

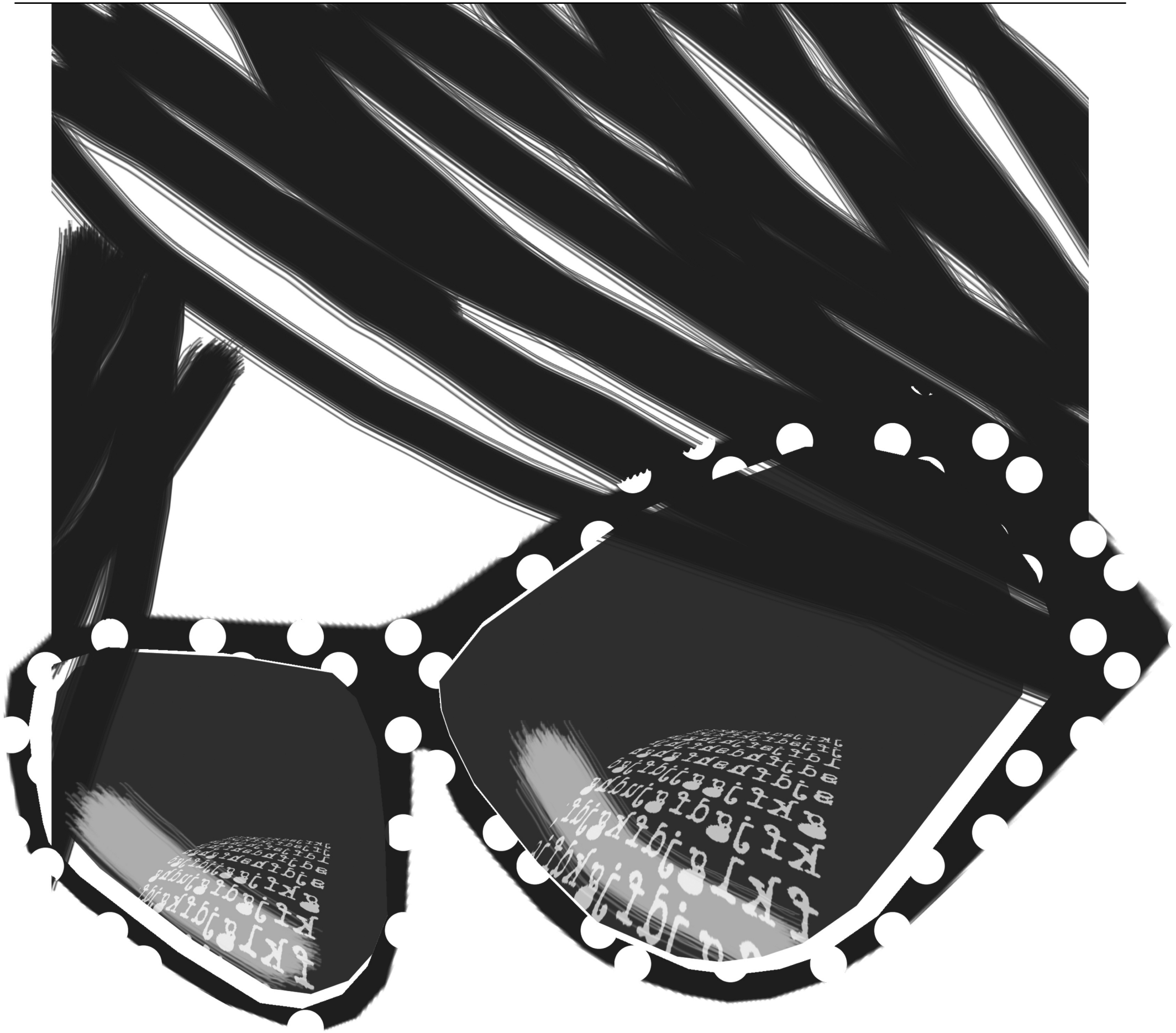
# la Jiribilla de papel

85  
2010

www.lajiribilla.co.cu

• publicación mensual •

www.lajiribilla.cu



**Dossier:** Mujer y Literatura

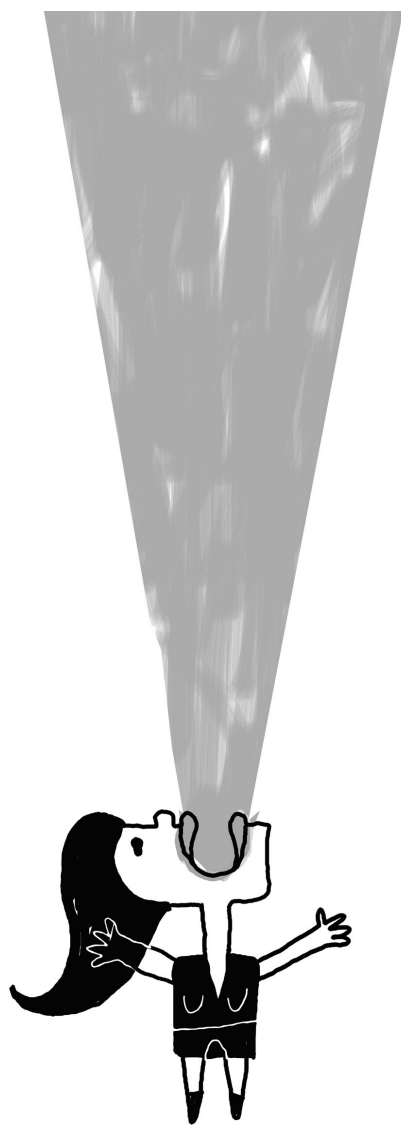
**Encuentro con...** WILLIAM OSPINA Toda revisión del pasado es la preparación de un futuro

**Papeles de vuelta** Dos fragmentos acerca del pensar MARÍA ZAMBRANO



La palabra puede arrullar o excitar, deleitar o alucinar, porque desata la alucinación y anima al ánimo, porque construye universos posibles y codifica el entorno. La literatura se ha servido de ella para enfatizar su propia energía.

Nara Araújo: «La pasión de la palabra». En *La Jiribilla*, No. 456, enero, 2010.

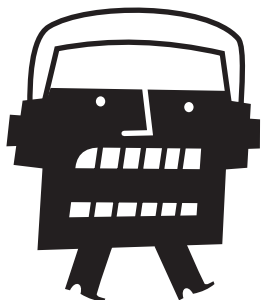


## Dossier

- 3 ¿Existe una literatura de género?  
ZAIDA CAPOTE CRUZ
- 5 ¿Discurso femenino o una nueva feminidad?  
MARILYN BOBES
- 6 Lenguaje y escritura de mujeres. Acercamientos desde la teoría feminista  
HELEN HERNÁNDEZ HORMILLA
- 8 La literatura y las mujeres, la misma vuelta de tuerca  
LUISA CAMPUZANO
- 9 ¿Acaso las mujeres ríen menos?  
LAIDI FERNÁNDEZ DE JUAN
- 11 Escritoras cubanas opinan sobre la existencia de una escritura femenina  
AIDA BAHR / MYLENE FERNÁNDEZ PINTADO / ANNA LIDIA VEGA SEROVA /  
KARLA SUÁREZ / NANCY ALONSO / MARÍA ELENA LLANA / MIRTA YAÑEZ
- 12 Echelon, red de espionaje y análisis. El cielo amenaza  
CARLOS DEL PORTO BLANCO
- 14 Pensamiento latinoamericano, cultura e identidades  
FERNANDO MARTÍNEZ HEREDIA
- 15 No nos quieren informar  
PASCUAL SERRANO

## Secciones

- Encuentro con...**
- 16 William Ospina  
Toda revisión del pasado es la preparación de un futuro  
MABEL MACHADO
- Poesía**
- 18 Primeras palabras sobre Cintio muerto  
ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR  
Selección de poemas  
CINTIO VITIER
- Papeles de vuelta**
- 20 Dos fragmentos acerca del pensar  
MARÍA ZAMBRANO
- La Crónica**
- 21 Trabajar con las manos  
AMADO DEL PINO
- La Mirada**
- 22 Habanera: diosa indiana  
LUZ MERINO ACOSTA
  - 23 José Villa Soberón. La elocuencia de la línea y la geometría  
HORTENSIA MONTERO
- En prosenio**
- 24 Bitácora y anclajes. Notas para resumir un bienio de teatro cubano  
OMAR VALIÑO
- La Butaca**
- 25 Tornatore y su nostalgia Baaria en La Habana  
JOEL DEL RÍO
- Libros**
- 26 Del Norte y del Sur: la poética ritual de Pedro Llanes  
SILVIA PADRÓN JOMET
  - 27 Alessandro Baricco. Cenizas  
JESÚS LOZADA
- La compactera**
- 28 Clásicos de Cuba. César López y Habana Ensemble  
JOAQUÍN BORGES-TRIANA
- Aprende**
- 29 Teresita Fernández... La fiesta del romerillo  
BLADIMIR ZAMORA CÉSPEDES
- Narrativa**
- 30 Para entender la caída de los incas  
WILLIAM OSPINA



**Jefe de Redacción:**  
Nirma Acosta

**Coordinación editorial:**  
Mey Ramírez

**Edición:**  
Roberto Méndez  
Shellyan Arrocha

**Redacción:**  
Yinett Polanco  
Mabel Machado  
Liliana Rodríguez

**Corrección:**  
Odalys Borrell

**Diseño:**  
Alejandro Rodríguez  
Yusell Marín

**Realización:**  
Isel Barroso

**Webmaster:**  
René Hernández

**Análisis de información:**  
Yunieski Betancourt  
Martha Ivís Sánchez

**Correspondencia:**  
Madelín García

**Consejo de Redacción:**

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

Calle 5ta. no. 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





Ilustraciones: María Carla del Río

## ¿Tiene género la literatura?

¿Influye en la escritura literaria el género de quien empuña la pluma? Las respuestas son habitualmente apasionadas y se sitúan en posiciones extremas: para muchos no hay que tener en cuenta si se trata de escritura masculina o femenina, sino que, en última instancia, es la calidad de esta la que justifica el texto. En el lado contrario están quienes aseguran que el género deja marcas verificables en la escritura, y así como hay una literatura masculina, más o menos canónica y dominante, existe también otra femenina que reclama su espacio en el mundo actual.

Aunque desde los orígenes de la literatura hubo mujeres escritoras —ahí está la legendaria poetisa Safo para probarlo—, es en el siglo XIX, en las sociedades burguesas e industriales, donde las reivindicaciones del feminismo se hacen presentes, que comienza a descubrirse la singularidad de las escritoras gracias no solo a los libros y artículos que dan a la luz, sino sobre todo a sus batallas por lograr una mayor visibilidad social como ocurre con las figuras paradigmáticas de George Sand, Flora Tristán o Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Tal cuestión, indudablemente, preocupó a los sectores conservadores de la intelectualidad masculina. Baste con recordar aquella ocurrencia del crítico español Ferrer del Río: «Al frente de las poetisas españolas

figura Carolina Coronado: no es la Avellaneda una poetisa, es un poeta». El asunto no era un simple juego de palabras, para la época, el término «poetisa» estaba asociado a intimidación, a hogar, a timidez, a «escritura débil», en tanto «poeta» era denominación masculina, relacionada con el foro público, la política, la prensa, todo marcado por la fuerza y la energía dominadoras. Tales prevenciones duraron muchísimo; todavía en 1923, el filósofo español José Ortega y Gasset, comentando en *la Revista de Occidente* un libro de la poetisa francesa Ana de Noailles, negaba la condición lírica a las mujeres, pues «ese mecanismo de sinceridad que mueve al lirismo, ese arrojar fuera lo íntimo es en la mujer siempre forzado, y si es efectivo, si no es una ficticia confesión, sabe a cínico.[...] La personalidad de la mujer es poco personal, o dicho de otra manera, la mujer es más bien un género que un individuo».

El Centro Cultural Dulce María Loynaz acogió el panel ¿Existe una literatura de género? donde varias escritoras e investigadoras ofrecieron respuestas de diversa orientación a este desafío. Se reúnen en este dossier algunas de esas intervenciones que arrojan luz sobre un tema inagotable.

# ¿Existe una literatura de género?

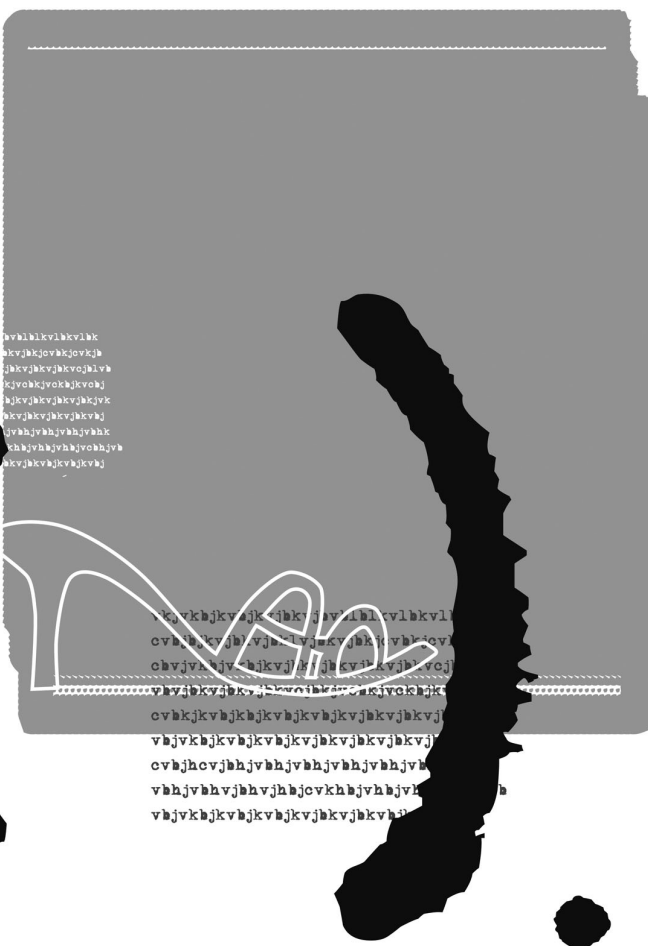
Zaida Capote Cruz

Cuenta Claudio Magris en su magnífica —por minuciosa y desbordada— monografía sobre el Danubio, el hallazgo, en una librería de viejo, de un manual escolar de poética publicado en Buda en 1831, en uno de cuyos acápites encontró lo que él llama «una pregunta poco galante»: *¿Potestne esse femina, quae dicitur heroina, materia epopoeiae?*, que quiere decir más o menos «¿podría ser una mujer, a quien llamaríamos heroína, materia de la literatura épica?». Una pregunta así, «poco galante», es la que nos reúne hoy: ¿Existe una literatura de género?

Antes de intentar responderla me gustaría preguntar a la pregunta el porqué de sí misma. Parece que nunca terminaremos de zanjar esta cuestión, casi permanente, y siempre deberemos volver a empezar de cero la discusión. En primer lugar, el término «literatura de género» se presta a confusión. La verdad es que no he oído hablar de «literatura de género» en muchos sitios, y supongo que se trata de evitar confusiones; escuchando esa frase, una piensa en algo cercano al costumbrismo, al policial...

La traducción misma del inglés *gender* al español «género» ha complicado las cosas, de ahí que en muchos casos se haya utilizado el término extendido y contradictorio de «género sexual» para intentar aclarar la intención del hablante.

Si hubiera que responder únicamente a esa pregunta que nos convoca hoy, lo primero sería que nuestros amables anfitriones nos dijeran qué entienden por «literatura de género». Pero como estamos aquí para intentar aclarar las posiciones respectivas, asumo, para explicar la mía, que equiparan «género» con «de mujeres» puesto que,



como es evidente, no hay ningún hombre invitado a opinar. Por tanto, creo necesarias algunas precisiones.

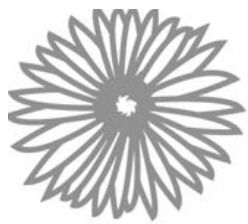
Semanas atrás se transmitió en un programa televisivo una película titulada *Tráfico humano*, donde se entrecruzan varias historias de mujeres (y niñas) secuestradas primero y sucesivamente privadas de identidad legal y endeudadas, cuyo destino era ingresar a grandes redes internacionales de prostitución.

Hace apenas unos días leí en *La Gaceta de Cuba* un cuento bastante bueno de Francisco García González titulado «El olor de la manteca». La anécdota comienza más o menos con el aviso, escuchado por el narrador en un bar, con un buen buche de ron en el gaznate —coincidirán conmigo en que no podría ser de otro modo— de que «el viejo Melquiades está vendiendo una mujer». A partir de ese momento, asistimos al trato y a la consecuente esclavización de esa mujer que termina siendo tratada como un animal (perra, puerca), y por cuya apropiación deberán enfrentarse dos hombres —machete en mano, como corresponde— al final del relato.

Esta digresión no es tal: fue justo a partir del estudio de cómo se establecían esas relaciones de poder y explotación entre los sexos que una antropóloga norteamericana puso a circular esa palabrita que usamos hoy con tanta ligereza: «género».

El artículo en cuestión se llamaba «El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo»; su autora, Gayle Rubin, describía diferentes modelos de apropiación del trabajo femenino y de organización social en diversos espacios geográficos, y llegaba a la conclusión de que las labores y las actitudes de las mujeres (y de los hombres) eran un aprendizaje social y que el sexo, si bien establecía diferencias biológicas





inmutables, podía traer aparejado un comportamiento social variable según el sitio y la cultura a la que se perteneciera.

En un primer intento por describir ese descubrimiento de actitudes y aprendizajes de cómo ser hombre o mujer en determinada cultura, creó el concepto de «sistema sexo-género», cuyas posteriores derivaciones han independizado el término, usualmente entendido como ese proceso de formación mediante el cual los individuos de sexo distinto aprendemos a comportarnos de diferente manera, para conseguir un espacio en el sistema social al que pertenecemos.

Como dijera en su momento Simone de Beauvoir, en la que es, tal vez, la frase más citada por las feministas de todas partes: «una mujer no nace, se hace». La difusión de la idea de que lo que identificamos como femenino es una construcción con hitos específicos históricos, culturales e incluso médicos, ha otorgado una libertad muy grande a las mujeres (y a los hombres) —aunque el desarrollo del estudio de las masculinidades es muy posterior al de los estudios feministas.

La libertad proviene, claro está, del entendimiento de que ser identificado como mujer (u hombre) tiene que ver, fundamentalmente, con comportamientos, gestos, actitudes, entre otros, todos ellos elementos que pueden ser transformados a voluntad —aunque a veces se precise de gran voluntad—, algo que es mucho más difícil de hacer con la biología.

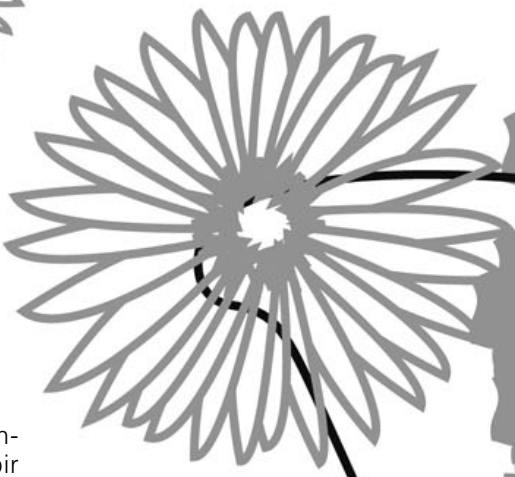
El descubrimiento de esa calidad educativa, por llamarla de algún modo, de las identidades sociales de los individuos de distinto sexo, trajo consigo la esperanzadora posibilidad de transformación de esas identidades, haciendo más abiertas las vías de desarrollo individual y menos perentoria la obediencia a las exigencias sociales. Reconocer que somos, en tanto hombres y mujeres, un producto de la historia y de la cultura más que de la biología, nos da la libertad de elegir si seguimos los mandatos de la tradición o nos emancipamos de ellos. Un gran avance histórico.

Ahora bien, empecemos a hablar de literatura. Está claro que si tuviera que responder la pregunta que hoy nos convoca: ¿Existe una literatura de género?, mi respuesta sería, sin dudarla: No, no existe. En primer lugar, porque ya aclaré que está mal usado el término en esa interrogación. Sin embargo, si pudiéramos variar la pregunta y llevarla a un término más justo, esta sería: ¿Existe una literatura de mujeres? A esa pregunta respondo: Sí, existe.

Pero aclaremos nuestros puntos de vista. Cuando hablo de la literatura de las mujeres o de literatura femenina no estoy diciendo que exista un modo específicamente femenino o específicamente masculino de expresión. Eso es algo que nadie podría asegurar y de ninguna manera debería convertirse en programa o exigencia para las escritoras y sus lectores. Lo que sí vale la pena estudiar es cómo las mujeres enfrentan —muchas veces de distinto modo que sus contemporáneos varones— la escritura.

Las razones, claro está, no son biológicas, sino históricas y eso es lo interesante. Muchas veces, al estudiar un tema específico, se ha encontrado cómo las mujeres asumen el relato de un modo peculiar, mientras los hombres lo hacen de otro. Por ejemplo, para hablar de un género que he estudiado: en la autobiografía es muy frecuente que el sujeto femenino se desdibuje, que su protagonismo ceda lugar a otras historias, que su voz se pierda en la cita de documentos, testimonios y vidas ajenos. Ocurre con más frecuencia en autobiografías escritas por mujeres que en las de autores hombres. Estos son, por lo general, más seguros de su lugar central en el relato autobiográfico.

