

la Jiribilla **de papel**

80
2009

www.lajiribilla.co.cu

• publicación mensual •

www.lajiribilla.cu



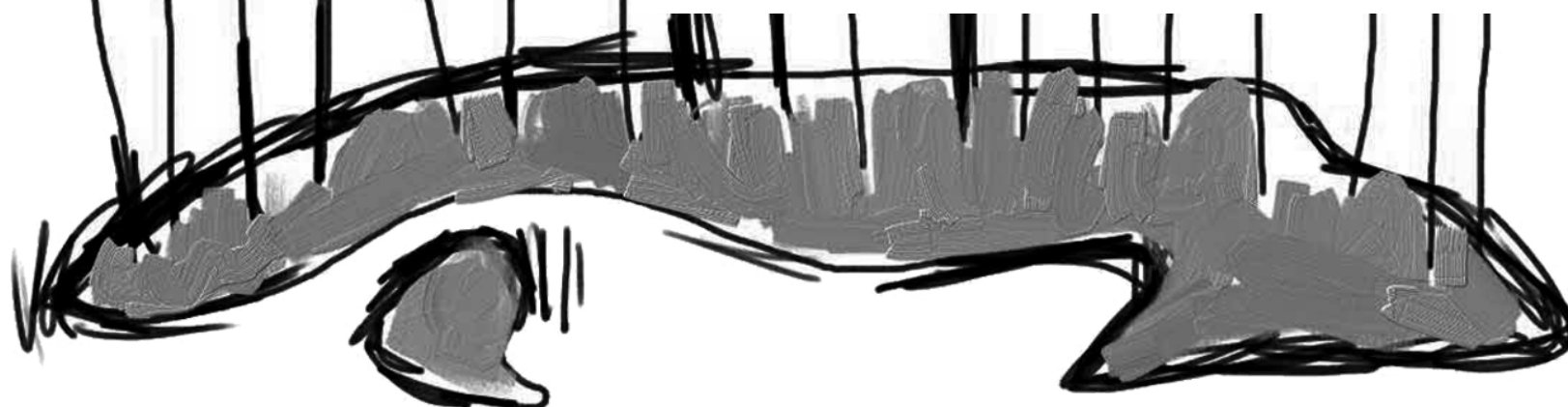
DOSSIER: REVOLUCIÓN Y CULTURA

Encuentro con... **LUIS MARRÉ** Soy un poeta lírico y revolucionario

JORGE IBARRA: tras las huellas del historiador **AMBROSIO FORNET**

Bifronte sensualidad de la ínsula **RAFAEL DE ÁGUILA**

Fragmentos de **HACIENDO LAS COSAS MAL**, de Ernesto Pérez Castillo,
Premio Cirilo Villaverde de Novela UNEAC 2008



grafiti

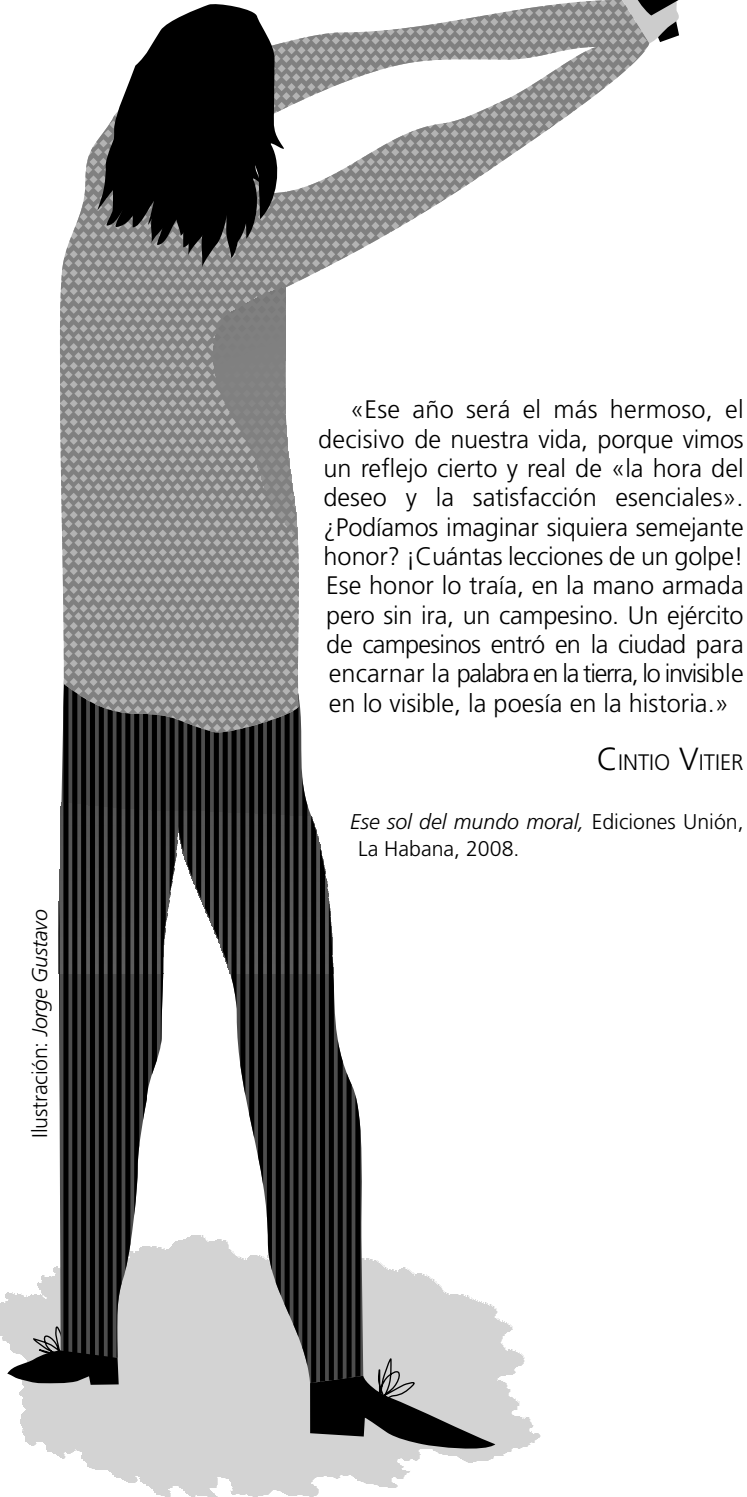
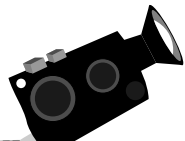
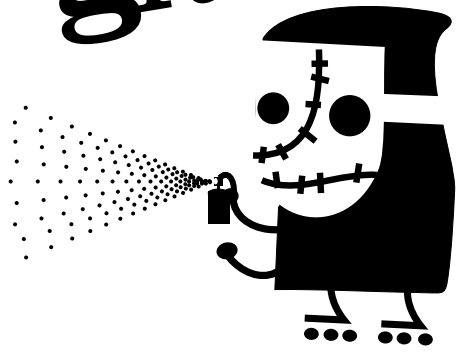


Ilustración: Jorge Gustavo

«Ese año será el más hermoso, el decisivo de nuestra vida, porque vimos un reflejo cierto y real de «la hora del deseo y la satisfacción esenciales». ¿Podíamos imaginar siquiera semejante honor? ¡Cuántas lecciones de un golpe! Ese honor lo traía, en la mano armada pero sin ira, un campesino. Un ejército de campesinos entró en la ciudad para encarnar la palabra en la tierra, lo invisible en lo visible, la poesía en la historia.»

CINTIO VITIER

Ese sol del mundo moral, Ediciones Unión, La Habana, 2008.

la Jiribilla de papel

ENE-FEB



Dossier

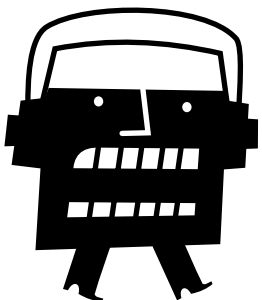
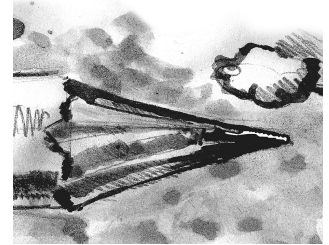
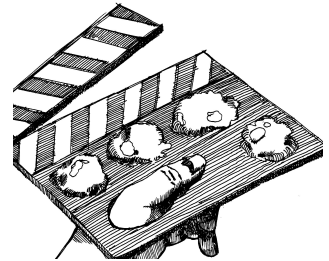
- 3 **Dossier**
Revolución y cultura en Cuba
ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR
- 5 El camino de la utopía
FERNANDO MARTÍNEZ HEREDIA
- 6 Entrevista con Marta Rojas.
Yo te voy a ver con la barba blanca
PEDRO DE LA HOZ
- 8 A medio siglo de aquellos preludios
JOEL DEL RÍO
- 10 La imagen en la Revolución
KALOIAN SANTOS CABRERA



- 12 Bifronte sensualidad de la ínsula
RAFAEL DE ÁGUILA
- 14 Consensos problemáticos
BOAVENTURA DE SOSA SANTOS
- 15 Hay alternativas, aunque sean costosas
ATILIO BORÓN

Secciones

- 16 **Encuentro con...** Luis Marré
Soy un poeta lírico y revolucionario
JOHANNA PUYOL
- Poesía**
- 19 Pequeña canción diurna / Los miserables /
Aislado diálogo / Si me preguntan... / Sancti Spíritus
LUIS MARRÉ
- Memorias**
- 20 Triunfo de la Revolución Cubana
JOSÉ LEZAMA LIMA
- La Crónica**
- 21 Escrito a mano
AMADO DEL PINO
- La Mirada**
- 22 Un camino largo y difícil... ¿De dónde partimos?
MÁXIMO GÓMEZ NODA
- En proscenio**
- 24 III Semana de Teatro Alemán. Inocencia en el cielo sin diamantes
FRANK PADRÓN
- La Butaca**
- 25 Del cine que nos formó
MANUEL LÓPEZ OLIVA
- Libros**
- 26 Fina... Poesía frente al espejo
LENNYS DERS DEL ROSARIO
- 27 Jorge Ibarra: tras las huellas del historiador
AMBROSIO FORNET
- 28 Las palabras del cuerpo
(Por un libro de poemas de Bladimir)
NORGE ESPINOSA MENDOZA
- La compactera**
- 29 Alejandro Vargas. *Trapiche*
JOAQUÍN BORGES-TRIANA
- Narrativa**
- 30 Haciendo las cosas mal
ERNESTO PÉREZ CASTILLO



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:
Madelín García

Consejo de Redacción:

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

Calle 5ta #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





Fotos: Korda, Raúl Corrales, Osvaldo Salas, Liborio Noval, Agraz y José A. Figueroa

REVOLUCIÓN Y CULTURA en CUBA

Poco después de la victoria de Enero de 1959, el 19 de agosto de ese año memorable, publiqué en el periódico cubano *Revolución* el artículo «La Habana, encrucijada de América», donde planteé que a partir de aquel enero La Habana, es decir Cuba, se había convertido en la encrucijada de América, en el centro de atención del continente.

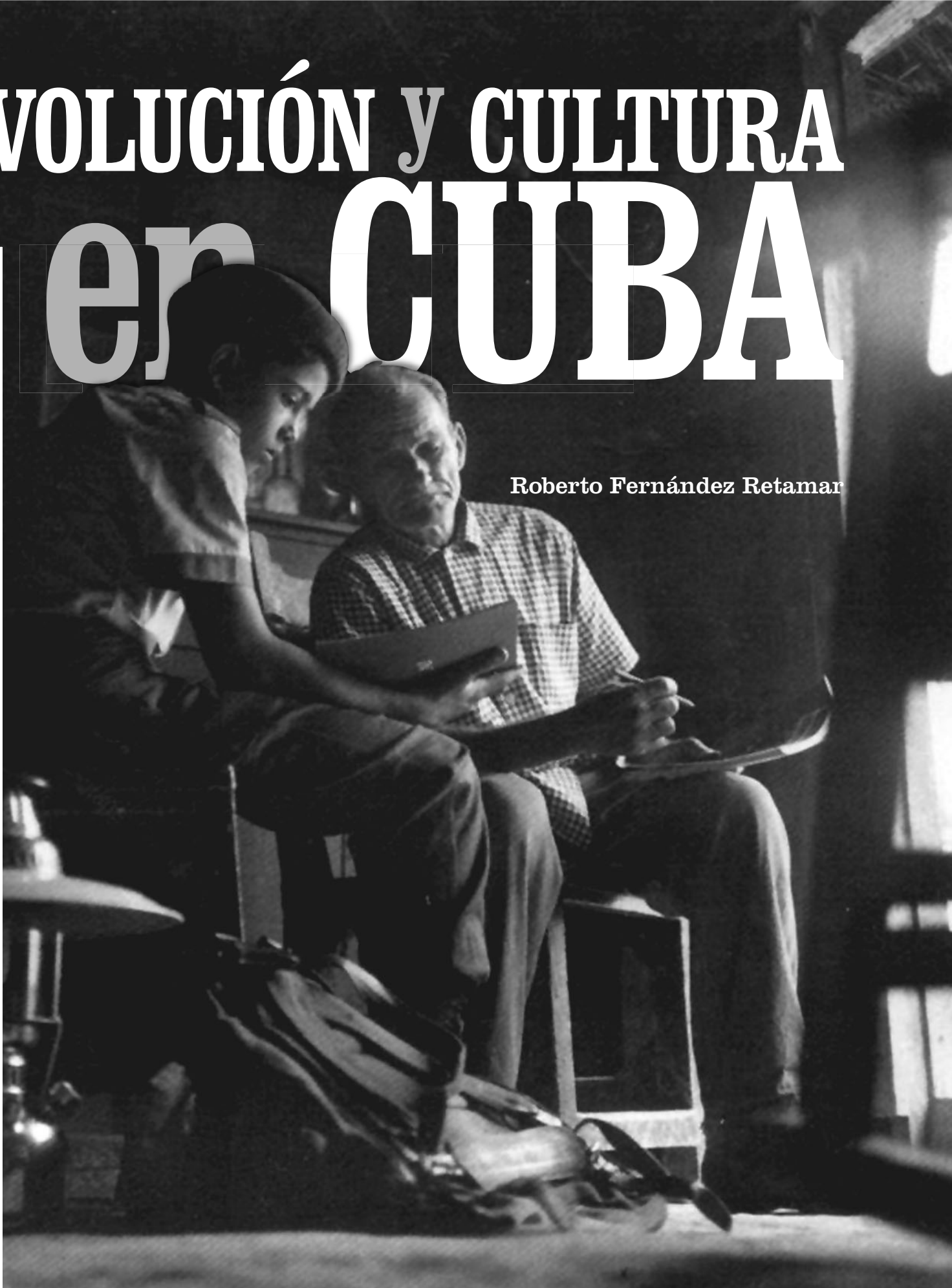
Las razones para ello eran obviamente políticas, pero yo sostenía que Cuba estaba obligada a luchar por devenir, también, encrucijada intelectual y artística. Y ello, añadí, no de modo parasitario, a rastras de la evidente y poderosa grandeza política, sino por merecimientos propios.

Aunque entonces apenas habían comenzado a funcionar, ya habían sido creadas en el país, una en marzo y otra en abril, dos instituciones culturales que llevarían a vías de hecho tal propósito: el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y la Casa de las Américas, dirigidas durante años, respectivamente, por Alfredo Guevara y Haydée Santamaría, figuras emblemáticas de nuestra historia.

En 1960 fue organizada la Imprenta Nacional, cuyo primer y simbólico título, publicado copiosamente a un precio mínimo, fue *Don Quijote de la Mancha*. Y en 1961 tuvo lugar la romántica Campaña de Alfabetización que hizo de Cuba el primer país de nuestra América libre de analfabetismo. (En años recientes, con procedimientos y a veces maestros cubanos, otros países latinoamericanos y caribeños están realizando tareas de cierta forma similares.)

A partir de aquella campaña, y de elevar el nivel educacional, tuvo pleno sentido la frase de Fidel según la cual no le decimos al pueblo: cree; le decimos: lee. A fin de ofrecer los más variados materiales de lectura,

Roberto Fernández Retamar



la Imprenta Nacional dio lugar, en 1962, a la Editorial Nacional, brillantemente conducida por Alejo Carpentier. Y algunos años después, en su estela, fue creado el Instituto Cubano del Libro.

Pero en aquel 1961 ocurrieron también en Cuba otros hechos, de distinta naturaleza. El 15 de abril de ese año fueron bombardeados por aviones de los EE.UU. tres aeropuertos cubanos. Era, sin duda, el preludio de

la invasión, como la que en 1954 había aplastado al gobierno progresista de Guatemala, donde se encontraba el joven Ernesto Guevara, a quien no le decían todavía el Che. El 16 de abril, en el entierro de las víctimas de los bombardeos, Fidel proclamó el carácter socialista que había adquirido la Revolución Cubana. Y en la madrugada del 17 llegó la invasión. El 19, 66 horas más tarde, sus últimos reductos se rendían.

Fue para los cubanos de la Isla la hazaña de Playa Girón, nombre de una victoria; y para los gobernantes estadounidenses y sus mercenarios, el fiasco de la Bahía de Cochinos, nombre de una derrota.

El carácter socialista asumido por la Revolución Cubana, a la vez que entusiasmo, preocupó a escritores y artistas no hostiles al proceso revolucionario, pero conocedores de las deformaciones impuestas a las letras y las artes en casi todos los países que se decían socialistas.

La prohibición de un documental hecho al margen del ICAIC precipitó las cosas, y en junio de 1961 tuvieron lugar varias reuniones de escritores y artistas con dirigentes políticos encabezados por Fidel.

En dichas reuniones hubo, de viva voz, muchas intervenciones, de las que al parecer no existen transcripciones. Solo se ha conservado el discurso de conclusión de Fidel, llamado «Palabras a los intelectuales». En dicho discurso, además de otras consideraciones, Fidel pronunció la frase que se haría famosa: «Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada».

Se ha dicho que esa frase ha guiado la política cultural de Cuba hasta hoy. Pero tal frase, como es obvio, es susceptible de más de una interpretación. Me cuento entre quienes piensan que «dentro de la Revolución» se incluye la crítica a lo que se considere errado en el proceso revolucionario.

Así lo entendió nuestro gran cineasta Tomás Gutiérrez Alea en filmes suyos como *La muerte de un burócrata*, *Memorias del subdesarrollo* y *Fresa y chocolate*. Así lo ha entendido la mayoría de nuestros escritores y artistas. En consecuencia, en Cuba no se implantó nada parecido al nefasto realismo socialista, al cual el Che daría el tiro de gracia en su carta al uruguayo Carlos Quijano de 1965 conocida como «El socialismo y el hombre en Cuba».

A la luz de aquellos encuentros de junio de 1961, en agosto de ese año, tras un movido congreso, fue creada la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, con Nicolás Guillén a la cabeza y una dirección de la que formaban parte creadores como Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Juan Blanco, Lisandro Otero, yo mismo.

Hasta ahora me he limitado a lo ocurrido en el interior de Cuba. Se conocen, sin embargo, las repercusiones de la Revolución Cubana fuera de nuestras fronteras: en primer lugar, en los demás países de la América Latina y el Caribe, pero también en el planeta todo.

Una consecuencia de ello fue el notable interés que comenzó a tenerse en el mundo por nuestra América a partir de 1959.

Ese interés se dirigió no solo a los aspectos políticos, sino también a los culturales: en especial, a la literatura. El que muchos consideran el mayor poeta hispanoamericano del siglo XX, el peruano César Vallejo, murió en 1938 en París carcomido por las necesidades.

A partir de la década del 60 del siglo pasado las cosas serían muy diferentes. En muchas partes se crearon instituciones para estudiar las realidades latinoamericanas y caribeñas.

Las editoriales no quedaron atrás, y se hizo de buen tono, y rentable, publicar autores nuestros. Hasta se usó el deplorable anglicismo *boom* para referirse a un grupo de buenos narradores del área, dando a entender que habían surgido de repente. Sería tonto atribuir solo a la Revolución Cubana la boga, a partir de 1959, de la literatura latinoamericana y caribeña.

En gran medida, tal literatura tenía ya un alto nivel mucho antes de ese año. Pero fue a partir de tal fecha cuando comenzó a ser tomada en serio de modo masivo. Que algunos de los beneficiarios simpatizaran con la Revolución Cubana es congruente. Otros, lo hicieron al principio y se alejaron luego de ella. Y no faltaron los enemigos suyos, cuyo ejemplo mayor quizá sea el del gran escritor argentino Jorge Luis Borges, quien hasta 1959 había sido un autor de minorías, y pasaría a ser multipublicado, multitraducido, multipremiado, multientrevistado. (La Casa de las Américas publicó en 1988 un volumen de *Páginas escogidas* suyas.) Curiosa ironía, propia de su paradójico talante, que en gran parte lo debiera a un hecho histórico que le disgustaba.

Hasta aquella fecha, el Premio Nobel de Literatura solo había recaído, con justicia, en una autora nuestra, Gabriela Mistral. A partir de 1959 lo recibirían, con igual justicia, Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez, Pablo Neruda, Octavio Paz, Derek Walcott, V.S. Naipaul.

Todos, de alguna forma, queriéndolo o no, deudores del impacto provocado por la Revolución Cubana.

Vuelvo a ocuparme de Cuba. El asesinato del Che en 1967 prácticamente clausuró nuestros intensos años 60. En 1968 ocurrió el primer capítulo de lo que sería el malhadado «caso Padilla»: ásperos artículos oficiales contra libros de él y de otro

escritor. En 1971, un nuevo capítulo: la prisión del poeta por cerca de un mes, y su excarcelación seguida de una supuesta autocritica que en realidad fue una caricatura de los discursos pronunciados por víctimas de los espantosos procesos de Moscú. Paralelamente, ocurrió un Congreso de Educación y Cultura del cual emanaron algunos lineamientos que contradecían lo que había sido hasta entonces la política cultural de la Revolución Cubana.

Había comenzado el estrechamiento que el crítico Ambrosio Fonet nombraría luego «Quinquenio Gris» (1971-1976). Véase la excelente conferencia que sobre la cuestión leyera Fonet en 2007 en la Casa de las Américas. A dicha conferencia, con la que estoy identificado (apareció primero en la revista que dirijo, *Casa de las Américas*), remito a mis lectores. Fuera de Cuba se vivió, a propósito de ella, lo que el admirable Julio Cortázar llamó «la hora de los chacales». Si bien hubo errores cubanos, algunos intelectuales aprovecharon la coyuntura no solo para desvincularse de la Revolución Cubana en conjunto, sino para atacarla y pasarse a las filas enemigas.

En eso están hasta hoy, y sus nombres son difundidos por numerosos medios hostiles o que se dicen neutrales. En Cuba, a partir de la creación en 1976 del Ministerio de Cultura, con Armando Hart a su frente, se tomaron decisiones que airearon el ambiente y retomaron y enriquecieron caminos positivos. El hecho se aceleró cuando, a partir de mediados de los 80, se inició por el propio Fidel el llamado proceso de rectificación de errores, que apuntaba sobre todo a medidas económicas incorrectas tomadas cuando en los 70 el país incrementó sus nexos con la URSS. Tempranamente el Che había advertido sobre la negatividad de esas medidas, en cierta forma paralelas a las tomadas en el campo cultural.

Pero apenas iniciado tal proceso, las consecuencias de la *perestroika* llevaron a la desaparición del llamado campo socialista europeo, e incluso a la implosión de la Unión Soviética.

De la noche a la mañana, Cuba perdió más del 80% de su comercio exterior.

Fue menester hacerla entrar en el llamado período especial, que ha supuesto aplicar en tiempo de paz la drástica austeridad prevista para tiempo de guerra.

En tal período, que ha durado más de 15 años (en su discurso del 26 de Julio de 2007 el compañero Raúl Castro dijo que no hemos salido de él), se han vivido dos experiencias bien distintas: por una parte, la escasez de casi todo, incluyendo desde luego los materiales requeridos para la producción cultural; por otra, la liberación de un pensamiento esquemático procedente de los países socialistas de Europa, sobre todo de la URSS.

La Revolución Cubana, que desde el 26 de Julio de 1953 se había declarado, por boca de Fidel, orientada por José Martí, ha fortalecido tal filiación, sin abjurar de lo más vivo del marxismo, tan desfigurado en aquellos países, con los resultados que se conocen. Cintio Vitier escribió hace años que en Cuba está vigente un marxismo martiano, que ilumina la vida cultural del país.

En los momentos más oscuros del período especial, Fidel dijo que lo primero que había que salvar era la cultura. Dejados atrás aquellos momentos, el país ha visto renacer y multiplicarse la vida editorial, las exposiciones de artes plásticas, los conciertos y representaciones teatrales y danzarias, incluso el cine, que había sobrevivido gracias a coproducciones no siempre afortunadas, pero que cuenta con un Festival del Nuevo Cine Latinoamericano que cada diciembre hace de Cuba un lugar privilegiado.

Como también lo hacen las anuales Ferias del Libro, que recorren la Isla, exposiciones, festivales de ballet, teatro y poesía, mientras se conservan premios y encuentros como los organizados por la Casa de las Américas.

En el orden científico, Cuba cuenta hoy con centros reconocidos internacionalmente, y está entregada a una masificación de la enseñanza incluso universitaria. Al mismo tiempo, ha enviado millares de médicos y otros trabajadores de la salud a numerosos países del Tercer Mundo. Todo ello ha contribuido a mantener vinculados con Cuba a cuantiosos intelectuales de todo el mundo.

Hace poco presenté el número inicial de la revista literaria *La Siempreviva*, la más reciente de las muchas revistas culturales cubanas actuales. El título, que fue ya el de otra aparecida en La Habana en 1838, bien podría aplicarse a la vida cultural cubana.

Ni calumnias, ni la invasión, ni agresiones, ni el terrible y recrudescido bloqueo, ni las enormes dificultades del período especial en tiempo de paz, ni siquiera nuestros errores e insuficiencias han impedido que florezca, desde la base hasta lo alto, la cultura de hoy y de mañana, la siempreviva. ▀



De niño, mi tía Paula me proporcionaba la aventura del gran libro cristiano, en una aldea sin libros ni biblioteca.

Allí leí: «Después vi un cielo nuevo y una tierra nueva (...) al que tenga sed, yo le daré gratuitamente del manantial del agua de la vida».

Niño curioso, le pregunté a un obrero del ingenio, negro y socialista: «¿quién es Lenin?». Y me contestó: «Lenin es el que dijo: la propiedad es un robo». Después, en la biblioteca de la ciudad, leí en *La Edad de Oro*, de José Martí: «...y en qué ha de parar el mundo, cuando sean buenos todos los hombres, en una vida de mucha dicha y claridad, donde no haya odio ni ruido, ni noche ni día, sino un gusto de vivir, queriéndose todos como hermanos, y en el alma una fuerza serena...».

Con materiales como esos me hice mi idea de utopía, idea personal o de pequeños grupos, como eran entonces en Cuba las ideas de utopía.

De pronto el pueblo entró en insurrección, logró triunfar sobre sus opresores y destruyó el aparato entero de la dominación burguesa, y la neocolonial.

Desde entonces nos apoderamos del propio país, de la vida y de los sueños, ahora reunidos los millones que no nos conocíamos: combatimos, trabajamos, sentimos, estudiamos y pensamos juntos, y derrotamos a los imposibles. Aprendimos a cambiarnos a nosotros mismos. También cambió el sentido de los tiempos, y el futuro —que había sido tan mezquino o incierto— se tornó proyecto y utopía.

Pero con ese triunfo no se convirtió en vida y realidad palpable la utopía, ni terminó el camino. Apenas comenzaba, y era muy largo.

En sus jornadas y sus paraderos hemos conocido la angustia y la maravilla, la unión y las rupturas, la felicidad y el dolor, los logros inmensos y los retrocesos, las creaciones y la dura persistencia del pasado del ser humano y la prehistoria de la humanidad.

Una de las razones fundamentales de que siga viviendo este camino cubano de la utopía es la práctica del internacionalismo, que desarrolla tanto a los que dan, más que a los que reciben.

«No queremos construir el paraíso en la falda de un volcán», dijo Fidel en 1970, y esa ha sido hasta hoy la actitud de Cuba.

La comprensión de la necesidad de un ámbito mundial para las estrategias y la utopía —y de la pertenencia a la América nuestra del proceso cubano— han constituido avances culturales colosales, que permiten pensar de maneras nuevas.

A casi 30 años del triunfo de 1959, escribí contra el cientificismo «de izquierda» que rechazaba la utopía, ciego ante dos tipos de realidades: «el componente profético que prende en las masas en determinadas circunstancias sociales y a partir de las raíces culturales que ellas tienen, y la profecía que completa, sustituye o comparte con la previsión la misión intelectual de formular cómo será el futuro esperado, o al que se está destinado, el lugar de llegada social que debe alentar las representaciones y esperanzas».

