harold Gramatges, quien recibiera en 1996, el Premio Iberoamericano de Música Tomás Luis de Victoria. Sirva este texto de recordación a tan entrañable colaborador y amigo.

Doctor en Derecho, narrador, ensayista, dramaturgo, historiador y profesor universitario, Luis Britto García es uno de los intelectuales de izquierda venezolanos más prolíficos y más comprometidos con la causa de su país y del continente latinoamericano. Como periodista de opinión e investigador, es autor de numerosos ensayos que en buena parte discurren sobre los discursos políticos y las contraculturas, entre los que destacan los volúmenes *La máscara del poder: del gendarme necesario al demócrata necesario* (1988) y *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad* (1990). Recibió el Premio de Ensayo Ezequiel Martínez Estrada 2005, de Casa de las Américas, por su libro *Venezuela: investigación de unos medios por encima de toda sospecha*. Su obra narrativa le ha valido el Premio Casa de las Américas de Cuento con *Rajatabla* (1970), y el de Novela con *Abrapalabra* (1979); el Premio Latinoamericano de Dramaturgia Andrés Bello por *La misa del esclavo* (1980), y el Premio Nacional de Literatura en su país por el conjunto de su obra.

Durante su visita a La Habana, a propósito del 1er. Festival Internacional de Narradores Jóvenes, convocado por el Centro de Creación Literaria Onelio Jorge Cardoso, estuvo de visita en la Redacción de *La Jiribilla*, donde conversó sobre temas tan diversos como Internet, las tendencias actuales de la literatura latinoamericana, la creación y la edición, la ciencia ficción o su última novela sobre inteligencia artificial. Su relación con Cuba siempre ha sido entrañable. Este diálogo empezó con sus recuerdos del 1ro. de Enero de 1959.

La Revolución Cubana va a cumplir 50 años. ¿Cómo recuerda Luis Britto el 1ro. de Enero de 1959?

Cómo pasa el tiempo. Se cumplen no solo 50 años de Casa de las Américas, sino de la Revolución. Recuerdo esa madrugada del 1ro. de Enero del 59, en Venezuela, aquella caravana de gente tocando cornetas en los automóviles y celebrando la Revolución Cubana. La habíamos tomado como cosa nuestra, y mira, pasó medio siglo... Recuerdo exactamente ese día. Yo estaba en una región llanera del oriente de Venezuela. Cada 1ro. de enero siempre hay un traspasar generalizado, y en aquel, de pronto se sintió un corneteo en la calle. Había una procesión de automóviles, y eso era en provincias, no en Caracas. Salgo a ver qué pasaba y era la gente celebrando la caída de Batista. Y entonces me sumé a la celebración, porque era algo tremendo. En Venezuela se había derrocado al dictador Pérez Jiménez el 23 de enero de 1958 y estábamos esperando a que cayera Batista, incluso algunos de nosotros pensábamos que iba a caer primero Batista que Pérez Jiménez, pero no fue así. Quedaba esa agenda, todo el mundo esperaba que cayera, pero la pregunta era cuándo. Había un sentimiento generalizado de simpatía

Luis Britto en *La Jiribilla*

De literatura, revoluciones y piratas

Yinett Polanco y Nirma Acosta

por la causa cubana, incluso el presidente de la Junta Provisional de Gobierno, Wolfgang Larrazábal, a pesar de la neutralidad que debía existir envió un avión con armamentos para apoyar al 26 de Julio. Creo que hasta se quedó aquí para seguir ayudando. El gran dilema moral era que si eso llegaba a saberse, Venezuela podía ser acusada de intervención y podía significar un problema diplomático.

Había comités de apoyo a la Revolución Cubana y también cubanos viviendo allá, como Andrés Cova Casas, quien después fue una de las primeras víctimas de la represión política de Acción Democrática. Se sabía que los dos movimientos, el de Cuba y el de Venezuela, podían andar muy unidos. De hecho, Fidel fue a visitar a Rómulo Betancourt después de elegido. Eso fue un acontecimiento en Caracas, cuando desfilaron los barbudos por el centro de la ciudad.