Sin embargo, son tendencias, nada más. No hay modo de afirmar que siempre una mujer escribe de tal o cual modo y, por otro lado, tal prejuicio podría pretender empobrecer la calidad de su expresión. Pero lo que sí vale la pena afirmar nuevamente,



porque se pierde de vista en estas discusiones, es que las mujeres existen y que su lugar en la sociedad aún dista mucho de ser idéntico al de sus pares masculinos —algo que, por demás, no creo que muchas mujeres deseen.

Lo que debemos reconocer, entonces, es la diferencia entre ambos géneros, la percepción diferenciada de los productos culturales de hombres y mujeres, la apelación a estas últimas para que cubran —con mucha más frecuencia que los hombres— roles familiares absorbentes (como el cuidado de niños y ancianos o la educación de los hijos) y la consiguiente desvalorización de su intelecto, que el juicio sobre quienes realizan esas tareas trae aparejada. Las mujeres viven en una condición diferente, son, por tanto, sujetos diferentes. No son iguales las exigencias a un hombre y a una mujer, y no lo son en los ámbitos más disímiles. Y eso marca, de algún modo, la historia de la escritura de las mujeres.

La teoría literaria feminista ha encontrado numerosos modos de metaforizar esas diferencias: recuerdo tesis tan imaginativas como aquella de Gilbert y Gubar, de que para las primeras autoras el acto de escritura era similar a una escena de violación: la página en blanco era un cuerpo virgen; la pluma, el pene agresor. Contado así, a la ligera, puede parecer risible, pero lo que está detrás de esa imagen es el hecho real de que las primeras escritoras que se precieron de serlo debieron escribir en secreto, violentando a menudo el orden familiar que les exigía estar buscando marido o aprendiendo a cocinar y, muchas veces, para conseguir el favor de los lectores y la crítica, asumieron seudónimos masculinos a manera de pasaporte al espacio público.

Podríamos estar hablando aquí de muchas otras interpretaciones del acto de escritura; pero quisiera referirme a otro problema que ha enfrentado la crítica literaria feminista: de qué modo referirnos a la literatura que escriben las mujeres.

Suele hablarse, en términos evolutivos, de tres momentos (es una idea de Elaine Showalter para la literatura en lengua inglesa): un primer momento de literatura femenina (hasta el siglo XIX), en que no se iba más allá de lo que dictaban las normas —espacios privados, preferencia por la lírica, etc.—; otro momento (de fines del siglo XIX a mediados del XX), de literatura feminista, la cual ponía en escena a la mujer en el espacio público y exploraba la narrativa; y, finalmente, el momento actual, en que ya habían sido conseguidos los principales derechos y la lucha había pasado a segundo plano para dar paso a la creatividad múltiple y atrevida de nuestras contemporáneas, a cuya escritura debía llamarse «de mujeres».

Estoy, como habrán notado, vulgarizando un poco las propuestas, que cito de memoria. De todos modos, mis reparos a establecer una linealidad en el desarrollo de la literatura femenina tienen que ver con que son tantas las minucias que deciden cómo escribimos y sobre qué lo hacemos, que no creo que pueda armarse una progresión, como propone Showalter, en el desarrollo de la escritura femenina a pesar de que, evidentemente, hay una historia escrita a medias.

Mi objeción principal tiene que ver, precisamente, con los términos. Nombrar «femenina» a esa literatura inicial, poco desarrollada y reproductora muchas veces de prejuicios, o nombrar «de mujeres» a la supuestamente más beligerante de los años recientes no cambia nada: lo importante, a mi juicio, es estudiar la producción literaria femenina a lo largo de la historia y, en cada caso, revisar el contexto en que esa producción tuvo lugar.

Hay autoras del siglo XVI que son más combativas y atrevidas que muchas de nuestras contemporáneas. Tengo aun otra razón: disfruto la lengua que hablo: evitar referirse a lo femenino cuando hablamos de las mujeres es reproducir el prejuicio patriarcal de nuestra minusvalía y, por otra parte, disminuir nuestra lengua. También reproduce ese prejuicio quien niega la posibilidad de existencia de una literatura femenina, mientras defiende la existencia de la literatura, en abstracto. La literatura no existe en una burbuja; todo escritor, sea hombre o mujer, elige hacer su trabajo de un modo u otro, y una vez concluida, su obra tiene una vida ante la crítica, un recorrido de difusión, etc., que para entenderlos, muchas veces, es pertinente el análisis de la variable de género.

Cuestionar la existencia de la literatura femenina es cuestionar la existencia misma de esas mujeres. Intentando borrar las diferencias, estamos borrando también las identidades. Está claro que este asunto es mucho más complejo: al negarse a ser reconocida como parte de un gesto común, de una tradición de la «escritura femenina», la escritora rechaza su herencia histórica, su pertenencia a un grupo cuya identidad de género no ha sido precisamente una ganancia a la hora de establecerse en la ciudad letrada. Lo imprescindible es entender que hablar de literatura femenina no implica un menoscabo de los valores de esa literatura, sino el reconocimiento de que esa producción proviene de sujetos genéricamente marcados, cuya pertenencia a un género específico puede haber influido en su elección de temas o estrategias de estilo, lo mismo que su acceso a espacios de distribución y circulación. Eso es lo que he intentado en mis propios análisis críticos. ■

# ¿Discurso femenino o una nueva feminidad?

Marilyn Bobes

**E**n los últimos cinco años el panorama de la narrativa cubana ha visto crecer el número de novelas publicadas y premiadas en los más prestigiosos concursos de nuestro país, que deben su autoría a mujeres.

Cuando en 1996 Mirta Yáñez y yo recogimos en un panorama crítico una muestra de cuentistas cubanas contemporáneas, todavía era evidente la marginación de género sufrida por nuestras escritoras: menospreciadas, olvidadas y subestimadas, especialmente cuando de prosa de ficción se trataba.

Entonces era posible hablar de un discurso alternativo de impronta femenina, identificable en algunas características como cierta tendencia a la subjetividad o a las temáticas referidas al espacio privado, la recurrencia a una literatura fantástica o una preponderancia de lo íntimo o lo confesional, que indicaban un proceso de «empoderamiento» a través de la palabra cuya relativa inmadurez parecía corroborar la existencia de lo que se ha dado en llamar un «discurso femenino».

Pasados 14 años desde la publicación de *Estatuas de sal*, las obras escritas por mujeres en Cuba parecen asumir un grado de neutralidad con respecto a los tópicos anteriormente mencionados que eluden las clasificaciones simplistas y las coloca en el corpus de esa Literatura —con mayúsculas; huidiza en cuanto a su diferenciación genérica, tal vez porque separarla del resto de la producción circundante podría conducirla a una automarginación si negáramos también la existencia de un discurso opuesto, es decir, el hipotético discurso de una masculinidad.

Difícil sería establecer conclusiones sobre la existencia o no de una escritura definida a través de filiaciones sexuales.

En más de una ocasión he escuchado a una colega escritora afirmar que ella escribe como mujer en tanto escribe también como un individuo con una historia de vida a la que se suma, entre otras muchas definiciones, la de pertenecer al género femenino. Lo mismo debe ocurrir con los escritores hombres.

Esta asunción no sexista de la literatura es, en mi opinión, el giro que marcan en la actualidad las novelas y los relatos escritos por las mujeres cubanas, donde muchas veces lo autobiográfico

es el punto de referencia que pudiera encontrar la crítica para demostrar la existencia de ese tan traído y llevado «discurso femenino».

El espacio que ocuparán estas reflexiones resultaría insuficiente para reseñar todas las novelas donde ya es apreciable ese «empoderamiento» que ha convertido a las escritoras cubanas en parte de un corpus imposible de ser relegado al *ghetto* de «literatura femenina» —aun cuando todo espacio que sirva para destacar la obra de las escritoras mujeres no deba ser desaprovechado en virtud de cierto complejo de inferioridad que, a veces, nos asalta cuando se nos estudia en capítulos aparte.

Solo resaltaré lo que se me ocurre llamar «una nueva feminidad» en la que los recursos tradicionalmente empleados en las «ficciones masculinas» son también asumidos por las narradoras sin limitaciones pudorosas ni estereotipos obsoletos —si bien es cierto que las experiencias relatadas se diferencian, y no, de las que pudiera reflejar un autor hombre en su escritura.

También es justo señalar, en este punto, que la literatura escrita por hombres en Cuba, en la última década, ha sufrido procesos de transformación que no obedecen por completo a los modelos imperantes en épocas pasadas y asumen casi inconscientemente la necesidad de cambios de los patrones patriarcales a otros más libres y menos atados al sistema sexista, incluyendo rasgos que por lo general suelen asociarse al «discurso femenino». Pero este sería tema para otros artículos e investigaciones.

Anna Lidia Vega Serova, por ejemplo, no está incluida en el panorama de *Estatuas de sal*. Su obra empezó a ser conocida poco tiempo después de la publicación de ese volumen y, desde el principio, se caracterizó por una escritura desinhibida, enfocada hacia temas relacionados con la marginación, entendida mucho más allá de la discriminación de género.

Sus cuentos tratan de la vida cubana en el período especial y enfocan los personajes femeninos en su interrelación con la vida que les rodea no solo en el entorno doméstico —del que es una peculiar indagadora—, sino también como parte de una sociedad a la que sus protagonistas no se sienten totalmente integrados.

En su primera novela, *Noche de ronda*, mantiene estos presupuestos además de una audaz experimentación con la forma que,

en ocasiones, lastra el argumento sin que este deje de resultar interesante en las múltiples posibilidades de situaciones ubicuas que se presentan al lector.

Sin embargo, *Ánima fatua* sobresale por presentarnos como una novela de aprendizaje que es, al mismo tiempo, una búsqueda de identidad a través de los escenarios y del cuerpo, de las realizaciones y frustraciones de un personaje femenino desdoblado en una especie de esquizofrenia y que no logra reconciliarse con la realidad que se le impone por razones ajenas a su voluntad.

La tan recurrida escritura de novelas de aprendizaje de autores masculinos pudiera ser ya una osadía para alguien que, como Anna Lidia, tiene desafiantes asuntos que resolver con sus lectores en su calidad de mujer.

Lo mismo podría señalarse en otros textos novelados como *Las voces y los ecos*, de Aida Bahr o *Desde los blancos manicomios*, de Margarita Mateo Palmer. Ambas dan cuerpo a protagonistas femeninas que efectuaron su educación sentimental en el amplio ámbito de lo público y en abierta confrontación con el medio circundante.

Las experiencias sexuales de Alia y de Alfa en *Ánima fatua* —un mismo personaje despersonalizado en dos— pudieran ser demasiado sorprendentes por sus audacias adolescentes que transgreden todos los modelos adjudicados a lo femenino.

La amiga mayor de la protagonista, Tania, ofrece un consejo a su compañera, que es ya todo un símbolo de toma de conciencia en cuanto a una nueva manera de ser mujer:

Para comenzar, le dice: «mírate en los espejos. Contéplate mucho, todo lo que puedas, apréciate, deléitate, ámate. Si una mujer no se ama, nadie la amará; peor que eso: no sabrá amar a nadie».

Y es a partir de estas palabras que debemos entender el aprendizaje de Alfa-Alia en sus intentos tantas veces fallidos de amarse a sí misma para aprender a amar a los demás.

Novelas como esta y otras (citemos también *Djuna y Daniel*, de Ena Lucía Portela o *Nadie es profeta*, de Laidi Fernández de Juan) develarían la presencia de un «discurso femenino»; pero siempre asumido desde la perspectiva de la experiencia individual, porque si se analiza a fondo el hecho de aprender a estar de acuerdo con nosotros mismos es tan válido para las mujeres como para los hombres.

En *Ánima fatua* es notorio que todas las experiencias referidas al personaje principal y a los secundarios pudieran ser válidas para ambos sexos y, sin embargo, hay una insistencia en el acercamiento psicológico más pronunciado hacia las criaturas de ficción que pertenecen al mal llamado «sexo débil», lo que hace de esta novela un verdadero fresco para la visibilidad de la presencia de las mujeres en el mundo.

Los *hippies* de la obra pudieran también representar un símbolo de esa liberación sexual iniciada en el mundo en la década de los 60 y que permite a una autora nacida a finales de ese período un grado de evolución que se manifiesta en su libertad —a veces verdadero desorden— y en su disposición para vivir todas las experiencias sin que el final de la novela nos conduzca a ninguna toma de conciencia, siquiera aquella que tendría que ver con la propia identidad.

Esta manera de ser mujer que se asume en las últimas novelas de autoras cubanas de las más recientes y medianas generaciones, desde una total carencia de esquemas y hasta de principios, pudiera ser un modo de asumir lo femenino a través de una neutralidad a la que al principio de estas líneas hicimos ya referencia.

Hay cierto travestismo que nos impide descubrir con ojos convencionales la feminidad del discurso. Sin embargo, el protagonismo otorgado a los personajes mujeres y sus diferencias filosóficas y existenciales permiten hablar de los diversos modos de asumir el género en la época contemporánea y posmoderna, donde coinciden divergentes y hasta antagónicos puntos de vista sobre el asunto.

Otras novelas escritas en los cinco últimos años pudieran confirmar este cada vez más frágil límite genérico en la prosa de ficción actual. Pero *Ánima fatua* es, sin duda, uno de los mejores ejemplos de cuánto ha avanzado la mujer en su afán de tomar por los cuernos a la palabra de la que, sin duda, ya se siente dueña a pesar de los pesares.

Discurso femenino o nueva feminidad, lo cierto es que en la narrativa cubana comienzan a ser difíciles las exclusiones y los análisis. Neutralidad y madurez sin dejar de reflejar de manera natural lo que ser mujer implica en las circunstancias actuales. Ser mujer como ser hombre: dos actitudes y un mismo resultado formal. ■



# Lenguaje y escritura de mujeres

Acercamientos desde la teoría feminista

Helen Hernández Hormilla

**E**n su ensayo *Mujer que sabe latín*, Rosario Castellanos analizaba el hecho de que las mujeres utilizan el lenguaje, no para ensanchar sus límites individuales y proporcionar un eco a la maternidad como los hombres, sino para marcar bien sus límites, para afirmarse solidariamente dentro de su individualidad y proporcionarse un eco propio. Con esto, la autora de *Lecciones de cocina* y *Meditación en el umbral* advertía cierta distinción femenina al hacer uso de la palabra a partir de una determinada posición en la cultura y en la historia: «Y aquí interviene el estilo: un punto de vista, un mundo contemplado, una sección de la realidad, un ambiente, un sustantivo, un adjetivo, todo condensado en un vocablo: yo. Y no es un yo hago: pienso, siento, digo. Es un yo soy: yo soy mi cuerpo. Y en ocasiones, para despistar, tú, ellos, aquel lugar. Pero tú, ellos, aquel lugar en su relación conmigo. En ocasiones, raras, lo absoluto, la divinidad. Pero la divinidad escogiéndome a mí para revelarse, haciéndose un sitio en mi cuerpo, aposentándose en él, conmoviéndolo, marcándolo, extasiándolo»<sup>1</sup>.

Aunque debieron pasar muchos siglos para que las mujeres alcanzaran la posibilidad de contar, fueron la imaginación y el lenguaje los primeros espacios desde los cuales ellas dieron señales de su denuncia, de su inteligencia, de su capacidad de pensar y reformar el mundo en pos de un nuevo orden en el que quedaran sepultadas dichas disparidades. Es justamente la palabra escrita la que registra las primeras vertientes del feminismo allá por el siglo XVI, para luego ir consolidándose como movimiento hasta llegar a la multiplicidad de voces y propuestas que hoy reaccionan contra la marginación.

En la década de los 60, el feminismo ganó en solidez y comenzó a diversificarse en todos los campos de estudio y actuación. La teoría de género, como perspectiva interdisciplinaria que entiende las diferencias entre los sexos, no en su sentido biológico, sino como condición sociocultural e histórica, ayudó, luego de su aparición por esos años, a encauzar nuevas investigaciones en el campo de las humanidades, pues al investigar desde la totalidad se corre el riesgo de invisibilizar el actuar femenino, algo recurrente en la mayor parte de los estudios sociales.

La literatura ha sido una de las zonas donde con mayor ahínco han incidido estos estudios, en pos de rescatar aquellas autoras y corrientes marginadas por el canon imperante y como modo de alcanzar una lógica distinta a la patriarcal para comprender el arte y el lenguaje. Pudieran hallarse vestigios de crítica literaria feminista en textos de autoras clásicas de este movimiento como Virginia Woolf, Simone de Beauvoir y Rosario Castellanos, cuyas reflexiones se basaron muchas veces en los discursos literarios. En autoras cubanas como Gertrudis Gómez de Avellaneda, Aurelia Castillo, Loló de la Torriente, Ofelia Rodríguez Acosta, Mirta Aguirre, Vicentina Antuña o Camila Henríquez Ureña puede encontrarse también la intención de demostrar la capacidad del pensamiento femenino, su necesaria presencia e inclusión en la cultura, así como un modo peculiar de apropiación de las estrategias expresivas.

La categoría género ha sido utilizada por los estudios culturales para comprender la producción de las mujeres como un resultado donde también se inscriben las condiciones históricas, sociales e ideológicas con que en cada momento se ha conceptualizado lo femenino y lo masculino. Su presencia como herramienta de análisis literario ha tenido un mayor énfasis luego de la segunda ola feminista, por la década de los 80, cuando se fortaleció la tesis de que la literatura escrita por mujeres tenía peculiaridades concernientes al universo femenino.

En sus inicios, el objetivo de la crítica literaria feminista fue rescatar textos de autoras desatendidas por la historia o ausentes de ella, pero luego diversificó preocupaciones hasta abarcar tanto

la intención de fomentar el estudio de obras femeninas en los contextos académicos, como el de descentralizar una perspectiva de análisis androcéntrica en la literatura, que ha establecido un canon literario masculino, blanco y heterosexual.

Para la investigadora chilena Nelly Richard, uno de los principales aportes del feminismo a la crítica cultural reside justamente en su cuestionamiento a los discursos universalistas de la ciencia y la filosofía, la crítica a la trampa de lo neutro, de lo impersonal como equivalente de lo universal. De este modo, la utilidad del feminismo no se agota como herramienta de lucha antidiscriminatoria, sino que «tiene también el valor de un instrumento de crítica intelectual que busca levantar la hipótesis represiva que pesa sobre los discursos todavía atados a tradiciones canónicas, a verdades absolutas, a fundamentos doctrinarios de autoridad, a jerarquías oficiales. Y ese valor está ligado al ejercicio de la teoría feminista como análisis cultural: como teoría del discurso»<sup>2</sup>.

La crítica literaria feminista, tal como destaca Hortensia Moreno, no es un concepto «ni nuevo, ni homogéneo, ni autónomo»<sup>3</sup>, sino que posee una gran variedad de enfoques discernibles en la propia historia del feminismo. También ha sido la palabra escrita el sitio propicio para denunciar la opresión de las mujeres, para mostrarlas como seres distintos, para hacer palpable su sexualidad y erotismo, y también como modo de imaginar otra manera de conceptualizar lo femenino. La fuerza de este pensamiento se conecta con filósofos como Marx, Freud, Barthes, Foucault o Kristeva, al evaluar la obra de arte como una producción inmersa en un entramado social donde los sujetos suponen un amplio espectro de significaciones históricas, políticas, económicas, sociales, de género, raza, etcétera.

La literatura es tomada por esta perspectiva como fuente para acceder al conocimiento y a la subjetividad femenina, y reconoce a la autora como ser sexuado que parte de una particular experiencia ligada a su condición de género en un determinado momento histórico. Para esta propuesta, el texto literario posee una concepción representacional, desde la cual se evidencian las problemáticas de las mujeres en su propio espacio, visto como ordenación, interpretación y articulación de la experiencia femenina. No importa si se trata de un texto autobiográfico o de ficción, realista o fantástico, ni si se desarrolla en un espacio público o privado, pues lo importante es recuperar los aspectos simbólicos que permitan ilustrar los atributos de la vida cotidiana y los elementos relativos a la opresión de las mujeres.

La inclusión de la categoría género en los estudios literarios significó reconocer que todo discurso está genéricamente determinado y, como destaca la mexicana Cecilia Olivares, «aunque volver al sexo para definir un corpus literario puede resultar contradictorio con la misma definición de género, la intención era justamente validar este corpus y subrayar que independientemente de su valor artístico, la literatura escrita por mujeres había sido menospreciada, silenciada o pasada por alto, y excluida del canon por el hecho primordial de que sus autoras eran mujeres»<sup>4</sup>.