Un tiempo después caractericé a la utopía como un más allá que es posible, a través de la actuación consciente y organizada, si ella es capaz de volverse cada vez más masiva y profunda, y de llevar adelante un proceso de violentaciones sucesivas de las condiciones de reproducción de la economía, la política y las ideas, teniendo como brújula la liberación de todas las dominaciones y la creación de una nueva cultura.

Pero el siglo terminó muy mal. El socialismo, el desarrollo, la soberanía y la autodeterminación de los pueblos de la mayor parte del planeta, la idea misma de futuro, parecían cosas del pasado. El XXI, sin embargo, ha comenzado bien: en América Latina se levantan pueblos que comienzan a proponer la conquista de un mundo nuevo.

Este resurgimiento continental tiene dos caras: los movimientos populares combativos, que defienden identidades y demandas, pero van mucho más allá de ellas, y algunos poderes populares que están sirviendo como cauce y como instrumento para procesos de liberación y de coordinaciones regionales.

Nunca se perdió la esperanza, no desaparecieron las luchas ni el pensamiento rebelde durante el largo período precedente, pero son las prácticas actuales, que involucran a millones, las que han vuelto a traer a la utopía al escenario histórico. Todavía hay más optimismo que realidades, y eso es muy positivo, porque la mayor victoria del capitalismo parasitario y expoliador contemporáneo ha sido cultural: despojar a los dominados de la voluntad

de rebelarse, de la esperanza en que es posible liberarse.

De la cultura acumulada por la humanidad viene el nombre para el mundo que nace: socialismo. Pero de las necesidades de hoy y de la conciencia que existe surge la exigencia de que el socialismo del siglo XXI sea mucho más radical, incluyente, democrático, diverso y ambicioso que los que han existido. Para que la utopía se torne un más allá posible necesitaremos política socialista y poderes populares socialistas.

Han de ir unidos el poder y el proyecto, pero siempre el primero al servicio del segundo. Debemos ser creativos a un grado no soñado hasta ahora, y la garantía principal del rumbo y del ideal estará en que no sean falanges de iluminados los creadores, sino millones. ▀



EL CAMINO de la UTOPIA

Fernando Martínez Heredia



Marta Rojas, periodista, novelista YO TE VOY A VER con la BARBA BLANCA

Pedro de la Hoz



Marta Rojas se ríe de los años. Camina con tremendo avance y está en todas partes donde merece o se le antoja estar. No le gusta que la consideren uno de los monstruos sagrados del periodismo cubano.

En los últimos tiempos, le entusiasma hablar de sus novelas: *El columpio de Rey Spencer* (1993), *Santa Lujuria* (1999), *El harén de Oviedo* (2003) e *Inglesa por un año* (Premio Alejo Carpentier 2006), aunque no deja de ser periodista de fuste y raza, con libros de reportajes inolvidables como el que recoge los detalles del juicio a los asaltantes del cuartel Moncada y los testimonios como corresponsal de guerra en Vietnam.

Por su carácter, Lilia Esteban, viuda de Alejo Carpentier, solía decir que era «indómita». Yo solo sé que Marta es imprescindible.

¿Cuándo y dónde te enteraste de que la Revolución había triunfado?

Estaba durmiendo cuando la dueña de la casa de huéspedes me avisó que me llamaba por teléfono un señor llamado Miguel; serían poco más de la una de la madrugada. Se trataba de Miguel Ángel Quevedo, el director de *Bohemia*. Sorprenderme totalmente la noticia, en verdad no me sorprendió, pues Enrique de la Osa, el director de la sección En Cuba, en la cual yo trabajaba desde los hechos del Moncada, me había dicho, al igual que a la mayoría de los que laborábamos con él, que estuviera en un lugar donde pudiera ocurrir algo el 31 de diciembre.

Por Radio Rebelde y otras vías más directas que tanto Quevedo como él tenían, se sabía, entre nosotros, que los rebeldes estaban a las puertas de Santiago, que Fidel había bajado de la Sierra Maestra.

Supongo que te acordaste en ese momento de tu experiencia periodística en la cobertura de los sucesos del 26 de Julio de 1953 en Santiago de Cuba, y el seguimiento del juicio del Moncada.

Miguel —a quien de momento no identifiqué por teléfono porque acostumbraba a nombrarlo u oírlo nombrar como Quevedo— me dio la noticia con una pregunta: «¿Tienes los reportajes del Moncada?». Le dije que sí, desde luego, pero que no los tenía conmigo pues yo guardaba esos trabajos en casa de una señora que trabajaba como niñera, y vivía en el barrio de Pogolotti. También tenía allí un brazalet del M 26-7 y una camisa que todavía conservo —esto último no se lo dije. «Bueno —continuó Quevedo—, pues ahora el Moncada es otra vez noticia, Batista se fue o está yéndose y Fidel está a las puertas de Santiago, voy a mandarte a buscar con mi chofer para que vayas a casa de Enriqueito». Enriqueito de la Osa vivía en el Nuevo Vedado, y allí funcionaba, un poco clandestinamente, la sección En Cuba, hubiera o no censura de prensa. Cuando la había, trabajábamos para que, en el momento en que se suspendiera, aparecieran las investigaciones periodísticas sobre cualquier asunto político. Claro que recordé el Moncada. El mismo Quevedo me hablaba de ello. Pero en lo personal me pasó algo que hoy me parece raro, me acordé del sonido de la corneta china de la conga santiaguera y de los tiros que yo creí aquel 26 de Julio que eran cohetes propios del carnaval. Rápidamente me vestí.

Por lo que cuentas, estabas preparada para la noticia del nuevo año.

Tal vez parezca extraño el lugar hacia donde me dirigí el 31 de diciembre para ver qué podía pasar; como me indicó Enriqueito, fui al cabaret Tropicana con unos amigos, en parejas, pero como a las 11 de la noche los dejé. Allí no pasaba nada. Me dirigí, yo sola, manejando, hacia la Avenida 100 y Calle 59, la primera casa donde viví al llegar a La Habana y que fue siempre mi casa oficial. De ahí que Quevedo tuviera ese número de teléfono. La dueña, Rosita, era amiga de mi familia en Santiago y ella había sido la primera esposa del General —entonces en retiro— Gregorio Querejeta, que por cierto se iba a postular para senador por la Ortodoxia. Fui por una razón expresa, y es que estaría bien cerca del campamento de Columbia y si pasaba

algo —imaginé un tiroteo o una revuelta—, ya me encontraría cerca de un lugar excelente para una nota destinada a la sección En Cuba. Luego de recoger los reportajes en Pogolotti, al dirigirme al Nuevo Vedado, tomé 100 hasta el Obelisco, y de ahí por la Avenida 31. A todo lo largo solo se veían carros negros «acharolados», como se diría en la sección En Cuba. Llevaban los focos apagados, aunque la Avenida estaba iluminada, los carros iban a gran velocidad. Por supuesto que se dirigían a Columbia o al aeropuerto militar, eran los automóviles de aquellos que pretendían alcanzar el avión o los aviones en que se marchaba Batista.

¿Cuándo te reencontraste con los protagonistas de la gesta del Moncada?

Vi a Haydée tan pronto regresó de EE.UU., en el aeropuerto, y recuerdo que me dio una tarjeta personal que tenía los colores rojo y negro del 26 de Julio con su nombre, escrita por ella, y una nota. Ese era el mejor salvoconducto que pudiera tener para entrar en cualquier lugar. Después vi a Melba, que estaba en el Tercer Frente; pude encontrarme con ella cuando regresó a La Habana y estuve en su casa, no en Jovellar, sino por Santos Suárez o la Víbora; luego, casi de inmediato, volví a verla en la cárcel de mujeres de Guajay cuya dirección ocupó o le fue encomendada.

¿Y a Fidel y Raúl?

El 8 de enero vi a Fidel, pero de lejos, en lo que pasó a llamarse Ciudad Libertad. Posteriormente ya pude saludarlo en una actividad informal que había en lo que fue el Tribunal de Cuentas en la Plaza de la Revolución; luego en una casa que ocupaba Raúl en Columbia, cuando vino de Santiago. Después muchas veces, porque él estaba en todas partes, como era necesario. A Raúl lo vi en su primera visita a la revista *Bohemia*. Nos encontramos en el vestíbulo. Allí mismo, después de saludarle, me dijo que si podía ayudar a un grupo de rebeldes para sacar un periódico que se titularía *Verde Olivo*, que las oficinas estaban por el aeropuerto militar de Columbia, donde también estaban haciendo unas películas. Le dije que

sí y al otro día, sin abandonar las tareas en *Bohemia*, me incorporé también a ese trabajo. Por allí estaban Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Osmany Cienfuegos y otros más. Camilo iba con frecuencia.

¿Es cierto que una vez leíste el futuro en las manos de Fidel? ¿Qué le vaticinaste?

Bueno, eso de la mano fue un juego. Te diré. Ocurrió cuando él salió del presidio de Isla de Pinos. Acababa de llegar al apartamento que Lilia Castro Argote, quien era la hermana mayor, ya fallecida, le había alquilado en el mismo edificio y piso de ella en la calle 23; debajo había un comercio de flores, el edificio hace esquina.

Fui a verlo en compañía de Melba y Haydée, luego de la llegada tumultuosa a la Terminal de trenes. Hay un antecedente, en esa época me había dado por leer libros de Psicología, empecé por Freud y seguí con la psicología de las manos, recuerdo dos títulos que eran mis preferidos: *La mano y su lenguaje*, de la doctora Charlotte Wolf, y *You and your hand*, de Rita Van Alen, y en unas de las frecuentes visitas que hacía a la casa de la madre de Melba, donde entonces también vivía Haydée, «practicaba» mis conocimientos con ellas e inventaba cualquier cosa que se me ocurría, en primer lugar porque quería agradarlas ya que estaba aún muy fresco lo del Moncada. Una vez hubo algo trágico, pues le anuncié un suceso a un primo de Melba que acababa de graduarse de médico y desafortunadamente ocurrió. Ahora bien, volvamos a la lectura de la mano de Fidel. A una de ellas se le ocurrió decirme que le leyera las manos y él me las extendió y le examiné la mano izquierda. Según los libros debía ser esa si la persona era derecha. Aquellas personas que tienen la línea de la vida larga se supone que van a vivir mucho, según los textos sobre Quirología, pero en vez de transmitir el mensaje así, mecánicamente, se me ocurrió florearlo y le dije: «Yo te voy a ver con la barba blanca». Y ha ocurrido. Entonces él rió, porque ni siquiera llevaba barba. Le creció, como sabemos, en los días de la Sierra. No sé qué se han hecho mis queridos y entretenidos libros. Hace rato pasé la hoja de la psicología de las manos.

«Que lo bueno que colectivamente se ha ganado gracias, en primer lugar, a la visión de futuro de Fidel, a su perseverancia y sabiduría, perdure. Y desaparezca todo aquello que no tenga los valores, en la más amplia acepción de la palabra, que merece el pueblo cubano, que merecemos todos.»



Foto: Calixto N. Llanes.

¿Conociste a Fidel antes o después del Moncada?

Como yo estudié en La Habana, conocía a Fidel de nombre, y de verlo en periódicos en relación con la Juventud Ortodoxa y el Partido Ortodoxo. Yo no militaba en la organización, aunque simpatizaba, como la mayoría de los jóvenes entonces. Un día él estaba con Max Lesnik, a quien yo sí conocía personalmente, y Max me dijo: «Mira, aquel que está allí es de tu tierra, se llama Fidel, es Fidel». Pero realmente lo conocí el 21 de septiembre de 1953 al iniciarse el juicio del Moncada, cuando entró en la Sala del Pleno de la Audiencia de Oriente. Vestía formalmente un traje color azul marino. Fue impresionante. Esa imagen jamás la borraré, nunca hubiera podido imaginar que alguien en circunstancia tan difícil, rodeado de soldados de un ejército iracundo, desafiara con la palabra a esos elementos y al Tribunal que lo juzgaba, ni que tan solo en minutos revertiera la Sala a su favor y pusiera nerviosos a los guardias armados de fusiles con bayonetas caladas. La tensión era muy grande; algunos profesionales, de buena fe, me dijeron que saliera. No respondí. Me dije a mí misma: «De aquí yo no me voy aunque no me publiquen ni una sola línea». Fidel había exigido que le quitaran las esposas y yo veía cómo de pronto a los soldados le temblaban las manos y les costaba trabajo manipular las pequeñas llaves, porque el Tribunal tuvo que obedecer la protesta del joven abogado Fidel Castro, el principal encartado de la Causa 37.

¿Es muy complicado ejercer el periodismo en una sociedad en ebullición revolucionaria? ¿Te han puesto alguna vez limitaciones? ¿Te has autolimitado?

Por favor. Creo que es todo lo contrario. Al menos para mí, para mi temperamento. Me gustaba la sección En Cuba porque era difícil «levantar» una información, escudriñar, y entrañaba riesgos. En una Revolución como la nuestra es más emocionante, sobre todo porque lo aparentemente insignificante tendrá siempre un valor histórico. A mí me parece que estoy viviendo un episodio, como es inédito, todos los días. Creo que lo importante para



afrontar el reto es, en primer lugar, ser sincero con uno mismo. Ni me han puesto limitaciones, ni me las he impuesto. Cuando algo no me gusta, lo digo en el lugar adecuado, a la persona que deba decirlo.

Has viajado varias veces a EE.UU. ¿Cómo te explicas ese país? ¿Crees que en este último medio siglo allá hayan logrado entendernos?

Sí, he viajado a EE.UU. antes y después de la Revolución. Es una pena que el pueblo norteamericano haya tenido gobiernos tan de espaldas a la esencia y la calidad de la mayoría de ese pueblo. Yo admiro varias cosas de ese país, entre ellas la responsabilidad laboral. No he vivido allí y en poco tiempo es una irresponsabilidad filosofar. No obstante, te aseguro que los gobiernos de allá durante 50 años

no han hecho otra cosa que tergiversar la verdad de la Revolución Cubana, de nuestro país; y en los últimos tiempos la tecnología ha contribuido aún más, negativamente. Pero nuestros destinos, para bien y para mal, se entrecruzan desde que el Capitán General español gobernaba la Florida desde La Habana, y las damas cubanas contribuyeron con el valor de sus joyas a la independencia de aquel país, hasta la participación de tropas de acá, entre ellas hombres del batallón de pardos y morenos, como José Antonio Aponte, lucharon en la guerra por la libertad frente al colonialismo inglés. Somos unos vecinos que no podemos ignorarnos y quizá tú y yo —tú con más probabilidades que yo—, tengamos la oportunidad de verlos razonar sin la apetencia malsana del devorador.

¿Cómo logras conciliar el periodismo con la ficción literaria?

Pues ha sido lo más cómodo del mundo, un parto natural de mellizos. Creo que la curiosidad contribuye mucho en mí. Además, lo primero que yo escribí, más o menos largo, unas 200 páginas manuscritas con una pluma de fuente Studebaker gris, fue una novela de adolescencia que titulé *El dulce enigma*, fue una novela de amor. La hice porque me retrasaron. Estaba en el primer año del bachillerato, que no terminé, y un novio que tenía me dio la noticia de que en Francia iban a publicar una novela de una joven que se llamaba Françoise Sagan; que lo había escuchado en la radio y que si a mí me gustaba leer y escribir cartas a cualquiera que me lo pidiera, pues bien podía hacer una novela. Fue una broma, en un receso, había varias compañeras y compañeros de aula y hasta me dio vergüenza. Casi me sentí ofendida por dudar de mis arrestos. ¿Cómo yo no iba a poder inventar una novela? Fue un viernes y el lunes llevé las primeras hojas escritas y seguí. Las leíamos y cada quien daba su opinión sobre cómo debía comportarse un personaje. Nunca tomaba las opiniones al pie de la letra, pero tampoco descartaba algunos criterios. La terminé, pero no me he atrevido a volverla a leer. Aunque a lo mejor no es muy mala, pues he leído cada cosas...

Me encantó siempre la literatura. Los volúmenes de *El Tesoro de la Juventud*, que mis padres compraron a plazo, los leí completos. Mi papá tenía un amigo barbero que le prestaba libros que dejaban los clientes y él los llevaba a casa; leía las cosas más absurdas para mi edad, lo mismo un libro de Balzac que *El Infierno*, de Henry Barbusse. Tenía un primo médico, y como me gustaba la Medicina leía Fisiología y Anatomía. Pero mi influencia mayor —hoy lo veo así— fue el cine. Yo iba al cine con mucha frecuencia y luego contaba las películas como a mí me parecía, no como eran. Incluso llegué a la osadía de inventar el reencuentro de Scarlet con Reth Butler y resulta que hace poco hicieron una película donde ocurre el reencuentro.

¿Y por qué pospusiste esa inclinación por la escritura, ya en serio, de novelas?

Me gustaba la literatura, pero me atraía mucho la vorágine del periodismo en un país en ebullición, como tú dices. No tenía tiempo de escribir literatura hasta que, con toda su dureza, llegó el período especial, y yo, que escribía un reportaje de 15 cuartillas casi a diario y hacía labores al frente de la Jefatura de Información y otras, me vi en la necesidad de escribir sueltos de 10 ó 15 líneas. Muchos compañeros se desalentaron y marcharon hacia la radio. Y me dije: «Esta es la mía», de modo que escribí *El columpio de Rey Spencer*, tema en el que había pensado desde que cubrí el ciclón Flora. Primero fue publicada por Cuarto Propio, en Chile, porque aquí no había papel, y después vinieron las demás novelas. Debo agradecer a alguien una frase clave: «¡Suéltate, suéltate sin miedo!», me la dijo Rolandito Pérez Betancourt en la redacción de *Granma* cuando le di a leer un capítulo de *Santa Lujuria*. Y me solté. Como novelista tenía algo a mi favor, la experiencia de vida, el gusto por la historia, las analogías, el *inside* de la sección En Cuba y la disciplina de trabajo. Puedo escribir lo mismo en la redacción del periódico que en casa, o en alguna reunión aburrida.

¿Qué temas piensas faltarían al periodismo y la literatura actuales en nuestro país?

En cuanto a la literatura, habría que preguntarle a un crítico que haya leído todo lo que se ha escrito, no solo los temas que más le atraen. En cuanto al periodismo, sugiero no fiarse tanto de Internet para buscar datos, aunque no niego su importancia, tanto es así que fui la primera persona en el periódico que se matriculó en Computación cuando llegaron los primeros equipos; pero lo importante es que lean más, de todo, hasta los anuncios, y que no se limiten a la especialización sin conocer la vida y sin tener un acercamiento a otras áreas. Yo pienso que puede ser mejor. Hay una especie de confusión en lo que llaman «periodismo literario», desde el punto de vista formal, con independencia de cuestiones externas.

Si te fuera dado vivir los próximos 50 años, ¿cómo te gustaría que fuera la Cuba de ese futuro?

Como sería una tontería de mi parte pensar que podría vivir en los próximos 50 años, no la veo desde ese punto de vista. Pero me gustaría que se acabara de una vez y por todas, desde ya, el bloqueo. Por otra parte, que la gente fuera cada vez más educada, partiendo del hecho de que una cosa es instrucción y otra educación. Que lo bueno que colectivamente se ha ganado gracias, en primer lugar, a la visión de futuro de Fidel, a su perseverancia y sabiduría, perdure. Y desaparezca todo aquello que no tenga los valores, en la más amplia acepción de la palabra, que merece el pueblo cubano, que merecemos todos. Me gustaría, por ejemplo, que desapareciera el exceso de burocratismo. Fidel nunca ha sido adicto al burocratismo. Los burócratas hacen falta. Hablo de exceso, de cosas desmedidas que a la larga pueden entorpecer buenas obras, de cualquier tipo. ■

Entrevista realizada para el libro *Como el primer día*, incluido en la Colección 50 Aniversario del Triunfo de la Revolución.



Tal vez los verbos más usados entre 1959 y 1970, en Cuba, hayan sido fundar y cambiar, dos acciones ligadas indisolublemente al turbión inaugural que significaron los primeros años de la Revolución.

Recientemente, se había fundado el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), y sus principales creadores se aprestaron a filmar elocuentes testimonios sobre las colosales hazañas, la épica y el vértigo transformador de toda una época. No había sido hasta marzo de 1959, con la creación del ICAIC, que comenzó a materializarse la posibilidad de un cine nacional concebido como producto cultural válido y auténtico, medio idóneo para interrogar la contemporaneidad y el pasado histórico, desde el rigor intelectual y la comprensión humanística de la nación.

El ICAIC asumió la producción, distribución y exhibición de un cine verdaderamente nacional, y además creó la Cinemateca de Cuba, el Noticiero ICAIC Latinoamericano con frecuencia semanal, la revista *Cine Cubano* y amparó todo un movimiento de renovación en las artes gráficas (mediante el cartel) y en la música, a través del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, donde se nuclearon algunos de los más importantes músicos de la Isla.

Tanto la Revolución toda, en su dimensión humanística y totalizadora, como el ICAIC en su carácter de principal y (durante décadas) única instancia productora de cine, procuraban crear, en sus respectivos alcances y terrenos de acción, un país moderno, poblado por gente nueva, distanciada de las inmoralidades, oscurantismos, corrupción, vicios y desgobernio del pasado.

La actitud crítico-demoledora respecto al período republicano y al saldo de opresión, miseria y dependencia de los EE.UU., implicaba un modo indirecto de confirmar el avance dignificante y soberano de la Revolución, y de colocarla como natural colofón de todas las luchas independentistas anteriores.

Esta actitud de tabla rasa con el pasado, que solía considerarse estúpido, inservible o podrido durante las primeras tres décadas de la Revolución, se percibe nitidamente en el número 1 de la revista *Cine Cubano*, cuando Alfredo Guevara, presidente del recién creado ICAIC, asegura que «sería injusto acusar a los mercaderes nativos de la situación en que encontramos el cine cubano. En realidad no encontramos situación alguna porque tal cine no existe».

En ese mismo texto asegura Alfredo Guevara que «salvo esfuerzos esporádicos, aislados y condenados al fracaso no se intentó jamás realizar una obra artística. Primero, fue la curiosidad por la toma de vistas, después la novedad y el primitivismo, más tarde un intento comercial, productivo y mediocre, y más recientemente, juegos de vanidad y aventura, alguno que otro bordeando el ridículo y otro superándolo. (...) Si buscamos un repertorio de imágenes y experiencias, una tabla de valores o puntos de referencia con vistas a seguirlos, modificarlos o rechazarlos, si pretendemos encontrar un motivo de estudio e inspiración, nada encontraremos. (...) No tenemos antecedentes».

A una primera etapa caracterizada por la épica revolucionaria (a ella corresponden títulos como el primer largometraje de ficción realizado por el ICAIC, *Historias de la Revolución*, 1960, de Tomás Gutiérrez Alea; *El joven rebelde*, 1961, de Julio García Espinosa y la recobrada *Soy Cuba*, coproducción con la URSS dirigida por Mijail Kalatozov), siguió un período de penetrantes cuestionamientos de la realidad contemporánea, e incluso del pasado, en busca de respuestas sobre el presente, a través, sobre todo, de las obras firmadas por Tomás Gutiérrez Alea (*La muerte de un burócrata*, 1966; *Memorias del subdesarrollo*, 1968; *Una pelea cubana contra los demonios*, 1971) y también de Humberto Solás (*Lucía*, 1968; *Un día de noviembre*, 1972), Julio García Espinosa, (*Aventuras de Juan Quin Quin*, 1967) y Manuel Octavio Gómez, autor de un desconcertante docudrama sobre

la guerra de independencia titulado *La primera carga al machete*, 1969.

El cauce del recordatorio historicista derivó en el natural reconocimiento sobre los orígenes de la nación, cauce que surge y se fortalece luego del período 1968-69, cuando se conmemoran nacionalmente, con el despliegue de una gran campaña mediática, los llamados Cien Años de Lucha, y en todas partes se repite la consigna, «Nosotros, entonces, habríamos sido como ellos; ellos, hoy, serían como nosotros», frase lapidaria que pretendía dejar sellada la continuidad entre las luchas independentistas de los criollos y mambises, y las que emprendieron los héroes y mártires de la Revolución contra la satrapía de la seudorepública.

La característica vinculación inextricable entre documental y ficción, que resulta dominante en los principales momentos del cine cubano, también se puso de manifiesto a la hora de conmemorar los Cien Años de Lucha, y en vez de recurrirse al drama histórico-épico al uso, o al filme biográfico convencional, algunos cineastas cubanos experimentaron la vinculación de lo fictivo (trama entre personajes históricos, batallas, escenificación de la vida de los héroes de la independencia) con las técnicas propias del reportaje o del documental contemporáneo: entrevistas mirando a cámara, autoconciencia de la puesta en escena, alusiones dirigidas a igualar en sentido las rebeliones del pasado y las del presente.

Todo ello podía percibirse, en distintos grados, en el documental ficcionalizado *Hombres de Mal Tiempo* (1968) de Alejandro Saderman, y en las ficciones «documentalizadas» *La primera carga al machete* (1969, de Manuel Octavio Gómez), y *Páginas del diario de José Martí* (1969, de José Massip), que fundaron una especie peculiar de cine histórico, muy comprometido

con el presente, pues no solo se investiga y se exhibe el pasado colonial —cuando se fueron asentando los estratos fundacionales de la cubanía— sino que además se interponen alusiones a los mayúsculos contenidos ideológicos de los años 60: la guerrilla y las luchas de liberación en el Tercer Mundo, particularmente América Latina; las amenazas externas a la independencia, el derecho a la soberanía y autodeterminación de todos los pueblos.

Dentro de la celebración por los Cien Años de Lucha, en 1969, se ubicaron las ya mencionadas *Lucía*, *La primera carga al machete*, *Hombres de Mal Tiempo*, *Páginas del diario de José Martí*, *La odisea del general José* (1968, Jorge Fraga), *Médicos mambises* (1968, Santiago Villafuerte) y *1868-1968* (1970, de Bernabé Hernández).



A MEDIO SIGLO

El ICAIC se situó rápidamente en la proa de las vanguardias y protagonizó lo más activo de un proceso revolucionario en pos de legítimos valores artísticos y de lograr la expresión de la nacionalidad.

Sus aportes no se limitaron solo al apoyo en la producción y promoción de un movimiento que abarcó el cine de ficción, el documental y el dibujo animado, sino que además impulsó la exhibición y conocimiento de lo mejor del cine mundial, dio aliento a la Cinemateca de Cuba y a sus ricos archivos filmicos, emprendió iniciativas como los cinemóviles —que llevaron el cine a intrincados puntos de la geografía nacional, como se cuenta en el extraordinario documental *Por primera vez*, de Octavio Cortázar—, creó un espacio para el desarrollo del cartel cubano por parte de destacados artistas plásticos, y dio vida, entre 1969 y 1977, al Grupo de Experimentación Sonora, que dejó su impronta en la música cubana, pues se convirtió en el punto de partida de la Nueva Trova.

La década dorada del cine cubano estuvo reforzada por el matizado esplendor que dominaba en otras manifestaciones artísticas, culturales e incluso políticas.

El pueblo aprueba unánimemente, el 2 de septiembre de 1960, la I Declaración de La Habana, y el gobierno Revolucionario decreta la nacionalización de las principales empresas privadas: «Somos socialistas, palante y palante, y al que no le guste, que aguante, que aguante»...

José Lezama Lima escribe *Dador*, y luego *Paradiso*... Alicia baila en el Lorca *El lago de los cisnes*,

y después encantan Josefina, o Loipa, o Aurora... «Lápiz, Cartilla, Manual, Alfabetizar, Alfabetizar, ¡Venceremos! Somos la brigada Conrado Benítez, somos la vanguardia de la Revolución...» Vicente Revuelta pone en escena *La noche de los asesinos*... Crisis de los misiles, de Octubre, el mundo al borde del desastre nuclear... Cabrera Infante escribe en *Lunes de Revolución*, y se fundan las revistas *Casa de las Américas* y *El Caimán Barbudo*, y el periódico *Juventud Rebelde*... El Bola en el Monseñor, Elena en el Pico Blanco, la muchedumbre acompaña en el último adiós de El Bárbaro del Ritmo... Invasión mercenaria por Playa Girón derrotada en menos de 72 horas... José Soler Puig hizo *Bertillón 166*, mientras Reinaldo Arenas, *Celestino antes del alba* y Heberto Padilla, *Fuera de juego*... Y Moraima, Omara, Luisa María Güell, el *feeling*, Freddy, Los Meme, La Lupe, Los Zafiros, Martha Estrada...