Hacer una Revolución y convertimos en alternativa al poder hegemónico le ha costado a Cuba y a nuestra cultura permanecer en el punto de mira de los medios de comunicación, que en muchos casos distorsionan o manipulan la realidad de la Isla. ¿Cómo se percibe esto desde otras fronteras?

Desde hace mucho tiempo me han mantenido en una especie de acecho para que de alguna forma me pronuncie, hable mal o firme algo contra Cuba. Empezó cuando el caso Padilla; de repente, gente que jamás me había llamado, se pegó al teléfono y me dijo que tenía que firmar contra no sé qué infamia. Afortunadamente estaba allá en Caracas Eduardo Galeano, trabajando en Prensa Latina. Le pregunté qué estaba pasando y Eduardo me orientó. Eso fue una provocación que le sirvió de excusa a mucha gente para romper el frente cultural. Desde entonces, uno advierte que basta ponerse a hablar mal de Cuba e inmediatamente hay una cobertura de prensa magnífica, se ha descubierto un nuevo genio literario. Es como un pago al contado.

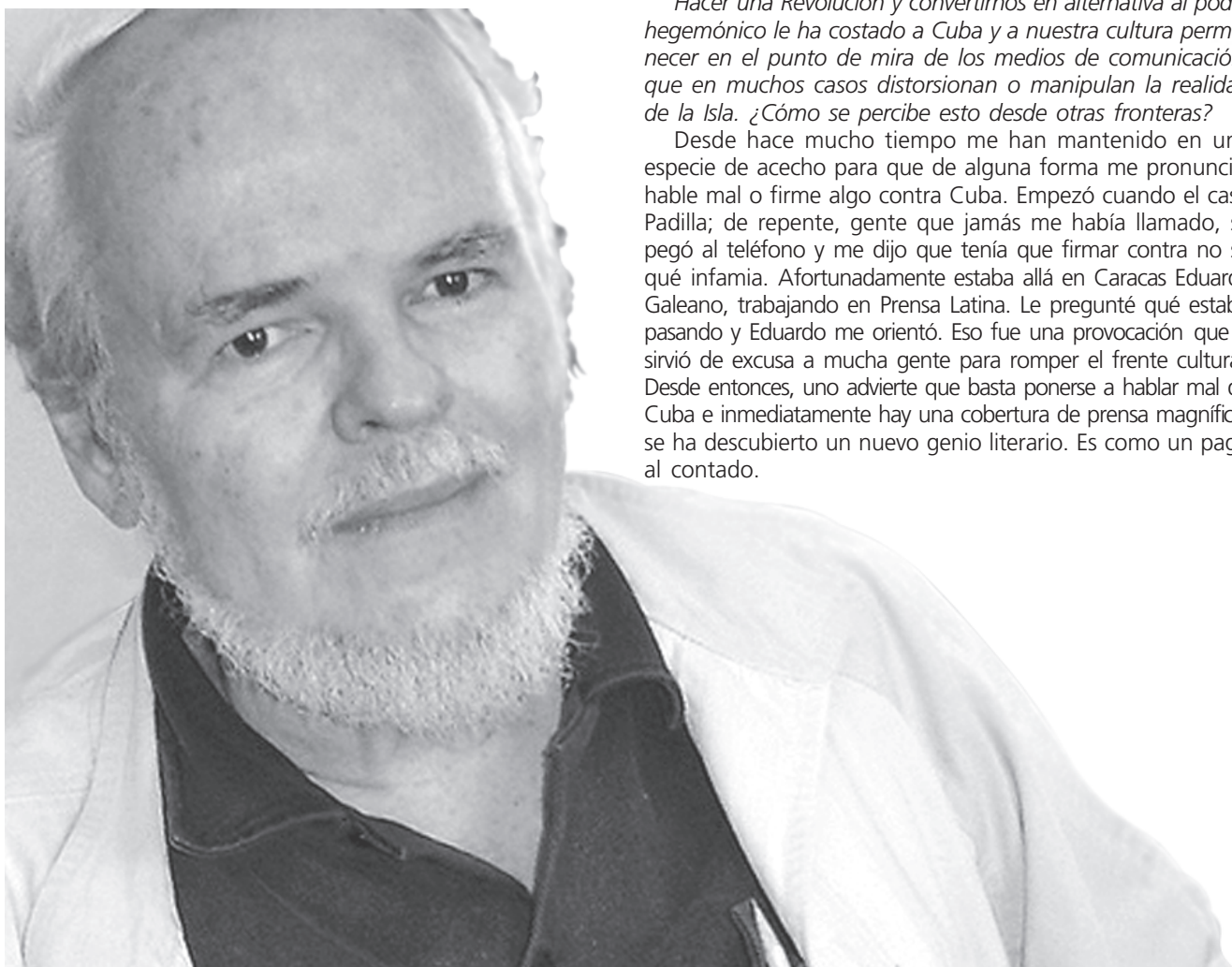
En su libro El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad, términos como «contracultura» e «imperio» se renuevan con una perspectiva de resistencia. ¿Cómo fue recibido por los lectores esta propuesta de Luis Britto?