## El discurso de género, entre la diferencia y la identidad

En el ámbito latinoamericano, críticas feministas como Gabriela Mora, Monserrat Ordóñez, Lucía Guerra, Jean Franco, Nelly Richard o Eliana Rivero se dedicaron a estudiar la relevancia del sujeto genérico que escribe. Ellas han abogado por una revisión de los parámetros patriarcales del término «femenina» y han centrado su estudio en cuestiones como la puesta en relieve del carácter patriarcal de la cultura y su influencia en la crítica y la creación literarias; el hecho de que la escritura de mujeres ha estado determinada en mayor o menor medida por el sistema de valores femeninos en su cultura y por la ambigüedad que el hombre le asigna al considerarla escritora; así como la especificidad de lo femenino en

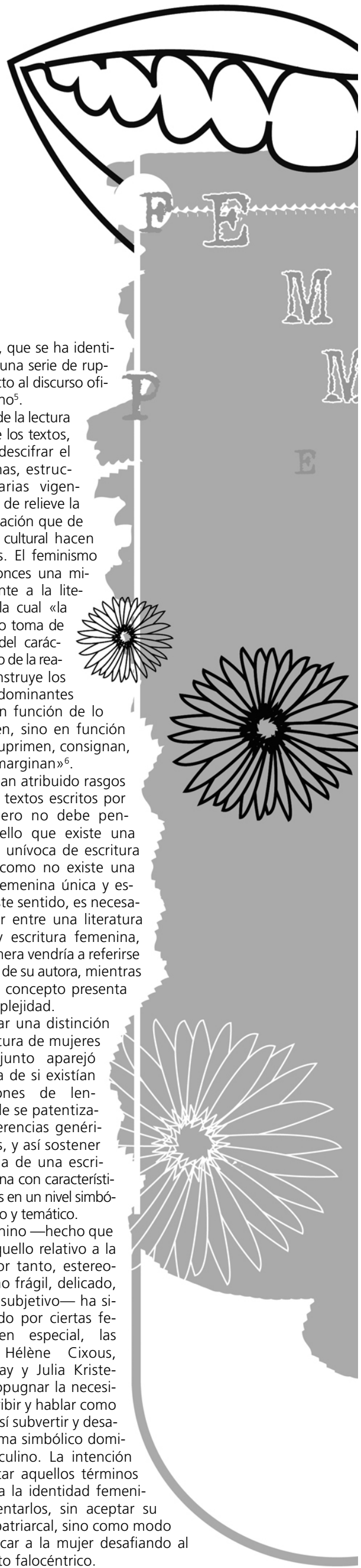
la literatura, que se ha identificado con una serie de rupturas respecto al discurso oficial masculino<sup>5</sup>.

A partir de la lectura feminista de los textos, se intenta descifrar el uso de temas, estructuras literarias vigentes y poner de relieve la nueva utilización que de su herencia cultural hacen las mujeres. El feminismo aporta entonces una mirada diferente a la literatura, en la cual «la crítica, como toma de conciencia del carácter discursivo de la realidad, reconstruye los discursos dominantes no tanto en función de lo que recogen, sino en función de lo que suprimen, consignan, reprimen, marginan»<sup>6</sup>.

Así, se han atribuido rasgos comunes a textos escritos por mujeres, pero no debe pensarse por ello que existe una perspectiva unívoca de escritura femenina, como no existe una identidad femenina única y estable. En este sentido, es necesario discernir entre una literatura femenina y escritura femenina, pues la primera vendría a referirse solo al sexo de su autora, mientras el segundo concepto presenta mayor complejidad.

Encontrar una distinción en la literatura de mujeres como conjunto aparejó la pregunta de si existían construcciones de lenguaje donde se patentizaran las diferencias género-sexuales, y así sostener la existencia de una escritura femenina con características comunes en un nivel simbólico expresivo y temático.

Lo femenino —hecho que describe aquello relativo a la mujer y, por tanto, estereotipado como frágil, delicado, intimista y subjetivo— ha sido retomado por ciertas feministas, en especial, las francesas Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva para propugnar la necesidad de escribir y hablar como mujeres y así subvertir y desafiar el sistema simbólico dominante masculino. La intención sería rescatar aquellos términos atribuidos a la identidad femenina y reorientarlos, sin aceptar su condición patriarcal, sino como modo de resignificar a la mujer desafiando al pensamiento falocéntrico.





Estos estudios han propuesto el término «escritura femenina» para referirse a un tipo de literatura que se afirma en la diferencia de género y supone una exploración de los poderes de la mujer para constituir un cuerpo textual que no se cierra, no se detiene. El cuerpo es entendido por esta vertiente como el receptáculo primigenio de una cultura y naturaleza femeninas, a partir de las cuales se desarrollan el sentir y la experiencia de las mujeres en la cultura.

La diferencia femenina, llevada a un grado superlativo de adjetivación, ha provocado grandes polémicas dentro de las feministas por entenderse como un esencialismo que lleva a explicaciones biológicas y naturalistas de lo simbólico y el lenguaje, utilizados por las mujeres. Esta es, sin duda, una categoría necesaria de rescate, pero no como marca de una cualidad única, sino como una condición común que ha hecho vivir a las mujeres un mismo sistema opresivo en el cual han sido relegadas a su papel reproductor, carentes de poder y de influencia pública, y silenciadas en el discurso artístico, cultural y político.

#### Escritura de la diversidad

El género funciona como una marca en el discurso, que opera como afirmación de la diferencia y la identidad femeninas, desde donde se presentan conflictos, situaciones y problemáticas relativas a las mujeres en la sociedad patriarcal, así como sus estrategias de subversión.

La femineidad como rasgo en la escritura no debe entenderse como una condición estable, sino a partir de los criterios de posicionalidad que, como diría Teresa de Lauretis, reemplazan la idea de una identidad femenina fija y abren el significado mujer a otros parámetros fuera del sistema patriarcal. La estrategia ha de ser la de reformular de manera constante el discurso sobre las mujeres para ir erosionando las formas misóginas del lenguaje. Como destaca Nelly Richard, «lo femenino es la construcción móvil de una subjetividad en proceso que se va modelando en función de las circunstancias de acción y discurso que la involucran contingentemente y que le exigen maniobras diferenciadas y compuestas que se vayan reajustando tácticamente según las organizaciones de códigos llamadas a ejercer el poder o la violencia simbólica»<sup>7</sup>.

Al considerar una escritura como femenina, la diferencia sexual se torna cultural, social y psicológica; pero debe cuidarse de privilegiar solo el género como categoría de análisis, pues esto borraría otras condicionantes del sujeto en la cultura. Nattie Golubov sustenta la necesidad de desesencializar

lo femenino para convertirlo en un universo de significaciones: «La mujer que escribe siempre lo hace desde una posición determinada; pero esta imposición no está escrita en el texto de manera autoritaria puesto que las posiciones del sujeto hablante (la narradora) son múltiples y contingentes, como lo son aquellas ocupadas por los sujetos que son hablados (los personajes) y las de los / las lectores / as implícitos / as»<sup>8</sup>. Por un lado, es importante comprender nuestra unicidad como mujeres receptoras de toda una tradición cultural y simbólica que rige nuestras prácticas y comportamientos, y por otro especificar la diversidad intrínseca de las experiencias de las mujeres.

Para Eliana Rivero lo femenino hispanoamericano debe ser un término pluralizador y analítico, tanto como descriptivo, «herramienta metodológica forzada a conciencia —que pueda entenderse como amalgama de factores comunes de construcción cultural, pero que no ignore las perspectivas sopesadas por etnia, clase social, orígenes nacionales y preferencia sexual— diferencias todas pensadas por aquellas mujeres que viven, piensan y escriben en nuestros países del centro y el sur continentales»<sup>9</sup>. La marginación que ha sufrido la mujer en la sociedad y la cultura, la ha llevado a tomar la palabra como recurso de autoafirmación y le ha permitido contarse a sí misma con códigos propios y como reina de su propio espacio.

La literatura de mujeres es diferente, pues responde a patrones, experiencias discursivas y de lenguaje, posición histórica y cultural, convenciones, tradiciones, patrones de conducta y representaciones sociales que las hacen reaccionar de manera distinta como seres de la cultura. Nos unimos entonces a las consideraciones de Sara Sefchovich<sup>10</sup> cuando afirma que la especificidad de la escritura femenina consiste en el punto de vista con el que ve la vida la mujer mientras escribe, especificidad que incorpora los rasgos correspondientes a su signo mujer en cada momento histórico.

La presencia de una voz narrativa que busca explorar la dimensión íntima y subjetiva del ser humano es una característica que se aprecia en los escritores y escritoras de los últimos años. La palabra de las mujeres ha denunciado la vigilancia institucional sobre el cuerpo, ya sea masculino o femenino. La escritura se presenta también para ellas como forma de rescatar el yo femenino, pues, frente al discurso androcéntrico, las mujeres escriben desde lo íntimo, lo amorfo.

Richard sostiene que lo femenino puede estar en cualquier escritura que practique la disidencia de identidad en cuanto a las formas reglamentarias de la escritura masculina, que tenga una ritmicidad trasgresora de lo femenino pulsional y deconstruya las pautas del discurso masculino hegemónico. Esta autora cita a la escritora chilena Diamela Eltit cuando acude al concepto de lo femenino, visto como «aquello que desde los bordes del poder central busque producir una modificación en el tramado monolítico del quehacer literario, más allá de que sus cultores sean hombres o mujeres generando creativamente sentidos transformadores del universo simbólico establecido»<sup>11</sup>. Según esta perspectiva, lo femenino debe verse a través de alianzas teóricas que rompan con el determinismo biológico y el esencialismo de una identidad natural común a todas las mujeres. Sus vínculos no pueden desligarse de la condición genérica compartida donde interactúan la lengua, la historia y la tradición.

Las escritoras han debido enfrentar un espacio de marginación en el mundo de la literatura debido a su lugar subalterno en la estructura social. La voz de las mujeres ha partido de una posición de frontera, como señala la narradora y ensayista cubana Mirta Yáñez, lo cual implica una línea divisoria que jerarquiza, subordina y margina. Desde aquí, han asumido la opción de mimetizarse en el canon, en una escritura que nada tendría de contraria a la producida por los hombres o, en otros casos, la de modificar los supuestos que pesan sobre su palabra.

No solo basta ser mujer para originar una literatura de tal cariz, sino que supone una manera particular de posicionarse ante el acto creativo, en pos de afianzarse en una identidad y diferencia, compartida y a la vez disímil entre las mujeres. Dicha postura implica también para algunas teóricas un reto a las normas de la textualidad y el lenguaje mediante el cual se polemice con la estructura del pensamiento masculino.

Haciendo uso de la letra impresa las mujeres han logrado llevar hasta allí sus propias preguntas, sus inquietudes más íntimas y sus condiciones específicas de vida, destinadas a la periferia y la marginación por el canon de la literatura occidental. Lo doméstico y cotidiano, la cocina, el amor, la nostalgia, la familia, los hijos, la vejez, el matrimonio, la vida privada, el miedo, el suicidio y los conflictos del erotismo y la sexualidad se encuentran muy tematizados en la escritura de mujeres, estrategia mediante la cual también queda relatada una historia «otra» de la nación y el poder donde lo privado se torna espacio de relevancia y significación.

Aquí, como advierte Sara Sefchovich, se localiza «la dificultad de realización personal y del reconocimiento social, la urgencia de complementarse a sí misma y de restaurarse de la ira y la frustración y está también, por supuesto, la satisfacción de la propia mujeridad»<sup>12</sup>. Sus historias aparecen muchas veces desde formas no canónicas, confesionales e íntimas de representación, como la epístola, el melodrama, la autobiografía, el folletín o el diario. Igualmente, se ha encontrado en algunas autoras el uso de la intertextualidad, la pérdida del referente, la fragmentación del lenguaje, etcétera.

No significa esto que las mujeres no posean aptitudes genéticas para el tratamiento de los llamados «temas trascendentales» como la guerra, la política, la sociedad; sino que sus intereses, condicionados por los valores históricos y culturales con los cuales han coexistido, les conducen a desarrollar otras preocupaciones relativas a su experiencia de género. Pudieran citarse como ejemplos las novelas: *Arráncame la vida*, de Ángeles Mastretta y *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel, donde la Revolución Mexicana es contexto común, pero viene tratada desde la individualidad de las protagonistas. Incluso, pudiéramos encontrar diversidad de voces, estilos y corrientes de pensamiento entre las mujeres escritoras, y a su vez descubrir un sustrato colectivo de significaciones y modos inherentes a su literatura, pues la realidad la examina a través de los ojos femeninos.

La palabra escrita ha servido también para imaginar nuevas identidades, para relatar la experiencia y el deseo homoerótico, para hacer protagonistas a mujeres totalmente ajenas al canon de femineidad tradicional. Dichas posturas reformulan constantemente el orden patriarcal y establecen conflictos en los cuales los personajes ya no se avienen a un molde establecido culturalmente para su género, y pudieran estar señalando ese nuevo espacio de significaciones desde el cual construir un mundo más justo y equitativo para ambos géneros.

Ausentes en la tradición literaria, las mujeres aventuradas al acto creativo han debido enfrentar el rechazo, pero a su vez han sido capaces de establecerse en los márgenes de su propia cultura. Aquella conquista cotidiana como acto liberador que proponía Camila Henríquez Ureña en el año 1939, parece ir dejando de ser la excepción para volverse un hecho irrefutable e indetenible. No solo asciende el número y reconocimiento de las escritoras, sino que existe ya en muchas de ellas la conciencia de visualizar su diferencia. Para otras, esta clasificación sigue pareciendo un acto discriminatorio, un criterio muchas veces motivado por potentes estereotipos antifeministas.

Acudir a la literatura como espacio textual donde localizar los vestigios de lo femenino, permite reconocer las diversas subjetividades de las mujeres, su peculiar desarrollo dentro de la cultura, sus apropiaciones del lenguaje y sus estrategias creativas para contrarrestar un orden universal que pretende recluirlas dentro de una convención sexista y discriminadora. Armadas de la palabra, ellas han podido desbordar las fronteras individuales en un acto pleno de reafirmación y trascendencia para alcanzar, de algún modo, aquella posibilidad avistada por una de las mayores pensadoras de nuestro continente, Camila Henríquez Ureña, cuando advertía: «Yo no sé cuál ha de ser en último término la contribución máxima de la mujer a la nueva vida de la humanidad, pero su actuación pública a lo largo del tiempo tendrá que afectar las raíces espirituales de la organización social. Quizá contribuya a moderar las peores características masculinas de la organización actual, de predominio de la violencia y de la fuerza bruta, de egoísmo y de sensualidad, con la mezcla de las mejores características de serenidad, de paz, de espiritualidad, de altruismo maternal»<sup>13</sup>. ■

1. Rosario Castellanos, en Jorge Fomet: *Reescrituras de la memoria*, Colección Pinos Nuevos, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1994, pp. 4-5.
2. Nelly Richard: «¿Tiene sexo la escritura?», en *Debate feminista*, No. 9, Año 5, marzo, México D.F., 1994, pp. 127-139, p. 142.
3. Hortensia Moreno: «Crítica literaria feminista», en *Debate feminista*, No. 9, Año 5, marzo, México D.F., 1994, pp. 107-112.
4. Cecilia Olivares: *Glosario de términos de crítica literaria feminista*, Colegio de México, México D.F., 1997, p. 52.
5. Raquel Gutiérrez Estupiñán: «Sobre la crítica literaria femenino / feminista en Hispanoamérica», en *FEM*, Año 17, No. 129, noviembre, México D.F., 1993, pp. 42-46.
6. Hortensia Moreno: Ob. Cit., pp. 107-112.
7. Nelly Richard: Ob. Cit., pp. 127-139, p. 141.
8. Nattie Golubov: «La crítica literaria feminista contemporánea: entre el esencialismo y la diferencia», en *Debate feminista*, No. 9, Año 5, marzo, México D.F., 1994, pp. 116-126.
9. Eliana Rivero: «Precisiones de lo femenino y lo feminista en la práctica de la literatura hispanoamericana», en *INTI*, No. 40-41, otoño-primavera, Tenesse, 1994-1995, pp. 21-46, p. 27.
10. Sara Sefchovich: «La literatura de mujeres», en Universidad de México, No. 586-587, nov-dic, México D.F., 1999.
11. En Nelly Richard: Ob. Cit., p. 133.
12. *Ibidem*, p. 9.
13. Camila Henríquez Ureña: «Feminismo», en *Estudios y conferencias*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1982, pp. 543-571.

# La literatura y las mujeres,

la misma vuelta de tuerca

Luisa Campuzano

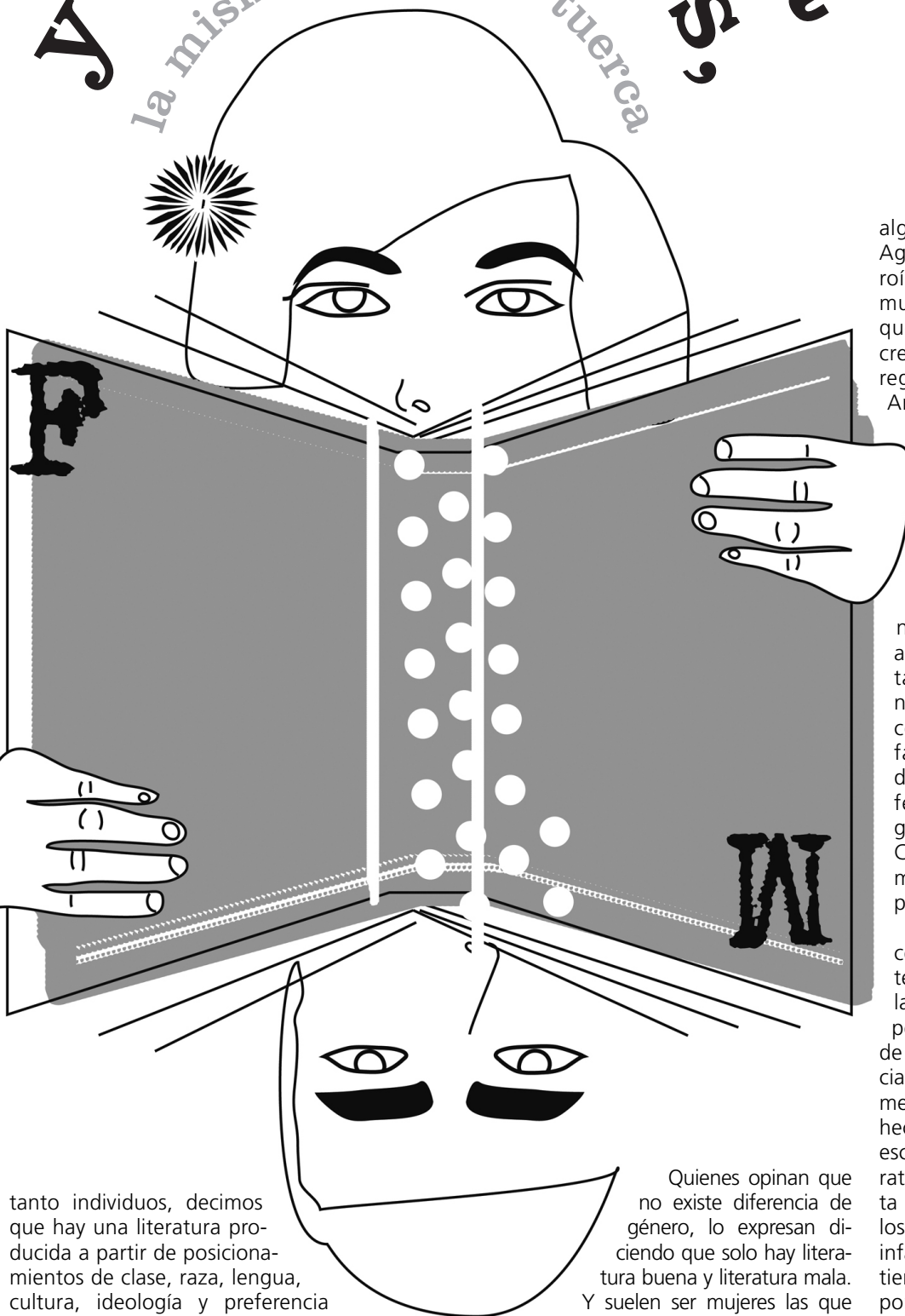
¿Existe una literatura escrita por mujeres distinta de la escrita por hombres, «justamente» porque la escriben mujeres? ¿Se escribe como mujer porque se «es» mujer? ¿Se escribe con el cuerpo? ¿Y cómo se escribe con el cuerpo; quizá, como sostiene Hélène Cixous, en plen a *jouissance* erótica, tal como lo había supuesto en el siglo V a.n.e., pero con fines y performance menos estridentes, Diotima de Mantinea? ¿Hay en la escritura una determinación morfológica, fisiológica, vinculada al sexo de quien escribe, o se trata de poner de algún modo en lo que se escribe la marca de una actitud ante la vida determinada por el género, por la sociedad que nos construye como hombres o como mujeres, con roles específicos, con costumbres, formas de ser, de pensar, de existir? ¿Y cómo se lee? Porque no solo los autores, sino también los lectores somos sujetos de carne y hueso, sujetos sexuados; no somos parte de una entelequia neutra, un universal, una idea absoluta. Pero esa es otra pregunta que daría ocasión para otros asuntos vinculados, sin duda, a nuestro tema, a los que nos acercaremos de pasada, como es el que se refiere al canon, a quiénes lo han elaborado y reforzado a lo largo de los siglos.

Recuerdo un número memorable de *Feminaria*, la magnífica revista que publicaba nuestra querida Lea Fletcher en Buenos Aires, y tengo muy presente, en mi computadora y en mi mesa de trabajo, la colección de entrevistas a escritoras cubanas que ha hecho Helen Hernández Hormilla, y que estamos publicando en *Revolución y Cultura*. En *Feminaria* y en lo que terminará siendo el libro de Helen, estas preguntas dan lugar a las más variadas y, a veces, enconadas respuestas por parte de escritoras argentinas y cubanas.

Esta interrogante —que al final es una sola—, ¿existe la escritura de mujeres?, se convirtió, en el último tercio del siglo pasado, en uno de los temas favoritos del reducido número de estudiosos que se han ocupado de las escritoras. Como en estas últimas décadas ha habido —en los sitios donde se plantean estas preguntas, no en Cuba— mucho papel, mucha tinta y muchos medios a través de los cuales desarrollar las respuestas por ellas demandadas, y las razones que las fundamentan, considero que esta pregunta, sin duda, ha llegado a tener un espacio mayor que el que tuvieron en el Medioevo las respuestas a la pregunta de si Dios existe, y las múltiples propuestas de demostración de su existencia.