Se crean, y poco después cambian de nombre y carácter, las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP): «El trabajo te hará hombre»... «Aquí el que no trabaja no come»... Verónica Lynn estrena *Santa Camila de La Habana Vieja*, en julio de 1962, y la Luz Marina de *Aire frío*, en noviembre... Premio Casa de las Américas 1966: *Los años duros*, de Jesús Díaz... «Porque esta gran humanidad ha dicho basta y ha echado a andar, y su paso de gigantes no se detendrá»...

En tres años, Nicolás Guillén entrega los poemarios *Tengo*, *Poemas de amor* y *El Gran Zoo*... María Caracoles baila Mozambique... Antonia Eiriz pinta «La muerte en pelotas»

y Servando Cabrera, «Milicias campesinas», y Martínez Pedro la serie «Aguas territoriales», y Wifredo Lam, «Tercer Mundo» y Amelia Peláez, «Interior con columnas»... Alejo Carpentier publica *El siglo de las luces*. Fue en 1967 que mataron al Che: «Aquí se queda la clara, la entrañable transparencia, de tu querida presencia...» Virgilio Piñera escribió *Niñita querida*, *El no*, *Dos viejos pánicos* y *Una caja de zapatos vacía*, ninguna de ellas llega a la escena en esta década. Están pintando sin cesar Umberto Peña, Mendive, Acosta León, Raúl Martínez... Dame una gardenia, mamá, dame una gardenia... Pablo, *Mis 22 años*, y Silvio, «La era está pariendo un corazón»... Se funda el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, lo dirige Leo Brouwer, y están Pablo, Silvio, Sara, la Nueva Trova que sería y que ya era... Miguel Barnet: *La canción de Rachel*... Canta Pacho Alonso: Qué rico, qué rico es, el ritmo pilón, para que lo baile usted.


«Desde que se quemó El Encanto la ciudad no es lo mismo. Ya no parece el París del Caribe, como decían los turistas y las putas», piensa Sergio en *Memorias del subdesarrollo*, escrita por Edmundo Desnoes, reinventada por Tomás Gutiérrez Alea tres años después...

En el año 2008, justo este que estamos dejando atrás, cumplió las cuatro décadas de saludable vida nuestra película insignia; en marzo de este 2009, celebraremos el medio siglo de la creación de ese Instituto, inseparable ya de la historia cultural de la nación. ▀

de aquellos

PRELUDIOS

Joel del Río



LA IMAGEN en REVOLUCIÓN

Kaloian Santos Cabrera

El punto de mira de los 60 en Cuba, hurga en los acontecimientos de la centelleante Revolución. No se escaparon del lente de los fotógrafos cubanos desde los hechos más heroicos, hasta el protagonismo de los personajes épicos y populares de la cotidianidad. Hasta finales de 1965 la catapulta informativa de la Revolución Cubana es el fotoperiodismo.

El movimiento fotográfico «fue la expresión artística más representativa de la Revolución en su nacimiento. Fue esta manifestación, por su propia naturaleza, la que primero dio respuesta —en bloque—, como imagen artística, a los imperativos políticos y estéticos del nuevo proceso. Y no es de extrañar que este haya sido el momento de mayor reconocimiento del valor social del fotógrafo y la fotografía en Cuba», escribe la investigadora y fotógrafa María Eugenia Haya (Marucha) en un artículo publicado en mayo de 1980 en la revista *Revolución y Cultura*.

Para ser justos en el recuento, debemos partir de la publicación especial de tres números de la revista *Bohemia* con motivo del triunfo revolucionario, que se denominaron Ediciones de la Libertad y se imprimieron en una tirada de un millón de ejemplares. El 11 de enero de 1959 salió el primero con 208 páginas, el 18 del propio mes continuaría su segunda parte y el 1.º de febrero, la tercera. El magazin hizo un amplio despliegue gráfico nunca antes visto en medios nacionales.



Los temas se centraron en el triunfo del pueblo y el Ejército Rebelde; la marcha triunfal de la Caravana de la Libertad por toda la Isla; un recuento de los crímenes cometidos por la tiranía derrocada y los juicios públicos hechos a los esbirros batistianos. Muchas de las fotos nunca antes habían sido publicadas por motivo de la férrea censura establecida en Cuba desde el golpe de Estado de Fulgencio Batista, el 10 de marzo de 1952.

En efecto, la mayor parte de esa iconografía catalogada hoy como épica, fue producida para publicaciones periódicas del momento tales como el diario *Revolución* y la revista *INRA*, del entonces recién creado Instituto Nacional de la Reforma Agraria. El fotoperiodismo no solo acaparó las páginas de estos medios sino que irrumpió en otros espacios públicos.

«Esta nueva imagen —escribe Marucha en el referido artículo— ahora lo invadía todo, donde tradicionalmente se pintaban muros con imaginarias y sublimadas muchachas publicitando algún producto, ahora aparecía inólitamente una maravillosa escena, especie de ceremonia (agraria), donde Fidel hace entrega a algunos campesinos de los títulos de propiedad de la tierra.»

El contexto ideológico que envolvió a la fotografía de la Revolución en sus comienzos, estaba determinado por una sensibilidad renovadora frente al hecho cotidiano cuyo resorte esencial lo constituía el interés

de registrar el testimonio concreto de la realidad; y se ajusta a la responsabilidad y el compromiso con el hecho social, que evidenciaba una concepción del arte en estrecha relación con la sociedad. Es una condición espontánea que asumen los fotógrafos de la época envueltos en la ola del nuevo suceso político y cultural que vivía el país en esta etapa. Según describe Marucha, los fotógrafos de estos años se tropezaron «con una realidad que violentó sus conceptos en todos los sentidos. Lo inmediatamente evidente fue un cambio en el aspecto formal. Los equipos tradicionales no resultaron adecuados para la movilidad requerida por la nueva situación y se generalizó un estilo que empleaba la luz ambiente y cámara de 35 mm».

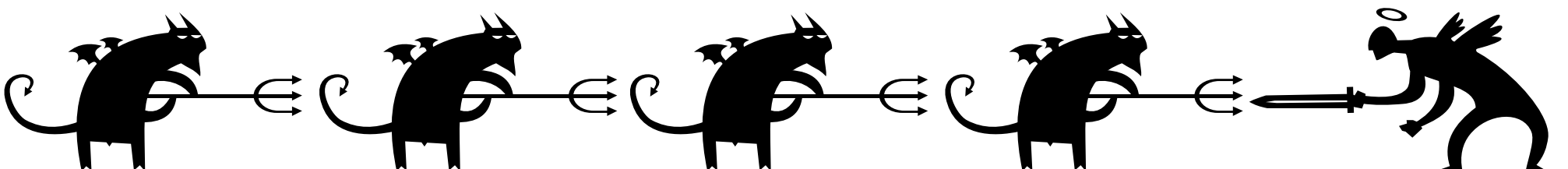
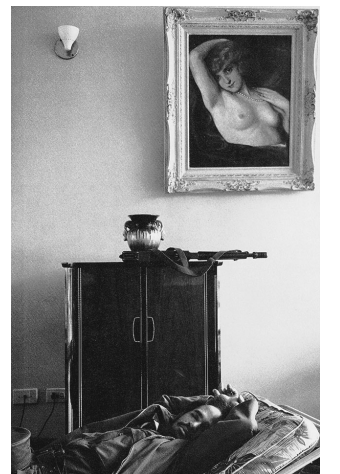
Quienes graficaron los primeros años de la Revolución tuvieron que adaptarse a las limitadas condiciones materiales que en sentido fotográfico existían en Cuba. Las carencias ocurrían fundamentalmente con las cámaras, los objetivos, las películas, etcétera. Cuenta Liborio Noval, fotoreportero de *Revolución* y de *Granma* casi por cuatro décadas, que la necesidad los hizo «especialistas en cuanto al trabajo con las luces», pues nunca contaron con *flashes* ni pudieron escoger películas de alta sensibilidad. «Trabajábamos —cuenta Liborio— con carretes que en la mayoría de los casos venían del ICAIC. Entonces teníamos que revelar un pedazo para ver si ya no se había expuesto antes porque fácilmente te encontrabas

debajo de tus fotos un pedazo de filmación del noticiero de Santiago Álvarez».

A partir de estos fotógrafos, comienza a verse una marcada destreza técnica y empírica que llegan a sus semejantes de las décadas posteriores. De esta forma y sin proponérselo, instauraron un ingenio particular que de alguna manera permitió que el fotoperiodismo del primer quinquenio de la Revolución se erigiera como paradigma gráfico dentro de la historia de la fotografía en Cuba.

Muchos de los protagonistas del quehacer fotográfico venían —en su mayoría— de laborar en medios publicitarios y de prensa existentes entonces. La madurez de los conocimientos para la fotografía de prensa, los fueron obteniendo con el trabajo diario. Sin embargo, tenían a su favor que ya desde la década del 40 se había visto en Cuba, sobre todo en el campo publicitario, el incremento del uso de la imagen fotográfica en detrimento del lenguaje escrito. La representación más naturalista de la realidad pasaba a ser paulatinamente, a partir de los 40, del dominio de la fotografía.

La euforia masiva por la victoria precisaba ser fotografiada. Legitimó lo que para muchos resultaba solo una utopía. Así quedaron registradas: la caballería de mambises barbudos entrando —triumfante esta vez— a cada rincón de Cuba, Corrales; las milicianas y la Plaza desbordada por el pueblo, de Korda; los alfabetizadores de Mayito; o los guajiros en La Habana y las energías multitudes, de Liborio Noval. ▀





Bifronte sensualidad de la ínsula

Rafael de Águila

Rindamos culto al viejo precepto chino, sí, no hay duda: «el hombre es lo que come». ¡Ah, milenaria cultura china, indisoluble y nunca olvidada porción de la nacionalidad cubana! Para los hijos del celeste imperio el hombre no es tan solo lo que come, sino, y muy especialmente, el talante con que lo hace, lo aledaño al acto, la parafernalia, el espíritu que pulula y deja su muesca en el trance. En consecuencia no basta vislumbrar únicamente el «qué», sino atender con particular fruición al «cómo». Y si atendemos al «qué» y al «cómo» el cubano, gentilicio ese tan hierático que se nos antoja atemporal, es un ser especial, a todas luces privilegiado, y digámoslo al fin, sin tapujos ni mediatizadas tintas, extraordinariamente sensual.

Extendamos el viejo precepto chino hasta el momento mismo en que el objeto del deseo, es decir, el futuro manjar, se gesta. Ahí está la mano amorosa, sin igual, del que en tal acto participa como ente primigenio: el campesino cubano, su sabiduría sin cuento; la semilla

justa; la tierra exacta, esa que existe para una simiente y solo para ella (¿se vislumbra prueba de sensualidad mayor?); el momento ideal para la siembra; para atender el sitio; para ir a por el fruto; el mes; la hora; las muy aludidas (y no pocas veces trágicamente olvidadas) fases de la luna, ah, el campesino que ordeña aun sin que el Sol lo asista, balde y mano precisa, siempre el nombre pudoroso del animal en los labios, labios de hombre que vive de la tierra y a ella reverencia, y ama, y lleva grabada en las manos, y en los ojos, en el cuerpo todo como se lleva un secreto de valor innombrable. Hay mucho de sensualidad, de rito, en esa labor. No hay hechura sin alfa y omega, sin inicio y fin, y la cocina, el arte, el rito, el ceremonial que la rodea, no resulta excepción de esa regla. Tiene la cocina su alfa y su omega. Y la magia de la sensualidad, de lo voluptuoso originario, nace, triste sería negarlo, de las manos de aquel que cosecha y procura, labra y protege, ara y vendimia. He ahí la fiesta de los inicios, el misterio inaugural, el alfa condicionante de la sensualidad que, ¿quién lo duda?, deviene origen mismo de la vida, savia fecunda que a los cubanos todos nos mueve y nos remueve, nos lanza y nos relanza.

Y ahí está esa, nuestra tierra. Negra. Roja. Gris. Del color que sea. Cándida y bella como no hay dos. Que no se diga nacionalismo, que se diga amor. Así, a secas, sin adjetivos, que el amor ni los merece ni los exige. Nuestra tierra, que al decir de los cronistas, si no pecaron de profuso amor, hizo exclamar al Almirante la frase que todo cubano sabe. Nuestra tierra que alienta y alimenta, que a todos carga en su regazo como una madre inmortal. En el regazo a los que dentro viven; en el regazo a los que fuera viven, que ni sabe la tierra de odios ni es parca en perdonarlos, en el regazo todos, como el amor, que no excluye.

De la tierra emerge la yuca que la exhala; el colgante plátano; la malanga del párvulo y del enfermo; el *guagüí* que tanto venerara mi abuelo gallego, mi abuela isleña. De ella son las frutas más sensuales del mundo, de la Galaxia, del Universo todo, si resultara que alguien osara en tales espacios rivalizar en sensualidad con los frutos de esta tierra nuestra, el mango pulposo; el mamey libidinosa elusivo; la piña rematada por su verde diadema; la naranja de sacro color; el marañón que, introvertido pero lleno de ansias, aprieta la boca; el tamarindo ácido y añorado; el melón vasto, escarlata y acuoso, ah, nuestras frutas carnosas, bellas, jugosas, sensuales, sí, sensuales, tanto que los trovadores allá en Provenza podrían haber lamentado que no haya sido capaz aquella tierra occitana de canjear la orgullosa manzana por el vistoso y seductor mango, mil veces más sabroso, mil veces más sensual. ¿Y qué decir de nuestro codiciado queso, blanco y puro como el alma limpia del cubano?; ¿de nuestra áurea manteca?; ¿de nuestra dorada miel?; colecturía de abejas laboriosas, bálsamo como no lo hay dos para el pecho, la de eucalipto, aseguraba mi abuela isleña, «la de eucalipto, mi nieto, ah, Cristo de Limpas, esa es la mejor». Y de nuestras costas y arrecifes los peces, el mítico pargo; la cherna que sin ella no hay sopa, «levanta muertos», solía decir mi madre; la langosta y el camarón, afrodisíaco mayor que el más selecto Benedictine francés. No hay ajetrear entre secretas y fastuosas recetas o baños de María, ni mesa servida, ni sobremesa feliz, ni mesa tan concurrida y palabrera como lo ha sido siempre la mesa del cubano (no importa el tiempo, no importa el espacio).

Y si fruto y labor descubren un regodeo vital de franco deleite el acto de llevar a la cocina lo logrado no lo denota menos. Entra un cubano a la cocina con el respeto (y la voluptuosidad, no olvidemos la voluptuosidad) con el que se irrumpe en el ser amado, cuerpo

dentro del cuerpo, no hay que ser profesional, prestigioso chef, reconocido *gourmet* para trasudar esa adoración, nada de eso, cada cubano la siente, cada cubano la advierte correteando en sus muy tropicales células, ah, y si algún mortal disfruta de preparar sus alimentos, sean estos regios o modestos, no cabe la duda, ese es el cubano.

Tenían en Francia estocadas secretas con las que sorprender y ultimar duelistas; tenían en la China antigua la ceremonia del té; tienen los cubanos el secreto celosamente guardado de sus recetas, la oculta forma de preparar los más exquisitos y venerados platos, para (toque de rabadomancia mediante) hacer de lo supuestamente común y cotidiano, del plato humilde permitido por los tiempos, algo excelso, manjar de altezas, brillo en los ojos y festín de cuerpos, a los pudorosos y tímidos advirtamos: no hay sensualidad sin cuerpos, el placer llega y parte del cuerpo, en el cuerpo se crea y en él se finiquita, y fiesta es porque no hay fiesta que al cuerpo no se deba. Podrá encontrarse cuerpos sin fiesta mas jamás podrá hallarse fiesta alguna sin cuerpos.

Cocina un cubano y despliega toda la batería antes ensayada por sus ancestros, ahí están, cunden los españoles de rancia estirpe: los gallegos de blancas alpargatas, los isleños de muy explosivo carácter; los chinos de immaculada sapiencia; los negros de agudísimas ansias; los hebreos juiciosos, todos ahí, todos desplegando especias, el laurel feraz; el orégano nunca olvidado; el comino oloroso; la codiciada albahaca; el tomillo, amado por las abuelas. Ah, y si el cubano es sensual el *summun*, el clímax, el *non plus ultra* de esa sensualidad está en las salsas. Tienen los mexicanos su mole; los cubanos sus salsas. Tanto fue el encanto que de contrabando tomó la música el término. El secreto de múltiples recetas está en las salsas. Y el cubano, émulo de alquimista, sabe mixturar para lograrlas como nadie. O al menos eso cree él. Que creer es la parte primera de ser. Misterioso como un agente secreto pocas veces descubre un cubano el orden y concierto de sus mixturas. El francés ultimaba a su duelista con el secreto de la estocada; el cubano deleita a su invitado con lo recóndito y nunca revelado del plato con el que agasaja y enamora, el invitado se lo alaba, el anfitrión sonríe, brillan entonces los ojos, salta el orgullo, la sensualidad toma de las manos, asoma a la testa el guiño cómplice, que el amor, se nos dice, brota del entramado de la cocina. Y artista. Oh, sí, he ahí el rojo vivificante del tomate y el verde esperanzador del pepino, circundados los bordes por la filigrana de la col, el serpenteante escorzo de la lechuga para asombrarnos con el caprichoso arabesco. Y color, búsquese cocina tan cromática, cocina que deslumbre y desborde desde su pátina, podrían dolerse los franceses el no haber iniciado el impresionismo a partir de algún bello plato adornado por Antonia Eduviges, cubana emigrada en pasadas centurias, cubana que en tardes de rancia nostalgia por su añorado Camagüey concediera a las impolutas narices parisinas (desde una calle innombrable de Montmartre) la fastuosidad bautismal de un hálito nunca antes exhalado. Fuera el nacionalismo barato, fuera. Dígase amor, que supone siempre, admitámoslo, la exacta y nunca enfermiza cuota de orgullo.

Y llega la mesa. El cubano la adorna con un mantel. Siempre. Podrá ser raído o lujoso; monocromático o multicolor; de aristas de simple bordadillo o rematado por enmarañado bordado, pero en cada mesa habrá mantel. Así como la sábana sostiene y levanta los cuerpos así el mantel sustenta y vivifica los platos. Lecho y mesa; cópula y cena; amor y banquete, el maderamen se entrelaza, se traba, se revuelve, se conjetura un sano embrollo en el que puede no faltar el canto del gorrión o la música, fastuosa, cubanísima, de Lecuona. «Poner la mesa», se dice en la casa de un cubano. Lecciones de nunca escrita perspectiva. Se reconoce la mesa nuestra: tiene espíritu propio, alma única, eso que no puede faltar si se desea existir, no el mero estar ahí, sino existir, trascender, dejar la huella, testificar, diría mi amiga poeta. No falta poesía en la mesa de un cubano. Y es que no hay sensualidad sin ella, no hay cocina sin ella, no hay cena cubana sin ella. Se sienta la poesía a la mesa y su fronda sostiene y anega. Ya estamos sentados, el cabeza de familia ahí, en su sitio de siempre; el invitado en el suyo; la familia expectante; los niños mirando como solo ellos saben; y el ángel de la jiribilla, la mítica deidad invocada por Lezama, sobrevolándolo todo, regodeándose, cerrando los ojos. El ensalmo penetra los cuerpos. Cuerpo en el cuerpo. Y deseo. Sí. Deseo. No hay placer sin él.

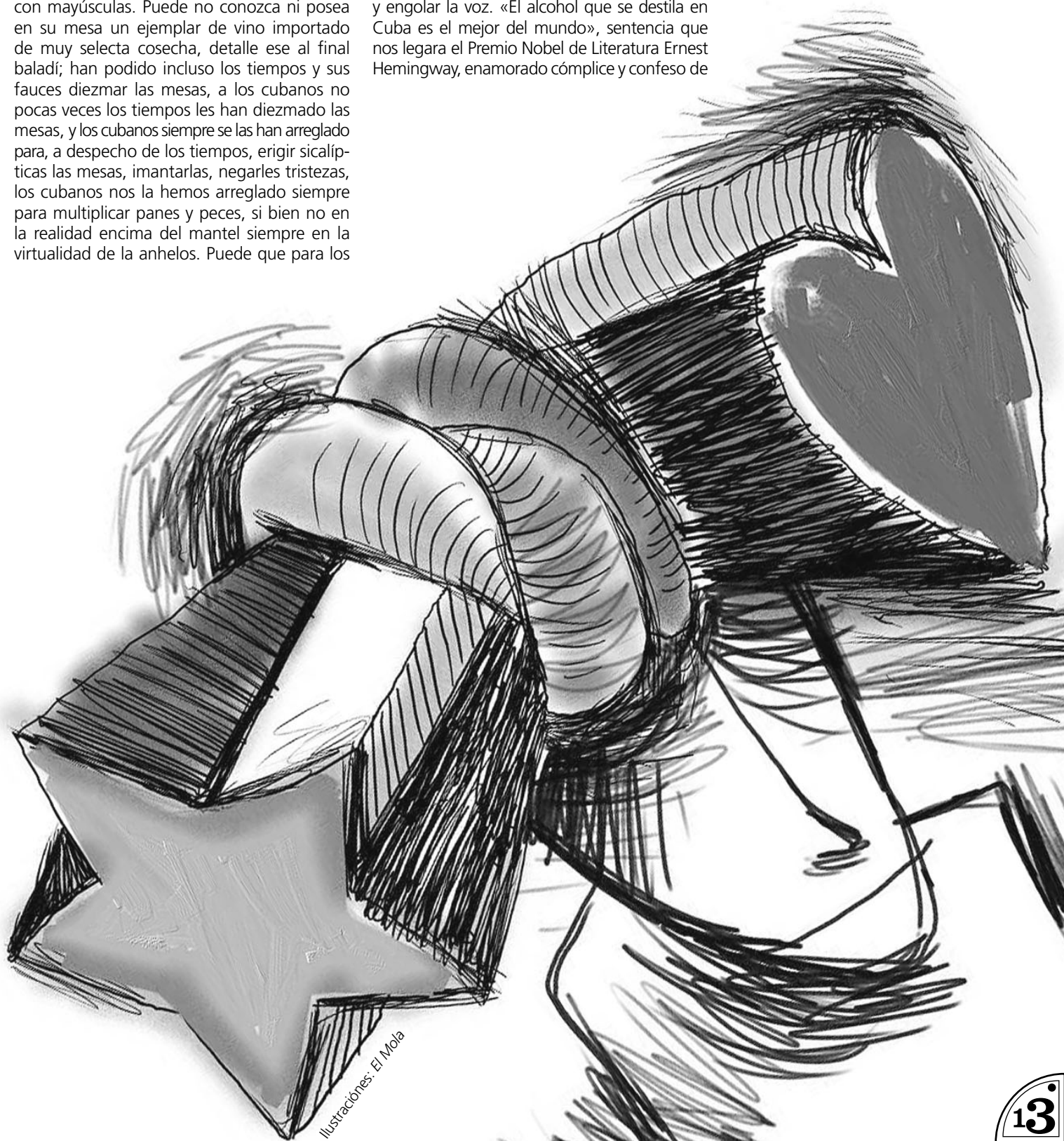
¡Ah, manera de degustar la de este pueblo! Sicalíptica, gozosa, desmedida quizá. Y es que se come como se ama y el cubano ama con mayúsculas. Puede no conozca ni posea en su mesa un ejemplar de vino importado de muy selecta cosecha, detalle ese al final baladí; han podido incluso los tiempos y sus fauces diezmar las mesas, a los cubanos no pocas veces los tiempos les han diezrado las mesas, y los cubanos siempre se las han arreglado para, a despecho de los tiempos, erigir sicalípticas las mesas, imantarlas, negarles tristezas, los cubanos nos la hemos arreglado siempre para multiplicar panes y peces, si bien no en la realidad encima del mantel siempre en la virtualidad de la anhelos. Puede que para los

niños se haya tenido el buen cuidado de colocar una jarra de muy fría limonada, adultos habrá que no puedan resistir tamaña tentación y apurarán un vaso; para ellos finiquitará la cena el clásico e inigualable aroma del café, néctar abisinio que la isla acaimanada siente y defiende como autóctono, las tasas harán llegar humo a lo alto, puede asome el aromático habano, y se conversará, oh, sí, el cubano es parlanchín, endemoniadamente extrovertido, habla como pocos seres, mucho y de todo, con seguridad, con el acento de los que saben o creen saberlo todo, a todo ser sensual se le reconoce por el impetuoso verbo, degusta el café el invitado y piensa en los suyos, en los seres que dejó en casa, o más lejos, en los seres amados, y es que la sobremesa es momento de inteligencia mas también, ¿quién lo duda?, de francas e inconfesadas nostalgias. Saudade, dirá un portugués o un brasilero. «Extraño a los míos», dirá simple y diáfano el cubano. Hay dos sitios donde los naturales de esta insula extrañan con fuerza incontenible: la mesa y el lecho; la cena y los cuerpos; la nostalgia se lanza y relanza de la mano del placer. Y es que para que sea verdadero debe ser este compartido. Y no hay como cena y lecho para compartir placeres, con el perdón, la venia de los tímidos, que dicho sea de paso, no suelen los cubanos serlo demasiado.

Para los hombres puede llegue el ron, alcohol de fina caña de azúcar. Arechavala, escuchaba decir de niño a mi abuela matancera. Pronunciaba la palabra no sin agrandar los ojos y engolar la voz. «El alcohol que se destila en Cuba es el mejor del mundo», sentencia que nos legara el Premio Nobel de Literatura Ernest Hemingway, enamorado cómplice y confeso de

esta Isla. La cena ha concluido. El ángel de la jiribilla contempla sus restos desde arriba, ahíto de placer. Debajo los cuerpos, y el placer, como la sangre, como un corazón, el placer latiendo con fuerza, llenándolo todo. Los niños se van a la cama entre reclamos de mayor tiempo. El invitado se marcha, sueña con el placer que invita y prologa (prolonga) al placer. En la casa quedan ellos, se miran, sonríen, se van a la cama. No se diga más. Dejémosles en el lecho. Que amen. Que griten. Que suden. Que se duerman después, abrazados.

El hombre es lo que come, sí, eso sostiene el viejo proverbio chino. Pero el hombre es también lo que ama. Ignoro si alguna vez los chinos se refirieron al tema. Los cubanos sabemos muy bien que el hombre es lo que ama. Y come y ama el cubano de manera muy especial. Lleva el cubano siempre consigo tálamo y cena como se carga al bolsillo un amuleto, como se lleva el cuerpo, como se lleva dentro, desbordante, nunca menguado, ese hálito inmenso, ese vaho misterioso, ese bien nunca suficientemente explicado, esa exhalación de vastos y multánimes anillos, ese soplo pasmoso que es (y será siempre, siempre) la cubanidad. ▀



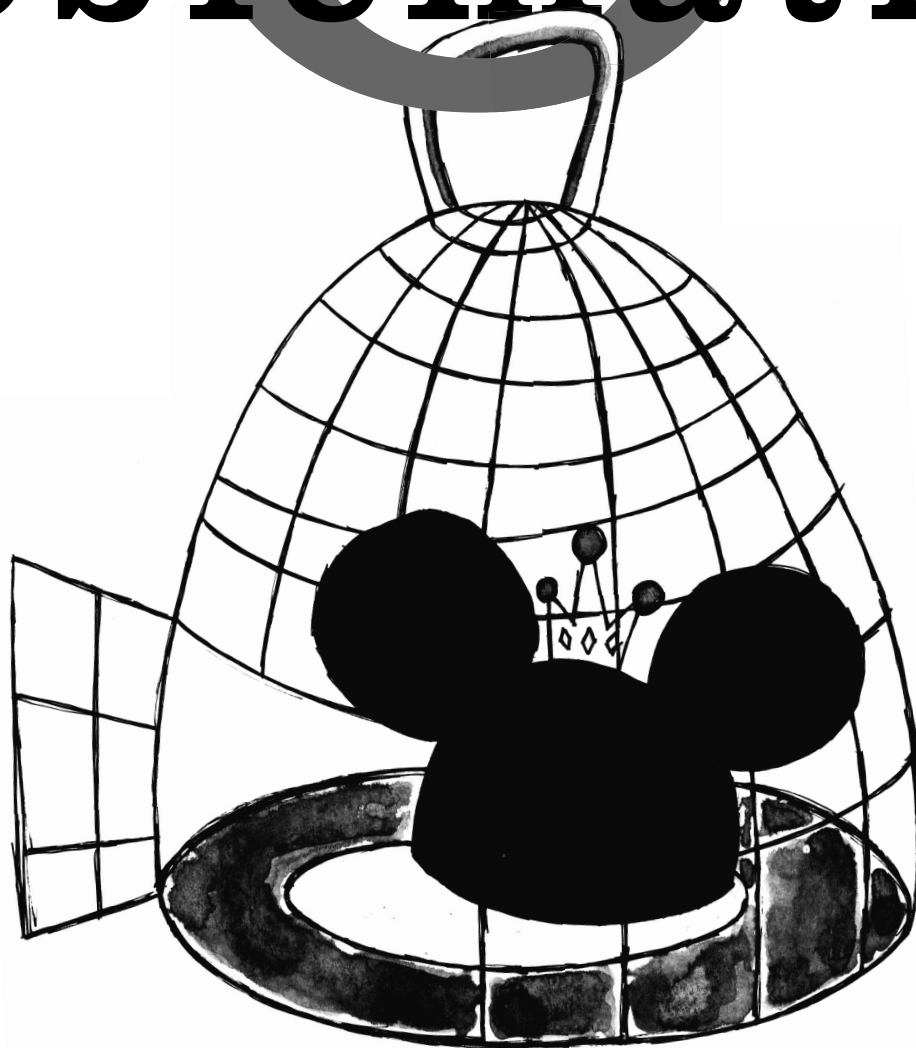
Consenso problemáticos

Boaventura
de Sousa Santos*

Desde hace años me intriga la facilidad con que se crean consensos en las sociedades de Europa y Norteamérica. Me refiero a los de tipo dominante, adoptados por los principales partidos políticos y por la mayoría de los editorialistas y comentaristas de los grandes medios de comunicación social. Son tanto más intrigantes porque se producen sobre todo en sociedades donde supuestamente la democracia tiene más solidez y por eso, la competencia de ideas e ideologías se esperaría que fuera más libre e intensa. Por ejemplo, en los últimos 30 años el estado es el problema y el mercado la solución; la actividad económica es tanto más eficiente cuanto más desregulada; los mercados libres y globales son siempre preferibles al proteccionismo; nacionalizar es anatema, mientras privatizar y liberalizar es la norma.