Fue muy divertido porque en Venezuela, cuando el libro se presentó, apareció una cantidad de punks peinados con crestas de gallo multicolores, y también tuvo mucha acogida entre los anarquistas, porque tenemos de todo. Ellos lo llamaban «El libro azul» porque las primeras ediciones tenían la carátula azul. En ese momento parecía un debate algo etéreo porque propuso hablar de la posmodernidad, y después la posmodernidad se volvió el credo oficial, era como el neoliberalismo cultural. El libro llegó a tener cuatro ediciones y se está preparando otra en Venezuela y una en Perú. Quiere decir que sí abrió un frente de debate, pero uno muy complejo, sobre la «contracultura». Es decir, cómo las contraculturas brotaron dentro del propio imperio para proponer alternativas, y cómo el propio imperio las fue corrompiendo poco a poco. Es un juego muy turbio, pero interesante: cómo lo contracultural se inserta dentro de los mecanismos culturales del imperio. El imperio lo neutraliza, invierte su significado, y finalmente viene ese lanzamiento del credo oficial, el posmodernismo.

El imperio se pretende muy liberal y múltiple, sin embargo, a veces hasta con un sentido contrario. Rockefeller, por ejemplo, promovió en arte el expresionismo abstracto como la estética del capitalismo. Lo dijo así en una oportunidad: había que promoverlo porque era una pintura sin contenido. El abstraccionismo lo inventaron los soviéticos, junto con el constructivismo y, sin embargo, EE.UU. lo hizo propio, como una proclamación ideológica por su aparente falta de ideología. La ideología de la posmodernidad se podría decir que es un lirismo del mercado. En ella nada tiene validez, se acabó la historia, se acabó la política, se acabó la ética, se acabó todo menos el mercado,



Ilustración: Jorge Méndez



qué casualidad. Lo único que sobrevive a todo, es eterno y natural, es el mercado. Ese credo se convirtió en doctrina oficial del capitalismo financiero y se intentó imponer a todo el mundo. Creo que fue como la cara cultural del neoliberalismo económico. El neoliberalismo se desplomó y esperó que la llamada posmodernidad también se estuviera cayendo.

De hecho, en el libro explico la existencia de dos posmodernidades: una, oficial, académica, y la otra, que resulta como la pluralidad de manifestaciones culturales, como la vuelta hacia el interés en las culturas étnicas, afirmación de las culturas diversas, afirmación de espiritualidades, de nacionalismo, de modos de vida alternativos, etc., que más que la otra posmodernidad yo preferiría llamar crítica a la modernidad. Porque la modernidad entró bajo unos ideales de universalismo y racionalidad total, e imposición absoluta de todo eso al estilo de vida; un ejemplo de ello es el de existir en una vivienda tecnológica, con la globalización de sus contenidos, y por lo tanto con una uniformidad de la cultura. No tendrían sentido las culturas locales, las ancestrales, todas se regimentarían por un patrón de globalización. Eso no logró la victoria, por el contrario, hubo una afirmación de la pluralidad. Esa fue la verdadera posmodernidad, en cuanto a crítica de la modernidad a ultranza que se intentó imponer con el positivismo y después con el neopositivismo.