No cabe duda de que hay, frente a esta pregunta, dos actitudes que corresponden a respuestas positivas o negativas, y actitudes relativistas o agnósticas, con los matices de rigor.

Quienes decimos que sí existe una literatura de mujeres y una literatura de hombres, susceptible cada una de ser identificada por marcas que tenemos que ser capaces de descubrir, lo hacemos del mismo modo que, tomando en cuenta otras determinaciones y circunstancias de quienes escriben, en



tanto individuos, decimos que hay una literatura producida a partir de posicionamientos de clase, raza, lengua, cultura, ideología y preferencia sexual. Como se ha dicho, «la diferencia sexual constituye una dimensión fundamental de nuestra experiencia y de nuestra vida, y no existe ninguna actividad que no esté en cierto modo marcada, señalada o afectada por esa diferencia». En este país bicolor y de múltiples gamas y tonalidades, ¿no podemos decir lo mismo en relación con la raza, por ejemplo?

Hubo en Cuba poesía negrista cultivada por autores blancos que también escribían otras cosas; una poesía muy buena, excelente, antologada y celebrada ya en aquellos años 20 del Harlem Renaissance, de las máscaras africanas, de la Antología de Blaise Cendrars... Después esos autores no volvieron a escribir poesía negrista, y algunos, ni siquiera poesía. Pero hay una extraordinaria poesía cubana de autores negros y mulatos que nadie llamaría negrista, donde el sustrato étnico es esencial y al mismo tiempo particularizador, como lo es, para mí, la diferencia sexual en la obra de muchas autoras cubanas, conscientes o no de que ella es una marca de su escritura.

Quienes opinan que no existe diferencia de género, lo expresan diciendo que solo hay literatura buena y literatura mala. Y suelen ser mujeres las que dan esta respuesta. En parte porque casi siempre es solo a ellas a quienes se les formula con irritante reiteración esta pregunta. Y, sin duda alguna, porque siglos y siglos de preterición han conformado un canon en el que los valores, lo bueno y lo malo, lo que debe de estar y lo que no debe de estar, lo encomiable y lo desechable, lo han decidido aquellos en quienes ha residido el poder, y el poder... puede.

¿Por qué José Martí pudo escribir?: «Hay un hombre altivo, a las veces fiero, en la poesía de la Avellaneda [...] No hay mujer en Gertrudis Gómez de Avellaneda: todo anunciaba en ella un ánimo potente y varonil; era su cuerpo alto y robusto, como su poesía ruda y enérgica». Porque había —hubo durante siglos— un paradigma de lo femenino, construido por los cánones tradicionales formulados por los hombres, el cual ella transgrede una y otra vez.

El tema es viejo, muy viejo. Así que me gustaría remontarme a la Atenas del siglo V a.n.e., y recordar cómo en las *Tesmoforias*, Aristófanes lo plantea de

algún modo al presentarnos al trágico Agatón, vestido de mujer porque las heroínas de la obra que está escribiendo son mujeres y tiene que ponerse a tono, tiene que escribir con un cuerpo vestido de mujer: creo que este es el primer *cross-dressing* registrado por la historia. Me quedo con Aristófanes, pero ahora como personaje, al igual que Agatón, que ambos lo son del *Banquete*. En este famosísimo diálogo de Platón —al que ya aludí al mencionar a Diotima—, Aristófanes introduce el mito del surgimiento de los sexos, explica el origen de la atracción sexual (hetero- y homo-), y habla por primera vez, creo, no lo sé, de los andróginos. Saco esto a colación porque habría que recordar también la importancia que le da Virginia Woolf a cierta androginia en relación con la escritura, con la ficción: «Es fatal ser hombre o mujer, sin más; se debe ser mujer-varonilmente u hombre-femeninamente»; androginia que me gusta más que el bisexualismo de Hélène Cixous y el binarismo excluyente de «lo» masculino vs. «lo» femenino, propio del pensamiento de tiempos de Martí.

Finalmente, quisiera dirigirme al grado cero de la escritura; ocuparme brevemente de dos especies apenas valoradas por la crítica, donde la literariedad es apenas perceptible: las memorias y la literatura de viajes, y ver cómo funciona la diferencia sexual en algunos de estos textos. Primero, resumiré el fabuloso descubrimiento hecho por Sylvia Molloy, la brillante crítica y escritora argentina, cuando estudió la literatura autobiográfica latinoamericana escrita por hombres y mujeres y descubrió que los hombres nacen grandes, que no tienen infancia, que solo empiezan a vivir cuando tienen poder o cuando comienzan a luchar por él. El mejor ejemplo, y hablo de memoria, son los *Recuerdos de provincia*, de Sarmiento. Mientras, las mujeres nacen niñas, tienen miedos, debilidades, dudas, sobresaltos, todo lo que sabemos...

Segundo, en relación con la literatura de viajes me resulta aún más interesante el hallazgo. Como recordarán, en *Un cuarto propio*, Virginia Woolf le inventa una hermana a Shakespeare —Judith Shakespeare— que tiene las mismas dotes que el Señor le otorgó a su hermano Willy y, sin embargo, no podrá desarrollarlas porque la sociedad patriarcal no lo permitirá. Bonnie Frederick, una argentinista norteamericana, decidió que había dos hermanos susceptibles de ser estudiados que habían escrito textos similares sobre temas similares: Eduarda y Lucio Mansilla. Y comparó la literatura de viajes de ambos para descubrir que mientras Lucio entraba, salía, se paseaba, sin dar más detalles de cuándo, por qué o cómo; su hermana lo iba documentando todo, como para que no hubiera la menor duda de que ella, solo una mujer carente de la autoridad que, sin duda, le sobraba a su hermano, había estado allí. Si no lo hacía de este modo no le creerían. ▀

# ¿Acaso las mujeres ríen menos?

sometimiento? Es comprensible que sean los hombres quienes más hablen de temas épicos, puesto que son ellos los que en su mayoría integran los batallones militares; que cuenten de grandes hazañas en el polo norte; de excavaciones al centro de la Tierra; historias de espías en lugares recónditos; de contrabandos y de piratas; leyendas de vikingos y de corsarios. Pero, ¿por qué no disparar con mano de mujer contra la autoridad?, ¿por qué apenas nos mostramos a través de la risa, si somos tan agudas y alegres como pueden ser ellos? En Cuba, es notable la cantidad de talentosos escritores que se preocuparon y se ocupan por y del humor. Desde Ramón Meza, Carlos Loveira, Eladio Secades, Juan Ángel Cardi, Marcos Behemaras, Zumbado, Enrique Núñez Rodríguez, hasta los más jóvenes, Eduardo del Llano, Senel Paz, Francisco García, Jorge Fernández Era, toda una pléyade de buenos narradores se arriesga a ser considerada humorista —o al menos a escribir con sentido del humor—, y logra textos muy eficaces por la agudeza del tratamiento con que aborda temas difíciles, escabrosos. Entonces, ¿qué sucede con sus equivalentes representantes del sexo femenino?

**Laidi Fernández de Juan**

**M**uchas veces se ha escuchado que los ángeles no tienen sexo; que la literatura es una sola, o mejor, dos: una buena y otra mala; que nosotras nos pasamos la vida quejándonos cuando en realidad carecemos de talento y por eso no somos bien valoradas; y otros discursos que, de tan tediosos, se me olvidan. Una vez me contaron que en una de las actividades de la Feria del Libro de La Habana se expuso algo parecido a la historia de la literatura cubana actual, a través de los criterios de varios narradores y poetas, todos varones. Cuenta la leyenda —espero sea eso y no un cuento real— que en el público asistente había una argentina que preguntó al moderador de esa mesa-taller por qué no se mencionaba a ninguna escritora. Esa bendita mujer no podía creer que en Cuba no existieran mujeres poetas, narradoras, ensayistas, en fin, mujeres escritoras. Dicen que la respuesta del varón fue contundente, y cito: «No mencionamos a ninguna porque no existen en Cuba mujeres que escriban como Alejo Carpentier».

No sé qué habrá pensado la argentina, pero si además era porteña, de seguro que no se quedó callada. Pero, ¿cuál de nuestros autores varones escribe como Alejo Carpentier?

Como él, solo escribía él. ¡Vaya descubrimiento! Sin embargo, sí quisiera llamar la atención sobre un aspecto de la literatura que no es frecuentado por las mujeres. Un tema, un estilo, un recurso, una visión que ni en literatura ni en otras formas del arte suele ser utilizado por nosotras, las mujeres que no nos parecemos a Carpentier.

Me refiero al humor. Amén de lo difícil que resulta definirlo con exactitud —sucede como con el amor, que todos los estudiosos brindan un concepto distinto sin que lleguen a un consenso, aunque no por ello dejemos de saber qué es—, resulta muy fácil detectar cuándo una obra es humorística o no. Reconocemos a los grandes maestros del humor, y si nos fijamos bien, casi todos son masculinos. Por ejemplo, en el cine, en el diseño gráfico, en el teatro, en la música y también en la literatura, los nombres de mujeres humoristas escasean tanto, que hay que buscarlos con una lupa. Son como agujas del pajar, y resulta llamativo por qué.

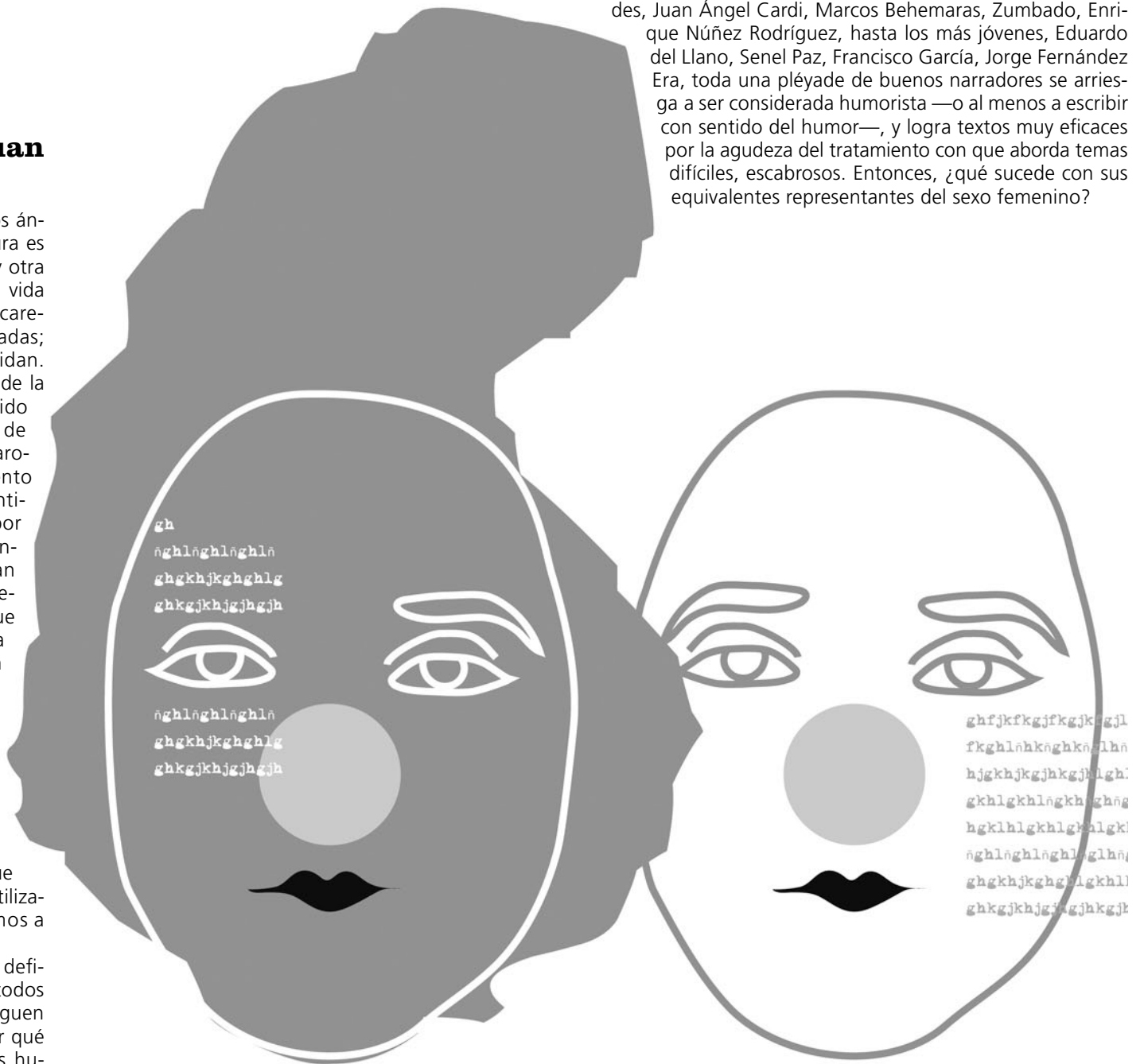
Estuve mucho tiempo tratando de encontrar textos humorísticos escritos por mujeres que demostraran que la mano páfida y discriminatoria de algún hombre había soslayado a propósito sus nombres, pero fracasé en el intento. Para colmo de dificultades, el humor ha sido considerado un subgénero, un submundo, una submanera de hacer subarte, así que debía sumergirme en dos subterráneos a la vez. En la búsqueda y captura de mujeres semiescondidas ya de por sí, y entre ellas, a quienes se dedicaran de una forma u otra al humorismo. Como casi siempre sucede, el nombre de la gran Dorothy Parker salió a dar la cara.

Con su mordacidad característica, sigue siendo una gran maestra del sarcasmo. La Editorial Lumen publicó en el año 2003 su narrativa completa, con el atractivo añadido de que Maitena hizo el prólogo y el dibujo de portada. Maitena, esa argentina cuyo portentoso ingenio se desborda en sus dibujos y en sus textos, escribió una carta a Dorothy, 36 años después de muerta aquella, y es muy significativo lo que le dice: «Para darte alguna buena noticia, me gustaría contarte que lo que sí ha cambiado en estos años es la mirada sobre tu obra. La justicia es lenta, y los editores ni te digo. Pero hoy se te considera una escritora, como tú querías ser llamada; no una humorista, como tanto te molestaba que te llamaran... tus agudas historias,

tan llenas de humor como de dolor, hoy son consideradas literatura y tu nombre está entre los grandes».

O sea, si una mujer de la talla de la Parker sufrió de incomprensiones por su incontrolable rebeldía, si era menospreciada porque no se parecía a nadie con su talento descomunal, y ella misma rechazaba el término humorista, ya podemos suponer cuán difícil resultará para una mujer ser considerada parigual de un hombre en cuanto al uso del humor. Si aceptamos —y debemos hacerlo— las múltiples propuestas que se acercan a una explicación razonable acerca del uso de este recurso, encontramos que es aun más sorprendente que tan pocas mujeres se dediquen a él. Veamos: Jorge Mañach en su lúcido ensayo de 1928, «Indagación del choteo», dijo que este dirige su burla sistemáticamente contra todo lo autorizado, y el costumbrista Eladio Secades aportó que el cubano tira las penas a relajo, pero para lograrlo, primero tienen que existir las penas. Según ambas afirmaciones, la mujer debería estar más que presente, ocupando un lugar de primera línea. Para nadie es un descubrimiento que somos nosotras quienes más hemos soportado los abusos de poder establecido —y por tanto, autorizado— en cualquiera de sus formas, y quienes más penas llevamos acumuladas entre el pecho y la espalda. Como afirma tan atinadamente la escritora norteamericana Bárbara Kingsolver, todas estamos hechas de la misma tierra cicatrizada.

Entonces, ¿por qué no nos burlamos del poder y por qué no tiramos nuestras penas a relajo con suficiente fuerza? ¿Por qué les hemos dejado tanto espacio a los hombres, responsables casi siempre de nuestro dolor y de nuestro



Según las investigadoras de la literatura femenina Mary Berg y Catharina Vallejo, el humor es arma de resistencia. Estas autoras consideran que las pocas mujeres que lo utilizan hoy en Cuba, demuestran su fortaleza a través de él. Sin embargo, los casos son aún ínfimos en comparación con la gran eclosión de narradoras que existimos hoy en la Isla. En el prólogo a la antología que hiciera Olga Fernández, en 1986, publicada por la Editorial Letras Cubanas, *Las mujeres y el sentido del humor*, la escritora formula la tesis de que con el advenimiento de los cambios

pretendemos ridiculizar, aunque sea transformándolo a través de la ficción. Del total de narradoras antologadas en *Las mujeres y el sentido del humor*, ninguna nació después del año 1959. Daína Chaviano, la más joven, quien es conocida por su habilidad para escribir cuentos de ciencia ficción y no humorísticos, nació dos años antes, en 1957. En otras palabras: han transcurrido 23 años de esa selección, y todo indica que el hecho de sentirnos hoy más liberadas no ha contribuido al desarrollo de un sentido literario del humor.

la sociedad ha impuesto en cuanto a responsabilidades, deberes y obligaciones entre ambos sexos. El sentido práctico que la vida nos obliga a las mujeres a desarrollar todo el tiempo frente a la maternidad, el cuidado de la casa, la alimentación de la familia y otras agotadoras tareas, tal vez sea responsable de nuestra incapacidad para establecer distanciamientos emocionales, para ser implacables y lograr una burla demoledora. No suele lograrse una página humorística hablando desde el amor, desde sentimientos tiernos, dulces y sensitivos. El humor es despiadado, debe serlo.



sociales —resultado del triunfo de la Revolución— la mujer cubana, libre de las trabas sociales con las que cargó históricamente, unió sus fuerzas y su talento creador al hombre. Es incuestionable que en los últimos años un buen número de autoras ha utilizado el humor dentro de la literatura y el periodismo. Para demostrarlo, incluye textos de 14 mujeres en su libro, que constituye la primera y única antología de su tipo en nuestro país. Una de esas escritoras, Miriam Alonso, quien también aparece en otra selección que se hizo en México en el año 2000, llamada

Al considerar el carácter social de la risa —ampliamente elaborado por Henri Bergson—, enfrentamos una crisis sin razones bien explicitadas, consistente en el rechazo consciente o no por parte de nosotras para escoger esta forma de mirar el mundo como expresión literaria. La repetición de temas en lo que escribimos hoy las narradoras cubanas, como las escaseces del período especial, la prostitución, la violencia, la pérdida de valores sociales, la disminución de los atractivos físicos con la llegada de la vejez, las relaciones homoeróticas y los cuestionamientos éticos

Sin embargo, en materia de violencia física y sexual, las mujeres no sienten tal inhibición. Existen muchos ejemplos de escritoras que escogen estos temas, y los desarrollan con el mismo ímpetu descarnado de los hombres. Obviamente, el humor es más complicado. Lograr una carcajada que luego nos obligue a reflexionar y nos convoque a una meditación, es más difícil que narrar un asesinato múltiple. No implica compromiso emocional, no sentimos que estamos traicionando nada ni descorriendo ningún velo sentimental como parece ocurrir con



*La Mona Risa*, pronunció la curiosa frase: «Yo considero que el hombre escribe sobre lo que ve y discurre lo que no ve. Nosotras las mujeres, por el contrario, inventamos lo que vemos y contamos lo que no vemos».

Si nos ceñimos al entendimiento del humor como arma, como recurso de resistencia y de denuncia, entonces, dicha afirmación contradice el propósito que pudiera lograrse cuando una mujer es quien enarbola el látigo con cascabel en la punta. No sería efectiva una crítica si no hemos sido víctimas, victimarias, testigos o cómplices del acto que

quizá no dejan espacio a la sátira, a la mirada burlona, a la desacralización del poder.

La licenciada en Historia del Arte Caridad Blanco, profunda estudiosa del humor gráfico en Cuba, con quien conversé sobre el tema, me sugiere que una posible razón para la falta casi absoluta de mujeres en el humorismo gráfico y en el literario podría ser la dificultad en lograr el distanciamiento emocional que se requiere para burlarse de un hecho o de una situación determinada. Es muy interesante esta hipótesis porque profundiza en las diferencias que

el sarcasmo, la ironía, la burla o la sátira. El problema de la exigua cantidad de mujeres en el mundo del humor no se limita a Cuba. En la ya mencionada antología realizada en México, *La Mona Risa*, aparecen 18 hombres y solo tres mujeres. De *Cuentos humorísticos, Veinte clásicos*, publicada en Cuba por la Editorial Arte y Literatura, con autores universales, los 20 son masculinos, y en la deliciosa colección *Humor a la uruguayana*, de Colihue Sepé Ediciones, hay textos de 25 hombres y uno de mujer: Elina Berro, quien firmaba con el pseudónimo Mónica. ▀



# Escritoras cubanas opinan sobre la existencia de una escritura femenina

Aida Bahr

Narradora y ensayista

La mujer es un ser biológicamente distinto del hombre, y eso es algo irreversible (un hombre puede suprimirse el pene, y hasta construirse una vagina, pero no injertarse ovarios, útero y procrear; tampoco es posible el caso contrario), pero el resultado de esa distinción es que para la mayoría de los hombres (y de las mujeres) la diferencia implica una valorización de un aspecto específico de la mujer y una desvalorización del resto. Y eso es un condicionamiento social que viene desde el fin del patriarcado, por lo que no es fácil suprimirlo. Se desconfa en lo laboral de las mujeres porque «se complican», es decir, paren, se les enferman los niños, se ponen histéricas durante la menopausia. El machismo que permea nuestra sociedad impide que los hombres se sientan cómodos asumiendo tareas consideradas tradicionalmente como femeninas y, en sentido general, un poco se asume que, como en la mayor parte de las especies del mundo animal, al cual pertenecemos, a la hembra le corresponde un segundo lugar. Pero al mismo tiempo, se acostumbra a exagerar mucho sobre esto. En mi familia las mujeres llevaron siempre la voz cantante: mi abuela botó a mi abuelo de la casa en 1927 y crió sola seis hijos y tres hermanos; mi madre fue siempre la consejera y eje de toda su familia, incluidos hermanos, sobrinos y sobrinas, su salario fue siempre el principal en mi casa. Yo tuve mucha suerte porque me casé con un hombre excepcional por su inteligencia y su sensibilidad, pero de no haberme encontrado con él, tampoco me hubiera convertido en un ama de casa, nunca habría aceptado compartir mi vida con alguien que no reconociera mi condición de escritora, que no me apoyara en mi realización profesional. No estoy negando la discriminación de la mujer; solo afirmo que en ella tiene un gran peso la autodiscriminación.