Más intrigante es la facilidad con que de un momento a otro se cambia el contenido del consenso y se pasa del dominio de una idea al de otra totalmente opuesta. En los últimos meses asistimos a una de esas transformaciones. De repente, el estado volvió a ser la solución y el mercado el problema; la globalización fue puesta en cuestión; la nacionalización de importantes entidades económicas dejó de ser anatema y pasó a ser la salvación. Aún más intrigante es que sean las mismas personas e instituciones las que defiendan hoy lo contrario de lo que defendieron ayer, y aparentemente lo hacen sin tener mínima conciencia de la contradicción. Esto es tan cierto respecto de los principales consejeros económicos del presidente Obama como del Presidente de la Comisión de la Unión Europea y los actuales gobernantes de los países de Europa. Y parece ser irrelevante la sospecha de que, siendo así, estamos ante un mero cambio de táctica y no ante un cambio de filosofía política y económica, el cambio que sería necesario para enfrentar la crisis con éxito.

A lo largo de estos años hubo voces disidentes. El consenso que se concretó en el Norte global estuvo lejos de afianzarse en el Sur global. Pero la disidencia no fue escuchada ni castigada. Se sabe, por ejemplo, que desde 2001 el Foro Social Mundial (FSM) viene realizando una crítica sistemática al consenso dominante, simbolizado por el Foro Económico Mundial (FEM). La perplejidad con que leemos el último informe del FEM y verificamos alguna convergencia con el diagnóstico realizado por el FSM nos hace pensar que, o el Foro Social tuvo razón demasiado pronto o el Foro Económico la tiene demasiado tarde.



Una vez más, la verdad es que el consenso es traicionero. Puede haber alguna convergencia entre el FEM y el FSM con respecto al diagnóstico, pero ciertamente no con respecto a la terapéutica. Para el FEM, y por lo tanto para la nueva propuesta dominante rápidamente instalada, es crucial que la crisis sea definida como una crisis del neoliberalismo y no del capitalismo, o de un cierto tipo de capitalismo y no como la de un modelo de desarrollo social que, en sus fundamentos, genera crisis periódicas, empobrece a la mayoría de las poblaciones que dependen de él y destruye el medio ambiente. Desde esa perspectiva, también es importante que las soluciones sean una iniciativa de las elites políticas y económicas, que tengan un carácter tecnoburocrático y no político, y sobre todo que los ciudadanos sean alejados de cualquier participación efectiva en las decisiones que los afectan y se resignen a «compartir el sacrificio» que cabe a todos tanto a los poseedores de grandes fortunas, como a los desempleados o los jubilados con pensiones mínimas.

La terapéutica sugerida por el FSM y por tantos millones de personas cuya voz seguirá sin ser escuchada, requiere que la solución de la crisis sea política y civilizatoria, y no confiada a quienes, después de haber causado la crisis, están apostando por continuar beneficiándose de la falsa solución que proponen. Ciertamente, el estado deberá ser parte de la solución, pero solo después de ser profundamente democratizado y liberado de los lobbies y la corrupción que hoy lo controlan. Urge una revolución ciudadana que, sobre la base de una inteligente combinación entre democracia representativa y democracia participativa, pueda crear mecanismos efectivos de control democrático tanto de la política, como de la economía. Es necesario un nuevo orden global solidario que cree condiciones para una reducción sustentable de las emisiones de carbono hacia 2016, cuando según los estudios de la ONU el calentamiento global, al ritmo actual, será irreversible y se transformará en una amenaza para la especie humana. La existencia de la Organización Mundial del Comercio es incompatible con ese nuevo orden. Es preciso que la lucha por la igualdad entre los países, y al interior de cada nación, sea finalmente una prioridad absoluta. Para eso, el mercado debe volver a ser un servidor, ya que como soberano se ha revelado terrible. ▀

* Doctor en Sociología del Derecho, profesor de la Universidad de Coimbra (Portugal) y de la Universidad de Wisconsin (EE.UU.).

Traducción: Javier Lorca.

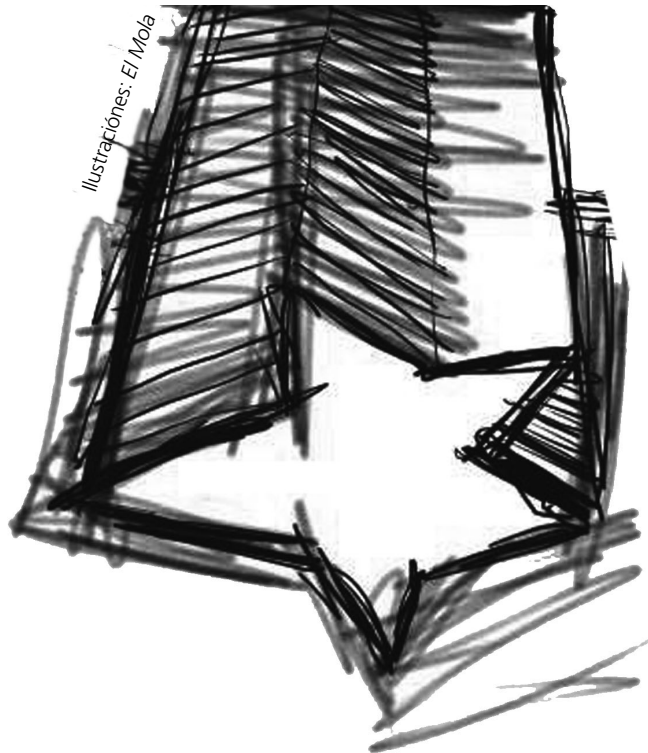
En la Red, a veces, ponemos demasiado énfasis en los que somos escritores, es decir, en los que utilizamos la palabra para comunicarnos con la gente. Mientras la derecha tiene cientos de tanques de pensamiento funcionando, nosotros estamos atados y debemos buscar la manera de aunar esfuerzos. Por ejemplo, los artistas de la plástica podrían también insertarse. ¿Qué hecho más elocuente para denunciar los crímenes del fascismo que el «Guernica», de Picasso? Por más que uno escriba sobre aquellas barbaries, ver ese cuadro tiene un impacto extraordinario. Hoy, necesitaríamos quien haga algo parecido sobre Gaza. Ha habido cientos de fotografías espectaculares, estremecedoras; pero un cuadro tiene una capacidad comunicativa impresionante, que sería bueno potenciar en redes como esta. Así, se puede convocar gente que no se conmueve ante un argumento objetivamente planteado, pero que sí lo hace con este tipo de mensajes.

La Red tiene hoy una importancia que se acrecienta producto de la crisis. El capitalismo sufre la crisis más profunda desde 1929, con complicaciones energéticas, de recursos naturales, de cambio climático, de alimentación... Esta situación es muchísimo más compleja y su solución podría tomar una década, o más. Incluso, vemos por estos días declaraciones del presidente de EE.UU., Barack Obama, que habla ya de una nueva década perdida. No es algo que se vaya a resolver en un par de trimestres, como alegremente hicieron difundir algunos publicistas en las últimas semanas. Es mucho más. Los analistas más serios se preguntan si para el segundo trimestre de 2009 la crisis habrá tocado fondo. Por ahora, aún no ha tocado fondo: no es que ya hayamos llegado abajo, sino que todavía estamos cayendo y podemos caer mucho más. Eso se está viendo de manera bastante clara en países como EE.UU. y países de Europa, los cuales deciden rescates a favor de los bancos y de las grandes empresas, y la respuesta de las bolsas es una caída de sus valores. Es decir, es insuficiente el rescate y la sensación es que nada alcanza para detener esta crisis.

En ese contexto, la batalla ideológica es de enorme importancia, en primer lugar porque la prensa deforma a propósito todas las informaciones, las tergiversa. Se habla de una crisis bancaria, de una financiera; pero no se dice que es una crisis integral, que abarca al sistema capitalista en su conjunto, en sus dimensiones económicas, políticas, sociales, ideológicas, ecológicas, internacionales... va mucho más allá de una mera crisis bancaria o simplemente económica. Es una crisis que pone en cuestión todo y que por tanto requiere que los intelectuales denuncien las verdaderas dimensiones.

En segundo lugar, es necesario dejar claro que no basta con que se produzca una crisis de esta naturaleza para que ocasione el derrumbe del sistema capitalista. Lenin lo dijo en 1917: el capitalismo jamás caerá solo, caerá si hay una fuerza social que lo haga caer. Podemos tener una gran crisis; pero si no tenemos el sujeto histórico que lleve adelante la revolución, la revolución no se hace. Y entonces, vendría la barbarie, aquella vieja contradicción que popularizó Rosa Luxemburgo entre socialismo y barbarie. O hay solución socialista a la crisis o una salida capitalista será también una salida reaccionaria, militarista, de criminalización de la protesta social. Esto, por ejemplo, lo está planteando un pensador, tan poco amigo del marxismo, como Bressinsky, quien en una entrevista radial, expresó que no debemos descartar la perspectiva de una lucha de clases sangrienta dentro de EE.UU. Este hombre jamás habría dicho una cosa así, pero se da cuenta y dice: ¿cómo compatibilizar desempleo masivo, caída de los salarios y caída de los servicios, con el hecho de que ahora aparecen los responsables de todo esto bajo los ojos de la gran prensa mundial, ganando sueldos cercanos al millón de dólares anual?

Ahora, ¿qué tenemos del otro lado? ¿Hay un actor ya constituido? El drama de esta crisis es que tenemos las condiciones objetivas; pero las condiciones subjetivas, que son fundamentales, no están todavía. De alguna manera ya se avizoran en algunas regiones, como en América Latina, pero no lo suficiente. Es importante que ese elemento subjetivo se desarrolle también en EE.UU. y Europa. Esta situación plantea a los intelectuales la necesidad fundamental de decir la verdad,



Hay alternativas, aunque sean costosas

Atilio Borón



de difundir las ideas, denunciar las mentiras que permanentemente divulga la prensa para minimizar la situación. Tenemos que hacer que la gente tome conciencia de que estamos en presencia de un momento extraordinariamente crítico, que el cambio climático puede llevar a una catástrofe de dimensiones incalculables. Pero, ¿cómo se presenta «cambio climático»? como «desastres naturales». ¡Nada es natural! Todo ha sido creado por el hombre, por un sistema que transforma a la naturaleza en recursos económicos, en mercancías que pueden utilizarse hasta la saciedad. Derretimiento de los casquetes polares, los grandes huracanes que azotaron esta Isla el año pasado... todo es cambio climático. Este descalabro va a tener enormes consecuencias y todo es producto del capitalismo. Salir a denunciar esto es nuestra misión.

Pero el problema es que nos enfrentamos a una estructura muy poderosa: las grandes empresas invierten en los medios de comunicación no para ganar dinero, sino para ganar influencias. Por ejemplo, el grupo español PRISA se está quedando metódicamente con los principales medios de comunicación de América Latina. Dentro de poco, para saber qué pasa en nuestra región, habrá que leer *El País*. Ellos son muy conscientes de la importancia de la batalla ideológica; nosotros, creo que aún no hemos llegado a calibrarla en su totalidad. Hay que demostrar que el problema no es solo el neoliberalismo, sino el capitalismo, pues el primero no es más que el nuevo ropaje del segundo. La batalla no debe ser contra la ropa, sino contra el cuerpo, contra ese modelo que ha demostrado ser insostenible.

Houtart lo decía: ¿regulación para qué, para devolverles a los banqueros sus sueldos millonarios? ¿O vamos a regular para ir a la construcción de una sociedad poscapitalista? Pero,

¿cómo se construye esto?: pues creando la conciencia de que hay otro mundo posible, yendo en contra del pensamiento único que nos dice que esto es lo que hay y punto. Pues sí hay alternativas, aunque sean costosas. Por eso me produce a veces una gran irritación al escuchar algunos gobiernos latinoamericanos que dicen: bueno, es muy difícil cobrarles impuestos a los ricos, es muy difícil introducir los cambios que hacen falta. Ante todo eso yo pienso: ¡pero señores, si ustedes pensaron que era imposible, se hubieran quedado en sus casas! ¡Es obvio que no es fácil! Obvio que van a tener enemigos que quieran frustrar sus proyectos, pero salvo que los enfrenten, el mundo seguirá tal como está.

Lenin decía que la única arma que tiene el proletariado en su lucha es la organi-

zación. La derecha está maravillosamente bien organizada a escala mundial: tienen sus tanques de pensamiento, un cuartel general que se reúne periódicamente, sus universidades, sus periodistas, sus divulgadores... todos trabajando en la misma línea, muy coherentes. Mientras, nosotros tenemos esta gran especie de diversidad que aún no se asume como debe ser: como una organización internacional de lucha anticapitalista. Eso no lo hemos logrado, e incluso se suprime la palabra capitalismo de las declaraciones finales de los foros sociales mundiales. Esto da una idea de lo que falta por resolver y hace que nuestras reuniones parezcan actos catárticos, mientras los demás van al fondo. Hay que desarrollar algún formato que internacionalice la lucha, más allá de lo local, porque las viejas formas tradicionales parecen no estar adecuadas para nuestras necesidades. La manifestación espontánea no es suficiente. Hay que definir estrategias más fuertes y coherentes. Exigir que la crisis la arreglen los capitalistas sin despedir un solo trabajador, o la conservación del orden sin aplicar la fuerza militar.

Es un momento de cambios y también de reflexión. Se requiere audacia y también clarividencia. Pero lo que no nos puede pasar es ser tímidos, debemos pasar al frente y las formas serán novedosas. No con el cañonazo de la aurora, sino con formas nuevas, nuestras; pero demostrar de una vez por todas que este sistema insustentable está poniendo en riesgo la vida del planeta. Una solución verdadera a la crisis actual será una solución no capitalista, y son los intelectuales quienes debemos estar a la ofensiva por esta alternativa. ▀



encuentro
con...

Luis Marré

Fotos: Kike

El poeta cubano Luis Marré obtuvo el Premio Nacional de Literatura a la obra de toda una vida cuando celebraba también su 80 cumpleaños.

Nos recibe en su casa con calidez y nos inunda de anécdotas y memorias, con agudeza y guiños de humor que parecen burlar los años y la debilidad de la vista y el oído. Ha ejercido como narrador, editor, crítico y traductor; pero la poesía ha sido su arte mayor, y dentro de nuestra literatura ha ganado su lugar entre los más prestigiosos poetas de la Generación del 50.

El jurado que le otorgó el Premio, presidido por otro Premio Nacional de Literatura, el escritor Humberto Arenal, destaca los valores de sus textos narrativos y críticos, pero se refiere especialmente a su poesía: «Con un lenguaje de seductora maestría, elegante y equilibrado, supo conjugar la inspiración clásica con los aires renovadores de la vanguardia», señala el acta firmada, además, por Nara Araújo, Basilia Papastamatíu, Waldo Leyva, Francisco López Sacha, Omar Felipe Mauri y Sigfredo Ariel.

Entre sus libros publicados, que comprenden una decena de poemarios, dos antologías de poesía y una novela, destacan *Los ojos en el fresco* (1963), *Habanera y otras letras* (1970), *Voy a hablar de la dicha* (1977) y *A quien conmigo va* (2001).

«En el campo cubano la jiribilla es una hierba muy dura que no se puede matar. El arado la rompe pero quedan las raíces y sale otra vez y otra vez. En eso se parece al ángel de la jiribilla de Lezama, en que es inmortal.»

Su historia familiar, el mundo de su infancia, han sido un eco constante en sus poemas. ¿Qué recuerda de ellas?

Tuve una infancia campesina en Guanabacoa. Mis primeros recuerdos son de la finca donde nací, que estaba en lo que es ahora la Rotonda de Cojímar, así que soy guanabacoense, vivíamos en la ribera occidental del río Cojímar. Cuando tenía cinco años nos mudamos para otra finca en las afueras de Guanabacoa. Más tarde, para que pudiéramos ir a la escuela, papá compró una casita muy pequeña también en la afueras de Guanabacoa, en el reparto Nalón, porque para salir de la finca había que recorrer un camino de más de un kilómetro y cuando llovía el fango daba a la rodilla. Todavía viven allí dos hermanos míos.

Recuerdo que cuando tenía cinco años, por la noche, desde la finca se veían cruzarse en el cielo las luces del El Morro y del Capitolio, que encendía su farola los días festivos. Y yo le decía a papá: «Parecen dos viejas abanicándose», por las varillas de los haces de luz. Papá comentaba: «Oye, eres poeta». Esa fue la primera imagen que creé.

Éramos muy pobres, pero éramos una familia muy bien llevada, felices dentro de la pobreza. En casa, mis abuelos maternos eran analfabetos, pero el abuelo paterno tenía instrucción. Papá fue quien me enseñó a leer y a escribir.



Soy un poeta lírico y revolucionario

Johanna Puyol

Entré a la escuela en 3er. grado, con siete años. Él siempre estuvo muy orgulloso de mi poesía. Antes yo había intentado dibujar, pero después llegó una época mala y me dijo que dejara todo aquello que no daba nada, y que empezara a trabajar. Yo ayudaba en la finca. En el campo cubano la jiribilla es una hierba muy dura que no se puede matar. El arado la rompe pero quedan las raíces y sale otra vez y otra vez. En eso se parece al ángel de la jiribilla de Lezama, en que es inmortal. También comencé como plomero en una fábrica textil; allí las máquinas eran muy viejas, las agujas había que ponerlas en un molde y echarles plomo, luego cortarlas con un alicate y se añadían entonces a las máquinas para hacer camisetas. Con ese trabajo me volví daltónico y todavía tengo deformados los dedos por el calor.

¿Cómo se inició en la poesía después de aquella imagen precursora?

En casa había algunos libros, papá tenía *La Biblia*, la poesía de José de Espronceda, la de Gaspar Núñez de Arce, los poemas de Ramón de Campoamor y una edición muy fea y barata de la poesía de Heredia. Yo los leía, todavía recuerdo que de este autor me gustaban nada más los versos decales, entre ellos «La estrella de Cuba» y el «Himno del desterrado». Porque ni la «Oda al Niágara» ni «Teocalli de Cholula»

me gustaron nada; aquello de: «Dadme mi lira, dádmela, que siento en mi alma...» me pareció tan raro en la boca de un poeta revolucionario... No me interesa que Heredia tratara de imitar el sonido de la «sirte rugiente», el ruido del agua cayendo. Me interesa lo que es verdaderamente poético y en sus poemas de verso decales está lo que yo estimo que es verdadera poesía. Por ejemplo, cuando habla de Cuba en uno de ellos y dice: «como el aire de luz que respiras». Esto, en un romántico como Heredia, suena a poesía del modernismo, de 70 u 80 años después.

También estaba en casa *Antología de poetas líricos castellanos*, la antología de Don Marcelino Menéndez y Pelayo. De ella hice mi propia antología: me gustaban Góngora, Lope de Vega, Herrera y Garcilaso de la Vega; de los románticos no me gustaba casi ninguno, solo Nicomedes Pastor Díaz, y un verso del último poeta, que tiene una imagen que dice algo así como: «el agua del río solloza cuando la roza la caña».

El poeta hace poesía porque antes hubo otros poetas, eso lo dijo T. S. Eliot, así que mi verdadero *shock* con la poesía fue cuando leí a Bécquer, a los 14 años, porque era diferente a todo lo que había leído. Son poemas muy sencillos y casi todos los temas son amorosos. El otro impacto fue Juan Ramón Jiménez, que no lo leí en ningún libro, sino que

lo escuché por radio, en la CMZ, una estación del Ministerio de Educación en los años 40. Oí declamar a una locutora, me gustó mucho y fui por las librerías buscándolo. Encontré su *Segunda Antología Poética*. Después entré en contacto con la poesía de Vallejo, que fue para mí un descubrimiento tremendo, cuando ya poseía cierta instrucción sobre literatura.

No estudié bachillerato, sino Comercio, porque padecía de dolores reumáticos en los pies y no podía trabajar con mi familia en el campo. Tuve suerte en la escuela de Comercio porque la profesora de Inglés me prestó la antología de Cintio Vitier, *Diez poetas cubanos*, y ahí aprendí cuál era la poesía que se estaba haciendo en Cuba. Me di cuenta de que debía conocer más de la historia literaria de la lengua y compré conferencias de literatura y de historia, hasta donde me permitían mis posibilidades económicas en aquellos momentos. Al principio no sabía hacer versos de arte mayor, mi retórica la aprendí leyendo a otros poetas.

¿Qué significó ser un escritor cubano de los años 50, formar parte de aquel grupo que ya marcaba la diferencia?

En la Feria del Libro del año 50 conocí a los primeros poetas con los que hice amistad: Fayad Jamís, Pedro de Oraá, José Álvarez

Baragaño, Heberto Padilla y un crítico de arte llamado Joaquín Texidor, quien era dueño de un mostrador improvisado con libros viejos llamado La Oreja. Allí encontré el primer libro de Fayad Jamís, llamado *La brújula*, del que ya había tenido noticias. Había leído algunos de sus poemas y visto algunos de sus dibujos en los periódicos. Otra persona que conocí en aquella época fue Rolando Escardó, quien me prestó el primer libro de Vallejo que leí.

Luego me enteré de que estos poetas se reunían en el Café de las Antillas, situado en la calle San Miguel entre Prado y Consulado. Era un café tipo español con mesas de hierro y mármol y sillas muy cómodas. Ahí se reunían muchos artistas de la radio, de la incipiente televisión, escultores, músicos, etcétera. Recuerdo que allí conocí a Agustín Pí, un amigo muy cercano de los intelectuales de *Orígenes*, sobre todo de Lezama y de Cintio, y también a Octavio Smith, poeta importante de aquel grupo; conocí a jóvenes músicos como Carlos Fariñas, quien murió hace unos años, y a Héctor Angulo; a pintores como Guido Llinás y a Raúl Martínez; del teatro, a Abelardo Estorino... Había otros grupos allí de la farándula a los que no les hacíamos mucho caso.

Mis amigos me recomendaron una serie de ensayos sobre literatura española de aquella época y

otras lecturas. Y yo me iba todos los sábados por las librerías a comprar lo que podía con el sueldo que ganaba. Tenía que dar dinero en la casa y todo lo demás lo gastaba en libros. Vestía muy mal. Una vez salí a la calle con un pantalón verde y una camisa de rayas rojas y azules. Virgilio Piñera me conoció ese día y me dijo: «Pareces un papagayo» —me ofendió horriblemente. Todos mis amigos eran muy pobres, pero viendo cómo se vestían me di cuenta de que uno debía tener cuidado al ponerse cierta ropa, sobre todo en este ambiente donde iban personas de toda condición.

Luego, cuando comencé a dar a conocer los primeros poemas en *Orígenes*, los publicó Rodríguez Feo quien ya se había distanciado de Lezama, y también publiqué en la revista *Ciclón*. Allí había gente rica y gente muy pobre como Pedro de Oraá, Fayad Jamís y yo; también algunos que no tenían talento, pero que daban sus primeros pasos en la literatura.

¿Por qué tardó hasta los años 60 en publicar su primer libro, Los ojos en el fresco?

El libro se iba a publicar en Buenos Aires en el año 54 ó 55, en una colección llamada Poetas de España y de América, donde se publicó a Alberti y a Neruda, entre otros. Virgilio Piñera llevó la copia a Argentina, pero esa colección la dirigía el ensayista Don Guillermo de Torres, quien encontró que mi libro no era solo de versos, sino que tenía además poemas en prosa. El pretexto que puso fue que el libro no era uniforme por esta causa. Después me di cuenta de que no quería arriesgarse a publicar un poeta cubano desconocido en una colección de nombres destacados. En 1956 se publicaron dos poemas míos en la revista *Sur*, de Buenos Aires, que en aquellos momentos, junto a la *Orígenes* de Cuba, era la revista literaria más famosa publicada en lengua española. Allí salieron estos dos poemas muy breves, con dos erratas que me erizaron. También publiqué en México, en la revista *Estaciones*, gracias a la gestión de Rodríguez Feo, que además de editor era un gran publicista y repartía los poemas nuestros por muchos lugares. Así, a través de él, obtuve libros dedicados por Octavio Paz y cartas de Vicente Aleixandre.

Luego llegó la época de Batista. Virgilio, quien había estado trabajando en el Consulado cubano en Buenos Aires, volvió para trabajar con Rodríguez Feo en *Ciclón*, pero regresó a Argentina para buscar algunas cosas que había dejado y trajo mi libro de vuelta en el 58. Después en el 62 se publicó *Los ojos en el fresco*, en Ediciones R, con unos cuantos poemas nuevos que agregué a la copia original, y otros que quité. Fue una bella edición con portada y diseño de Raúl Martínez, es una joyita.

En los años de Girón, de la Ciénaga, de la lucha contra bandidos... ¿continuó escribiendo?

Me fui para la Ciénaga de Zapata a trabajar con Rolando Escardó en el 59. Estuve hasta el 62 en el Escambray y participé en Girón. En esa época produje muy pocos poemas porque el trabajo era muy intenso. Escribí algunos que después publiqué en la versión final de *Los ojos en el fresco*. Regresé a La Habana en el 62 después de la invasión y empecé a trabajar en una fábrica metalúrgica, como contador.

Después publiqué *Habanera y otras letras*, donde traté de ponerme en «la onda», como dice Retamar en su poema, con la poesía coloquial. Cambié un poco mi temática y mi estilo. Siempre manteniendo ciertos principios, mi sello personal en la poesía, aunque intenté estar a tono con la poesía que escribían los de mi generación.

Tenía entonces más de 80 poemas inéditos, cosas que escribí bajo la influencia de Juan Ramón Jiménez, Lorca, Alberti... los poetas españoles que leí antes de conocer la poesía que se estaba escribiendo en Cuba. Publiqué

32 de ellos en el año 81, como homenaje al centenario de Juan Ramón Jiménez. Escogí los que, dentro de la influencia ramoniana, tenían más sello personal. El libro se publicó en Extramuros, aunque salió ya en el año 82.

¿En qué consiste ese sello personal de su forma de escribir?

Pretendo escribir en correcto castellano aunque tengo, claro, giros que son cubanos. Por ejemplo, yo escribo «tropilla», porque en español la palabra manada se puede aplicar a muchos animales, pero los argentinos le dicen tropilla específicamente a la manada de caballos. Luego me enteré de que José Kozer hace lo mismo.

«El Premio no me va a hacer mejor ni peor poeta, ahora que estoy al final de mi vida. No voy a ser mejor militante ni mejor revolucionario, porque siempre he tratado de serlo.»



Trato de escribir correctamente en mi lengua. Estudié las gramáticas de Amado Alonso y Henríquez Ureña, entre otras, y trato de evitar los vicios del habla que tienen la mayoría de mis amigos cubanos. También uso arcaísmos y algún que otro galicismo, pero siempre lo subrayo.

¿Qué atracción tiene para Ud. la poesía en prosa, que muchas veces prefiere sobre el verso?