Los cubanos llegamos a Luis Britto tanto por la narrativa, como por el ensayo. Las preocupaciones latentes en una y otra formas de su escritura son las mismas ¿Cómo trata ambos géneros?

En la década pasada, entre otros libros de narrativa, publiqué *Piratas*, una novela sobre el Caribe que abarca casi siglo y medio de esa primera guerra mundial que fue la que se libró en esta región por el dominio del mundo. En esta década he publicado ya dos libros de relatos: *Andanada*, *Arca*, y si mal no recuerdo otro más. Actualmente intento hacer una novela sobre la inteligencia artificial, todavía no sé si pueda. Curiosamente, a veces voy desarrollando, por esa escisión de personalidad, un proyecto narrativo al mismo tiempo que uno ensayístico. Junto con *Piratas* publiqué *Demonios del mar. Piratas y corsarios en Venezuela*, un estudio detalladísimo, porque, creo que no se debe entender lo que fue la guerra mundial en el Caribe basándose en las necesidades de las películas de Hollywood y sus piratas románticos. Por otra parte, soy navegante deportivo, he viajado en los barcos de los filibusteros, eran pequeños blandros. Hice, incluso, la travesía del Atlántico en un velero de 60 metros haciendo todos los oficios de a bordo, hasta el de timonel.

Yo diría que mi mente trabaja en dos hemisferios, uno tiene que ver con el ensayo y la documentación precisa; y el otro, con el delirio. Lo he hecho así frecuentemente. Hay libros que se podrían llamar «paralelos». Por ejemplo, en *Abrapalabra*, entre los millares de temas que abordo, está la del gran demagogo, pero a su vez escribí dos trabajos: «La máscara del poder» y «El poder sin la máscara», que proponía un análisis del discurso populista en Venezuela. Para ello tuve que investigar los programas políticos, los roles actanciales, análisis de las imágenes, de las mitificaciones y representaciones populares, un gran volumen de trabajos semiología relacionados con la política..., estos textos tuvieron, en parte, su correlato en esa explosión de las hablas de *Abrapalabra*, es decir, cómo se manejaban las diversidades de hablas y, entre ellas, las políticas.

También está lo que nos imponen los medios, porque uno va a publicar y te dicen: «no queremos cuentos». Parece mentira, pero las publicaciones culturales no publicaban ni narrativa ni poesía, solo ensayo. Me volví ensayista para que me publicaran. Aunque claro está que hay una serie de temas que debían acometerse desde el punto de vista ensayístico, cuestiones sumamente urgentes. Era un trabajo que había que hacer y yo lo asumí. Todo en Venezuela ha dependido del Caribe, también la historia de las comunicaciones navales con el Viejo Mundo y la sucesión de las hegemonías. Nadie había escrito esa historia. También, he publicado libros sobre cuestiones políticas, recopilaciones de ensayos sobre temas inmediatos y urgentes.

Esta relación «paralela» que establece entre la novela y el ensayo, ¿es solo por una decisión práctica —dar utilidad a toda la información recopilada— o existe también alguna necesidad espiritual?

No lo tengo pensado, pero sucede. En la novela sobre los piratas tuve varios arranques en falso. En realidad pensaba escribir una pieza de teatro. Pero me decía, ¿cómo va uno a profundizar en este fenómeno basándose en las boberías del Corsario Negro o de Douglas Fairbank haciendo maromas en un estudio de Hollywood? El tema de los piratas es infinitamente más apasionante y extraño, sobre todo el de la filibustería. Eran sociedades democráticas, se elegía al capitán y se deponía libremente, no tenía privilegios. Los filibusteros eran solamente una parte

réproba de la gran hermandad que tenían los pobladores ilegales de La Española, que eran sobre todo cazadores, recolectores y cosechadores de tabaco, porque era la mercancía de contrabando que tenía mayor salida. Los persiguieron tanto que muchos de ellos cogieron el mar en unos botecitos, llamados *flyboats*, con los que asaltaban a los galeones. Con un botecito se apoderaban de una fortaleza flotante. Era una locura. Luego había un reparto totalmente igualitario del botín y hasta una indemnización de seguridad social, porque si se perdía un brazo, era tal parte del botín, y si una pierna, tal otra. Otra parte interesante era que había ahí una gran marginalidad social, por una parte de los sirvientes contratados que venían a América, pero también había muchos cimarrones, posiblemente un 20% de las tripulaciones la conformaban esclavos huidos, hecho que Hollywood no pone en sus películas. Hubo aproximadamente tres centenares de mujeres piratas, muchas más de las que se supone.