A lo largo de mi carrera laboral tuve jefes que desconfiaron de mis posibilidades, y algunos que me supusieron frágil; a todos los convencí de lo contrario. En una ocasión no pude acceder a un puesto de trabajo porque querían a un hombre, ya que el cargo exigía disponibilidad permanente, y me ha ocurrido que colegas escritores me han dicho al comentarme un cuento que «parece escrito por un hombre». Las dos cosas me han hecho reír, a la larga, muchos años después, vinieron a ofrecerme el mismo cargo al que antes aspiré, y ya no lo quise, y si no les he hecho el cumplido a otros escritores de decirles que «escriben como una mujer», se debe a que para mí la buena escritura no tiene sexo. [...] Escribo desde la mujer porque soy mujer. No pretendo denunciar nada, simplemente contar historias. [...] Sí creo que hay marcas y rasgos que identifican la literatura escrita por mujeres, como los hay que identifican la literatura escrita por cubanos a diferencia de los de otras nacionalidades. Es una cuestión de identidad.

Mylene Fernández Pintado  
Narradora

No sé decir con seguridad si es diferente la escritura de mujeres, pero me imagino que si existen tantas diferencias biológicas que se reflejan en cómo las mujeres reaccionamos frente a muchas cuestiones, a la hora de contar una historia también tendremos

nuestra manera peculiar. [...] ¿Qué es lo femenino? Esa es una pregunta complicada, suponemos que lo femenino es un modo biológico diferente que quizá, o consecuentemente, nos sitúa ante un modo de comportamiento distinto. Por ejemplo, la relación con los hijos; pero existen padres maravillosos. También el mito de que las mujeres son las que cocinan se acaba porque ahora hay hombres cocineros, peluqueros y las mujeres se han vuelto tremendas científicas. Los roles están cambiando, hay padres amantísimos que cuidan a los niños mientras las mujeres trabajan. Y cuando ya, felizmente, hemos empezado a compartirnos e intercambiamos un montón de tareas, creo que va quedando esa cosita recóndita que tiene que ver, por ejemplo, con la forma en que nos sentamos, con nuestros gestos. Pero cada vez nos entregamos más, cambiamos cosas, y eso está muy bien.

Anna Lidia Vega Serova  
Narradora y poeta

La mujer es absolutamente especial y, a veces, no conoce su propia fuerza, su propio alcance. Pienso que tal vez mis personajes femeninos sean una forma de descubrirme, autorreconocerme como mujer.

[...] La mujer, a lo largo de los tiempos y en muchas sociedades, ha sido marginada y muchos de los derechos que tiene ahora en sociedades como las europeas, por ejemplo, han sido ganados con largas batallas. Todavía hay países en los que la mujer tiene que pelear por el derecho al aborto, entre otras cuestiones. En este sentido la literatura puede influir del mismo modo en que influye en otras cosas: mucho o nada. No creo que la literatura pueda cambiar la realidad, pero sí creo que puede llamar la atención sobre ciertos aspectos, claro, en el caso de que el libro llegue a muchas manos.

Nancy Alonso  
Narradora

El arte puede contribuir a que se produzcan cambios sociales, pero las causas de tales cambios son otras. Esa contribución se logra en la medida en que ayude a las transformaciones en el pensamiento de los lectores. Hay quienes consideran, me refiero a ambos sexos, que está pasado de moda, por ejemplo, escribir sobre la violación sexual de las mujeres o sobre la violencia doméstica porque eso ya ha sido contado muchas veces. Sin embargo, mientras tales problemas no sean superados, y aun después, como recordatorio de lo que no debería volver

identificar al movimiento feminista con lo peor de este? Cuando digo que soy feminista suscribo las ideas más progresistas de ese movimiento, ese que aboga por que las mujeres y los hombres tengan iguales derechos. Pienso en las mujeres que hicieron posible que tuviéramos derecho al sufragio, derecho a estudiar, a trabajar. Pienso en nombres como el de Camila Henríquez Ureña, Vicentina Antuña o muchas otras mujeres a quienes tanto debemos—mujeres y hombres—por su pensamiento humanista.

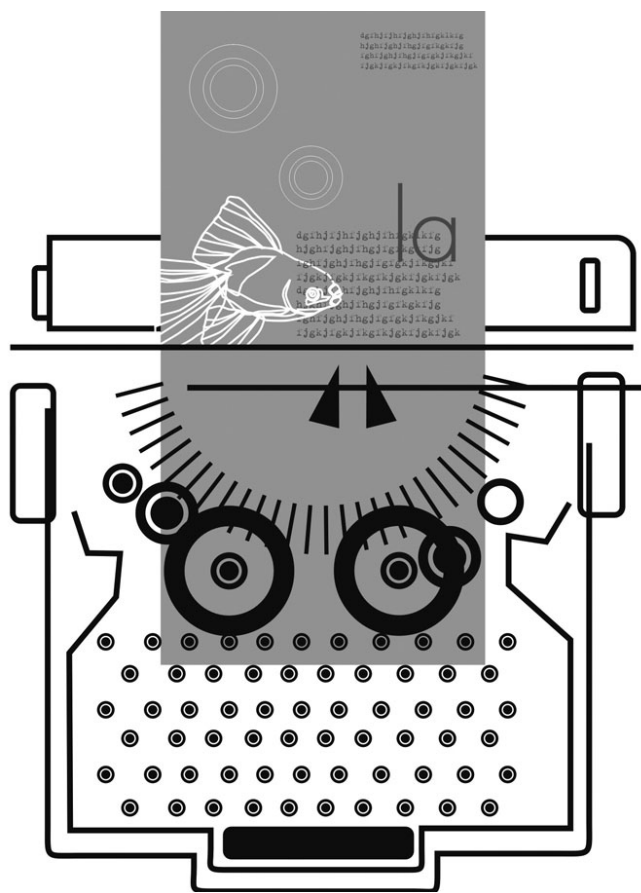
María Elena Llana  
Narradora

Nunca me sentí maltratada como mujer, si alguien se atrevió lo paré ahí mismo; pero eso de que me cierran en una editorial o que me quiten una posibilidad de trabajo, nunca. Tal vez haya vivido fuera del mundo o es que no estaba al tanto de ese concepto de ser discriminada y por eso ni me di cuenta. Siempre demostré que podía hacer de todo, tanto en la literatura como en el periodismo. Tuve tropiezos; pero nunca me sentí relegada como mujer. [...] Yo escribo desde mí misma, esas mujeres de mis cuentos de alguna manera también he sido yo; digamos que han sido momentos de mi vida, pensamientos míos, valoraciones. Escribo desde lo que soy y felizmente soy mujer, sin lugar a duda.

Mirta Yáñez  
Narradora y ensayista

Lo «femenino» y lo «masculino» es una elaboración social y cultural. Profundizar sobre estos aspectos me llevaría a otra tesis doctoral y no puedo volver a sufrir ese calvario. Como bien han dicho los especialistas del tema, se trata de conductas adquiridas. Por ello se diferencia entre los términos «sexo» y «género». Lo sexual es biológico, lo genérico es, entre otras cosas, cultural, juego de roles, elaboración de la subjetividad del pensamiento. ¿Acaso las vacas son vacunas y los toros «torunos»? no cabe hablar de género donde no hay conciencia. Por tanto, lo femenino y lo masculino forma parte de nuestra idiosincrasia. Por lo demás, y lo sabemos muy bien, no es el mismo «femenino» el del romanticismo decimonónico—aunque muchos quisieran mantenerlo inmutable—y otra lo «femenino» actual. No es lo mismo la «masculinidad» de un hombre bien educado que la «masculinidad» de un «cheo». Por cierto, que ha surgido un híbrido, yo los llamo los «culticheos», tienen estudios, obra artística, pero se comportan como «aseres», quizá por una visión vergonzante de su propia masculinidad. [...] Lo que caracteriza e individualiza a cada ser humano es su manera de ver el mundo. Ya sea masculino o femenino, joven o viejo, urbano o campesino, se trata de SU individualidad. Y ese mundo individual, condicionado por la sociedad, la educación, la economía y otras circunstancias, convoca un modo de escribir. No creo para nada—escuchen bien, lo he dicho mil veces, pero prefieren hacer oídos sordos a esta parte de mis opiniones—, no creo que exista un modo «femenino» de escribir, como no existe un modo «campesino» de escribir. Se escribe como lo que se es, y punto. Bien distinto es que, a la hora de analizar críticamente un texto o una obra de arte sea válida, cómo no, la perspectiva de género. Existe un modo único de escribir: con talento. ▀

Fragmentos de las entrevistas realizadas por la periodista Helen Hernández Hormilla, para su Trabajo de Diploma *Mujeres en crisis: una aproximación a la realidad social de la mujer cubana a través de la narrativa femenina de los 90*, Universidad de La Habana, 2008.

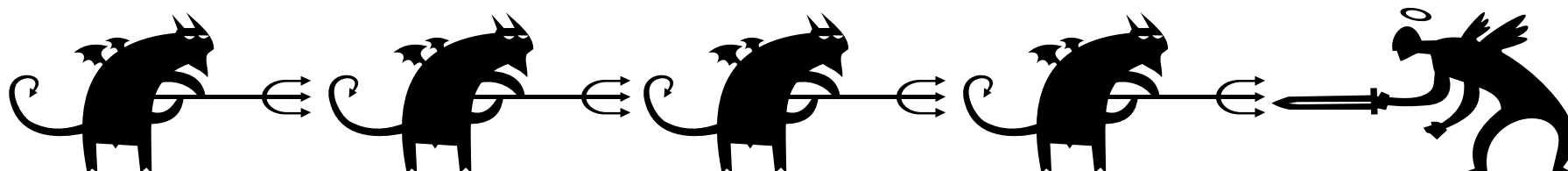


Karla Suárez  
Narradora

Siempre me ha molestado la diferenciación de «literatura femenina» porque nunca he escuchado que exista la literatura masculina. Soy mujer porque me lo dice el espejo (y otras evidencias). Este hecho de la naturaleza seguro determina muchas cosas en mi vida; pero no estoy pensando particularmente en mi condición femenina a la hora de escribir. Hasta ahora las protagonistas de mis novelas han sido mujeres, sí, porque soy mujer (así también puedo hablar de los hombres que me gustan tanto), aunque a veces me han dicho, por ejemplo, que la protagonista de *Silencios* (Letras Cubanas, 2008) es muy «masculina», ¿quién los entiende, no?

a ocurrir, tiene vigencia la función social de la literatura al denunciarlos. Y aunque creo que somos las mujeres quienes más comprometidas estamos a hacerlo, la definitiva reivindicación solo se logrará en la medida en que también los hombres se incorporen a ese combate. De no hacerlo, todos, hombres y mujeres, estamos permitiendo que se perpetúe la injusticia. Hemos hecho mucho, pero todavía nos falta. [...]

Algunas mujeres se escandalizan, por decir poco, ante el término feminismo. Yo te confieso, con orgullo, que soy feminista. Es sabido que existen muchos feminismos dentro de esa gran corriente social, algunos de un fundamentalismo que los convierte en la imagen en espejo del machismo. Pero, ¿por qué



# Echelon, red de espionaje y análisis

# El cielo amenaza

Carlos del Porto Blanco

«Los EE.UU. no tienen amigos, solo intereses».

JOHN FOSTER DULLES

**M**uchas veces nos sentamos a ver una película conociendo de antemano que el guionista nos pasará gato por liebre; el protagonista tendrá más vidas que el misifuz del patio, y después de enfrentarse a 20 soldados de elite y cuatro leones con hambre de una semana se quita el polvo del hombro derecho, se arregla el peinado y sale a pasear con su linda chica. Sí, ya sé que me dirán que para eso son las películas, para desconectar, y coincido con usted, solo que a veces la vida, terca que es, supera con creces a la ficción del guionista más fantasioso. Este es el caso de la película *El ultimátum de Bourne* (2007): la oficina de la CIA en el Reino Unido intercepta una palabra de las consideradas como «alerta» en una conversación a través de un teléfono móvil de un periodista británico, gracias a la red Echelon.

## Rueda, video

Echelon es la mayor red de espionaje y análisis para interceptar comunicaciones electrónicas de la historia, controlada por la comunidad UKUSA (United Kingdom-United States of America), este es el nombre de un pacto altamente secreto firmado por estos dos países al finalizar la Segunda Guerra Mundial. La red está conformada por las siguientes instituciones: EE.UU.; National Security Agency (NSA); Canadá, Communications Security Establishment (CSE); el Reino Unido, General Communications Headquarters (GCHQ); Australia, Australian Defense Security Directorate y Nueva Zelanda, General Communications Security Bureau.

En realidad el término Echelon solo designa a la sección de espionaje de señales (Sigint, Signals Intelligence) dedicada a interceptar las comunicaciones vía satélite. Sin embargo, gran parte de la información que se publica, identifica a la parte con el todo, denominándose Echelon a toda la red de espionaje que realmente se nombra Sistema de Espionaje de Señales de los EE.UU. (USSS, por sus siglas en inglés).

UKUSA ha reunido información de inteligencia desde 1948, pero no fue hasta el lanzamiento de los primeros satélites dedicados a las comunicaciones civiles en los años 70 que nace Echelon. Los países que integran el sistema poseen estaciones de interceptación electrónica y 120 satélites para rastrear gran parte de las comunicaciones establecidas por radio, satélites, microondas, teléfonos móviles, cables submarinos y fibra óptica. Las señales capturadas son procesadas por supercomputadoras que trabajan con aplicaciones denominadas «diccionarios», que permiten buscar patrones específicos en las comunicaciones, ya sean direcciones, palabras, frases e incluso voces; para lograrlo se trabaja en análisis automático y clasificación de lo interceptado mediante técnicas de inteligencia artificial. Se estima que Echelon intercepta más de tres mil millones de comunicaciones por día.

A pesar de haber sido presuntamente construida para controlar las comunicaciones militares y diplomáticas de la Unión Soviética y los países del extinto Pacto de Varsovia, con la desaparición de estos «enemigos» se produjo un cambio sustancial en la misión de Echelon. Durante esa década sus objetivos no se limitaron a la vigilancia del crimen organizado, de los movimientos revolucionarios, del terrorismo internacional y de los países «hostiles»; progresivamente el espionaje se extendió al ámbito de las propias naciones participantes y al espionaje comercial. Algunas de las bases identificadas con Echelon son:

—EE.UU.: Fort George Meade, Maryland; Sugar Grove, Virginia; College Park, Maryland; Mountain View, California; Morwenston, Yakima; así como la Base Militar estadounidense Bad Aibling, en Alemania y Sabana Seca, en Puerto Rico.

—Reino Unido: Menwith Hill, Yorkshire y Westminster, Londres.

—Australia: Geraldton y Shoal Bay.

—Canadá: Letrim.

—Nueva Zelanda: Waihopai.

Para ejemplificar lo anteriormente referido, la base Sugar Grove, situada en las montañas Shenandoah, a unos 355 km al sudoeste de Washington, disponía en 1990 de cuatro antenas de satélite; en noviembre de 1998, su número había aumentado a nueve, de las cuales seis estaban orientadas a las comunicaciones europeas y asiáticas. La estación de Morwenston, en el Reino

Unido, se encarga de coordinar los pinchazos de los satélites de comunicación Intelsat ubicados sobre Europa y los Océanos Atlántico e Índico; las estaciones de Menwith Hill y Bad Aibling siguen a los satélites que no son del sistema Intelsat, y si hace falta pinchar un cable submarino no hay problemas, para eso está el minisubmarino USS Parche.

A cada país dentro de la alianza UKUSA le fue asignado una responsabilidad sobre el control de distintas áreas del planeta. La tarea principal de Canadá solía ser el control del área meridional de la antigua Unión Soviética. Durante el período de la Guerra Fría se enfatizó en el control de las comunicaciones por satélite y radio en Centro y Sudamérica, principalmente como medida para localizar tráfico de drogas, por lo que los EE.UU. controlaban gran parte de Latinoamérica, Asia, la zona asiática de Rusia y el norte de China. Gran Bretaña por su parte intercepta comunicaciones en Europa, Rusia y África. Australia se encarga de examinar las comunicaciones de Indochina, Indonesia y el sur de China, mientras Nueva Zelanda barre el Pacífico Occidental. El sistema dispone de 120 estaciones fijas y satélites geostacionarios que son capaces de filtrar más del 90 por ciento del tráfico de Internet a nivel mundial.

En los años 90 gobiernos, empresarios y transnacionales estaban afectados por las actividades relacionadas con el espionaje industrial y comercial de ese sistema. Según el experto Carlos Sánchez Almeida, «se trata de tener el control absoluto del mundo por parte de las compañías norteamericanas; Echelon podría definirse como un conglomerado político-económico al servicio de determinado trust. Y hablamos de Monsanto, líder en ingeniería genética, o de McDonnell Douglas, fabricante de armas», si la red de espionaje detecta las intenciones de un gobierno, «podrá tomar una decisión política o económica para influir en esa decisión presentando a una compañía de confianza a un concurso».

El relanzamiento de las discusiones sobre Echelon derivó, precisamente, de diversos asuntos en los que la «información privilegiada» permitió a empresas estadounidenses ganar contratos a sus competidoras europeas. Así, la existencia del espionaje internacional dejó de ser un elemento de la «alianza occidental en defensa del mundo libre», para pasar a ser un factor de enfrentamiento entre potencias dominantes.

En cuanto al espionaje político, Echelon tiene un rasgo distintivo muy importante, su carácter internacional le permite «saltarse» las prohibiciones acerca del espionaje contra connacionales. De este modo, un gobierno participante puede pedir a un servicio extranjero realizar el trabajo sucio en su país y quedar a salvo de los controles parlamentarios o judiciales, mientras los espías involucrados guarden el secreto.

A continuación se describirán algunos de los ejemplos que harían que James Bond entregara al MI5 británico una carta de renuncia irrevocable por no estar a la altura del momento histórico, veamos:

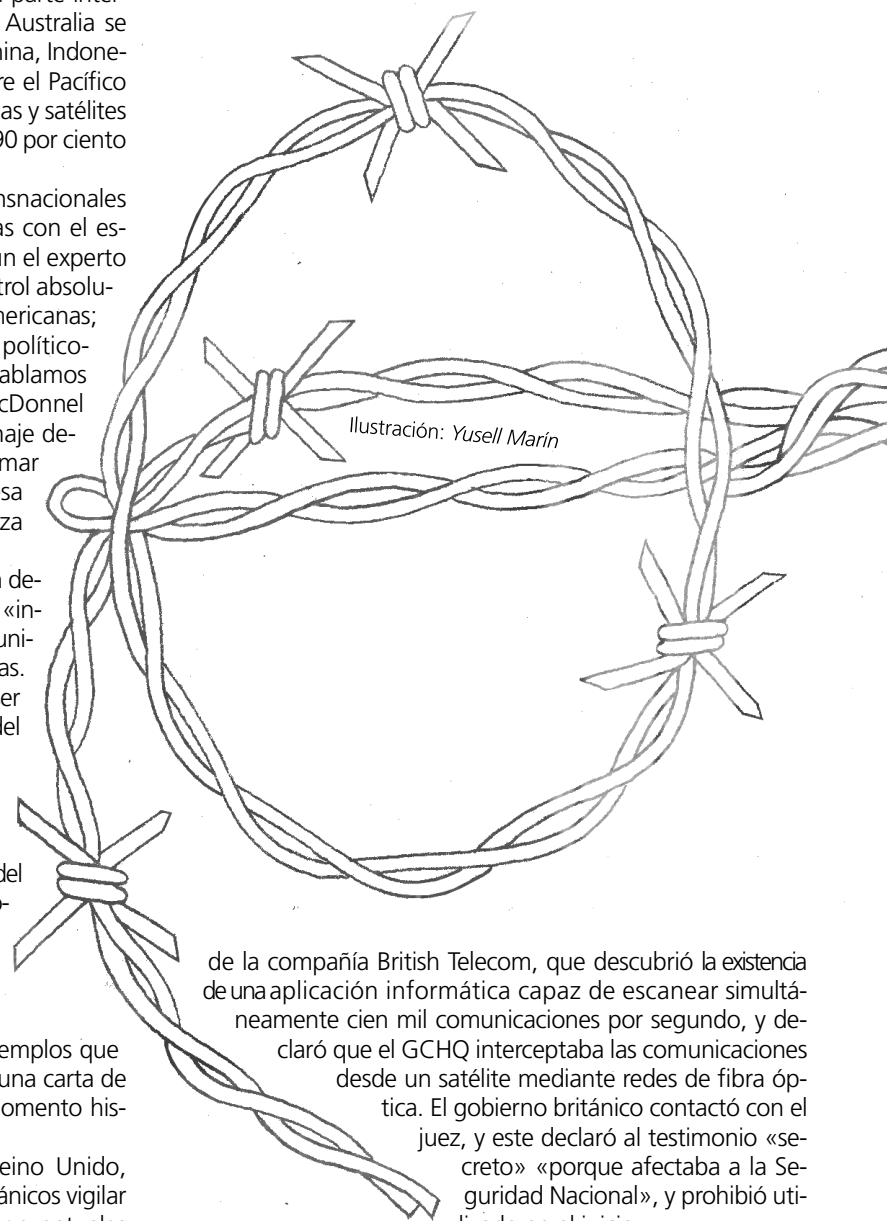
En 1983 la entonces primera ministra del Reino Unido, Margaret Thatcher pidió a los servicios secretos británicos vigilar a dos miembros de su gabinete; con el fin de evitar eventuales problemas, estos pidieron ayuda a sus colegas canadienses. En 1988 se hizo público que el senador estadounidense Thurmond estaba bajo vigilancia de los servicios británicos, a solicitud de la NSA norteamericana. Lo singular de ese caso es que no había razones evidentes para tal vigilancia. Una investigación de la época estableció que no existía un control sistemático acerca de las decisiones de espionaje.