La poesía con anécdota casi siempre la escribo en prosa, y la de verso siempre es más lírica. Para mí la poesía en prosa no debe estar llena de imágenes, sino que debe ser más directa.

¿Qué reacción le ha provocado obtener el Premio Nacional de Literatura luego de 59 años de quehacer literario y 80 de vida?

Mi primer premio fue en junio del año pasado: el Premio Rafael Alberti, otorgado por Andalucía, que me entregaron en el XIII Festival Internacional de Poesía de La Habana. Ese sí me sorprendió. Nunca he concursado, aunque he sido jurado de cuanto premio hay en Cuba y de dos internacionales.

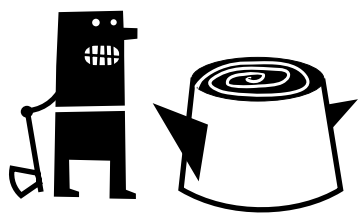
Hacia siete u ocho años que me nominaban todos los años al Premio Nacional de Literatura, hasta que coincidió un jurado de personas que conocían mi poesía. Hay otros que también merecían el Premio, como Nersys Felipe, Ambrosio Fornet, María Elena Llana y Reina María Rodríguez, entre otros muchos.

Soy un poeta lírico y revolucionario. El Premio no me va a hacer mejor ni peor poeta, ahora que estoy al final de mi vida. No voy a ser mejor militante ni mejor revolucionario, porque siempre he tratado de serlo. El Premio se lo agradezco al jurado que me lo otorgó.

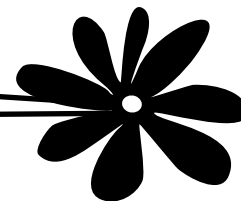
¿Qué escribe en la actualidad?

Ahora estoy escribiendo una novela cuyo personaje principal es un joven nacido en el año 1960. Publiqué un adelanto en *La Gaceta*. Es un fragmento de la vida de este joven en los años 80, la época de los frikis.

Sigo escribiendo, a mano y luego paso el texto a máquina o se lo dicto a mi hijo y él envía los textos a la editorial. Puedo trabajar una hora y pico por la mañana y una por la tarde, y para leer también. Con estos ojos que van a cumplir 80 años tengo que administrar muy bien lo que hago con ellos. ▀



poesía



Luis Marré (La Habana, 1929)

PEQUEÑA CANCIÓN DIURNA

Para Minerva Salado

Voy a hablar de la dicha no de sueños ni cábalas. Voy a hablar de la dicha —perdona si no dejó a un lado mi tarea. Voy a hablar de la dicha. Más que discurso es canto de labor: óyeme mirándome a las manos.

LOS MISERABLES

Cuando murió la abuela los parientes se repartieron todo pero no era mucho pero eso sí muy limpio y ordenado Hubo averiguaciones descontento ¿La abuela no tenía una cadena de oro dieciocho gruesa una medalla y aretes con chispitas de diamante? Solo paños y sábanas muy limpios además de los viejos muebles pudo repartirse La abuela no era rica Solo tuvo una prenda de oro puro y la quebró el infarto aquella tarde Ciegos estaban los parientes ciegos buscaban otra cosa.

AISLADO DIÁLOGO

En el centro de lo cerrado, uno frente a otro, estamos sentados; en lo cerrado, donde, sin embargo, penetra la paloma ciega rompiéndose, resbalando deshecha por las paredes. La paloma se rompe para que veamos: el polvo de su ruina alumbra el cerrado claustro. La taza japonesa, sus sentadas figuras —un hombre y una mujer. Uno frente a otro, en el centro de lo cerrado. A veces no nos conocemos; tu mirada solo dice «un hombre». Un hombre. Y tú, ¿quién eres? Pero ¿a quién busca el hombre frente a él? ¿Oyes mis palabras, sientes su asedio? Veo tus labios, las palabras en ellos prendidas como mariposas a la madera. Tu rostro se asoma al mío; en él te miras. Mi rostro se asoma al tuyo; en él miro un hombre. La taza japonesa, sus sentadas figuras —el hombre, la mujer, su inmovible diálogo.

SI ME PREGUNTAN...

Si me preguntan las razones, cuento de mi infancia, cualquier día de ella. Por ejemplo, la hora de sentarse a la mesa: era una sola fuente sobre un mantel muy blanco. Los más chicos lograban alcanzar con la cuchara el plato apenas. Pero cuántas veces no alcanzó la cuchara llegar hasta la boca de mi madre. Cuántas veces. Si me preguntan las razones, digo...

SANCTI SPÍRITUS

Sancti Spíritus, en algunos rincones, da la impresión al forastero de encontrarse en una vieja puebla castellana; pero la ilusión dura poco: hay que apurarse: va a diluviar (¿Te acuerdas, Georgina, del temporal de junio del 2002? Tuvimos que escapar hacia La Habana). Que nadie se confunda: Sancti Spíritus tiene sus sellos. ¿Uno de ellos? Sus modismos. A menudo Coco o Mendigutía han tenido que servirme de intérpretes por alguna frase oída en una conversación. Un buey volando, por ejemplo, significa, en el resto de la Isla, una bola de humo, es decir, una persona imprevisible. El gran insulto sólo tiene una palabra: macuico. Para cada uno de los refranes castellanos hay una versión espirituana. Tomás Álvarez de los Ríos los ha inscrito en cada uno de los ladrillos de su casa. Hay uno de ellos que me obsesiona. No sé si ya circulaba por la meseta castellana en tiempos de Sancho Panza. Merece aparecer en una antología de *humeur noire*: Compró cabeza y cogió miedo a los ojos. Pero el que sí tiene sello netamente espirituano es este: La yagua que está pa uno no hay vaca que se la coma ni isleño que la recoja. ¿Fatalistas los espirituanos? De eso nada: son como somos todos los cubanos: nos reímos hasta de nuestras adversidades.

P.S.: Esta hoja está inconclusa. Cuando la escribí hacía dos años que apenas llovía en Sancti Spíritus, cada día parecía más castellana; pero el ciclón Dennis le devolvió en unas horas el agua que los dos años precedentes le habían negado.



Ilustración: Fabián

Triunfo de la Revolución Cubana



palabras se nos convierten en desconocidas, nos punzan y arrebatan. La atracción de vencer las columnas de la limitación o las leyes del contorno, está en nuestros orígenes, parece como si el misterioso Almirante, siguiese desde el puente nocturno, el traspaso entre la sexta y la séptima morada, donde ya no hay puertas, según la mística teresiana, y ganase como la regalía de la aventura en el misterio. Sorprende además, la diferencia extrema entre el pequeño círculo mágico. Un árbol que tiene ramas como cañas y otra rama que tiene lentiscos. Los peces tienen forma de callos azules, amarillos, colorados. Toda esa riqueza de formas produce espera y descanso. En medio de esa diversidad, el hombre se nutre como de una espera, que tiene algo del arco y de la flecha.

Con esos hechizos acumulados en su centro, la Revolución Cubana ha vuelto sobre el poder

Este texto fue hallado entre los papeles del escritor conservados por la Biblioteca Nacional José Martí. Su autor nunca lo publicó íntegramente. Algunos de sus párrafos están contenidos en el ensayo «A partir de la poesía», incluido en el volumen *La cantidad hechizada* (1970), y ciertas frases vuelven a aparecer dispersas en cartas y entrevistas. La *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* lo dio a la luz en su número de mayo-agosto de 1988.

José Lezama Lima

Comienza ahora la etapa poética cubana, cenital, creadora inmensamente afirmativa. Nuestra tierra fue besada por Martí, eso quiere decir, que nuestra tierra tiene el aliento, le ha sido insuflado un soplo, tiene aire transfigurativo. Cantar como el gallo, el señor albos, el que anuncia. Aquella tierra transfigurada entra ahora en el misterio de su porvenir. Qué gracia, qué fuerza en Maceo, el remplazo de Dios mediante por Dios delante. Tener la imagen, la tierra insuflada o creadora, la anunciación del porvenir americano, obligan a hablar a Dios. Volvemos a los períodos mitológicos, Dios delante del hombre, en sus cosechas y en sus hijos, en su conversación y en la mesa de todos los días.

De cierta manera, el positivismo y el cientismo, habían traído ese pesimismo causalista, donde la historia carecía de símbolos y del tuétano de sus ensalmos. Pero ahora, por ese retomar de nuestra era mitológica, sabemos que

hay un Martí que hizo en vida y el mismo que engendró después de muerto, «Tengo miedo de morirme, sin haber sufrido bastante», nos dice. Sufrió mucho Martí, ascendió purificado por la escala del dolor, dice Rubén Darío. Después de muerto, tiene que haber sufrido aún más. Germinativo en la tierra que transfiguró, ahora es una imagen fecundante, como el Hércules preñador de su vejez.

Comenzaban así a hervir los prodigios, desde la suerte del Almirante misterioso, que sorprende en las cabelleras de las indias, como una seda de caballo. Aquí lo sutil se hace fuerte, lo ahilado viste como una resistencia acerada, refugiándose en la convocatoria para lo secular eterno. Sorprende después, un perro grande, pero sin habla, que lleva en su boca una madera, donde el Almirante jura que ve letras. La imantación de lo desconocido es, por el costado americano, más inmediata y deseosa. Lo desconocido es casi nuestra única tradición. Apenas una situación o



de irradiación que hay en la pobreza. El siglo XIX nuestro, fue creador desde su pobreza. Desde los espejuelos modestos de Varela hasta la levita franciscana de las oraciones solemnes de Martí, todos nuestros hombres esenciales fueron maestros pobres. Después, el mono de Hollywood, con sueldazo de quinientos pesos semanales, fue el final apetecido de los cubanos negativos, no creadores. Claro que hubo hombres ricos en el siglo XIX, que participaron de la integración nacional. Pero comenzaron por quemar su riqueza, por morir en el destierro, por dar en toda la extensión de sus campiñas una campanada que volvía a la pobreza más esencial, a perderse en el bosque, a lo errante, a la lejanía, a comenzar de nuevo en una forma primigénea y desnuda. Sentirse más pobre es penetrar en lo desconocido, donde la certeza consejera se extinguió, donde el hallazgo de una luz o de una fulmínea intuición, se paga con la muerte y la desolación primera. Ser más pobre es estar más rodeado por el milagro, es precisar el animismo de cada forma, es la espera, hasta que se hace creadora por la ley del árbol, es sorprendida por el estilo de la pobreza en una fulguración, donde la realidad y la imagen están perennemente a la altura de la mirada del hombre pobre. La suerte que se echa sobre los pobres, visto por quien más tenía que ver, gana de antemano el número sagrado y las batallas con la tumultuosa prole plutónica.

La vigilia y la agudeza del pobre lo llevan a una posibilidad infinita. Como tantas veces, esta frase mía me vuelve a rondar: lo imposible al actuar sobre lo posible, engendra un *potens*, que es lo

posible moviéndose en la infinitud. Ahora se ha adquirido ese *potens*, esa posibilidad por el cubano. Toda imagen tiene ahora el altitud y la fuerza de su posibilidad. Todos los posibles atraviesan la puerta de los hechizos. Todos los hechizos ovillan esa posibilidad, como una energía que en un instante es un germen. La tierra transfigurada recibe ese germen y lo hincha al extremo de sus posibilidades. Son así ahora alegres nuestros campesinos, al sentirse muy adentro en la melodía de nuestro destino.

La Revolución Cubana significa que todos los conjuros negativos han sido decapitados. El anillo caído en el estanque, como en las antiguas mitologías, ha sido reencontrado. El héroe entró en la ciudad. Comenzamos a vivir nuestros hechizos y el reinado de la imagen se entreabre en un tiempo absoluto. Cuando el pueblo está habitado por una imagen viviente, el estado alcanza su figura, pues la plenitud de un estado es la coincidencia de imagen y figura. El hombre que muere en la imagen, gana la sobreabundancia de la resurrección. Martí, como el hechizado Hernando de Soto, ha sido enterrado y desenterrado, hasta que ha ganado su paz. El estilo de la pobreza, las inauditas posibilidades de la pobreza, han vuelto entre nosotros a alcanzar su plenitud eficiente. La Revolución Cubana no es otra cosa que la creación del verídico estado cubano. Albricias, aquí revolución es creación. No revolución dentro de un estado anterior, que nunca existió, sino creación de un nuevo ordenamiento estatal, justo y sobreabundante. ■



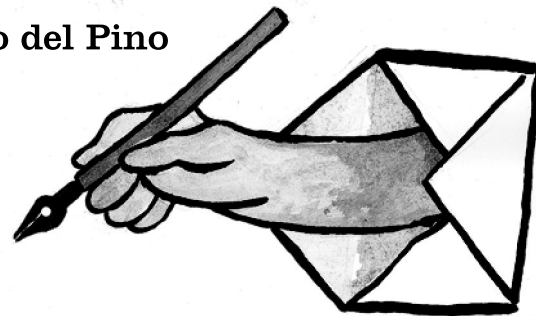
Ilustración: Fabián



Ilustración: JM

Escrito a mano

Amado del Pino



Ya he dicho otras veces que disfruto especialmente los libros de correspondencia. No siempre son igual de enjundiosos o amables. Por ejemplo, hace poco «me empaté» —como decimos en La Habana cuando uno consigue algo que buscaba desde hace tiempo— con las cartas de Chéjov a su esposa. Esperaba más de uno de mis dramaturgos preferidos y supuse mayor cantidad de comentarios sobre teatro, sabiendo que su mujer, Olga, fue una importante actriz del Teatro de Arte de Moscú.

Las cartas que sí me han estremecido son las de Tolstoi que acaban de publicarse en España. En el grueso tomo, del sello Acantilado, se encuentran desde los desvelos creativos del Conde-narrador hasta su larga y angustiosa búsqueda de la fe religiosa, pasando por las reacciones ante el nacimiento de sus múltiples hijos. Tolstoi se entrega en sus cartas y lo curioso es, que en su caso, no se trata de que alguien las salvara milagrosamente del fuego, sino que el autor de *Ana Karenina* tuvo conciencia del valor que podían tener y dejó recomendaciones sobre su destino.

Me identifico con los consejos de Tolstoi a sus hijos, entiendo su radical crítica al consumo excesivo de alcohol y me sobrecoge su sentido de la utilidad de no dejar a otros las labores manuales ni considerarlas secundarias. Mi primer café lo colé a los 45 años y desde hace dos, logro limpiar los espacios menos complejos de la casa. No puede decirse que haya aprendido a cocinar, pero al menos —con alguna lata de conserva salvadora y socorrida— puedo no morir de hambre si me dejan solo. Y tiene razón el gran escritor en que se siente satisfacción resolviendo las cosas con nuestras manos y no esperando por los demás, como si hubiésemos nacido con ese privilegio, sea por el dinero familiar —como era su caso— o por una educación que acomoda hasta a los varones más pobres —como ha sido el mío.

En otros temas las cartas me movilizan desde la discrepancia. Llama la atención que un hombre tan culto y avanzado en otros temas, fuese tan retrógrado en cuanto al lugar de la mujer en la sociedad. Hay un momento en que recomienda a las mujeres que no tienen hijos que se dediquen a criar sobrinos u otros niños ajenos, pero nunca que trabajen en correos o en universidades. También su fundamentalismo moral le hace ser entre severo y disparatado en algunos de sus juicios literarios. En preciosos intercambios con Bernard Shaw admira su inteligencia y reconoce su talento, pero no le perdona su ironía y en general se niega al abordaje humorístico. Casi detesta a Shakespeare y hasta dedicó ensayos al vano intento de que su obra fuese menos considerada. En eso me recuerda el desdén de Borges por Lorca. Nada, que hasta los más lúcidos se equivocan.

La correspondencia de Tolstoi es también —y acaso sobre todo— una historia de amor y en este caso una triste y desencantada. Amó a su mujer, la llenó de hijos, la respetó siempre, pero al parecer fue intolerante y no le perdonó que no se adentrara en el fervor cristiano y la extrema austeridad que llenan los últimos 30 años de su larga vida. Muere huyendo de ella y tratando de arañar el afecto de sus hijos.

Nada, que más de un siglo después, me asomo a estas cartas —escritas originalmente a mano en varios idiomas y en circunstancias muy diversas—, y las recibo como si por un error del correo hubiesen llegado a mi dirección tradicional o a la temblorosa pantalla donde anidan los mensajes electrónicos. ■

Un camino largo y difícil... ¿De dónde partimos?...

Máximo Gómez Noda

Quizá alguien pueda ruborizarse ante las sorprendentes imágenes de rituales erótico-sexuales que nuestros antepasados plasmaron en las cuevas. Quien así reaccione tal vez no considere que la procreación era, para el hombre prehistórico, una liturgia llena de «erotismo-mágico». Tales ritos están referidos a la fertilidad: la mujer se transforma en Madre Natural, en un ser con poderes de creación; el «Chamán», eje principal de la comunidad, se convierte en el cordón umbilical entre el mundo desconocido y la realidad; y de la multiplicación de hombres y animales depende la supervivencia de la tribu o grupo.

El erotismo y la sexualidad, pues, siempre han acompañado al hombre dejando una huella particular en cada territorio y en cada época, desde las cavernas hasta hoy. Por ejemplo, la rica cultura artística del continente africano cuenta con numerosas representaciones de ese carácter. Mientras, Oceanía y América se han comportado de manera algo púdica, insinuando el tema de forma indirecta y metafórica a través de objetos de una singular belleza.

En este sentido los especialistas relacionan como excepciones algunas culturas precolombinas y dentro de ellas la Mochica, que al decir de Alfred Kinsey, investigador norteamericano de la Universidad de Indiana, han legado «...el documento más franco y detallado de las costumbres sexuales heredado por cualquier civilización antigua...». La exhibición de los huacos eróticos mochicas fue prohibida y constituyó un secreto arqueológico desde su descubrimiento hasta 1954. En esa fecha un minucioso estudio hizo públicas las costumbres sexuales de esta cultura que aceptaba ampliamente la homosexualidad y las relaciones sexuales prematrimoniales y no concedía importancia alguna a la castidad femenina, pues solo eran vírgenes las mujeres consagradas a deidades.

Es conocido que en su largo proceso de evangelización la Iglesia y la Santa Inquisición sancionaron con fuertes y despiadados castigos tales costumbres y las calificaron de demoníacas. Sin embargo, el erotismo en temas religiosos está perfectamente tratado por muchos y eminentes autores. Sin lugar a duda, algunos temas reiterativos son manifestaciones erótico-artísticas encubiertas por hermosos ángeles anunciadores, *madonnas* dando el pecho al niño, Jesús ofreciendo el costado a Tomás, las hijas de Lot, el mítico Adonis reconvertido ya en San Sebastián, la crucifixión, el descendimiento de la cruz, entre otros temas.

El siglo XVIII descubrió Pompeya y las mentes victorianas pensaron en la Sodoma y Gomorra de los tiempos antiguos, pero estudiando las pinturas del edificio alguien advirtió que lo desenterrado era el burdel de la ciudad, con representaciones alusivas al negocio. El nivel de libertad artística perdido en el Medioevo no se restaura hasta el XIX. Sin embargo, también sabemos que no es necesario explícitamente desnudar siempre a las personas para encontrarnos con erotismo en la historia del arte.

El Renacimiento desarrolló el primer período de culto a la libertad individual y a la apertura de todos los saberes, incluido el amor. Los artistas recurrieron entonces a temas mitológicos o del Antiguo Testamento para introducir sensuales desnudos, angelitos afeminados y encubiertas escenas lésbicas, con un erotismo disimulado. El Barroco, por su parte, transformó el ideal de belleza: la mujer aparece con senos grandes, caderas anchas y muslos vigorosos y apetitosos. El hombre exhibe un pecho ancho, presencia hercúlea y cuerpo

fuerte. Y de extremo a extremo, durante el siglo XVIII triunfa la voluptuosidad; una idea del amor y del placer a través de las sugerencias, esto es, «el amor galante». El ideal del hombre ya no es Hércules, sino Adonis. La mujer ya no es llamativa por la robustez, sino por la consunción y la palidez intensa.

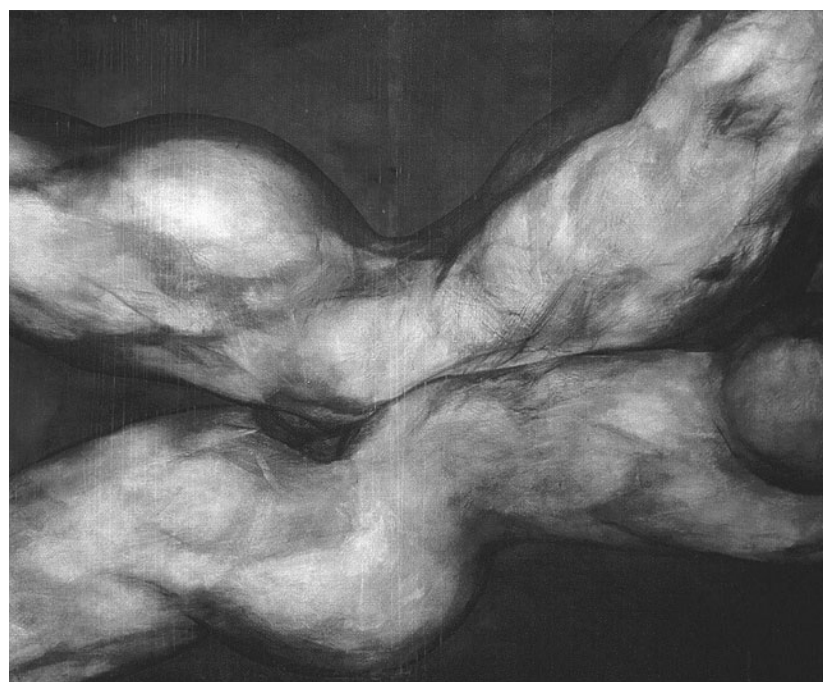
Tras la Revolución Francesa el predominio del ideario burgués proclama la idealización del amor, liberado de los apetitos vulgares que se agotaban en el placer sensual, y el arte recurre de nuevo a los clásicos. Bien

entrado el siglo XIX los desnudos, sobre todo entre los impresionistas, se convirtieron en algo cotidiano. Creadores como Manet, Gauguin o Toulouse-Lautrec fueron los más prolíficos a la hora de pintarlos. Eso sí, siempre disimulados con temática oriental, exóticas tahitianas o jubilosas y lujuriosas noches parisinas.

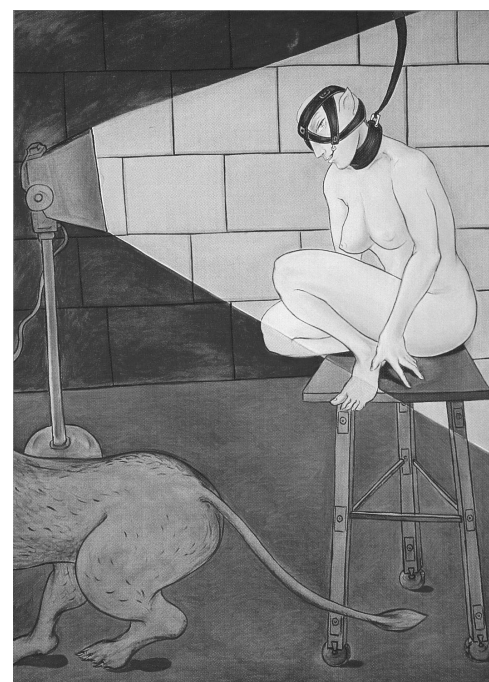
En el arte producido por las vanguardias europeas el erotismo pasa a un segundo plano y se da más importancia al desencanto amoroso o a la melancolía. Son los casos de creadores como Munch o Matisse. Pero en la segunda



«Desnudo», de Guillermo Collazo



«El pan nuestro de cada noche», de Servando Cabrera

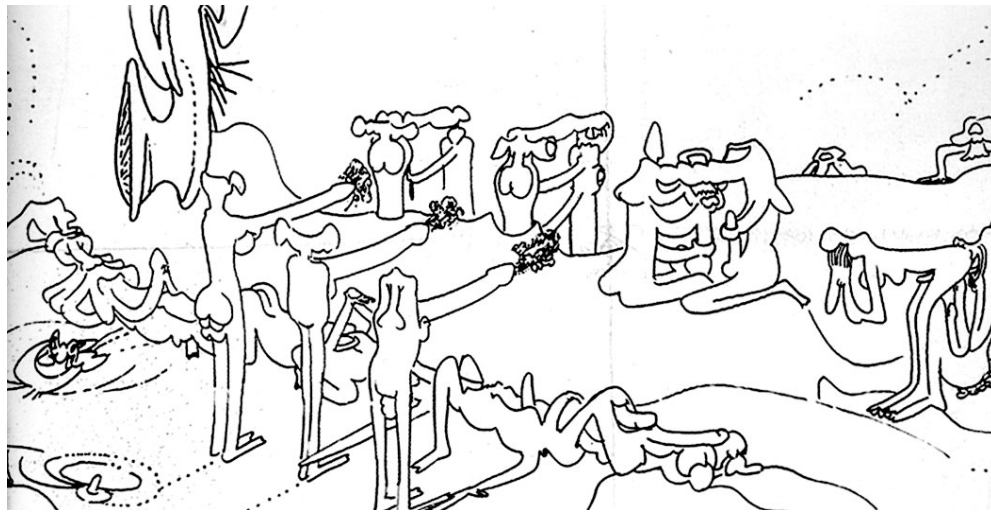


«La modelo», de Rocío García

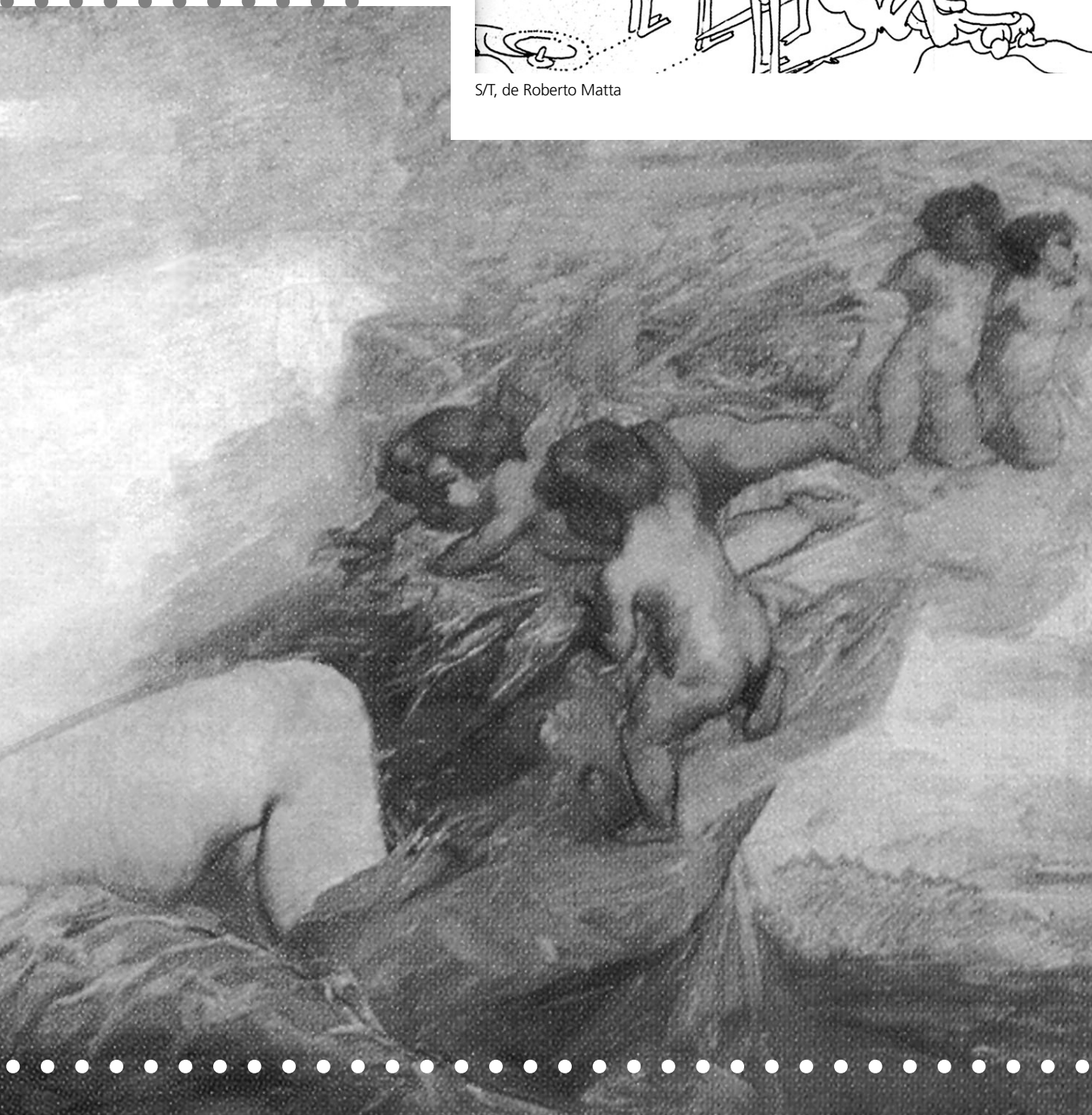
mitad del siglo XX y la primera década del siglo XXI el tema erótico-sexual en el arte arriba a su máxima expresión, en cuanto a diversidad de formas expresivas y tipologías, ampliando la gama de posibilidades de enfoques que rompan prejuicios, esquemas y ofrezcan una nueva mirada valorativa.