Hay historias, por ejemplo, como las de Mombars el Exterminador, en la que una tripulación de indígenas recorre el Caribe vengando las atrocidades de los españoles. Fue este un trasfondo delirante en el que se definieron las relaciones entre varias utopías: la de los indígenas, que eran sociedades no jerarquizadas, y después la otra sociedad igualitaria de los plantadores, bucaneros y filibusteros finalmente. No se puede establecer un discurso narrativo sin conocer la historia.

Mencionó una novela en ciernes sobre la inteligencia artificial. ¿Le atrae la ciencia ficción?

He escrito mucha ciencia ficción, creo que soy uno de los pocos latinoamericanos que se interesa por el género. Escribí un libro llamado *La orgía imaginaria*, que es un conjunto de trabajos imaginativos sobre las utopías.

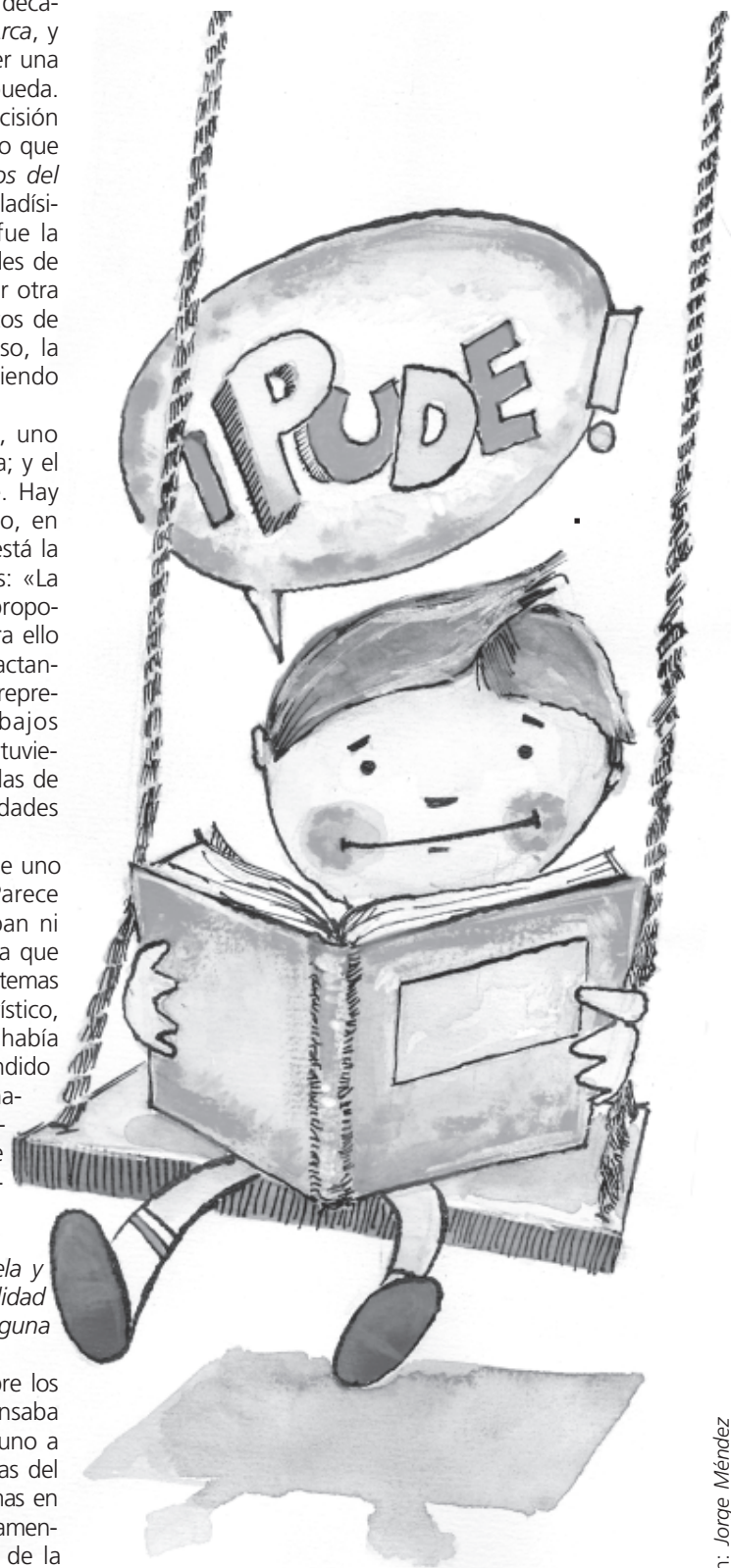


Ilustración: Jorge Méndez

Pensaba que fuera un texto sobre las utopías como forma histórica, pero después decidí que era mejor escribir relatos. Ese fue otro de los casos en los que hubo dos investigaciones a la vez. Esta novela sobre la inteligencia artificial sería puramente ciencia ficción, si es que le podemos llamar así a algo que ya existe y tenemos por todos lados.

¿Por qué cree que en América Latina la ciencia ficción es un género poco frecuentado?

Porque en América Latina no desarrollamos una tecnología y, en líneas generales, no tenemos una mirada de futuro. Casi toda la ciencia ficción tiende a un futuro, en América Latina parece que no pensáramos en eso, es como si tuviéramos clausurada esa operación mental. En América Latina vivimos el presente todos los días.

¿Qué importancia le concede a la cultura como vehículo emancipador? ¿Cómo han influido en el panorama cultural venezolano los cambios en la política y la difusión editoriales?

En Venezuela, el primer gran saldo es que se eliminó el analfabetismo. Es trascendente, le dieron al país un Premio de la UNESCO por ello. Eso abre la potencialidad de los lectores, pero no los garantiza. Además, ha habido una serie de medidas en el campo editorial, de ampliación de las tiradas. Algunos libros, muy excepcionalmente, han tenido una tirada