Otros casos tuvieron un claro tinte político buscando proteger o arruinar a personalidades de la «alta» política, entre otros, Pierre Trudeau, primer ministro de Canadá; la princesa Diana de Gales, y también en nombre de la Seguridad Nacional, como la vigilancia contra el congresista estadounidense Michel Barnes, por sus comunicaciones con funcionarios sandinistas durante el gobierno de Ronald Reagan (1981-1989). Sin embargo, revelaciones de los años 90 develaron que los objetivos de los superespías son cada vez más amplios: en 1992, ex agentes británicos declararon al London Observer que organizaciones como Amnistía Internacional y Greenpeace eran monitoreadas sistemáticamente.

A partir de Echelon, con las tecnologías para el reconocimiento de voz, fue capturado el narcotraficante colombiano Pablo Escobar, al ser localizado gracias a una conversación telefónica que mantenía con su esposa a través de un teléfono móvil.

La NSA identificó mediante Echelon, en Madrid, Santiago de Chile, Buenos Aires y Londres a todos los activistas de derechos humanos que desempeñaron una función importante en la detención y los procesos judiciales emprendidos contra el dictador chileno Augusto Pinochet; este hecho de espionaje provocó que muchos de ellos fueran amenazados o expulsados de sus trabajos sin motivo aparente.

A principios de los años 90, durante un juicio a dos líderes feministas británicas, las afectadas declararon que sus actividades privadas estaban siendo espiadas. El juez citó a un técnico



de la compañía British Telecom, que descubrió la existencia de una aplicación informática capaz de escanear simultáneamente cien mil comunicaciones por segundo, y declaró que el GCHQ interceptaba las comunicaciones desde un satélite mediante redes de fibra óptica. El gobierno británico contactó con el juez, y este declaró al testimonio «secreto» «porque afectaba a la Seguridad Nacional», y prohibió utilizarlo en el juicio.

La NSA actuó en el caso del secuestro del buque italiano Achille Lauro en 1985. El presidente egipcio Hosni Mubarak estaba negociando el traslado del comando de secuestradores al Líbano, pero sus conversaciones fueron captadas por la NSA, que envió los datos a la VI Flota norteamericana, con base en el mar Mediterráneo y en una operación sorpresa, el avión que transportaba a los secuestradores fue interceptado en el aire y obligado a aterrizar en una base aérea estadounidense en Sicilia. Ni Mubarak ni las autoridades italianas fueron informadas de la operación que produjo un gravísimo incidente diplomático entre Italia y los EE.UU.

En cuanto al espionaje comercial también hay mucha tela por donde cortar, y se desnuda el carácter de este sistema mundial de «vigilancia». Lejos no solo de toda noción de Seguridad Nacional, sino de cualquier «vínculo nacional», los casos de espionaje comercial relacionan a Echelon con las empresas proveedoras del sistema. Ello comprende nombres muy conocidos: IBM, Lockheed, TRW, Hughes, entre las más importantes.

Una evidencia de que estas prácticas fueron incorporadas a las instituciones de EE.UU. fue la creación de la Office of Intelligence Liaison, adscrita al Departamento de Comercio. El espionaje comercial afectó principalmente a empresas asiáticas:

—NEC, de Japón pierde un contrato de satélites con Indonesia por miles de millones de dólares que fue a parar a manos de AT&T.

—Afectaciones a fabricantes japoneses de autos, por un modelo de auto no contaminante y espionaje en Japón durante las negociaciones sobre el comercio de autos de lujo.

—Espionaje durante la asamblea de la Asociación Asia-Pacífico, APEC, en Seattle (1997), operación que arrojó, entre otras cosas, importantes contratos para la construcción de obras hidroeléctricas en Vietnam, a favor de políticos del Partido Demócrata.

—Los servicios canadienses espionaron a la delegación mexicana durante la negociación del TLC en el período 1992-1993.

—Espionaje contra la delegación francesa durante las negociaciones de liberación comercial de la Ronda Uruguay.

—Espionaje a las negociaciones del consorcio europeo Panavia para vender el avión de combate *Tornado* a los países del Oriente Medio.

—También se le achaca a este sistema participación en la disputa entre los gigantes de la industria del automóvil General Motors (GM) y Volkswagen, ¿imagina usted amigo lector a favor de quién?, claro, a favor de GM, no faltaba más.

A comienzos de la década de 2000, Echelon estaba en el centro de las disputas entre EE.UU. y Europa, no solo porque el espionaje favorecía a las empresas estadounidenses, sino

de seguridad que presentó el navegador Internet Explorer, la presencia de personal de la NSA en los equipos de ingenieros de esa empresa, así como el hecho de que el principal comprador de Microsoft fuera el Pentágono. El misterio se develó a comienzos de 2007 cuando se hizo público este matrimonio de años. ¿Se acuerda de aquella vieja canción de José Augusto que en una de sus partes decía: «La verdad escondida aparece»?

### El making off

La cuestión esencial radica en el funcionamiento de este sistema. Una vez definidos los objetivos del espionaje, resulta evidente el carácter titánico de la tarea encomendada a Echelon: vigilar «todas» las comunicaciones que se realizan en el mundo. A primera vista, tal tarea parecería imposible y hasta absurda. Primero por la complejidad y las dificultades tecnológicas que implica el diseño de un sistema capaz de interceptar los millones de millones de comunicaciones que se realizan diariamente en el mundo. Segundo, y sobre todo, por las cantidades de información generada, cuyo tratamiento y análisis escaparía a los acelerados tiempos del espionaje. Lo interesante del caso Echelon es que las tecnologías utilizadas ofrecen la posibilidad de alcanzar «lo esencial» de tan descomunal tarea.

La primera capa de Echelon consiste en los medios de interceptación que captan las comunicaciones y las transmiten a los centros de tratamiento, ello comprende: las estaciones terrestres, los medios navales espías y los satélites secretos ubicados a gran altura (mayor que la de los satélites civiles). El espionaje en Internet se realiza a través de los servidores raíz, la mayoría de los cuales está manejada por empresas o instituciones estadounidenses.

Los estudiosos de Echelon ubican 11 importantes estaciones terrestres de espionaje, cuyo objetivo principal son las transmisiones de los sistemas satelitales, en particular, los sistemas Intelsat e Inmarsat. Otras estaciones terrestres, que operan por lo general en bases militares, se encargan de rastrear las transmisiones radiales de alta frecuencia, ligadas con comunicaciones militares. La red de satélites espías se controla totalmente por los servicios estadounidenses.

Está dedicada a interceptar las comunicaciones por microondas, telefonía celular, electrónicas y radiales. Se estima que esta red posee al menos 20 satélites participando en las tareas de espionaje.

El siguiente nivel de Echelon es el primer tratamiento de la información. Una vez interceptados, los mensajes son convertidos (si conviene) en código binario, mediante tecnologías informáticas (reconocimiento de caracteres y de la voz). Tal es el caso de los sistemas de reconocimiento de la voz, capaces de convertir en texto las conversaciones telefónicas. Echelon cuenta con un sistema llamado Voicecast, que permite establecer un patrón de voz y rastrearlo para monitorear todas las llamadas de la persona bajo «observación». La interceptación da como resultado cantidades inconmensurables de información. La solución aplicada por el sistema es el establecimiento de principios para discriminar las «escuchas» útiles de las desechables. Ello se concreta en aplicaciones informáticas capaces de analizar los documentos buscando ciertos patrones (palabras, nombres, sitios, códigos, números de teléfono y otros).

Los llamados «diccionarios» o compendios de «palabras clave» constituyen la base de tales programas. En ellos, los diferentes servicios de espionaje incluyen los criterios que deben ser rastreados en los mensajes interceptados. Y así, la cantidad de información por analizar se reduce drásticamente. Solo los mensajes que contienen un término incluido en el «diccionario» son grabados y, en ciertos casos, analizados. Hasta ese momento, todo el proceso es automatizado: la interceptación, la codificación, la búsqueda a partir de los diccionarios se realiza con dispositivos automáticos, entre los cuales se destacan las computadoras de procesamiento masivo. Con los mensajes «escogidos», los analistas de Echelon elaboran diferentes tipos de informes: traducción y compilación de las interceptaciones, clasificaciones por temas, por personas y otros, según las necesidades del «cliente». Este procedimiento se denomina «control estratégico de las telecomunicaciones».

He aquí una muestra fehaciente del pensamiento de las clases dirigentes de los EE.UU., quienes manejan los hilos de Echelon. «Para que la globalización funcione, EE.UU. debe actuar sin miedo como la todopoderosa superpotencia que es. La mano oculta del mercado nunca funciona sin la ayuda de un puño oculto. McDonnell Douglas no podría florecer sin McDonnell Douglas, el proyectista de los aviones de combate F-15, y el puño oculto que garantiza la seguridad de un mundo en el que puede prosperar la tecnología del Silicon Valley se llama Ejército, Fuerza Aérea, Armada y Cuerpo de Marines de los EE.UU.»

Echelon suministró a las autoridades de los EE.UU. una alerta de tres meses antes que se realizaran los ataques contra las Torres Gemelas. Un artículo aparecido en el diario *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, de Alemania daba cuenta de que los servicios de inteligencia israelí y estadounidense recibieron señales

de aviso al menos tres meses antes que se realizaran los secuestros de los aviones comerciales y su conversión en armas para atacar símbolos del imperio norteamericano.

### Los créditos

La existencia de Echelon mencionada en 1976 por Winslow Peck se hizo pública en 1998 por la Fundación Omega, dedicada a estudios de mercado, a través de un informe que le fue encargado por el Parlamento Europeo. Este señala: «Dentro de Europa todas las comunicaciones por teléfono, fax y correo electrónico son rutinariamente interceptadas por la NSA. A diferencia de los sistemas de espionaje electrónico desarrollados durante la Guerra Fría, Echelon está diseñado para objetivos civiles: gobiernos, organizaciones y empresas, virtualmente en cualquier país». Por esa fecha, el presidente William Clinton tuvo que desclasificar los primeros documentos que hablaban de Echelon a instancias de investigadores de la Universidad George Washington.

En 1998 el Parlamento Europeo aprobó una resolución sobre Echelon, aunque descafeinada en febrero de 2000 se celebró una audiencia sobre protección de datos, auspiciada por esta entidad que incluyó a Echelon como uno de sus puntos de discusión. El 5 de septiembre de 2001 (algunas décadas después de que fuera operativo), el Parlamento Europeo denunció en una ya histórica resolución la existencia de «un sistema de interceptación mundial de comunicaciones, resultado de una cooperación entre los EE.UU., el Reino Unido, Canadá, Australia y Nueva Zelanda». Sin embargo, seis días después de este hecho, se desmoronaban las Torres Gemelas de New York y con ellas y bajo el martilleante eslogan *America under attack*, el sentir de esa resolución. Es de destacar —y no es una trama palaciega de la Europa medieval— que la Unión Europea denunció en una resolución a un país integrante de esa organización, el Reino Unido y a tres que son miembros de la OTAN (Reino Unido, EE.UU. y Canadá) por espionaje; en fin, parece que no todos son tan europeos, ni tampoco están tan unidos. Se pudiera decir que los dueños del mundo solo confían en los descendientes de la pérfida Albión.

Los gobiernos europeos no podían quedar a la zaga de su «Jefe» en este tipo de aventuras, y pusieron a funcionar su propio servicio secreto: Enfpopol. En noviembre de 1998, la revista electrónica alemana *Télépolis* denunció la creación de una red de espionaje a semejanza de Echelon en Europa que parecía asociarse claramente con el nacimiento de Enfpopol y que perseguía los mismos fines que el programa norteamericano. El establecimiento del servicio Enfpopol fue ratificado por todos los países miembros de la Unión Europea en 1995 (Enfpopol 112 100037/95), aunque ninguno de ellos lo confirma o desmienta y aunque no ha existido ningún tipo de debate público al respecto. En este sentido, se aprobó una resolución relativa a la interceptación legal de las telecomunicaciones por el Parlamento Europeo.

Esa resolución, también fechada en 1995, no tiene carácter obligatorio pero todo apunta a que un grupo de países la adoptaría formando un «espacio Enfpopol» a semejanza del «espacio Schengen» que iría aumentando a medida que más países fueran integrándose en dicho espacio. Enfpopol intentaría imponer sus normas a todos los operadores europeos de telefonía fija y móvil que deberían facilitar a esta policía secreta europea un acceso total a las comunicaciones de sus clientes, así como información sobre números marcados y números desde los que se llama. En el caso de Internet, los Proveedores de Servicio de Internet (ISP, por sus siglas en inglés), deberían facilitar puertas traseras para que Enfpopol pudiera penetrar en sistemas privados a sus anchas. Evidentemente los ISP estarían obligados a informar sobre los datos personales de su cliente, de correo electrónico y claves privadas. La información que proporcionasen tampoco podrían hacerla pública, así como tampoco a quién se la proporcionaron. Todo ello sin que sea necesaria una orden judicial.

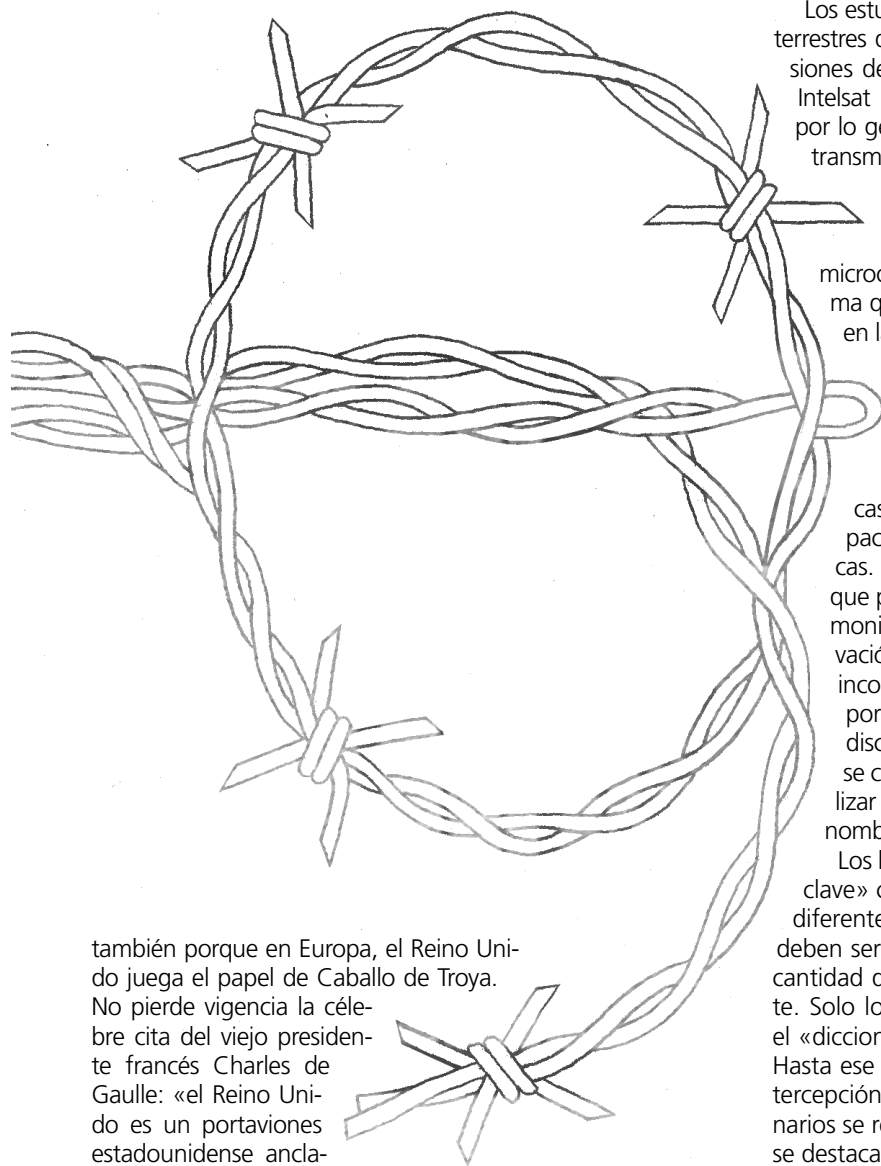
Según se comenta, los franceses, para no quedarse detrás de su eterno rival, el Reino Unido, crearon su propio sistema, «Frenchelon». Algunas de las informaciones conseguidas por los servicios especiales franceses, y realizadas desde estaciones ubicadas en Dordoña, Guayana Francesa y Emiratos Árabes Unidos fueron compartidas con los servicios especiales italianos, alemanes y españoles.

Tal y como es costumbre en el cine contemporáneo, los dejo aquí con toda intención de que esperen la segunda parte de esta saga. ■

### Referencias bibliográficas

- Añoover, Julián: «1984. Echelon y Enfpopol nos espían».  
 Castrillo, Rocío: «¡Ojo! El imperio nos espía», Equipo Nikor.  
 Friedman, Thomas: *The New York Times*, 20 de marzo de 1999.  
 García Mostazo, Nacho: «Echelon: La red espía global», en *Rebelión*.  
 Ornelas Bernal, Raúl: «Un mundo nos espía. El escándalo Echelon».  
 Poole Patrick, S.: «Echelon: America's Secret Global Surveillance Network».  
 «Echelon», en Enciclopedia en línea Wikipedia.  
 «Informe Echelon», en <http://altavoz.nodo50.org/echelon2000.htm>  
 Sitio <http://wwwnewsbytes.com>

Una versión de este texto apareció en la revista *Giga*, No.1, La Habana, 2008.



también porque en Europa, el Reino Unido juega el papel de Caballo de Troya. No pierde vigencia la célebre cita del viejo presidente francés Charles de Gaulle: «el Reino Unido es un portaviones estadounidense anclado en las costas europeas». Los casos más sonados afectaron a compañías francesas: en uno, McDonnell Douglas y Boeing vendieron mil millones de dólares en aviones a Arabia Saudita desplazando a Airbus, debido a la interceptación de información por el espionaje de EE.UU.; en otro, Thomson-CSF fue desplazada por Raytheon en un contrato por mil 400 millones de dólares para crear un sistema de supervisión por radar en la Amazonia brasileña. También se reporta espionaje de la NSA contra el sistema de correo electrónico de la Unión Europea durante las negociaciones comerciales de 1995 con respecto a las exportaciones de repuestos de automóviles.

Según el «Financial Mail on Sunday», las palabras clave identificadas por los expertos de EE.UU. incluyen los nombres de las organizaciones comerciales intergubernamentales y consorcios de empresas que licitan contra compañías estadounidenses.

En 1999 se habló de una posible cooperación entre la NSA y Microsoft, con la idea de «plantar» programas espías en Windows, de entregar los códigos para descifrar y de reducir la eficacia de los medios de defensa contra el espionaje en las PC. Se esgrimieron como pruebas de esa cooperación los problemas

# Pensamiento latinoamericano, cultura e identidades

Fernando Martínez Heredia

Cinco siglos de colonización y subordinación al capitalismo mundial en América Latina y el Caribe han producido un complejo de dominación que estamos obligados a conocer muy bien para poder destruirlo y superarlo, y que no pueda renacer y reproducirse bajo nuevas formas. La reproducción con cambios de la dominación burguesa e imperialista tiene una historia, que es la de las reformulaciones de su hegemonía. Para ser eficaz, siempre se ve precisada a incluir elementos de lo que estuvo excluido; tiene que utilizar una parte de los símbolos y de las demandas de las rebeldías que han combatido a su dominación. Tenemos que recuperar la historia de las revoluciones y de las luchas rebeldes, la historia de las resistencias múltiples y diferentes a las formas de dominación sociales y humanas que han formado un todo, finalmente, con la dominación del capitalismo, y que encuentran su último sentido y su capacidad de mandar o de sobrevivir en esa dominación capitalista. Pero también nos es imprescindible recuperar la historia de las adecuaciones y las subordinaciones de las sociedades y las personas a la dominación, y conocer el entramado de formas en que esa subordinación sucede; ver cómo se teje una y otra vez el dominio; identificar los cómplices y las complicidades, que van desde los criminales, las empresas y los gobernantes corruptos hasta una parte de las actividades, las motivaciones y las ideas de nosotros mismos.