¿A dónde llegamos...?

El erotismo es una condición del hombre, quien la transfiere de su sentir a una obra artística haciéndola más humana, más íntima, más



S/T, de Roberto Matta



cercana al creador y a los ojos del público. Por lo tanto, el tema erótico-sexual en el arte, desde la prehistoria hasta nuestros tiempos, se ha desarrollado como un «género», similar al retrato y al paisaje. Este punto de partida, totalmente nuevo, demuestra la importancia del tema en la historiografía del arte y abre numerosos y útiles caminos al debate, la reflexión y el estudio.

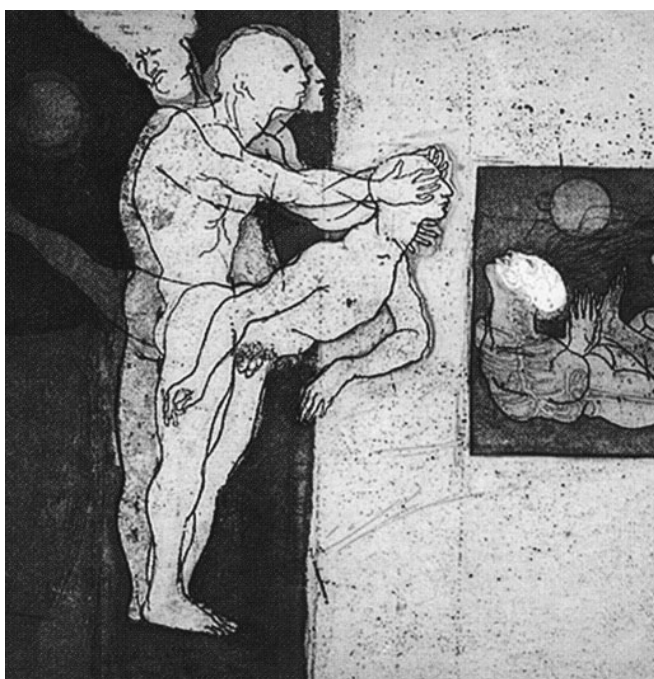
La sexualidad, su diversidad modélica, y sus múltiples proyecciones han diseñado en gran medida la vida humana y por tanto forman parte también de la cultura y de las relaciones sociales que el hombre diagrama desde la prehistoria. Cuando lo erótico-sexual transgrede al arte como expresión estético-conceptual de quien lo produce, siempre ha sido difícil encontrar el discurso ideal «de lo que sí se puede» o «de lo que no se puede» expresar y encarnar en términos artísticos de este complejo universo. Casi siempre el discurso logrado está fundamentado en distinciones y postulados que definen: «Lo erótico: sugiere = arte; la pornografía: muestra = no es arte, es obscenidad», sin valorar en ocasiones la calidad y el nivel artístico de la obra.

El erotismo y la sexualidad, con sus múltiples modelos parafilicos y posibilidades expresivas, han aportado al arte el sello-clímax de la condición humana. La narrativa, la poesía, el teatro, la danza, la música, las artes plásticas, la fotografía y el cine, entre otras manifestaciones artísticas que incursionen en el mundo de la imagen, del sonido o de la palabra, han sido exponentes de la diversidad intimista de esta condición. El erotismo es un fenómeno exclusivo del hombre, que transfigura bajo el prisma de su intimidad, las características de su sensibilidad, la razón y el universo imaginativo de su praxis y de su cultura.

En la actualidad el papel social de los museos ha devenido paradigma y reto: lograr ser un medio importante de comunicación; un emisor de mensajes de amplio registro y diversidad, que convierta al visitante en protagonista. Que el público se sienta implicado y sea receptor de dicha información; que no solo «mire», sino que «dialogue» e interactúe con la problemática de la cual forma parte y le interesa, es un auténtico desafío de nuestras instituciones las cuales van más allá de la esencial recreación y goce estético implícito del producto cultural que ofrecen al hombre común.

Hoy en día es palpable el agotamiento curatorial del modelo tradicional de proyectos expositivos. La sociedad reclama a los museos un cambio que renueve la tendencia conservadora, por naturaleza y origen heredada de las instituciones museales precedentes. Erotismo y sexualidad no son excluidos. Nuevos museos conservan, estudian y exhiben el género: el Museo Erótico de Barcelona y Madrid; el Museo del Sexo de Nueva York; el Museo de la Menstruación en Washington DC; los Museos Eróticos de Berlín, Copenhague y Estocolmo. Importantes coleccionistas privados también se ocupan del tema y grandes exposiciones internacionales han abordado el complejo, polémico y revalorizado fenómeno artístico en las últimas décadas.

Un proyecto expositivo sobre erotismo y sexualidad en las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana nunca antes había sido tratado y, sin embargo, podría resultar un ejercicio museológico interesante. En primera instancia podría ofrecer un mayor conocimiento de las potencialidades expresivas y curatoriales del tesoro artístico que conserva la institución. En segundo lugar, podría convertirse en un mensaje directo en favor de la prevención social, a fin de desarrollar una sexualidad más plena, sana y con entera libertad. Quizá todavía alguien se ruborice con tales exhibiciones, tales debates y tales reflexiones. No obstante, a pesar de todas las polémicas que conlleva un evento de esta naturaleza, estoy seguro de que vale la pena. ▀



«Noche sin Ángela», de Gene Roberds



«Bacanal», de René Portocarrero

Inocencia en el cielo sin diamantes

Frank Padrón

Las citas de nuestros dramaturgos y actores con el teatro alemán arrojan siempre resultados, cuanto menos, estimulantes; los montajes durante estas provechosas jornadas que celebraron ya su tercera edición en La Habana, han aportado a la escena nacional lecturas singulares (*La vida en la plaza Roosevelt*, por Carlos Pérez Peña y Teatro Escambray; *Las relaciones de Clara*, dirigida por Carlos Díaz con El Público, entre lo más recordado) donde la multiespacialidad, la asunción de complejos y riquísimos personajes —que no por desenvolverse en circunstancias histórico-concretas dejan de exhibir mucho de universalidad desde las audacias morfológicas habituales en esos colectivos— puestos entonces en función de letras provocadoras y de gran vuelo, generaban puestas dinamitadoras de la ocasional inercia teatral del patio.

En esta III Semana de Teatro Alemán hemos podido enfrentarnos a dos notables textos: *Heaven (a Tristán)*, de Fritz Katar, e *Inocencia*, escrito por Dea Loher (autora también de los dramas arriba citados), escenificados respectivamente por Raúl Martín y su Teatro de la Luna, y por Irene Borges con Estudios Buendía.

El primero de ellos alude desde su título en inglés al vocablo que en esa lengua se refiere, más que al simple cielo como espacio geográfico, al estado de beatitud y paz alcanzado tras una vida de meditación mística; irónicamente los personajes lo persiguen, pero claro que ninguno lo alcanza: los encontronazos de las dos Alemanias tras la caída del Muro provocaron que ciudades industriales como la que enmarca la obra (*Wolfen*, relativamente cercana a Leipzig) languidescieran ante el nuevo orden socioeconómico, circunstancia que enroló al propio autor, nacido en la facción occidental aunque emigrado antes del cambio a la antigua República Democrática Alemana, para regresar a principios de los 90 a Berlín, lo cual marca el inicio de su vida teatral. La crisis en que el arrollador e indetenible capitalismo globalizante puso a empleos y profesiones de antiguos moradores del lugar (y esa parte del país toda) da pie a los conflictos de los personajes, quienes mediante largos monólogos y a veces diálogos, exponen sus frustraciones.

El mismo procedimiento escritural incluye abundantes códigos alegóricos e intertextuales (alusiones, citas, pastiche...) que si bien confieren una densa sustancia conceptual y filosófica a la pieza, amén de indudablemente poética, la enrarecen en cierto sentido con el exceso y la adiposidad imaginal: difícil se hace seguir el proceso de las ideas ante esa característica, a pesar de la superlativa labor de varios de los actores (Laura de la Uz, Minerva Romero, Amarilys Núñez, Mario Guerra...), enfrentados a esa doble dificultad al enfrentar sus roles.

En su criterio directriz, Martín resuelve admirablemente las hipérbolas textuales mediante un montaje dinámico y ágil, en el cual las proyecciones de multimedia (que implican una alternativa escenográfica mucho más plural y rica), la variedad de puntos y dispositivos escénicos y la iluminación, enriquecen notablemente la puesta en función de más de un supraenunciado, a pesar de todo, apreciable: la caída y retoma de la ilusión, por obra y (des)gracia del neoliberal proyecto en estos personajes que sin embargo luchan, y aun cuando coquetean algunos con el suicidio saltan por encima de desdichas amatorias y desempleos.

No menos compleja es *Inocencia*, de la célebre Dea Loher, en otra ronda de seres atrapados por las colisiones y sesgos de la identidad cultural, familiar y ontológica; aunque de estructura menos compleja (al menos en apariencia) el tejido «ideico» y sociológico de la autora sí lo es: el peso de las migraciones indeseadas, de las quebraduras en relaciones afectivas y eróticas, los rumbos y atajos que toman las ciencias (im)puras ante las mutaciones históricas, encuentran un encauzamiento rotundo, en esta dramaturga versada en los desplazamientos e interconexiones escénicos y lúdicos.

Irene Borges, al frente del montaje, logró sortear también lo abundoso de la letra, si bien pudo sintetizar aún más las exposiciones del Filósofo (muy bien incorporado por Carlos Pérez Peña, y sin embargo) redundante en sus ideas, apenas variaciones de un monótono y único discurso.

Pero aquí también hallamos un notable trabajo escénico, donde una expresiva banda sonora (de la propia Irene), verdadero correlato, una inteligente espacialidad (a tono con los presupuestos de la autora) y una cohesionada labor de equipo en tanto actuaciones, impiden que decaiga el interés, a pesar de la nada breve duración de la obra.

En este último aspecto, Xiomara Palacios confiere a su señora Zucker la dimensión tragicómica que sintetiza todo el texto, Eric Morales dona a su Fadoul de todo el desgarramiento mezclado con cierta ingenuidad de un personaje (inmigrante árabe en Alemania) sutil y matizado, que requería semejante tratamiento por parte del actor que lo incorporara (como felizmente ha sido), mientras la Absoluta de Alina Molina, libre de los estereotipos en que aterriza más de un actor cuando representan ciegos, se erige, gracias a la joven actriz, en un personaje carismático y vital.

Dos obras, dos momentos atendibles de la escena alemana actual, encuentran en sus versiones cubanas motivos para el orgullo, y la certeza de que nuestras tablas a la vez que reciben, tienen mucho para ofrecer y enriquecer. ■



Ilustración: Patricia del Río

Aún lo recuerdo con nitidez. Sa-
líamos de la Escuela Nacional
de Artes Plásticas, de esa cons-
trucción antropomórfica con
laberintos y cúpulas concebi-
da por el arquitecto Ricardo Porro, dirigién-
donos en la ruta 32 o en la 64 a la Cinemate-
ca de Cuba, donde grabábamos la música de
Los Beatles (que frecuentemente aparecía en
el Noticiero ICAIC), valiéndonos de una pesa-
da y vieja grabadora de cinta. Teníamos el
permiso de Héctor García Mesa, entonces di-
rector de ese «museo cubano de filmes», al
que conocimos por medio de uno de nues-
tros profesores, también cinéfilo de buenas
obras: Servando Cabrera Moreno. Esa insti-
tución vedadense, de 23 entre 10 y 12, con-
tribuía a nuestra formación para el arte, no
solo porque nos permitía acceder a sonori-
dades que entonces no transmitía la radio ni
se escuchaban en sitios públicos, sino porque
también nos ofrecía —sobre todo los fines
de semana— entrar gratuitamente a las pro-
yecciones que nos ponían en contacto con
buena parte de la historia del cine mundial,
desde las ocurrencias de Méliès y la gracia
petrificada de Buster Keaton, hasta todas
esas imágenes de Eisenstein, el Expresionis-
mo, Bergman, Buñuel, los renovadores fran-
ceses, el Neorrealismo italiano, Orson Welles y
Hitchcock o el brasileño Glauber Rocha. Hubo
una pieza de teatro de Peter Weiss llevada al
cine por Peter Brook *Marat/Sade* que desató
en nosotros disímiles interrogantes sobre el
realismo, la disección histórica expresada en
los productos imaginativos y el sentido paró-
dico de las visiones. Era un filme identificado
con una parte de la obra de Goya, que tanto
nos interesaba.

De alguna manera, lo que veíamos en cine
compensaba, como asimismo lo hacía la lite-
ratura, una indudable carencia que padecí-
amos por razones conocidas: la de actualiza-
dos libros y revistas de arte con ilustraciones.
Quienes acudíamos a las semanas de países y
ciclos temáticos organizados por la Cinemate-
ca, y tratábamos de no perdernos tampoco
las producciones de autores de múltiples na-
cionalidades que se exhibían en las salas de
estreno, reconocemos la significativa impron-
ta que tuvo el Séptimo Arte en el diseño de
nuestra percepción y del modo de asumir



La
Butaca

Del cine que nos formó

Manuel López Oliva

el lenguaje artístico. Me parece estar mirando
a muchos pintores ya reconocidos (como el
propio Servando, Raúl Martínez, Fayad Jamís,
Sandú Darié y Antonia Eiriz) coincidir con no-
sotros en el deleite y los comentarios sobre las
«puestas en pantalla». Y también, participar
de los diálogos sobre algún filme, extendidos
a las aulas y talleres de pintura, escultura, gra-
bado, historia del arte y filosofía. Cintas como
La fuente de la virgen y *El séptimo sello*, *El proce-
so*, *Desierto rojo* o *Dios y el Diablo en la tierra
del Sol* fueron objetos de análisis en colecti-
vo, que además de abordar signos y metáfo-
ras inherentes a esa expresión en movimiento,
trataban de deslindar de ellos los aspectos pu-
ramente plásticos.

No es descabellado afirmar que el despe-
gue de nuestra generación cultural, en aquel
«tiempo de la cultura», estuvo en parte mar-
cado por lo que nos transmitían las películas
en los aspectos sensoriales, constructivos y se-
mióticos. Lo que en los últimos años ha ocu-
rrido con la repercusión sobre la plástica del
arte video, la publicidad televisual y las expre-
siones digitales, para nuestra etapa juvenil de

artistas lo representó el cine. Quienes en aquellos
años experimentábamos una diaria e ilusiona-
da fijación de vivencias e información nume-
rosa, no solo integrábamos el «nuevo público
de cine» que la variadísima programación
hizo posible, sino que igualmente vivíamos
el consumo de lo cinematográfico como una
experiencia educativa en términos de oficio
artístico. No por gusto en mi obra pictórica,
primero en aquellas realizaciones juveniles de
la Escuela Nacional de Arte (ENA) de Cubanacán,
finalmente en lo que hago desde inicios
de los 90, han perdurado las enseñanzas de los
planos y toda la visualidad cinematográfica. Si
se indagara en los artistas que consciente o
inconscientemente bebíamos de los filmes en
los 60, se detectarían disímiles formas de ma-
nifestarse esa influencia en las obras.

Pero bastaría, quizá, recordar que Raúl
Martínez y Servando Cabrera figuraron entre
quienes aportaron imágenes a los «afiches»
cubanos de cine; que Sandú Darié produ-
jo con el cineasta Pineda Barnet un corto fil-
mico de Arte Cinético titulado *Cosmorama*,
o que Fayad Jamís quería asumir en la diná-
mica pictográfica determinadas equivalen-
cias de simultaneidad, desplazamiento y ro-
tación de la imagen percibidas en las obras
fílmicas. Una de las veces que conversé con
«Ñica» Eiriz, la que había figurado entre mis
profesores de la Escuela Nacional de Arte, me
reveló que cuando estaba sentada en la sala
oscura, apreciaba las cambiantes fotografías
de algunas películas, sobre todo las expresio-
nistas, a modo de pinturas y grabados en su-
cesión dentro de la pantalla. Otro artista que
nos topamos en la Cinemateca en más de una
ocasión, era el pintor español Antonio Saura,
que en sus viajes a La Habana había estado
en contacto con nosotros y tuvimos con él un
aleccionador encuentro de trabajo de esos
que hoy llaman «taller».

Hubo en esa década de creatividad y utopías
una constante interrelación entre gentes
del cine y artífices de la plástica y el diseño.
Los cineastas se inspiraban en las obras de arte
detectadas en los museos o en las casas de
los artistas; con las delegaciones de cine via-
jaban al exterior profesores de Historia
del Arte en condición de «guías» que expli-
caban al colectivo las visiones plásticas vistas;
y uno de los directores, Rogelio París, usó a
alumnos de plástica en la elaboración de los
créditos de su fundacional mediometrage ti-
tulado *Despegue*. Directores de cine y de
fotografía, actores y guionistas asistían a las
exposiciones de las galerías, dialogaban con
los de nuestro «gremio» y leían más o menos
lo mismo que leíamos los dibujantes, pinto-
res, diseñadores y escultores. Aquel fenóme-
no de intercambio de claves y soluciones de
la estética, que Bretón definió como «relación
de vasos comunicantes», era un estilo ordina-
rio de existencia en un ambiente cultural que
daba prioridad al enriquecimiento espiritual.
De ahí provienen los estilos que hicieron de la
cartelística del ICAIC cuyos ejemplares solían
ser coleccionados especies de cuadros y dibu-
jos para colocar en las «sombrietas» de calles
establecidas para ese fin; y así mismo existi-
eron cortometrajes de ficción y documentales
que usaban a la plástica como reafirmadora
de sentido, registro de referencias históricas,
identificador de ambiente y medio simbólico.
Al respecto pueden citarse, entre otros, *Lucía*,
de Solás; *La última cena*, de Titón; *Habanera*,
de Pastor Vega, además de *Páginas del diario de
José Martí*, de Massip. Esta última cinta inclu-
yó a quien era entonces mi condiscípulo en
pintura, Pedro Pablo Oliva, refiriéndose a la
relación que tuvo su abuelo con la muerte de
Martí. El caso de algunos de los documentales
de Santiago Álvarez es otro que debe seña-
larse. En un artículo que publiqué en el desapa-
recido periódico *El Mundo* (diciembre 13 de
1968) escribí que en *LBJ*: «...contrastes entre
secuencias lentas y avalanchas, pano-
rámicas y planos medios, permiten
una tónica violenta que tanto defi-
nen los valores plásticos». ■

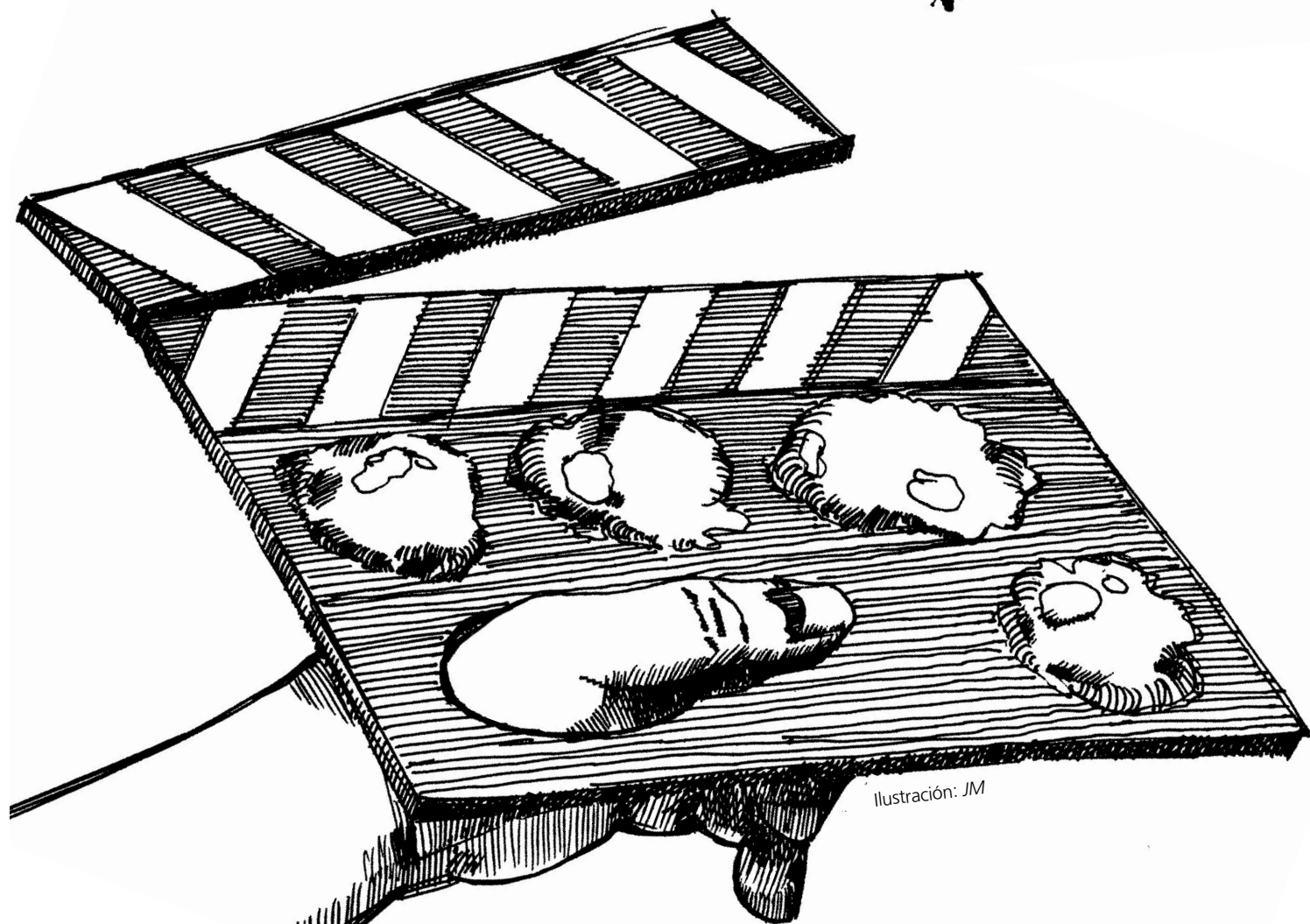


Ilustración: JM

Pensar la poesía, y la literatura en general, es un impulso esencial de la ensayística de la poetisa Fina García Marruz. Textos paradigmáticos en este sentido son, sin duda, los ensayos «Lo exterior en la poesía» y «Hablar de la poesía», ambos profundamente esclarecedores de su arte poética. Pero, además, pensar la poesía desde la poesía, la frecuente necesidad de verter en el poema sus ideas sobre la creación, constituye una de las peculiaridades más acentuadas de su obra lírica. La presencia de la poesía y «lo poético» como tema en una serie de composiciones de uno de los más recientes compendios líricos de la autora cubana, su libro *Habana del centro*, manifiesta de forma privilegiada este impulso esencial de su creación.

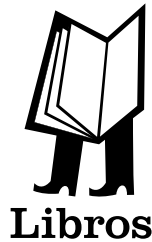
«Viejas amistades», primer poema de *Habana del centro* al que nos remitimos, es una breve prosa poética en que el sujeto lírico pretende entablar comunicación con la entidad «poesía». Numerosos elementos y motivos relativos al concepto de la poesía y «lo poético» se condensan en esta composición: condición menesterosa del poeta que precisa que la poesía le otorgue la inspiración (se convoca a una «generosa» poesía); otorgamiento a la poesía de una identidad concreta: situada en un «allí» preciso, a cuyas puertas dice el sujeto lírico que se ha encontrado y, más adelante: «Sé el lugar donde moras y donde musitas...»¹, tangible incluso y degustable, porque la poetisa dice que ha querido tocarla y que conoce su sabor, pero que al fin, inaprensable, huye; condición superior e independiente de la poesía, que no precisa del escritor, sino al contrario, que lo excede, que «llega cuando quiere y sin causa se va»; comparación de la poesía con la amada y de las fluctuaciones de la inspiración con los encuentros y desencuentros amorosos; el agua como motivo propio de «lo poético»: «rocío tuyo»².

Con el propósito de definir a la poesía, el poema «Los almendros indios» se construye sobre el mecanismo tropológico de la metáfora. La obra se divide en dos partes. La primera comienza con la imagen del árbol, el almendro indio: «Ya están rojeando los almendros indios./ Ya dejan caer alguna hojaza roja/ por el suelo...»³, que rápidamente, irradia, se difunde en asociaciones («Rojean con la misma/ dulzura del tardío otoño.»⁴), recuerdos («Leves/ soplos de frío traen bellas memorias.»), «blancos navideños.»), «¡Estreno de aquel mar, cerca!»⁵) y significados, siguiendo un orden creciente de generalización y abstracción hasta culminar, volviendo al punto inicial, en el árbol mismo, transfigurado por el proceso anterior de imagen exterior a objeto entrañable, paisaje humanizado: «Casi humana,/ la copa baja del almendro indio»⁶.

La primera parte del poema establece uno de los términos de la metáfora: el almendro indio que, en sí mismo y por la densidad de significados que incorpora, se convierte en un símbolo. La segunda parte enuncia el vínculo metafórico desde el verso inicial: «Si no eras la poesía tú, ¿qué eras?»⁷ y lo desarrolla, haciendo explícitas las características de la relación del sujeto lírico con el árbol, extensivas a su relación con la poesía. Así se dice que el árbol rodeaba al sujeto lírico sin que este reparara en su belleza: «Yo te miraba apenas. (...)/ Yo no atendía los cobres ni los rojos/ de tu airada copa...»⁸, no le hacía caso apenas; y que solo a través del tiempo transcurrido este se muestra a plenitud: «Viene tu aroma ahora/ a mí...»⁹. Los últimos versos ya arriban al concepto unitario de poesía que se quiere hacer trascender de la relación en:

(...) ese son desoído,
que no logramos recordar siquiera
bien, que era casi nada,
vuelve tenaz, tan fiel, y ampara, recio.¹⁰

Según esta concepción la poesía rebasa el plano meramente textual, de la escritura, para penetrar en la vida, es el «son desoído» que existe, fluye en la



Fina... Poesía frente al espejo

Lennys Ders del Rosario

realidad más elemental y que el hombre solo reconoce cuando «vuelve», por medio de la memoria fiel, a «ampararnos, recio».

«Receta para escribir un poema», desde el título elocuente, ya anuncia el propósito que lo anima. En las tres partes que lo forman, el poema expone un método creativo, lo fundamenta mediante un ejemplo y luego propone la interpretación «correcta» de este, como si se tratara de una lección escolar. De la primera parte debemos destacar el hecho de que la autora proponga sacar el asunto del poema de un «periódico cualquiera», burla quizá a la llamada poesía «comprometida», que señala a esta una función panfletaria o propagandística, como instrumento de la propagación de ideas o «reflejo» de la realidad; y también que señale la necesidad de escoger la «noticia significativa», o sea, la que «(...) pueda servir para significar otra cosa que no menciona.»¹¹ (lo que se refiere a la capacidad del lenguaje poético de actuar en varios niveles de significación, a su riqueza semántica), que el poeta, para ser «moderno», no debe siquiera insinuar. El poema con que se ilustra la «receta», «Vida de un gavillero», significativamente toma por asunto un hecho concreto, histórico. Y el tercer fragmento, bajo el rótulo de «La crítica», valoriza el poema según un esquema o modelo predeterminado, que sitúa sus logros en los siguientes aspectos: sobriedad, ausencia de lenguaje tropológico («Así hay que calificar de debilidad incalificable lo de decir que la muerte estaba vestida de Alférez.»¹²), reflejo del momento histórico («El poema da, además, la época...»¹³) y de un suceso determinado («Da, además, la historia posible de su capitán...»¹⁴).