de cerca de un millón de ejemplares, como una edición de *El Quijote* y otra de *Los miserables*, que fueron de distribución gratuita. En algunos casos ha habido una tirada de medio millón o 250 mil ejemplares, como por ejemplo en una biblioteca básica temática de pequeños libros muy accesibles con asuntos esenciales para los ciudadanos venezolanos como los derechos de la ciudadanía, la maternidad, etcétera. Allí me tocó hacer una síntesis sobre los fundamentos del método científico, algo llamado *La ciencia, fundamento y método*. Hice otro librito llamado *Para comprender y querer a Venezuela*, que es una pequeña introducción al país. En algunas editoriales propiamente literarias como Monte Ávila se han hecho tirajes de 30 mil ejemplares de algunos autores venezolanos importantes. Uno de los esfuerzos más grandes en ese sentido ha sido el de la editorial El perro y la rana, que publica un título diario. Pero tenemos aún el problema de la distribución. Como Venezuela está intentando ir hacia una experiencia socialista, pero en medio de estructuras capitalistas que aún subsisten, una parte de la distribución está en circuitos y librerías privadas, localizada en grandes papelerías. En una librería venden cuadernos, útiles escolares, carteras, peluches, etcétera, y además, uno que otro *bestseller*, literatura de aeropuerto y algún libro de autoayuda. Esos circuitos no quieren tener nada que ver con las publicaciones de las editoriales públicas. Las redes de distribución son todavía insuficientes. El otro elemento es que estamos en el proceso de crear un público lector, no es solamente que alguien sepa leer de una manera instrumental y escribir su nombre; se necesita contar con un lector que consuma libros y piense, esa es una tarea más difícil. Es importante tener en cuenta que la producción de estas editoriales públicas es subsidiada y se distribuye a precios sumamente accesibles. Es materialmente posible para personas con bajos recursos comprar libros en Venezuela, y en ocasiones hasta se regalan, pero todavía hay que trabajar mucho en eso.

¿Qué rol desempeñan las nuevas tecnologías en el proceso de socialización del libro?