Me toca entonces escoger solo algunos temas y mencionarlos. Ante todo, llamo la atención sobre la colonización mental y de los sentimientos. Nuestro continente ha sido un teatro privilegiado de la mundialización del capitalismo. Cometió genocidios, ecodios, destrucción de culturas, los mayores traslados de poblaciones para su explotación como trabajadores, pero también surgieron aquí nuevas sociedades que han combinado culturas muy disímiles y que han elaborado nuevas identidades nacionales y de grupo. América Latina y el Caribe han utilizado las revoluciones para darse identidades nacionales propias y estados republicanos desde hace más de dos siglos, inclusive comenzó por la mayor y victoriosa revolución de esclavos de la historia, la haitiana, que venció a las grandes potencias y proclamó una Constitución más avanzada que la famosa de los EE.UU. Pero también ha sido nuestro continente el primero en sufrir la neocolonización, forma fundamental de la expansión mundial del capitalismo maduro.

Los regímenes neocoloniales son regidos por el imperialismo y las clases dominantes de cada país, que son, al mismo tiempo, beneficiarias, cómplices y sometidas. Estos han desarrollado contradicciones muy profundas en repúblicas que excluyen a una parte de sus poblaciones de los derechos ciudadanos y de la renta nacional; realizan esfuerzos civilizatorios y modernizadores que aplastan a comunidades y economías locales, e imponen idiomas, leyes y costumbres; difundieron una ideología del progreso que ha legitimado esos aplastamientos y el racismo; emprendieron proyectos de desarrollo que en vez de aportar independencia del capitalismo internacional explotador, han resultado renovaciones de la integración subordinada a él y formación de nuevos grupos explotadores y de poder que se suman a los existentes o los desplazan.

Esas dominaciones han sido combatidas por resistentes y rebeldes desde hace siglos. Nosotros somos los herederos de esos combates, y estamos obligados a resistir mejor y a inventar, a crear las formas de triunfar y de cambiarnos a nosotros mismos, mientras que transformamos las sociedades a través de las luchas emancipatorias, y que creamos y sostenemos poderes revolucionarios capaces de servir como instrumentos para proyectos cada vez más ambiciosos de liberación.

Una parte importante de esas prácticas es la elaboración y el desarrollo de un pensamiento revolucionario propio, nuestro, que logre liberarse de las neocolonizaciones mentales y de los sentimientos, de las fragmentaciones, las confusiones, los sectarismos y otras deficiencias que portamos. Está claro que es muy difícil, pero todas las cosas importantes lo son.

Tenemos que apoderarnos del lenguaje, liberarlo de sus prisiones y fronteras, quitarnos el temor a ser dueños de él y que nos sirva para pensar, porque para pensar es imprescindible el lenguaje. No hay lenguaje inocente, nuestros enemigos lo saben bien y tratan de ponerlo a su servicio; sostienen una guerra del lenguaje como sostienen en conjunto una gigantesca guerra cultural mundial. El pensamiento latinoamericano sufrió mucho por las victorias del capitalismo en la última parte del siglo XX, aunque ya padecía problemas propios muy graves. El lenguaje de la liberación

se perdió en un grado alto. Es cierto que en las etapas peores no es cuerdo hablarles a todos como si estuviéramos al borde de la victoria. Me gusta que hayamos usado la palabra «alternativa» porque ha sido un buen recurso cuando, por una parte, parecía imposible mencionar «revolución», «socialismo», «imperialismo» o «liberación», y por otra, muchos tenían una sana desconfianza de las grandes palabras que no habían podido guiar la resistencia y la rebeldía hacia triunfos, o al menos defender lo que se había conquistado o conseguido, mientras que los dominantes tenían una fuerza que parecía todopoderosa y un dominio cultural muy grande.

Hoy estamos en un momento muy diferente en América Latina y el Caribe. Varios poderes revolucionarios están actuando y fortaleciéndose, está ascendiendo la conciencia social y política de los pueblos, crecen los movimientos populares, existe un grado mayor de autonomía frente a EE.UU. que es utilizado por cierto número de países, y desde diferentes posiciones e intereses avanzan procesos y conciencia de integración continental. Al mismo tiempo, el imperialismo norteamericano —que ahora tiene el rostro de un joven negro en la proa— se mueve en abierta contraofensiva, como queda claro con el golpe de Estado en Honduras y el establecimiento público de sus bases en Colombia. El recurso de agredirnos está ante nosotros y es el más visible, pero no es el único. Dividir, confundir, seguir dominando culturalmente continúan siendo armas muy efectivas. Para liberar el lenguaje y el pensamiento no se necesita poseer grandes recursos materiales, y en la medida en que lo logremos, tendremos una fuerza tremenda a nuestro favor y una capacidad creciente de desarrollar cada una de nuestras identidades, nuestros proyectos y nuestras luchas. También de urnos, no de palabra o de buenas intenciones porque nuestros encuentros serán incomparablemente más ricos y fructíferos, y las ideas y los problemas concretos que nos separan serán más comprensibles y superados con mayor facilidad.

El último siglo ofrece a la humanidad un saldo extraordinario para las potencialidades de emancipación humana y social. En la América Latina y el Caribe de hace medio siglo se levantaron las resistencias y los combates de una ola revolucionaria que formó parte de la segunda ola mundial del siglo XX, que a diferencia de la primera —la iniciada con la Revolución bolchevique en 1917— tuvo su centro en el Tercer Mundo. Pero los conocimientos y las posiciones de los que combatieron y resistieron eran demasiado limitados. Hoy no es así. Contamos con una inmensa acumulación cultural de identidades y formas organizativas populares, de experiencias y de ideas de insubmisión y de rebeldía. Por su parte, el imperialismo se ve obligado, por su naturaleza actual extremadamente centralizada, parasitaria, excluyente y depredadora, a poner en el centro su guerra cultural, a conseguir que las grandes mayorías, por mucho que se desarrollen, permanezcan presas en sus propios horizontes delimitados y fraccionados, no desafien los fundamentos mismos de la dominación y acepten de un modo u otro que la única organización factible de la vida cotidiana o ciudadana es la regida por el capitalismo.

La estrategia de la dominación resulta entonces compleja, y utiliza una multiplicidad de formas que están a su alcance. Por el saqueo de los recursos y el ejercicio de su poder es capaz de todo, como siempre. Ahí están el genocidio en Iraq y la ocupación militar permanente de países, como hacía el viejo colonialismo, en pleno siglo XXI, aunque está también la lección para todos de que los pueblos que se levantan a pelear no pueden ser derrotados ni por la potencia militar más grande y desarrollada del planeta. El imperialismo amenaza con sus bases, golpes y flotas en nuestro continente, pero sin dejar de armar y sostener a sus servidores y cómplices, de actuar a favor de la división entre los países para sabotear los avances de las autonomías, las alianzas y la integración continental, de ofrecer fracciones de lo que ha saqueado y saquea, de presionar y forzar a los que se muestran tímidos y débiles. En otros planos, trabaja a favor de su dominio —en estrecha unión con los dominantes en cada país—, válido de un sistema totalitario de información y formación de opinión pública, y de una parte de los gustos, de su inmensa producción e implantación cultural, del atractivo que ella conserva, de los avances de una homogeneización mundial controlada que penetra, anega y socava las culturas de los pueblos. Fomenta una cultura del miedo, del individualismo, de la conversión de todo en mercancía, de la indiferencia, del sálvese quien pueda que permite, por ejemplo, mostrar en un mismo noticiero a una multitud de víctimas del hambre, índices financieros que nadie entiende y visitas y anécdotas de los poderosos. Al mismo tiempo, la dominación puede reconocer multiculturalidades y diversidades, siempre que no afecten sus intereses

esenciales; envenenar el medio en que viven comunidades o despojarlas de él cuando conviene a sus negocios; cooptar líderes; hacer un poco de filantropía o mandar a matar a discolos y rebeldes.

El pensamiento latinoamericano tiene tareas extraordinarias por realizar, que trataré de sintetizar brevemente en unos comentarios finales:

a) Superar el retraso que tiene, que fue inducido, frente a la nueva situación y frente a problemas principales que son más antiguos.

b) Retomar el socialismo como horizonte, y asumir críticamente el marxismo que está regresando, el marxismo de los revolucionarios. No permitir de ningún modo el regreso del dogmatismo. El pensamiento no debe ser un fetiche ni un adorno para sentirse bien o para adquirir seguridad.

c) Ayudar a los movimientos populares y los oprimidos a comprender las relaciones que existen entre los medios, identidades, demandas, luchas y proyectos de cada uno y el sistema de dominación como una totalidad, con sus fuerzas, acciones, ideología y contradicciones. Ayudar a comprender la dominación cultural, y las reformulaciones de la hegemonía de las clases dominantes.

d) Abandonar la soberbia de exigirles a los que luchan que entren en las camisas de fuerza de concepciones equivocadas, y, cuando no lo hacen, denunciarlos como «traidores» y «colaboradores». Partir de las realidades que existen y de su ser real, no de lo que creamos que deben ser, pero no para adecuarnos o resignarnos con ellas, sino para participar en el trabajo de cambiarlas a favor de los pueblos.

e) Plantear a los movimientos populares la centralidad de lo político, y argumentar y convencer acerca de esa necesidad. Al mismo tiempo, aprender y desaprender acerca de problemas fundamentales de lo político, como son: la naturaleza y rasgos fundamentales de la organización, las relaciones entre los compañeros y las compañeras con los demás miembros del pueblo, la necesidad de tomar el poder y en qué consiste este, las alianzas, los problemas de la estrategia y de las tácticas, la necesidad de considerar y combinar todas las vías y todas las formas de lucha, incluida la violencia revolucionaria, las relaciones acertadas entre los cambios y el aumento de las capacidades de las personas y los grupos sociales, y los cambios que han de lograrse por el movimiento popular revolucionario en su conjunto.

f) Desarrollar el pensamiento acerca de temas y problemas que en tiempos pasados no se veían o no se apreciaban, y que los avances de los movimientos populares han plasmado y hecho muy clara su importancia.

g) Empezar y ganar la guerra del lenguaje, recuperar las nociones que han formado, desarrollado la cultura revolucionaria, y trabajar con ellas en las nuevas condiciones para los nuevos problemas.

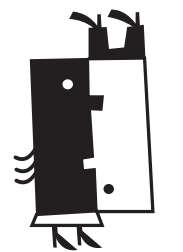
h) Utilizar nuestros instrumentos de educación para la formación y en las tareas que tenemos; no depender de ellos como si fueran nuestros objetivos.

i) Revolucionar las ideas mismas que se han tenido acerca del pensamiento —incluido el crítico— y sus funciones. No pretender ser la conciencia crítica del movimiento popular, sino militantes del campo popular. Avanzar hacia nuevas comprensiones de las relaciones entre el pensamiento y los movimientos populares y en la formación de nuevos intelectuales revolucionarios. Ser funcionales al movimiento popular sin perder la autonomía y los rasgos principales de su tipo de trabajo y su producción. Ejercer realmente el pensamiento creador, crítico y autocrítico, sin miedo a tener criterios propios ni a equivocarse. Recuperar la memoria histórica y ayudar a formular los proyectos de liberación social y humana. Que la ley primera del pensamiento sea servir, pero desde su especificidad.

j) Ser siempre superiores a la mera reproducción de la vida vigente y de sus horizontes. Sin dejar de atender a lo cotidiano y a las luchas en curso, contribuir a la elaboración de estrategias y proyectos, y a la destrucción de los límites de lo posible, que es la única garantía de que sea viable la formación de nuevas personas y sociedades. ■

Palabras escritas a propósito de la Intervención para provocar el debate, en la comisión del mismo nombre, durante el VIII Taller Internacional sobre Paradigmas Emancipatorios.





encuentro  
con...

## William Ospina

### Mabel Machado

«Uno cree que está solo cuando escribe... pero después se da cuenta de que está conversando con otros», dijo el escritor William Ospina, tras las disertaciones que sobre su obra tuvieron lugar en la Casa de las Américas. Durante la Semana de Autor el colombiano fue reconocido como «uno de los más interesantes autores de la actual literatura latinoamericana», «escritor y conferencista de multitudes» y «periodista culto, de refinado pensamiento, que cree en la potencialidad de las palabras».

El tolimense, quien se ha desempeñado como abogado, publicista, periodista y escritor, recibió en 1982 el Premio Nacional de la Universidad de Nariño (Colombia); en 1992, el Nacional de Poesía; en 2003, el Premio de Ensayo Ezequiel Martínez Estrada, de Casa de las Américas y recientemente, el Rómulo Gallegos venezolano. Pero no solo sus éxitos

y su veintena de libros publicados (*Aurelio Arturo*, 1991; *El país del viento*, 1992; *¿Dónde está la franja amarilla?*, 1996; *Los nuevos centros de la esfera*, 2001; *Ursúa*, 2005, entre otros) dan fe de la pasión de este hombre por la literatura, a la que se consagró después de darse cuenta de que —según sus propias palabras— «no servía para nada más». Ospina transitó por la Semana de Autor abriendo su obra al estudio, leyendo poemas, ofreciendo conferencias, dialogando con otros autores, regalando libros, anunciando proyectos, autografiando con saludos de amigo los volúmenes que estuvieron a la venta.

«Estoy muy conmovido por volver a Cuba: uno está visitando este país o está soñando con venir», fueron las primeras palabras del colombiano para el público en la Casa de las Américas. Luego quisimos saber más sobre cómo había sido este encuentro con la Isla, que él dice haber redescubierto en compañía de su compatriota el escritor Alberto Quiroga; y cómo siente La Habana, ese lugar que fuera definitivo para su amistad con Gabriel García Márquez: «Yo conocí a García Márquez en esta ciudad hace unos 14 años. Nos habíamos visto antes, pero nunca tuvimos la oportunidad de intercambiar. Aquí conversamos, hicimos actividades juntos, viajamos, pude asistir a la celebración del cumpleaños del Presidente Fidel Castro».

«Vine en la década pasada en varias ocasiones a Cuba y en estos años recientes he vuelto otras dos o tres veces. La Habana es una ciudad muy entrañable para mí; Cuba, un tema permanente de reflexión y una referencia fundamental tanto literaria como histórica. De manera que siempre es grato volver a este país, a La Habana, que está siempre llena de revelaciones nuevas y de sorpresas; una ciudad que se esfuerza por reconstruirse, recuperarse arquitectónicamente, entrar, como todos los países del mundo, en ese diálogo tan complejo con la modernidad, con sus oportunidades y con sus peligros. Volver a las calles, volver a hablar con la gente, al Malecón es siempre muy grato.»

#### El compromiso con la herencia

Considerado uno de los más notables autores del *posboom* en Latinoamérica, Ospina ha recibido la impronta directa de escritores como el autor de *Cien años de soledad*, de quien se le considera un sucesor. En muchos de sus poemas-monólogos —que una vez tuvieron la pretensión de escribirse como ensayos—, Ospina se descubre en las pieles de Nietzsche, Kafka, Virginia Woolf y Estanislao Zuleta. Por otro lado, ha declarado que «un escritor de América Latina hoy no puede ignorar que está escribiendo después de Rulfo y de Borges, de Neruda y de García Márquez».

*Ud. ha dedicado gran parte de sus páginas al estudio de las obras de estos autores, pero, ¿cómo se enfrenta Ospina a la literatura, teniendo ese legado como referente?*

El haber nacido después que se hicieron esas grandes obras, o el haber tenido la oportunidad de escribir después de ellas —no solo de esos cuatro maestros, sino de tantos otros que en el continente han construido propuestas estéticas, han creado caminos literarios— es un privilegio, por supuesto; también una responsabilidad. Es una exigencia para un escritor contemporáneo saber qué artífices tan valiosos, tan ricos, tan creadores son el precedente de lo que hacemos. Pero por lo que resulta verdaderamente un privilegio y una gran oportunidad es porque, precisamente, a partir de la obra de ellos, de un lenguaje como el de Borges; a partir de un mundo de imaginación como el de García Márquez; a partir de una sensibilidad como la de Neruda; a partir de una intuición y de una percepción como la de Rulfo —para enumerar solo esos cuatro casos entre los muchos que existen— es posible emprender aventuras nuevas, que tal vez no habrían sido posible iniciar sin ellos.

Para mí ha sido la oportunidad de arrojar una mirada sobre nuestra historia remota, sobre los orígenes de nuestras naciones, porque otro lenguaje permite otro tipo de preguntas y otro tipo de aventuras literarias. Me siento muy contento de poder heredar todos esos recursos o intentar, por lo menos, ser dignos de ellos, y a partir de ahí construir mis propias obsesiones y aventuras.

*¿Cómo se inserta, entonces, un escritor como Ud. en los mercados, en los circuitos literarios internacionales?*

El mercado es un elemento muy perturbador para un escritor. Este tiene que sobrevivir, por supuesto, y en países como el mío, es muy difícil vivir de la literatura. Casi siempre los escritores en Colombia tienen que buscar otro oficio y dedicar solo los tiempos libres a la literatura. Sin embargo, esta es una vocación exigente que parecería pedirle a uno todo el tiempo. Y todo el tiempo es poco para dedicarlo a la lectura, a la escritura, a la conversación y a la cosecha de experiencias que una aventura literaria requiere. Si hay que consagrar demasiado tiempo a la supervivencia, ya empieza a correr peligro la aventura literaria.

El mercado resulta una solución muy precaria para un destino literario porque no siempre los libros —así sean muy buenos— encuentran sus lectores. Es más sencillo que ciertos libros fáciles, no muy exigentes —que simplemente repiten lo que ya se sabe— hallen lectores, a que eso ocurra con los de lenguajes nuevos, aventuras nuevas y sensibilidades distintas.

A veces el mercado consagra a algunos autores, incluso, en algunos casos, a grandes autores; pero puede ser un escollo muy serio para el avance y el florecimiento de obras más experimentales, más novedosas, más creativas, que no vienen a satisfacer los gustos del público, sino, como decía Paul Valéry, a crear gustos nuevos y públicos nuevos. Siendo bueno que el mercado le brinde a algún escritor la oportunidad de vender bien un libro y de tener una cierta comodidad material, resulta muy peligroso para la literatura en su conjunto dejar todo en manos del mercado. Es absolutamente necesario que los escritores tengan las garantías mínimas para sobrevivir y crear, y que haya otros mecanismos a través de los cuales los libros lleguen a la gente y la gente a los libros; que no sean exclusivamente las listas caprichosas del mercado o los esfuerzos de la publicidad o las maniobras del mercadeo. Esa es una tarea fundamental de los estados y las instituciones encargadas de velar por la salud de la cultura: hacer libros accesibles, crear lectores, estimular el esfuerzo de la lectura y aprender a valorar la labor de los escritores más allá de su éxito económico.

#### Los nuevos centros del escritor

Ospina, quien descubrió la poesía leyendo a Porfirio Barba Jacob y a Rubén Darío, llegó al ensayo a partir de los temas literarios, iniciado por la atracción hacia la figura del también poeta Aurelio Arturo. En lo adelante lo sacudiría un deseo febril de escribir



Foto: Abel Carmenate

# Toda revisión del pasado es la preparación de un futuro

ensayos sobre la modernidad, que se acercarían luego al análisis de la sociedad contemporánea. «No me di cuenta de a qué hora los poemas me obligaban a hacer reflexiones sobre los autores que me gustaban —explica—, a qué hora pasé a los temas sociales y a qué hora me vi metido en la aventura de escribir un relato, que luego fueron tres novelas».

Aunque para él siempre ha resultado más fácil abordar lo general, para luego llegar a lo particular, lo que más nos toca, Ospina ha escrito copiosos textos sobre la realidad de Colombia, un país que, a su juicio, no se comporta como nación frente a sí misma ni como hermana de otros países. Al Rómulo Gallegos le inquieta saber dónde está el proceso cultural que va a transformar el país «para que deje de estar a merced del espíritu colonizador que tuvo siempre tanto poder».

Por otro lado, es en su poemario *El país del viento*, concebido a propósito del quinto centenario del descubrimiento de América, donde aparece la figura del conquistador Lope de Aguirre como antesala de sus novelas sobre la colonización del continente. *Ursúa* y *El país de la canela* abordan el período de la conquista como un hecho continuo en la historia, y se inscriben en la larga tradición de resistencia de los pueblos de esta parte del mapa.

*¿Qué importancia tiene escribir sobre los tiempos de la conquista para la actualidad latinoamericana, volver sobre esa historia, que puede ser para algunos tan remota?*

El pasado no es algo que está por allá lejos, sino algo que está aquí y que forma parte de nosotros, que nos constituye. La antigüedad romana está aquí, la griega está aquí; los pueblos nativos y su papel en la historia antes de la llegada de los conquistadores están aquí, ahora; y nuestra nostalgia a veces desvertebrada, a veces fragmentada, a veces atomizada en las preguntas sobre cómo fueron estos antepasados nuestros que habitaron estas tierras en otro tiempo. De muchas maneras distintas el pasado es un presente.

Escribir sobre el pasado es hacerlo sobre zonas de nuestro ser, de nuestra existencia, sobre preguntas urgentes de nuestra cultura. Cuando escribo aparentemente acerca del pasado, no me siento hablando de otra cosa que de nosotros, de lo que somos hoy, de lo que necesitamos saber, de las preguntas que tenemos hoy sobre nuestros orígenes. Me parece que esta es también una manera de preparar un futuro; toda revisión del pasado es la preparación de un futuro.

*En su novela El país de la canela, premiada recientemente, ¿de qué forma logra articular el legado de los cronistas de la conquista con los hilos de su propia memoria e imaginación para hablar de América, ese continente que, según sus propias palabras, se ha colado cual enredadera en las páginas de la historia?*

Hago el esfuerzo por poder creer lo que estoy contando. Es como un ejercicio personal. Hay algo en la entonación de los textos, en la textura del lenguaje que le revela a uno si lo que le están contando es verosímil y verdadero en términos literarios.