El matiz irónico que permea toda la composición denuncia el personal extrañamiento, la separación del concepto y valoración de la poesía aquí expuestos y los propios de García Marruz. La posibilidad de reducir, de simplificar la creación literaria a una simple «receta» no se concilia con una poética que, partiendo de una comprensión trascendente del mundo, atribuye a la poesía un sustrato de misterio, de imprevisible, que impide que esta pueda ser

aprehendida, definida totalmente. El poema se refiere, por tanto, a la propensión de las modas literarias, de la vanguardia en adelante, a privilegiar en la poesía, de una corriente, tendencia o promoción a otra, el modo o el fondo (arte «puro» o arte «para», las clasifica la autora en su ensayo «Hablar de la poesía»), reduciéndola dramáticamente a uno de sus extremos, a la posibilidad de una fórmula. El caso de «Receta para escribir un poema» entonces, constituye una crítica al segundo tipo, a la poesía que le da preferencia al fondo en detrimento del modo, que se conceptúa sobrio, desnudo.¹⁵ «Receta...», además, reproduce el funcionamiento de «ciclo cerrado» que conduce de una poética preestablecida (una «receta»), al poema que la refleja y de este a la crítica que valora la composición de acuerdo a cómo se ajuste a esa estética fijada de antemano, lo que promueve que se comience nuevamente el ciclo.

El texto «Arte poética» sigue la línea iniciada por el poema anterior, solo que ahora el diálogo, la toma de posición de García Marruz frente a los modos contemporáneos de la poesía, con los que no se identifica, se hacen más explícitos y, a la vez que enjuicia estas poéticas «otras», abunda en sus propias ideas al respecto. La poesía «parlanchina», que gusta de un léxico enrevesado, técnico o falsamente científico, hecha de «Palabras para leer sentado...»¹⁶, apunta jocosamente el sujeto lírico; y la otra que quiere «(...) escribir como habla el pueblo»¹⁷, constituyen el objeto esencial de su crítica. A una y otra, apuntan el estilo y construcción del poema, parodia que se explica a sí misma.

El poema se concibe de manera coral e irónicamente asamblearia, en que intervienen

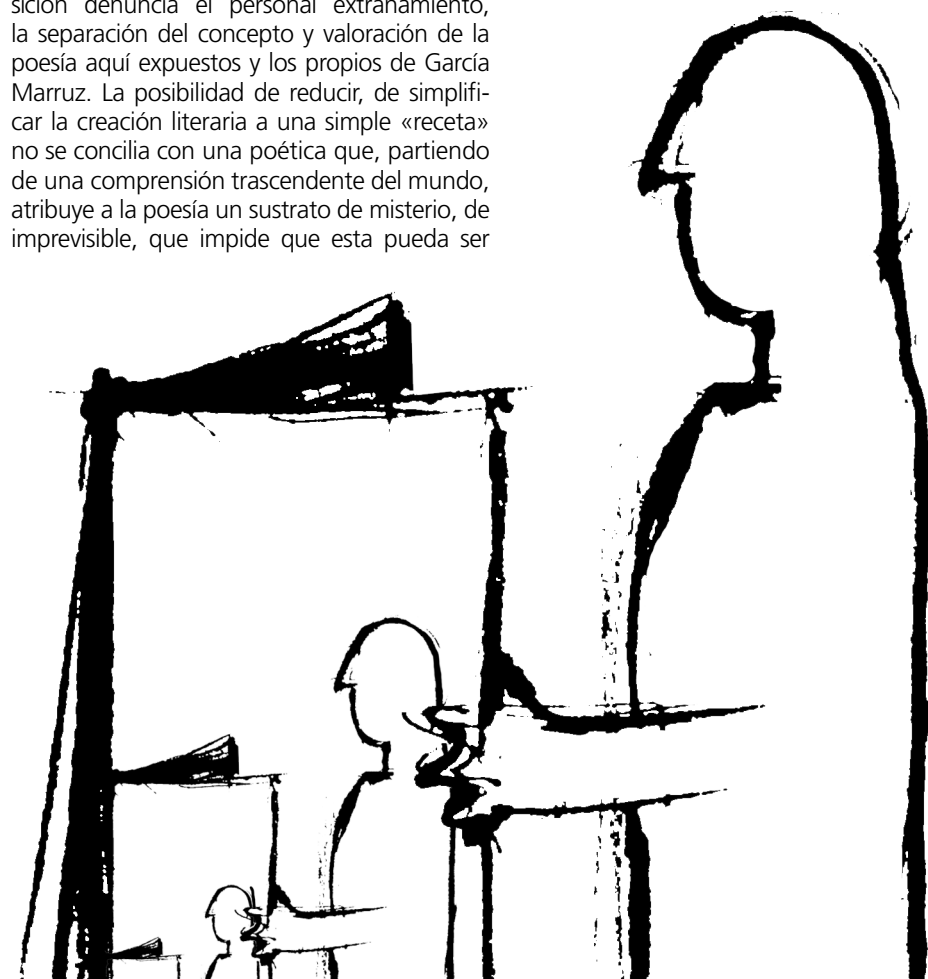


Ilustración: C4

«voces» disímiles, pero el párrafo final porta ya la voz del sujeto lírico y emprende la enunciación de aspectos de la verdadera «Arte poética» de la autora, de una manera explícita que solo puede ser comparada con la de su ensayística. La validación de la existencia de un léxico poético, junto a otro que no puede serlo: «Hay palabras que tienen todavía la leche materna en los labios, y otras pesadas y puestas fuera de nuestro alcance, como retropropulsión»¹⁸; la equiparación del poeta con el artesano, en el sentido de que ambos crean un objeto que es en sí mismo irremplazable, único; la afirmación de que el poema debe estar hecho de «cosas, cosas reales o soñadas»¹⁹, y no, como si el poeta fuera un «doctor», de opiniones, «(...) llanuras de conceptos...»²⁰, o sea, que la poesía debe encarnar en la realidad, partir de ella (cosa distinta de reflejarla, que es imitación mecánica, sin mérito), no tratar de explicarla; el enfrentamiento a la crítica que, con su valoración, pretende imponer un modelo: «(...) por qué tengo que oír a los que nunca han hecho un zapato cómo debo yo hacerlo?»²¹; y la formulación de un concepto de «técnica», que podríamos equiparar al de poética, del que trascienden tres componentes clave: sencillez, eficiencia y coherencia interna²²; constituyen los postulados más importantes de esta que es posible llamar «declaración de principios».

Del examen de este brevísimo corpus se puede deducir que en el libro *Habana del centro*, de Fina García Marruz coexisten dos vertientes del tema de la poesía y «lo poético». Por un lado aparecen textos que, desde un lenguaje marcadamente tropológico, se lanzan a la intuición de «lo poético» y por otro, según expresan los casos de «Receta para escribir un poema» y «Arte poética», se privilegia la exposición del propio método creativo en oposición y como defensa frente a otras formas de hacer poesía, consideradas erróneas. Para desarrollar su crítica la poetisa parcialmente asume, imita o parodia, con marcada ironía, la estética de esos otros «modos» poéticos.

Posee la poesía de Fina García Marruz el hechizo permanente de un misterio que se ofrece, como la luz o la Naturaleza toda, sin cesar nunca de desvelarse. La ambición de palpar su secreto, que se escapa, acompañará siempre a aquellos que se acercan a su obra. ▀

1. Fina García Marruz: «Viejas amistades», en: «Habana del centro», en: *Habana del centro*, Ediciones Unión, 1997, p. 79.

2. *Ibidem*.

3. *Ídem*: «Los almendros indios», p. 80. Destaca la calidad plástica, pictórica, de la imagen del árbol.

4. *Ibidem*.

5. *Ibidem*.

6. *Ibidem*.

7. *Ibidem*.

8. *Ibidem*.

9. *Ídem*: «Los almendros indios», p. 81.

10. *Ibidem*.

11. *Ídem*: «Receta para escribir un poema», en: «Segundas partes», p. 343.

12. *Ídem*: «Receta para escribir un poema», en: «Segundas partes», p. 344.

13. *Ibidem*.

14. *Ibidem*.

15. Ese «modo de hacer» literario fue precisamente el que más se fomentó en el medio cultural cubano tras el triunfo de la Revolución y por los años en que la autora escribe *Habana del centro*.

16. *Ídem*: «Arte poética», en: «Verso amigo», p. 413.

17. *Ídem*: «Arte poética», p. 415. La del «giro coloquial», especifica incluso la autora, refiriéndose seguramente a la poesía llamada conversacional.

18. *Ídem*: «Arte poética», en: «Verso amigo», p. 414. Nótese que aquí se valora la potencialidad poética de la palabra según mantenga o no su relación con el origen, sinónimo de misterio en la cosmovisión de la autora.

19. *Ibidem*.

20. *Ibidem*.

21. *Ibidem*.

22. La autora no pretende promover la sencillez a ultranza, pues afirma que lo complicado «también puede ser bello»; a lo que se opone es a lo inútil, o sea, a la complejidad sin sentido, entendida como un valor en sí.

JORGE IBARRA: TRAS LAS HUELLAS DEL HISTORIADOR

Ambrosio Fornet

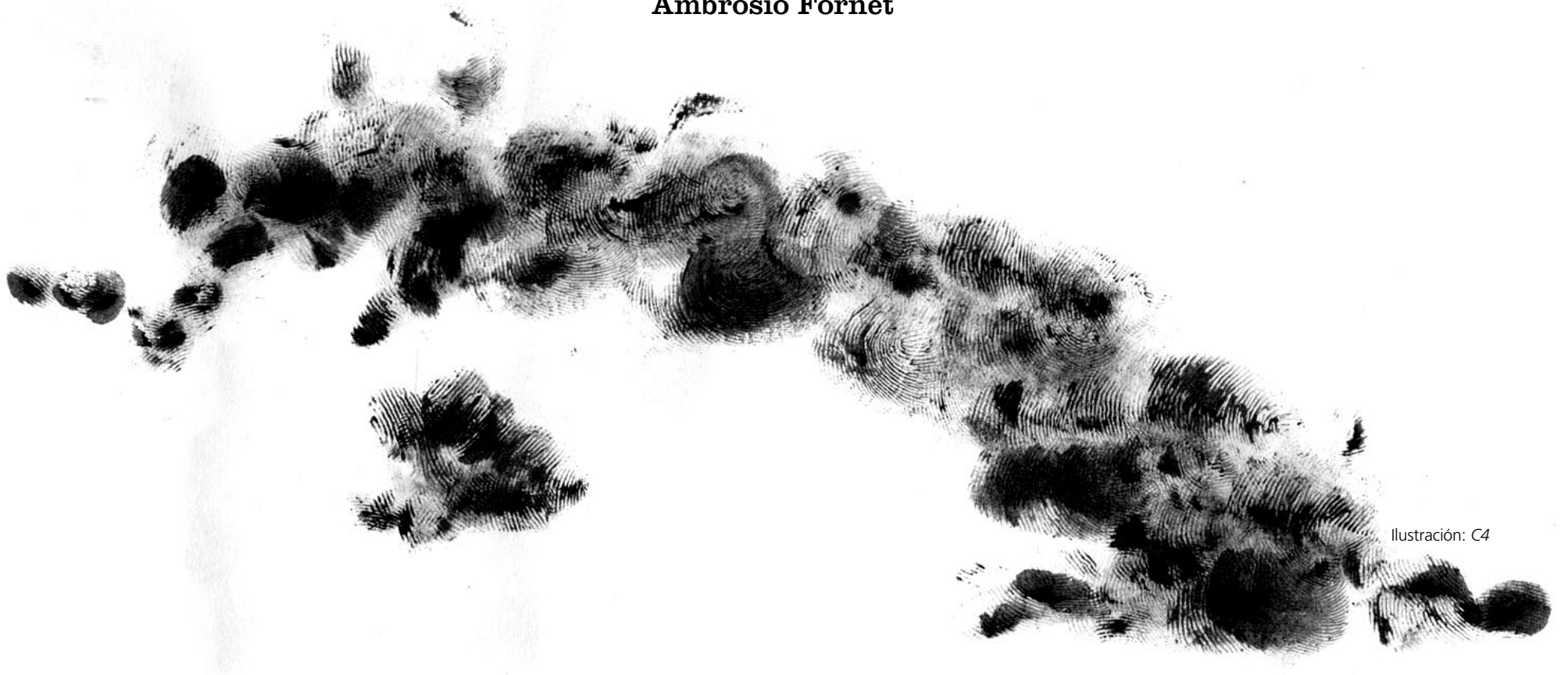


Ilustración: C4

Hay tres cosas que quizá justifiquen el atrevimiento de compartir esta sesión de homenaje a Jorge Ibarra: la primera es que puedo dar testimonio de ciertas facetas de la trayectoria del homenajeado que han contribuido a modelar mi visión no solo del proceso de desarrollo de la conciencia nacional, sino también de la propia actividad historiográfica; la segunda es que todos los orientales —y en especial los bayameses y santiagueros— se sienten un poco historiadores desde que toman conciencia de sus orígenes regionales; y la tercera es que soy un admirador incondicional de Ibarra desde que en 1967 —siendo yo editor de la Editorial Nacional— tuve el privilegio de editar y comentar brevemente los ensayos de *Ideología mambisa*, uno de los primeros volúmenes incluidos en nuestra colección Cocuyo. A propósito de su texto inaugural —«Notas sobre nación e ideología»— recuerdo haber comentado: es quizá «el ensayo más brillante que se haya escrito sobre el tema en la Cuba revolucionaria».

Había algo en él que me llamó poderosamente la atención y era que, por encima del cúmulo de datos y sucesos se iba dibujando, como el diseño de un tapiz, una visión compleja de la historia y sus personajes que a mis ojos de crítico literario adquiría la intensidad del discurso novelesco. No es que Ibarra escribiera «bien», sino que sin resultar engorroso o puntilloso parecía querer abarcarlo todo, no dejar fuera ningún matiz o detalle significativo. Corro el riesgo de ser descalificado por la alusión a Hyden White —una «autoridad» expresamente rechazada por Ibarra, quien en su discurso del acto de inauguración de la recién terminada Feria habló, precisamente, de la «metahistoria»—, pero el modo en que Ibarra iba entretrejiendo hechos y personajes parecía responder a ese mecanismo de la creación dramática que consiste en convertir el conjunto de sucesos narrados en «unidades de sentido», procedimiento —ya descrito por Aristóteles en su *Poética*— que se cumple dentro de un ciclo estructurado en fases (la famosa terna formada por el planteamiento,

el nudo y el desenlace, o, si lo prefieren, por el principio, el medio y el final). Ibarra ha rechazado también el chantaje ideológico de esos adversarios que pretenden tildarnos de «deterministas» porque apelamos a supuestos razonamientos teleológicos, pero yo aún no conocía la *Poética* y mucho menos la voluminosa «metahistoria» de White cuando me pareció encontrar, como soterrada en el discurso de *Ideología mambisa*, una cumplida y coherente progresión que más tarde asocié, en efecto, con las estructuras dramáticas.

El fundamento histórico de esa estrategia discursiva no se me haría evidente hasta la aparición, casi 15 años después, de *Nación y cultura nacional*: era el papel que Ibarra —apartándose del mecanicismo prevaleciente por entonces en algunos análisis— concedía a la «subjetividad», o más concretamente, al proceso de formación de la conciencia nacional y a la voluntad de imponerla en la práctica. *Nación y cultura nacional* proseguía una exploración del tema que alguna vez calificué de «brillante y sorpresiva» porque, aunque el objetivo de aquella búsqueda no se ceñía a un solo aspecto, parecía basarse «en una sola premisa —Cuba es Cuba porque 'quiso' serlo», y girar además «en torno a una sola pregunta: ¿cómo ha llegado el cubano —cada uno de los sectores de la nación cubana, en las distintas etapas de su historia— a negar o afirmar su 'cubanía'?». No era la lectura de Aristóteles, sino el análisis concreto de la situación concreta —la tragedia del dominio colonial y la absoluta decisión de superarla— lo que había dado a la nación en ciernes el impulso necesario para producir el desenlace cuyo «planteamiento» o episodio inicial se desplegó en el escenario de la Demajagua.

Fue en *Nación y cultura nacional* —concretamente en el valor icónico que se atribuía al cuadro «La familia», de Aristides Fernández— donde encontré, además, la primera pista de lo que más tarde iba a desarrollarse en otras latitudes como una verdadera concepción antropológica de la cultura insertada en el ámbito historiográfico. Supongo que la interpretación del cuadro —tan sorpresiva en ese contexto— era un chispazo

procedente de la Escuela de Anales, pero en aquella época las historias de las mentalidades o de la vida cotidiana eran cotos lejanos, supuestamente ajenos al marxismo, que los historiadores no se animaban a explorar.

Imagínense ustedes el impacto que, apenas cinco años después, produjo en lectores como yo, aficionados a la sociología de la literatura, la aparición del más contundente de los estudios socioculturales de la época: *Un análisis psicosocial del cubano: 1898-1925*. Permítanme citar por extenso la reseña periodística con que saludé este acontecimiento: «el autor lleva aquí su exploración a zonas poco frecuentadas por nuestros sociólogos o críticos y raras veces integradas a un núcleo ideológico común. En expresiones literarias y artísticas de signo muy diverso, y en ciertas formas de conducta y comunicación —como el suicidio y el habla popular— Ibarra va descubriendo los indicios, y por último la prueba irrefutable de que en el período estudiado amplios sectores de la población sentían, o más bien 'padecían' de manera semejante, las secuelas del neocolonialismo, y que esa sintonía había acabado convirtiéndose, por decirlo así, en conciencia colectiva. [...] sin conocer esta intrépida pesquisa sería difícil demostrar que existe un vínculo secreto entre la prosa marmórea de Poveda y un dicharacho popular, entre el citado cuadro de Aristides Fernández y las décimas campesinas, entre la novelística de Loveira y la tasa de suicidios. Pero Ibarra nos convence de que, como expresiones de un mismo ámbito sociocultural, todas acaban integrando, a su manera, un bloque sin fisuras, el horizonte ideológico y espiritual de una época dislocada y sombría.»

No he vuelto a leer ninguna de las obras mencionadas, pero no renuncio a la posibilidad de hacerlo en alguna ocasión. Y estoy seguro de que entonces el entusiasmo y el provecho seguirán siendo los mismos. ▀

Palabras escritas a propósito del homenaje al historiador Jorge Ibarra como parte del programa de la XVIII Feria Internacional del Libro de La Habana.

He leído estos poemas con anterioridad. O los he escuchado, en voz de su autor, durante un tiempo que me permito poblar de mis memorias. Volver a encontrarlos unidos en un volumen, donde la voz de Bladimir Zamora parece haberlos impreso con una tinta que es la de esa memoria y esas noches, me ha recordado que la poesía es, sobre todo, una manera de salvarnos de la pérdida. Si no me uniera al autor de estos poemas un cariño, o para decirlo con una palabra tal vez más cierta, una querencia tan larga, puede que me hubiese negado a hacer esta presentación. Porque en no pocos versos he reencontrado paisajes en los que yo era otro, más joven o ingenuo, y me abrazaban, y se abrazaban, otros que no nos acompañan ya, o que tal vez no deseen volver a retratarse en idénticos abrazos. Salvarnos de la pérdida, eso digo. Lo quieran o no, en *Los olores del cuerpo* esos abrazos son todavía cálidos.

Las palabras del cuerpo

Por un libro de poemas de Bladimir

Norge Espinosa Mendoza

Bladimir lo ha dicho en no pocas ocasiones. Como su admirado Gastón Baquero, al que tanto hizo por acercarnos hasta el día de hoy en el que mencionar su nombre ya no es deshonra sino fiesta verbal de todos; descrea de los libros como quien descrea de las tumbas. Para suerte suya, *Los olores del cuerpo* resume, junto al estado de ánimo de quien escoge y repasa, un anhelo que no es de la despedida, sino más bien el concierto de lo vivido en pos de nuevas resonancias. Fiel a sí mismo, Bladimir ha puesto en un haz los poemas con los cuales llenó aquel primer cuaderno, *Sin puntos cardinales*, y ha dilatado ese mapa sensible que es su propia biografía de poeta humilde y alejado de la vanidad de tantos con otros textos que lo acompañan y nos acompañan. Una buena antología de la poesía cubana de los años 80 no perdería un ápice de dignidad si incluyese «Bailas para mí en 1916», esa evocación de una Isadora Duncan que renace como alma, y baila de manera insólita en uno de sus mejores poemas. Y que, hasta donde sé, no ha podido ser superada por otra página que intente seguir la huella de la excepcional bailarina entre nosotros desde la poesía que fue ella misma. «El cetro de la imaginación» es otro poema, a mi juicio, veraz y válido: el propio Gastón Baquero es el retrato de una Isla que comienza donde la poesía tiene su latitud visible. Son, digamos, ejemplos de una poesía que puede emular con lo que, como concepto, manejan muchos. Pero quizá me atreva más, y pueda sugerirle al lector que no conozca a Bladimir poemas más sencillos, en los que se transparenta un ser humano que lidia sin cesar contra otras figuraciones.

Habrà que decirlo de una vez: siendo él mismo un hombre esencial en el desplazamiento que muchos jóvenes poetas ganaron hacia la publicidad mediante las páginas de *El Caimán Barbudo*, en las cuales les hizo sitio desde aquella columna que se llama «Por Primera Vez»; Bladimir Zamora ha ido entretejiendo su propia palabra de poeta en la hora, al parecer, menos iluminada. Escribe para sí mismo con las palabras de la infancia, oídas y aprendidas en Cauto del Paso, y tocadas por un encantamiento que las desdobra hacia otra posibilidad de sonido y sentido. La transparencia parece ser su clave; y en su poesía, despojada de efectos y recursos que otros calcan sobre sí mismos, hay un retrato íntimo de la persona que procura un rostro menos solitario, y pide y clama en estos poemas por la posibilidad de una compañía que lo salve. La suya es una poesía que pide confraternidad. No es ese un gesto nada frecuente en lo que se escribe y lee hoy en la Isla.

Conocido por tantos, trovadores, poetas, pintores, artistas de Cuba y fuera de Cuba, podría

crearse de él la imagen de un ser a quien no le faltan abrazos. *Los olores del cuerpo* muestra la otra figura de la misma persona, y al revelarlo en su fragilidad, ayuda a entender mucho mejor a ese Bladimir Zamora público, capaz de arrojarse en el ron más sencillo, y cambiarlo por el hallazgo de un nuevo cantautor, o de volver a Martí o Fina García Marruz, dos de sus pasiones, con la vulnerabilidad de quien vive y comparte todo lo que vive. Cuántas veces hemos subido la escalera estrechísima del Hotel Monserrate para oír, en la disposición mínima de La Gaveta, varios secretos cantados de Cuba. Cuántas veces no he pensado en él si me despierto necesitando a María Teresa Vera o Los Matamoros. *Los olores del cuerpo* contiene la música íntima de Bladimir Zamora: de alguna manera son más que poemas, estos, sonos, baladas, su melodía más cierta. Algunos de estos versos, quizá por ello, nos invitan a cantarlos.

Algunas personas, sin que la exageración nos empuje a afirmar tal cosa, pueden calificarse de irrepetibles. Son, ellas, las que ganan un sitio que no podemos compartir sino desde el gesto con el cual nos sabríamos privados del algo que creemos estrictamente irremplazable; algo sin lo cual algunas cosas no serían iguales ni nos harían precisamente iguales. *Los olores del cuerpo*, para quienes lo conocen de veras, es un libro que se parece a su autor, que lo revela sin circunloquios ni pirotecnia de la poesía al uso. De ahí proviene su extrañeza y su singularidad. Los amigos que el autor puede nombrar, varios de los cuales están en la página de créditos del volumen, podrían confirmarlo. Yo lo digo porque también puedo imaginarme en el espejo que esos versos me dejan habitar: puedo reconocirme en ellos con la seguridad palpitante de quien desempolva una foto de familia para encontrar su propio rostro entre los rostros: el paisaje que puede ser la poesía en un fondo que se va volviendo sepia. Lo que este libro nos devuelve es el tiempo en que muchas cosas parecían ser posibles, reviviéndolas con palabras que son el aliento, el olor, el eco mismo de Bladimir Zamora. El Bladimir Zamora que podría abrir, hasta las madrugadas infinitas que acaso ya no vuelvan, una casona en la calle Paseo para que coincidieran Delfín Prats y Carlos Varela, Martha Valdés y un poeta recién descubierto, Zaida del Río y Javier Guerra. A eso podríamos llamarle vivir. De ese olor, también, pueden llenarse al lector las manos. ▀

EL RESOPLIDO

para mi hijo Yoryy

ahora mismo si me vinieran a quemar la casa
o en alguna pesadilla
tocaran a la puerta para pedirme
un viaje
por paisajes totalmente fuera
de mi cariño
y si los emplazadores hicieran el increíble
papel del indulgente
permitiendo
que llevara conmigo
las pertenencias indispensables
sin dudas miraría en redondo
tratando de indagar con cuál de ellas
me salvo
echaría un resoplido de caballo en trote
y poniendo la vista en un punto
parecido a la cercanía
a esos
desfiladeros remotos
les podría decir solo
con el seguro cauce de mi mirada
llévenme apenas
con los olores del cuerpo.

La Habana Vieja, enero 05, 2006

Palabras para la presentación del poemario *Los olores del cuerpo*, Casa Editora Abril, La Habana, 2009.



Ilustración: Annelis



ALEJANDRO VARGAS TRAPICHE

Joaquín Borges-Triana



No sabría explicar las razones por las que el jazz hecho por cubanos ha generado, en materia de repertorio, escasos clásicos. Si uno repasa la historia de esta manifestación sonora entre nosotros, se dará cuenta de que resultan contadas las piezas que son tocadas en distintas versiones por disímiles intérpretes. Pienso, por ejemplo, en «Mambo influenciado» y «Claudia», de Chucho Valdés; en «Momo», de Ernán López-Nussa, y en uno que otro corte más. Quizá ello nos esté dando señales de que entre nuestros jazzistas, como tendencia, hemos tenido a grandes ejecutantes, pero no a compositores de idéntica valía.

Llama la atención que en años recientes han surgido algunas figuras que, además de ser buenos improvisadores, también se revelan como sobresalientes compositores. Dos nombres a mi entender se destacan en dicho rubro: el trompetista Yasek Manzano y el pianista holguinero Alejandro Vargas. Hace unos meses, él puso en circulación su debut fonográfico, el álbum titulado *Trapiche* y que ha sido grabado junto a su cuarteto, grupo al que ha denominado Oriental Quartet.

Proveniente de las filas de los ganadores del Jojazz, certamen que se ha convertido en una de las principales canchales para la nominación de nuevos talentos, no solo para el ámbito del jazz, sino también para la nómina de numerosas agrupaciones de músicaailable, Vargas es uno de los beneficiados con el compromiso por parte del Instituto Cubano de la Música en cuanto a que los triunfadores del citado evento podrían acometer la realización de un fonograma. Esa tarea la ha asumido en el presente la casa discográfica Colibrí y creo que está armando con estos jóvenes instrumentistas uno de los catálogos de mayor interés en nuestro panorama discográfico.

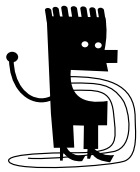
Trapiche es un disco que sorprende por la conjunción que en él se produce entre las maneras más contemporáneas de abordar el discurso jazzístico (muchos elementos que forman parte de las técnicas composicionales de la actual música clásica se hacen presentes) y el sentido de lo cubano que la grabación transpira. Pero, ojo, la cubanía que se detecta a lo largo de los 11 cortes que integran el CD, no tiene nada que ver con los numerosos clichés que tornan en extremo predecibles trabajos enmarcados en los parámetros del jazz afrocubano y en los que determinados «tumbaos» y frases melódicas se repiten por doquier.