Hay una iniciativa que se ha revitalizado en la de la Editorial Ayacucho. Este proyecto surgió en 1975, con el objetivo de publicar a los grandes clásicos de América Latina en versiones que se pudieran considerar definitivas, con estudios introductorios, cronologías, corrección muy cuidada, confrontación de varias ediciones del libro y demás. Estas obras se han distribuido con precios subsidiados que las han hecho asequibles en muchos sitios de América Latina, incluso en Europa. Se ha dado un salto adelante con una versión digital de cada uno de esos libros, se pueden consultar y descargar en computadoras desde cualquier lugar del mundo, los grandes clásicos latinoamericanos. Este es un esfuerzo extraordinario y creo que se debería seguir por ese camino. El paso del libro de una frontera a otra es algo sumamente complejo, entonces estas ediciones virtuales son una maravillosa forma de que el libro circule. Gran parte de las editoriales que se dicen internacionales y publican en países latinoamericanos, no lo son realmente. A veces uno publica con una de estas grandes casas, pensando: «Qué bueno, me van a distribuir en toda Latinoamérica y en España», y resulta que hacen una edición local que ni por curiosidad se distribuye a otros países. Creo que puede haber una salida a esa situación, a través de las nuevas tecnologías y los nuevos medios electrónicos. ▀

Por desviar la atención del atormentado torbellino del altar barroco de la iglesia de San Francisco de Quito, Domingo Muñoz la vuelve hacia el torrente de la cabellera cobriza de la feligresa, apenas visible tras la rejilla del confesionario y el velo. La feligresa confiesa un pecado simple como una línea recta. Engaña a su marido con su celoso amante Maurel. Muñoz la envía a hacer penitencia frente al altar. La feligresa camina en dirección opuesta hacia el portal. Domingo Muñoz la sigue. Al trasponer el portal mira por el rabillo del ojo al mendigo disimulado en la penumbra que alternativamente cubre y descubre su rostro en sombras con un papelote garabateado de incoherencias.

De allí a que terminen el confesor Domingo Muñoz y la feligresa Wanda acusados del envenenamiento del marido no hay más que un paso. La iglesia impone unos fueros y la política otros. Muñoz y Wanda son remitidos a la lejana Caracas, aldea revoltosa devastada por los terremotos y las guerras. Wanda logra su libertad, según atestigua el minucioso cronista Jean Merrien, valiéndose de un recurso del cual dispone toda mujer bella. Por el ventanuco casi a ras de acera de la prisión eclesiástica de la catedral Muñoz atisba la entrada de las tropas independentistas, que cabalgan blandiendo lanzas ensangrentadas. Sus caudillos fusilan desertores, homicidas, convictos de pillaje. En el tumulto se abren arcas y prisiones. Muñoz escapa confundido con rateros e independentistas. Repartiendo bendiciones entre mendigos y cocineras obtiene la noticia de que Wanda comparte el lecho con Maurel y con el jefe de la policía. Una casa en llamas y un amante apuñalado no llaman la atención en la aldea sometida a los furores de la ley marcial. Arrastrando a Wanda consigo, Domingo Muñoz se une a partidas de fugitivos realistas que por las trochas de la montaña buscan las caletas del litoral y las goletas que a cambio de fortunas los llevarán hacia las Antillas todavía dominadas por su Sacrarreal Majestad.

La única fortuna de Domingo Muñoz es su habilidad para ofrecerla. La mañana en que la precaria goleta leva anclas predica como nunca a los harapientos tripulantes. La cólera de Dios había sembrado las iglesias de altares cuya violenta confusión enloquecía a los hombres, y la tierra de jinetes desnudos vestidos de la sangre de los degollados. La obra de Dios había de empezar esa madrugada en el mar.