La *opera prima* de este pianista y compositor tiene la virtud de que en ella nos damos cuenta en cada una de las piezas aquí registradas, de que estamos en presencia de una voz con personalidad propia. En el formato empleado, acompañan a Alejandro el contrabajista José Manuel Díaz, Raciél Jiménez en la batería y Ernesto Camilo Vega como ejecutante del clarinete,

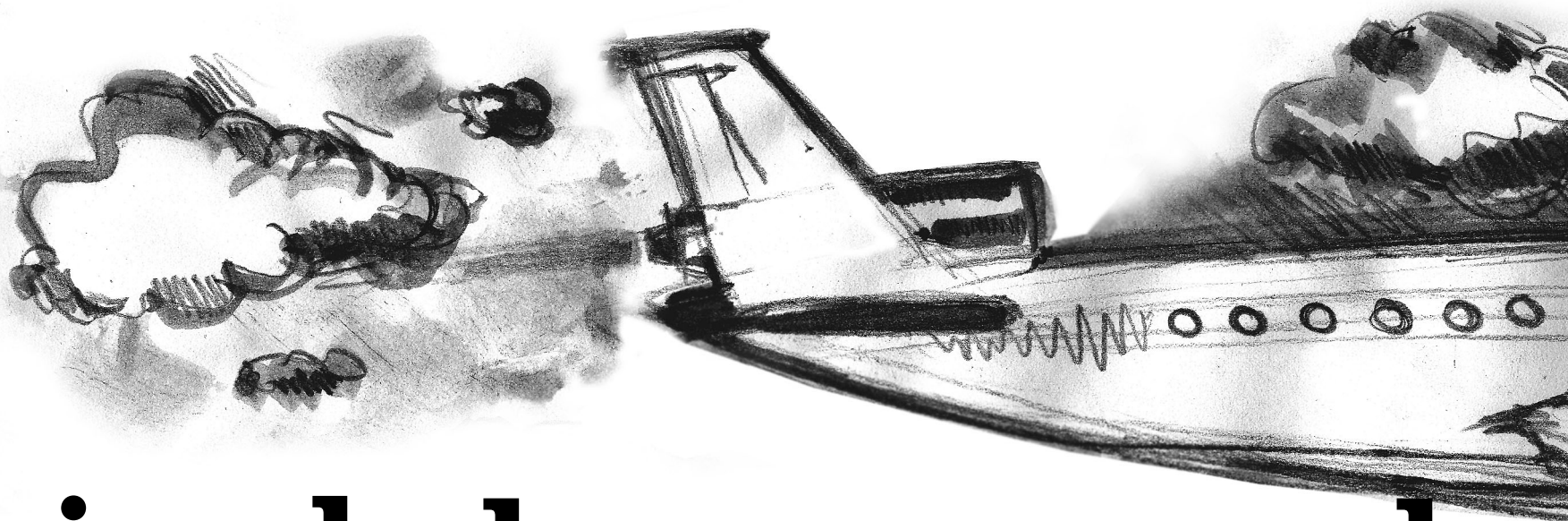
el clarinete bajo (de tan poca presencia en materiales como este) y el saxofón soprano. Hay también espacio para varios invitados, entre los que tiene un rol fundamental la vocalista Diana Fuentes, que en las cuatro piezas por ella interpretadas nos demuestra todas sus potencialidades (no explotadas al máximo en una zona de su repertorio personal) como cantante capaz de enfrentarse a una armonía y una melodía harto complejas, sin que ni en una sola nota se atisbe algo de desafinación.

En el camino al que me refería en cuanto a indagar en maneras no trilladas de resaltar lo cubano en el lenguaje jazzístico, sobresale la búsqueda que Alejandro y su cuarteto hacen en torno al órgano oriental, al que se le rinde tributo a través de la concepción prevaeciente en el álbum, donde se comprueba, de cierta manera, esa máxima del minimalismo que afirma que menos es más. Digo esto porque en los temas de Vargas no hay ese abrumarnos con improvisaciones escafolofrantes por su velocidad o cantidad de notas, sino que se uno se deleita en la profundidad de los pasajes.

Cortes como «Compay», «Trapiche», «Mima-jaba» (precioso bolero con lucimiento del invitado Ariel Bringues en el saxo tenor), «Changüi» y «Guantanamera» dejan claro que este fonograma, con producción del propio Alejandro Vargas y de Gloria Ochoa, es un disco facturado por un cuarteto de músicos maduros, que saben muy bien lo que se traen entre manos. ▀



Narrativa



Haciendo las cosas mal

Ernesto Pérez Castillo

La música nos llevaba a aquel lugar. El bar era espantoso, el sonido era horrible y nosotros queríamos hacer algo. Por una vez, desde que nos conocimos, para variar, haríamos algo que no fuera una de nuestras «conversaciones espirituales» —así las llamaba Svetlana—, o meternos al cine Chaplin durante uno de los tantos ciclos de películas neozelandesas, o todo Fellini, o cine independiente iraní.

La idea nos la vendió la propia Svetlana. Teníamos que hacer algo con nuestras vidas. Y para hacer algo, tendría que ser algo grande. Y eso fue lo que lo complicó todo, porque la verdad es que ir al cine varias veces a la semana, invitarnos a comer cualquier boba en su casa, hablar durante horas con la única condición de nunca —¡nunca!— hablar mal del gobierno ni de nada que viésemos en la calle o sucediera en nuestras familias, dormir juntos los tres de tanto en tanto, era cómodo y era sencillo, y para Rubén y para mí las cosas estaban muy bien así.

A Rubén lo mantenía su mamá, que nunca le fallaba en la mensualidad. Yo lo acompañaba cada día siete al Banco Metropolitano, y sacábamos de su cuenta los 500 euros que le enviaba la querida señora Rita, a veces desde Roma, a veces desde París, a veces desde Barcelona, y así, según la estación del año y las rebajas de las aerolíneas europeas.

A mí me mantenía Rubén, y eso estaba bien para los dos. Él nunca sabía qué hacer con tanta plata, y yo se la ayudaba a administrar sin que nos sobrara nada a fin de mes. De la última semana se ocupaba Svetlana, invitándonos a sus sopas y sus tés.

Pero tras 15 años de amistad y tisanas sobresaturadas de azúcar, el día que Svetlana cumplía sus 33 y la celebrábamos con vino tinto, queso parmesano y palomitas de maíz, de pronto rompió a llorar y nos dijo muy bajo, en un susurro entrecortado por los hipo de su llanto:

—Somos unos mediocres... unos fracasados... nuestras vidas son una mierda...

No encontramos el modo de sacarla de su repentina depresión, y al final nos fuimos cada uno a dormir por su lado. Yo no le hice el menor caso, pues conocía muy bien a Svetlana, pero Rubén se la tomó en serio, y antes de despedirnos me dijo que era cierto, que además éramos unos superficiales, y que mi idea de comprarnos para ese día unos *boxers* amarillos e idénticos —como si fuera tan sencillo en nuestra geografía dar con algo así— no era sino expresión suprema de mi inmadurez.

A él tampoco le hice caso. Dormí solo en mi apartamento esa noche, y a la mañana siguiente, al despertar, no me sorprendió que al abrir la puerta, tras los timbrazos que me sacaron de la cama, los encontrara allí a los dos, con caras de felicidad.

—Tenemos que hacer algo, y algo grande —dijo Svetlana, y la aprobación que brillaba en la sonrisa de Rubén me confirmó que nuestra amistad había cruzado el punto de no retorno al que nunca debimos llegar.

Pero ese solo fue el principio, y quedaría mucho por delante antes del final, que sería espantoso. Vivir para ver, me dije a mí mismo, y los hice pasar a mi salita, resignado.

El primer signo del desastre fue nuestro desayuno de ese día: *kumis* natural, nueces secas, *croissants* de vegetales, un cóctel de frutas frescas —papaya, mangos, plátanos, manzanos, piña— y una *omelet* de queso de las que solo Svetlana sabe preparar. Rubén había malbaratado el presupuesto de dos semanas de mi buena administración.

Y aún faltaba la gran idea de Svetlana, aquello que finalmente daría un sentido provechoso a nuestras vidas. La cuestión, dijo Svetlana, es que somos unos desagradecidos. Según ella, tanto libro leído, tantas horas de universidad, tanto buen cine, no nos había sido entregado en balde. Teníamos el don de la inteligencia, del talento natural, del saber cultivado y, junto a ello, el deber de corresponder al contrato social del que hasta ahora habíamos sido únicamente beneficiarios, por no decir algo peor: usufructuarios onerosos.

Deberíamos dar algo a cambio, y podíamos. Sería una inconciencia y una malcriadez no hacerlo. Dar, y seguir dando después: solo eso justificaría el altísimo nivel de nuestro consumo cultural.

Yo la escuché horrorizado, y Rubén asentía ante cada palabra, cada una más loca que la anterior. Al terminar el desayuno ya teníamos una idea clara, y un plan. Y para ser sincero, añadiré algo más: de ese desayuno yo no probé bocado.

La estrategia era perversa, sino retorcida, pero no dije nada y me dejé llevar. Aparentemente —declaró Svetlana—, lo más fácil es hacer las cosas mal. Y siguió: pero solo aparentemente. Una vez que has aprendido a hacer las cosas bien, es muy difícil, rayando lo imposible, lograr hacer mal cosa alguna. Tienes el cuerpo y el alma entrenados, automatizados, para lo bello, y ya solo serás capaz de expresar en tus creaciones la perfección.

Confieso que entreví una punta de certeza en sus argumentos, sobre todo cuando ejemplificó: ¿se imaginan a Baryshnikov ejecutando mal un salto, tropezando en un desplazamiento? No, eso es algo que Baryshnikov no podría lograr jamás.

Nosotros, que disfrutamos de un alma cultivada en lo bello y un criterio entrenado en la percepción de lo hermoso, solo tenemos un camino para expresar nuestra genialidad: hacer algo mal, genuinamente mal. Y estamos hablando de arte. Así concluyó su discurso Svetlana.

Para los siguientes días solo quedó decidir en cuál disciplina nos habríamos de concentrar.

El ballet quedó descalificado desde la primera conversación: la referencia a Baryshnikov fue solo un ejemplo esclarecedor. Nuestros cuerpos no darían para tamaño esfuerzo. Y así seguimos descartando: el cine era, obviamente, demasiado costoso; en las artes plásticas el camino sería demasiado trillado: por disparatada que resultara nuestra creación, siempre encontraríamos un inmediato eco elogioso en la crítica, todo lo contrario de lo que queríamos lograr; la literatura, un proyecto que nos llevaría demasiado tiempo y la probabilidad segura de no lograr nunca que Letras Cubanas entendiera el alcance de nuestra obra como para hacerla llegar a imprenta.

¿Cuál sería el arte aquel, en el cual podríamos concretar una obra que resultara amplia y fácilmente difundida y a la vez totalmente desoída por el canon cultural?

La respuesta era obvia: para ser desoídos debíamos hacer música. Para ser precisos, música popular.

Por eso estábamos esa tarde, sentados en aquel bar de mala muerte, en un callejón perdido de La Habana Vieja. Debíamos comenzar por descontaminar nuestros oídos de tanto Bach, tanto Vivaldi, tanto Mozart, tanto Beethoven, tanto Albinoni. Lo mismo con tanto Silvio, tanto Chico Buarque, tanto Fito Páez, tanto Lucio Dalla, tanto Fabricio de André, tanto Ciccio Capasso, tanto Sabina, incluso tanto Tom Waits.

Pero tampoco era cosa de ir directo a nuestro objetivo. Debíamos avanzar, mejor dicho, retroceder, descender paso a paso, con cuidado, lentamente. Por eso nos estaban muy bien las bocinas de aquel bar, que se quebraban con la música de unos muchachitos que según el barman se hacían llamar Buena Fe —una mezcla perfecta, un híbrido, un cruce de los Bukis con Ricardo Arjona, según Svetlana— que nos serviría para adentrarnos de a poquitos en el submundo de nuestro interés. Eran lo malo, sí, pero pasados por agua.

Una tarde allí, corrida hasta la medianoche, fue suficiente. Eso, y tres botellas de un tinto Penedés que Svetlana supo llevar. Aprendimos que sería mucho más difícil de lo que supusimos, pero ese era el reto, y también el mérito, si persistíamos hasta el final. No era solo cuestión de rimar «vida» con «salida», «futuro» con «seguro» o «libertad» con «individualidad». No. Eso era loguable, con cierto empeño, pero no sería para nada notable.

Para ser la primera vez, ya sabíamos que, sobre todo, debíamos lograr si no que rimaran, al menos que aparecieran en el mismo verso, conceptos que se repelieran entre sí, como los polos magnéticos de carga semejante, y en lo posible, usar palabras de acentuación esdrújula.

Lo principal: no nos servirían de nada términos como «hojarasca», «varados» ni «atisbo». Había que renunciar, por ejemplo, al verbo «otear». La cosa es que tenemos

que «aterrizar», así definió Svetlana la cuestión. Nuestro plan de aterrizaje estaba listo a la mañana siguiente, y con él apareció en nuestras vidas la palabra «cambio». Teníamos que enfrentar algunos «cambios». El primer «cambio»: quedó levantada de inmediato la prohibición de hablar mal del gobierno. A partir de ahora debíamos hablar mal del gobierno todo el tiempo, todo lo que pudiéramos.

Junto con eso, debíamos comenzar a contarnos todo lo que viéramos o escucháramos en la calle cuando no estuviéramos juntos, y comentar también todo lo que sucediera en nuestras familias. El súper objetivo era el mismo: hablar de todo eso y, al final, hablar mal del gobierno, que por *default* sería siempre el culpable de todo lo que encontráramos que estaba mal. Eso nos daría «material», aseguró Svetlana.

Otro «cambio» era el referido a nuestros teléfonos móviles. Renunciaríamos a nuestros teléfonos móviles, incluso a los inalámbricos dentro de las casas. A partir de ahora solo usaríamos nuestros teléfonos fijos, y los públicos, si es que funcionaban. La verdad es que desconocíamos si los teléfonos públicos servían o no, o si quedaba alguno.

Y un «cambio» más: teníamos que renunciar también a nuestros euros, al menos hasta que concluyéramos el «proyecto». Con eso renunciaríamos a los buenos vinos, a los buenos restaurantes, a las *boutiques*, y a los *shampoos*, a los acondicionadores del cabello, a los suavizadores para la ropa, a los detergentes, a los jabones de Heno de Pravia, a los aceites de oliva, a los quesos, a los yogures, y también a nuestras computadoras, a nuestros *e-mails*, a nuestra Internet, a la buena vida, en fin... para, como quería Svetlana, «aterrizar».

Comenzaríamos a vivir del arroz y el azúcar de la libreta de racionamiento, aguardar en las paradas por la ruta 222, no tomar otro helado que el helado de Coppelia, después de hacer las tres horas de la cola de Coppelia. Sería un duro aterrizaje, pero era necesario. Todo por el arte.

Para ser el principio, los «cambios» estuvieron bien. Durante una semana tuvimos apasionadas discusiones sobre lo mala que estaba la «cosa», lo mal que «ellos» organizaban todo, lo jodido de la «situación». Pero eran discusiones sobre lo que escuchábamos decir en la calle, lo que hablaba la gente por ahí. Aún no habíamos sentido nada en carne propia, o al menos nada de lo «sentido» había sido digerido al punto de aflorar en nuestras conversaciones, y eso nos era urgente, vital para la creación.

Finalmente una mañana llegó Svetlana con «algo». Después de media mañana de cola en su bodega, porque habían venido los garbanzos de ese mes, tuvo que regresarse a su casa solo con las ganas... apenas dos viejitas antes que ella, se habían acabado los garbanzos. No volverían hasta el próximo mes.

Fue nuestra primera diatriba real contra el gobierno. Svetlana llegó a las lágrimas

en su discurso. Rubén la consolaba, como siempre, pobremente: a su bodega también llegaron los garbanzos, pero cuando él se enteró ya se habían acabado, y eso era peor. Ni siquiera se pudo ilusionar con ellos.

Nos conformamos con una tisana de hojas de naranjas, endulzada con el azúcar prieta que alcancé a comprar en mi bodega. No obstante, nos despedimos felices: nuestro «proyecto» comenzaba a funcionar.

La mañana siguiente, en todo caso, desperté con la duda. Tomé mi libreta de racionamiento, fui hasta la bodega, y allí pregunté por los garbanzos del mes. «¿Los qué?» —me preguntó el bodeguero, y siguió— «Blanquito, ¿tú estás fuma'ó, o se te voló el pichón?».

No respondí. Volví a mi apartamento, tomé un bolígrafo y busqué papel pero, al no encontrar ninguna hoja en blanco, terminé cogiendo un periódico *Granma* para anotar bajo el rojo titular de la última página: «¡se te voló el pichón!».

Entusiasmado, telefoneé a Rubén, y me respondió su contestadora. Colgué, fui hasta la parada, y a los veinte minutos, cuando Rubén me abrió la puerta, sin saludarle, le entregué el periódico con mi anotación manuscrita y fui directo al teléfono en el cuarto. Desconecté su contestadora, enrollé el cable sobre el aparato y volví a la sala.

—¿Qué haces? —me preguntó Rubén.

—Aterrízate... —le dije, y pregunté a mi vez— ¿ya viste lo que descubrí hoy?

—¿Dónde? ¿En el periódico?

—Sí, ahí está, en la última página.

Rubén leyó en voz alta el titular de la contraportada del *Granma* de ese día:

—«Chávez: nadie detendrá el avance victorioso de Cuba y Venezuela»

—No, no —le rectificué—, lee lo que yo escribí a mano...

—Ah... «¡¡¡se te voló el pichón!!!».

Rubén captó la idea al instante. Era nuestro primer enunciado eminentemente popular, lo que Svetlana llamaría, con toda propiedad, «auténtico material».

—¿Y de dónde lo sacaste?

Iba a contarle, pero una sombra me cruzó la mente, una duda que no debía dejar florecer, aunque sabía que igual crecería por sí sola. No quería que nada empañara el momento, el primer fruto de nuestro «proyecto», así que, evadiendo responderle, le dije que nos fuéramos ya mismo a casa de Svetlana.

Ella no recibió extrañada de vernos llegar sin antes avisarle, y tuve que recordarle que ella no tenía teléfono a donde la pudiésemos llamar...

—Pero el móvil... —comenzó a decir, mas por sí misma recordó ese «cambio» y dejó la frase sin terminar.

Rubén, por ayudarle en el trance, le mostró el periódico para que viera lo que «habíamos» descubierto. A Svetlana le pareció genial, nos besó a los dos y propuso celebrar el hallazgo con un almuerzo rápido.

Mis dudas crecían. Svetlana puso en la mesa un plato de jamón lasqueado, rodajas de pan, y se quedó todavía un rato pensativa

frente a la puerta abierta del refrigerador, aunque su cuerpo me impedía ver adentro del aparato, hasta que finalmente lo cerró sin sacar nada más. La «cosa» está malísima, dijo al sentarse a la mesa. A su carnicería había venido jamón... pero malísimo, y solo una libra por persona.

—No pusiste agua —dije, e hice ademán de ir a buscarla, pero ella se levantó de un salto, me hizo señas de que siguiera sentado, y la trajo por sí misma.

Yo solo le di una probadita al jamón. Les dije que estaba desgano, y no comí más, mientras ellos se atracaban. El jamón era delicioso.

—¿Qué hace una muchacha sin teléfono en casa —soltó de pronto Svetlana, tras el último bocado de jamón—, sin celular, sin poder pagarse un buen vestido o unas cremas decentes, sin posibilidades ni futuro a la vista, en fin, sin dinero?

—Tratar de conseguirlo... —aventuré.

—¡Lucharlo! —me corrigió ella.

—¿Lucharlo? —preguntó Rubén.

Pues sí, Svetlana también había hecho la tarea. Nos contó que pasó la mañana de vidrieras, mirando bien de cerca lo que antes tenía y ahora —por nuestros «cambios»— no podía tener, y espiando las conversaciones de las muchachas que entraban o salían de las tiendas. Así escuchó la palabra «luchar», y mejor aún, logró penetrar y aprehender su concepto profundo.

Ya comenzábamos a acumular «material», pero a Svetlana eso le parecía insuficiente, y estaba decidida a dar un paso más allá. En eso había basado su vida, a fin de cuentas.

Sus padres eran diplomáticos. Llevaban una larga carrera, de embajada en embajada por el mundo, aunque al principio el «mundo» se limitó al mundo socialista. La propia Svetlana nació en Moscú, y de ahí su nombre, pues ni siquiera durante el embarazo la madre pensó en interrumpir su misión. Solo volvían a La Habana en sus vacaciones, pero era gente que no disfrutaba mucho de vacacionar. Y así vivió Svetlana por dieciocho años, de una a otra latitud, hasta que se cansó.

Cuando Rubén me presentó a Svetlana, ella recién llegaba de Reykjavik. Había decidido abandonar a su familia, por una razón muy peculiar: el enorme aburrimiento de estar siempre rodeada de cubanos. Así me dijo. Cursó toda la enseñanza primaria, la secundaria y el bachillerato, en aulas pequeñas, con los hijos de los otros funcionarios cubanos. Y vivían siempre en edificios de apartamentos junto con los otros representantes de la Isla, y así celebraban sus fiestas, siempre juntos, siempre entre cubanos, los 26 de Julio, los aniversarios de la Revolución, cada Primero de Mayo, cada 28 de Septiembre, los 13 de Agosto de Fidel. Estaba harta, decía Svetlana, de tener tantos cubanos encima. Por eso abandonó a la familia y se vino a estudiar la universidad aquí. En Cuba.

Y descubrió que tenía razón. Descubrió que Cuba era otra cosa. De su anterior vida

itinerante le quedaron dos características muy marcadas: la piel más blanca que he visto nunca, y un acento al hablar que no pertenece a ningún lugar, sobre todo a ningún lugar de nuestro país. En consecuencia, entre nosotros, cubana entre cubanos, pasaba por extranjera siempre, algo de lo que Svetlana sabía sacar el partido mejor.

Ahora era el momento de dar el paso siguiente, y Svetlana se lo planteaba así: comenzaría a «luchar», ello daría el impulso final a nuestro «proyecto». Yo preferí no opinar, pero Rubén no pudo quedarse callado. Es una locura, una locura más, otra locura, decía, gritaba, y finalmente balbuceaba él entre sollozos, a lágrima viva. Svetlana lo abrazó, lo acunó en su pecho, y así los dejó esa noche, ella consolándolo y él dejándose consolar.

A partir de ahí, solo un reto sacaba a Rubén de la cama: y era que, cuando reencontráramos a Svetlana, tuviéramos «material» valioso del cual enorgullecernos. Me las ingeníe para trazarnos un itinerario que ni por asomo cruzara la ruta probable de ella. Así exploramos cada Mercado Artesanal Industrial de la ciudad, la Terminal de Omnibus Nacionales, la Estación Central de Ferrocarriles: cada uno de esos sitios nos pareció un universo en expansión, otro país dentro del país, y qué país... Era como viajar a provincias y más allá, o incluso mejor, pues no teníamos que llevar equipaje, y con solo unos pasos podíamos retornar a la normalidad.

Colectábamos «material» a las dos manos, y supimos que teníamos suficiente una tarde, a la caída del sol, en que le propuse a Rubén tomarnos un descanso y una cerveza, y él me dijo:

—Ok, pero la pagas tú, que yo estoy más atrás que los cordales...

Lo dijo y rompió a reír y yo a reír con él, pues eso de «estar más atrás que los cordales» no solo era excelente «material», sino que le había brotado con total fluidez, absolutamente natural, y ello era signo de que no solo acumulábamos, sino que además digeríamos lo acumulado. Cada vez estábamos más cerca de poder hacer nuestra canción.

No habíamos terminado nuestra cerveza cuando vimos a Svetlana. Iba del brazo de alguien de pelo ensortijado con iluminaciones rubias, piel muy tostada, un metro ochenta y tantos, sandalias de cuero curtido, bermudas beige, camiseta clara de algún color pastel. Ella no nos vio, o hizo como que no nos vio, pero Rubén se le quedó mirando hasta que se perdieron de vista en un Hyundai Sonata. Habían sido cinco semanas sin ella.

Llegó Papá Noel, dijo Svetlana cuando abrí la puerta, la siguiente mañana. Me abrazó, me besó en ambas mejillas —costumbre que tenía antes, cuando acababa de llegar de Europa, y que en esos días había recuperado con su nuevo «novio» francés— y me preguntó por Rubén, que le señalé, aún dormido en el sofá cama de mi sala. Fue hasta él, se acurrucó a sus espaldas,

y comenzó a cantarle muy bajo una canción de Björk, hasta que le despertó.

Con ella traía dos maletas enormes, y allí mismo en la sala las abrió. Había de todo, y todo era muy *kitsch*. Abundaba el dorado sobre colores ya subidos de por sí; rótulos enormes y bien visibles, a pecho entero, de marcas famosas, pero falsas en cada caso; en general, nada era apropiado a nuestro clima. Es la moda, dijo Svetlana, la moda que las «arrebata» a «ellas», así dijo.

Revisamos cada pieza, las modelamos y nos reímos mucho esa tarde, y nos bebimos un ron envasado en cartón que Rubén y yo jamás hubiéramos probado, de no ser por nuestro «proyecto». Y entre el ron, que al final no estaba del todo mal, y la alegría del reencuentro, y las anécdotas que nos traía Svetlana, nos fue cayendo la noche, y dormimos juntos y apasionados otra vez, como hacía mucho, y presintiendo yo que sería nuestra última vez.

Al amanecer lo supimos. Svetlana se nos iba. No será mucho tiempo, aseguró. Su «novio francés» la invitaba, y a ella le parecía lo mejor para el «proyecto». Llevaré las cosas hasta el final, nos dijo, y tendremos la experiencia completa, el *know how* total de la «lucha».

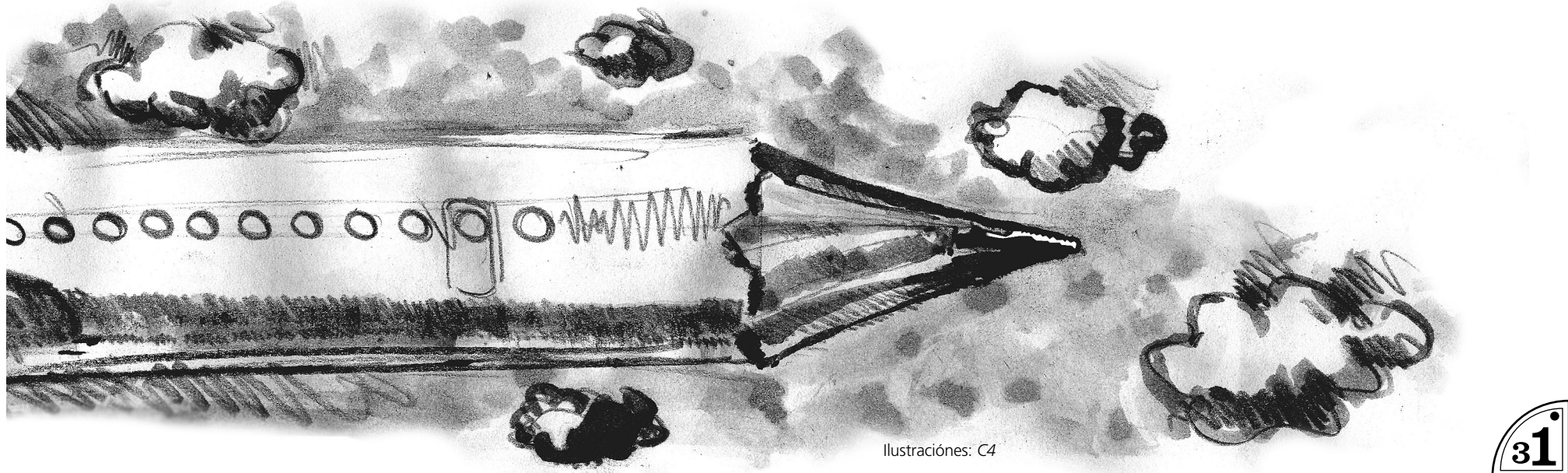
No nos volvimos a ver los tres, aunque Rubén y Svetlana pasaron juntos cada día, hasta la noche en que le tocó partir. Rubén me llamó, y me pidió que yo la acompañara al aeropuerto, que él no quería, que él no podía ir.

Tomamos un taxi Svetlana y yo, y ella no paró de hablar en toda la carretera. Sin escucharme, y además yo no tenía nada que decir. Solo al llegar al aeropuerto hizo silencio. Sacó un billete de cincuenta euros y me lo quiso entregar, pero me rehusé, todavía no sé por qué. Entonces nos abrazamos antes que ella cruzara los controles de emigración, me dijo adiós con la mano, y la puerta metálica se cerró tras ella. No creo que haya llorado.

Desde el aeropuerto llamé a Rubén, pero me respondió su contestadora. Decidí romper las reglas, y tomé un taxi, para llegar a su casa lo antes posible. Lo encontré en la cama, bocabajo, vomitado. Las últimas píldoras se veían casi enteras entre la bilis.

La policía me mantuvo retenido varios días. Estuve más solo que nunca en aquella celda, y allí escribí la canción. Pero me salió buena. ■

Ernesto Pérez Castillo, La Habana, 1968. Narrador y periodista. Ha publicado: *Últimas vacaciones con el abuelo* (novela, 1996), Premio Pinos Nuevos; *Filosofía barata* (cuentos, 1999), Premio Dador. También, los cuentos «Composición con introducción, nudo y desenlace» (2003), Premio de *La Gaceta de Cuba* y «Memorial de Judas» (2006) que fue mención del certamen Iberoamericano Julio Cortázar. Publicamos en esta edición fragmentos de su novela *Haciendo las cosas mal* (2008), Premio Cirilo Villaverde de la UNEAC.



Ilustraciones: C4



**50 ANIVERSARIO,
DE LA REVOLUCIÓN
CUBANA**