En los *Archives géographiques* consigna Maurice Magre que el 4 de agosto de 1822 el marino Hugh Hamilton testifica ante el almirante Fergusson, comandante de la guarnición de Jamaica, que embarcado en el *sloop* The Blessing en vía hacia Santiago de Cuba fueron abordados por el *schooner* Emmanuel, que lucía una bandera negra que ondulaba como una sotana. Que el infortunado capitán Smith no pudo ofrecerles más que cien toneles y 50 sacos de harina. Que en recompensa fue obligado a saltar al mar por la planchada y abaleado al tratar de asirse al casco. Que el hijo del capitán Smith gritó, el capitán del *schooner* le partió el cráneo de un culatazo y lo arrojó también al mar. Que incendió el *sloop* y abandonó en una chalupa a los tripulantes, recogidos misericordiosamente el 28 de julio de 1822 por el *schooner* Marie-Anne. Que el pirata era alto, robusto, de rostro alargado, nariz aguileña, edad de 45 años y sus secuaces lo llamaban Muñoz.

En su *Voyage dans la République de Colombie*, el francés Mollien recoge un testimonio del inglés Houston que reconoce como Domingo Muñoz al capitán de un velero de bandera negra que aborda su canoa solo para comprar pescado. Al mástil del velero estaba encadenada como un animal una mujer de ensortijada cabellera cobriza.

Testigos de confianza sitúan la guarida del réprobo en Cerrito Colorado, donde la expedición punitiva del almirante Padilla solo encuentra un cadalso, restos de un campamento

y un poste con una larga cadena que termina en una pulsera abierta. Otro testimonio sitúa a Domingo Muñoz diciendo misas negras en una caverna de Aruba, mientras a su alrededor danza una mujer semidesnuda. La crónica quizá exagera sus crueldades o sus botines o le atribuye los de otros en un mar plagado de piratas peruanos y grancolombianos. Quizá es fantasiosa la especie de que organizaba elaboradas ceremonias donde cada prisionero colaboraba activamente en la muerte de sus compañeros de infortunio.

Esta historia debería tener un fin; como el mar, parece no haber comenzado ni terminado nunca. El aventurero se pierde en él sin dejar más rastro que la espuma. Nadie nace pirata; la piratería es apéndice o enmienda de una profesión anterior. En la iglesia de San Francisco de Quito me pregunto cómo puede enloquecer a alguien su altar barroco: por su agregación contradictoria, por su soberbio poder sin objeto, por su fracasada mimesis de la gloria ejecutada con el perecedero esplendor de la tierra, por el místico primor operante de los contrastes, por querer agotar en el constreñido instante la dilatada extensión de la eternidad. Por anhelar la ruptura de los compartimentos que sosegadamente dividen tiempo de espacio e infinitud de finitud. Pero sobre todo por tentar la mixtura de los incompatibles: la gracia con el método, la insignificancia con la omnipotencia; el más acá y el más allá. Perlas de magnificencia finge mostrar en cada sorbo de Dios: solo reúne la pequeñez con lo incolumbrable.

Y todavía pretende narrar la demasía en el discreto signo de la talla. Aullido disonante.

Tratándose de seres humanos es ilusorio suponer que parecidas causas arrastren semejantes efectos. Anoto sin embargo que ante el altar de San Francisco —más que en la centelleante capilla de la catedral de Puebla— se hace patente que no hay un Dios, pero que está en proceso de haber uno. Desde la pululancia diversidad —cuya imagen es el barroco— habrá al fin una unitaria conciencia de todo incluyéndose en ello la de la ignorante plétora de los procesos que en Él culminan. Así como este Dios podría ser un efecto podría también ser remota y todavía inexistente causa: generarse en el futuro abismamiento del todo en lo uno o bien ser agonía de lo uno revirtiendo en el tiempo en la pululancia diversidad del todo: puede que al culminar cualquiera de los extremos de este *via crucis* muera: somos sus partes o tentáculos situados en uno u otro de los puntos de este proceso y nuestro deber es constituir el uno o disgregarlo entregándonos a los laberínticos martirios de la heterogeneidad, la contraposición, lo inagotable: Dios es barroco y la prueba de ello es el mundo, sus inagotables tropeles, su torbellineante mar. Prometo no contar esto a nadie. Con paso incierto escapo haciendo chirriar los maderos del piso hacia el portal, donde un mendigo se tapa y destapa la cara con papeles donde expone en incoherentes palotes su arrepentimiento de haber creado el mundo. ▀

Domingo Muñoz, religioso

Luis Britto García



Ilustración: Polo