A pesar de que es necesario investigar mucho, de que es imprescindible toda esa pesquisa histórica, toda esa investigación documental, para mí lo más importante es la entonación, el ritmo de las palabras. Siento que la verdad de un relato está en el tono de la voz de quien habla más que en las minucias, en los detalles históricos.

*En sus últimas charlas, conferencias y reflexiones para su columna de El Espectador, ha insistido en la necesidad de comprender la diversidad que hay en Latinoamérica, en cuya cultura nada puede ya denominarse absolutamente nativo, pero sí muy original. ¿Cuál es su concepto de «lo original» latinoamericano?*

América Latina es un continente muy original, ya quedan muy pocas cosas nativas en él, en términos culturales. En términos de la naturaleza casi todo es nativo: las ceibas, los guayacanes, los armadillos... Por ejemplo, el jazz es original, es el fruto de dos tradiciones muy antiguas: la música instrumental europea y la variedad rítmica africana. Se mezclan dos tradiciones antiguas y forman un nuevo género, original, distinto de lo que había. Así que el mestizaje es una ocasión de originalidad. Se unen el mundo indígena mexicano con los lenguajes pictóricos de comienzos de siglo en Europa y nace el muralismo mexicano, fruto de dos causas distintas.

Nosotros, que somos mezclas de todas las clases y en todas las direcciones, tenemos una originalidad. Ya era una novedad que ciertas músicas europeas se convirtieran en habaneras y hay otra en el hecho de que la habanera se convierta, por ejemplo, en el tango de Argentina. Nuestro deleite, nuestra fascinación debería ser permitir que toda esa mezcla, produzca flores nuevas, originales.

*¿A partir de cuáles pistas considera Ud. que se debe ir alcanzando en el mundo el equilibrio entre la «construcción de una morada humana» y el «respeto a lo natural»?*

Es una lucha antigua. No es verdad que solo nosotros estamos descubriendo la necesidad de armonizar con el mundo. Estuve en la India y me encontré con una sociedad admirablemente capaz de vivir con el mundo. A veces en la pobreza, a veces en la miseria, otras en el desorden; pero con un respeto muy profundo por la vida. El respeto por los animales que hay allí es extraordinario, y no solo por las vacas, que es lo más pintoresco. Ese respeto es lo que hace que haya gran número de monos en los parques, de águilas volando por el cielo de Nueva Delhi, de camellos en las ferias de Puskar, de elefantes en las regiones del sur; y también, moscas y chinches, porque hay de todo. Pero en la base de ello está el respeto por la vida.

Es un gran esfuerzo grande que va a tener que hacer la humanidad, movida por el temor y las evidencias de la catástrofe, para aprender a respetar de una manera mitológica, los árboles y el agua, y los animales, y los perfumes, y las flores, y los tejidos, y las maderas y las piedras. Rimbaud no se equivocaba cuando dijo: «si algún gusto me queda todavía ya solo es por la tierra y las piedras». El ser humano debe reencontrarse con el amor por la piedra, por la tierra, por la hoja, por el arroyo...

Vivimos una época desdichada en ese sentido porque todo se volvió utilitario, y porque el mundo no se aprecia por sí mismo, sino por su utilidad. Los ríos o los bosques representan recursos naturales, y el valor sagrado del río en sí mismo, del árbol en sí mismo, se pierde. Pero solo el arte nos sabrá devolver el sentido de lo sagrado y el sentido de la reverencia por las cosas naturales.

*La literatura colombiana y la latinoamericana, en general, ¿se escriben para satisfacer el imaginario europeo?*

No estoy muy seguro de que sea así, incluso de que haya sido así tradicionalmente. La buena literatura no es nunca artificial ni amañada a unos determinados intereses. Pienso en algunas novelas históricas de América Latina que lograron ser buenas como *María*, de Jorge Isaacs; *La Vorágine*, *Doña Bárbara*, *Los ríos profundos*, *Pedro Páramo*... y no se escribieron jamás para que las leyera los europeos, sino para responder algunas preguntas profundas de los escritores relativas a su propio mundo: Argueda se las hacía sobre los incas; Rivera, sobre la selva colombiana; Gallegos, sobre la llanura venezolana; Rulfo, sobre los pueblos de Jalisco.

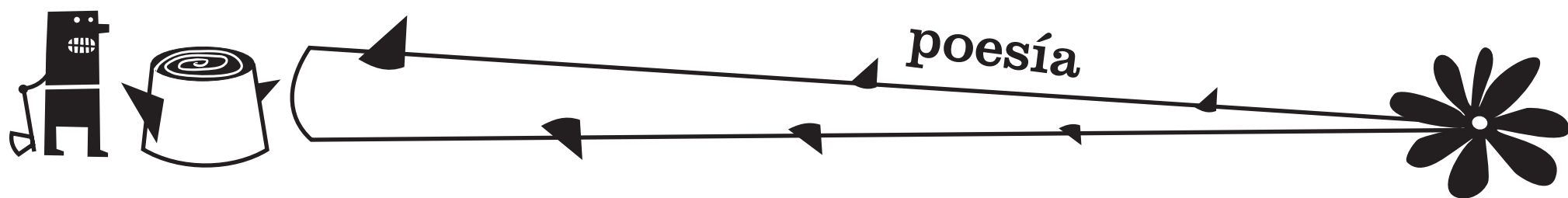
Cuando un escritor escribe para satisfacer un mercado, termina siendo un pastiche, una calcomanía; no logra hacer una obra profunda. Sí, García Márquez satisfizo a los lectores europeos. A lo mejor les satisfizo cierto gusto por lo pintoresco, por lo exuberante, por la naturaleza americana; pero estoy seguro de que esa no fue su motivación para hacer *Cien años de soledad*. Era una pregunta mucho más íntima, mucho más urgente; una necesidad mucho más personal, y más de su mundo, el mitologizar toda esa realidad, y entonces, por añadidura, le llegó la admiración del mundo que pudo haber tenido otras obsesiones y deleitarse menos con su obra. Afortunadamente coincidieron: su aventura personal, su aventura literaria y la fascinación de Europa por ese tono.

Pero Borges no se parece mucho a la América exuberante, caribeña o equinoccial, y también ha fascinado a los europeos. Y los europeos saben que él no es europeo, que es profundamente americano, que esa voz múltiple, tan rica en influencias, es la voz de un país de inmigrantes a donde llega el mundo entero; es en Buenos Aires donde está de verdad «el aleph», el sótano, es decir, el universo.

La literatura de Latinoamérica hoy no se siente obligada, ni se siente en la necesidad de ofrecerle a Europa el color local y pintoresco. Pero si alguien en su seno sigue necesitando responder interrogantes, hablo incluso en el caso personal, sobre lo que nosotros somos como naciones, como geografía, tampoco nos sentimos impedidos para hacerlo, y no lo hacemos para que nos lean en Europa, sino porque necesitamos esas respuestas.

*¿Qué nos puede adelantar de La serpiente sin ojos, el colofón de su trilogía de novelas históricas?*

Estoy en pleno proceso de escritura, y lo que más recientemente he descubierto es que mientras *Ursúa* es una novela de guerra y *El país de la canela* es una novela de viajes, *La serpiente sin ojos* es una novela de amor. ■



# Primeras palabras sobre Cintio muerto

Roberto Fernández Retamar

A Fina

**M**e pide *La Jiribilla* unas palabras sobre Cintio, cuando su cadáver está todavía insepulto. Mucho he escrito sobre él, y espero hacerlo más. Pero estas de ahora son las primeras palabras que le dedico después de su muerte. ¿Y por dónde empezar?

Nos conocimos hace 58 años. Yo tenía entonces 21, y él, 30. Muchas veces pensé que podía evocarlo con el verso de José María Heredia «el amigo más fino y constante». Fue para mí, desde aquel lejano 1951, además de ese amigo, un hermano mayor y un maestro. No hace mucho ha sido republicado un pequeño libro mío de 1954, al que enriquecí poniéndole como prólogo las generosas palabras con que en 1953 Cintio presentó una lectura de pasajes del libro que leí en el recordado Lyceum de La Habana.

No sé si llegó a ver el ejemplar que envié a Fina y él. Fue la última manifestación de mi deuda con Cintio mientras vivió. Esa deuda no tiene fin. Hace algunos años dije que él era el Presidente de nuestra siempre complicada «República de las letras». Al hacerlo pensaba, naturalmente, en su creación literaria tan personal, tan inconfundible: sus versos, que comenzaron en la adolescencia bajo la luz de Juan Ramón y adquirieron nuevo fuego, según confesó, gracias a César Vallejo y José Lezama Lima, tan diversos y enriquecedores; sus narraciones, sobre todo *De Peña Pobre*; sus ensayos, entre los cuales sobresalen *Lo cubano en la poesía* y *Ese sol del mundo moral*, que muestran con deslumbrante claridad la evolución de su pensamiento, alimentado por su inmersión en el orbe martiano. Y pensaba también en cómo ha ayudado a configurar el mundo de

nuestras letras. En 1948, su antología *Diez poetas cubanos, 1937-1947*, dio a conocer a un conjunto de admirables poetas que habían trabajado en el seno de lo que María Zambrano llamaría «la Cuba secreta».

En 1952, una nueva antología suya, *Cincuenta años de poesía cubana, 1902-1952*, ordenó la poesía cubana de la primera mitad del siglo XX. Tras el triunfo de la Revolución preparó, para los Festivales del Libro Cubano que dirigió Alejo Carpentier y ahora están cumpliendo 50 años, otras dos antologías memorables: *Las mejores poesías cubanas* y *Los grandes románticos cubanos*. En todos esos casos, y en muchos otros, dejó establecido cánones vigentes hasta hoy en nuestra poesía. Por eso lo postulé Presidente de nuestras letras. Su desaparición nos empobrece y a la vez nos exige lealtad a su vasta y luminosa faena. ▀

## Cintio Vitier (Cayo Hueso, 1921- Ciudad de La Habana, 2009)

### DICHOS

*No todo puede ser ganancia,*  
dice mi amiga Cleva, acatadora  
de las leyes que está mirando, fijas.  
Y tan pronto lo dice, un tropel de criaturas  
de las que solo se oyen alas y zumbidos  
la cubren de tesoros.

Mi padre, recordando su Cartilla,  
sentenciaba risueño: *Piensa uno acertar,*  
y *yerra*. Y tan pronto lo decía,  
un enjambre de minúsculos errores  
huía de su frente, y él quedaba  
de perfil, en sencilla medalla del acierto.

*Cada día más viejo, es decir, más sabio,*  
repetía Lezama ironizando, reverente  
como un discípulo fiel a Laotzé.  
Y tan pronto lo ha dicho se ha erguido  
en pleno resplandor de juventud, ya conversando  
tranquilamente con los dioses.

De los dichos comunes yo prefiero,  
por su espejeante doble negación, el más común,  
el que me sirve de final y fuga: *No*  
*somos nada*. Y tan pronto lo digo, entre sonrisas,  
me reconozco investido de poderes  
que ni yo mismo puedo sospechar.

La pérdida, el error, el Viejo Niño Sabio.

Somos *nada* al revés: somos *Adán*.

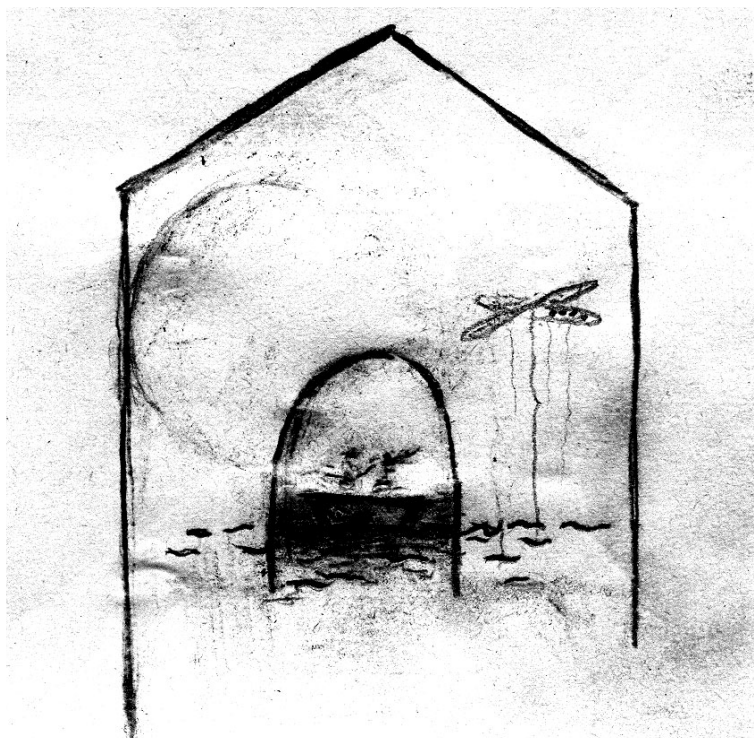
### AGUA, CRUZ

Alguien, algo, adentro,  
está vigilando siempre, agazapado  
como un animal herido, muy sensible  
a una corriente más honda, a una brisa más alta,  
enviándome la angustia  
que corre fría por las venas en el centro  
fulgurante de la dicha, o una paz  
delicada y absurda en medio del dolor.

Esa exquisita aguja,  
registradora de lo que nunca espero,  
latiendo siempre al fondo de mi vida,  
¿soy yo, es otro, es... él?  
Juez mío y de todo, desarmado  
hasta ser solo oído del silencio,  
de nada vale que lo olvide o lo recuerde:  
allí, quién sabe dónde, adentro, invulnerable,  
calla siempre, y dice  
lo que todas las palabras han callado.

Signo mío, balanza  
de lo justo y de lo injusto: gracias  
por tu perenne oscilación terrible,  
avisadora de todos los peligros,  
fiel solo a la velada cruz  
desconocida.

Julio de 1973.

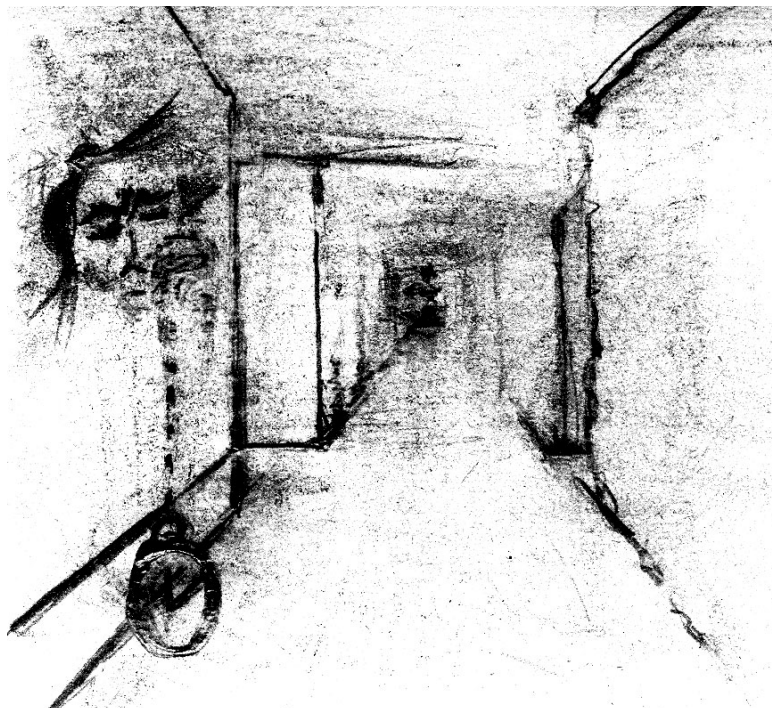


Ilustraciones: Tensy Krismant

## A MI ESPOSA

Ahora que empieza a caer, del cielo  
de nuestra vida, que solo nosotros podemos ver,  
profundo, estrellado, carne y alma nuestra,  
ese polvillo sagaz en tu nocturno pelo,  
ahora que el lápiz finísimo, grabando  
una medida sagrada, una cantidad misteriosa  
del vino que sube en la jarra de la ofrenda,  
empieza a trazar, junto a tus ojos, vivos  
como ciervos bebiendo en el agua extasiada  
junto a tus labios que han dicho todas las palabras  
que adoro,  
las huellas del tránsito de nuestra juventud,  
ahora, lleno de un fuego y de un peso de amor que desconocía  
porque estábamos engendrándolo secretamente en nuestro  
corazón  
y es algo mucho más terrible y precioso que el amor  
que diariamente conocíamos,  
ahora, mujer, ahora, destinada mía,  
es cuando quiero hacerte un canto de amor, un homenaje,  
que dice únicamente así: Te amo, lo mismo  
en el día de hoy que en la eternidad,  
en el cuerpo que en el alma, y en el alma del cuerpo  
y en el cuerpo del alma,  
lo mismo en el dolor que en la bienaventuranza,  
para siempre.

14 de julio de 1963



## LA MONJA

Ni un solo instante ha dejado de haber  
una boca rezando  
—como la de esta monja ruda, que nada sabe,  
en la Estación de Santa Clara.

La boca del pecador y la del santo,  
la del niño y la del tonto  
se turnan, se yuxtaponen, o coinciden.

Los zapatos romos de la monja  
no se mueven, en medio de la tromba de la vida.  
Sus manos de cocinera reposan en un bulto.  
Sus ojos tiemblan, oscilan, se distraen,  
por su cabeza pasan ideas fútiles, jirones de recuerdos,  
ráfagas de colores, deseos imprecisos.

Pero sus labios siguen gruesos, autónomos,  
absurdos, obstinados, bisbiseando,  
en el Taller, en el Eje del Mundo, en el Trabajo.

11 de febrero de 1960.

## LA VISITA

Vamos a ver a Flora suave y pálida.  
¡Cuidado con la línea, hijo! Vamos  
por el camino de las cañabavas  
en la radiosa bulla de los pájaros.

La tarde me parece una caverna  
hecha de claridad y viento. Vamos  
despacito, mi tía con su vieja  
sombrija y su candor dorado.

Y Flora nos acoge silenciosa  
como un vaso de flores. ¡Qué dulzura  
tan triste hay en óvalo y la estampa,

la mísera gallina, y la cretona!  
Huele a ceniza y azafrán. La angustia  
me cubre cuando Flora, dulce, habla...

## LO NUPCIAL

Salta el aguacero prodigioso  
como una llama en medio de la noche  
para que yo recuerde aquella dicha  
de la estirpe oscura bajo el sonido viejo  
y aquel mágico don después del baño:  
los laureles goteantes, la luz diáfana  
otorgando proyectos cristalinos.

Toco reinos que me son interrogantes.  
¿No es infausto surtidor de mi memoria  
cada rostro y tentativa del azar?  
¿No ejercita mi esperanza en palimpsesto?  
Y este callado frenesí que me rodea  
¿no es el ojo inflexible de la cruel metamorfosis  
calándome la muerte de ignotas posesiones?

Oh tarde escampada, inmortal y sucesiva!  
Laureles, miradas o preguntas  
despiertan como heraldos inmóviles y lúcidos  
en la costa sedienta de mi nombre  
y su voraz palabra con amargas reliquias  
se hunde en la tela más allá que los recuerdos  
—más allá que el dolor y el fanatismo de mi forma!

## GUARDIA NOCTURNA

Frente al monumento a Martí.

Yo estoy aquí de paso, cuidando un edificio,  
pero el que está de guardia permanente eres tú.

Un parpadeante cielo de estrellitas azules  
te rodea en la plaza silenciosa. ¡Oh mármol:

todo lo que se mueve en torno tuyo, gira  
por dentro de las venas de la Revolución!

Escudo que no puede tocar el enemigo,  
proyectándonos, padre, como debemos ser,

estás sentado al centro de la noche infinita:  
Gran Semí, jeroglífico de un invisible Sol.

29 de diciembre de 1974



En septiembre de 1936, la joven filósofa María Zambrano (Vélez-Málaga, 1904-Madrid, 1991) puso por primera vez sus pies en tierra cubana. El barco en el que viajaba, recién casada con el diplomático Alfonso Rodríguez Aldave, nombrado agregado de la embajada española en Chile, había sido retenido en el puerto habanero. Un grupo de intelectuales les ofrece una cena en su honor en La Bodeguita del Medio. Entre los asistentes estaba el poeta José Lezama Lima, con el que la andaluza establece una amistad que solo la muerte pudo interrumpir. Aunque debe continuar el viaje, sabe que regresará.

Ardiente defensora de la República española, retornó a su país cuando ya muchos lo abandonaban y se puso al servicio de la causa leal, siguió al Gobierno legítimo de Madrid a Valencia y Barcelona, pero ante la desoladora realidad, tuvo que salir al exilio el 28 de enero de 1939. Aunque México la acoge como a otros muchos emigrados republicanos y se le ofrece una cátedra en la Universidad de San Nicolás de Hidalgo en Morelia, el 1ro. de enero de 1940 está de nuevo en La Habana. Aquí permanecería, con algunos intervalos de viaje, hasta 1953.

En la Isla, estrechó sus vínculos amistosos con Lezama y estableció otros nuevos con intelectuales como Mariano Brull, Jorge Mañach, José María Chacón y Calvo, Cintio Vitier, Virgilio Piñera, Lydia Cabrera y Julián Orbón. Fue colaboradora de la revista *Orígenes*, a la que legó valiosas páginas. Esto no impidió que tuviera tiempo para dictar seminarios y conferencias

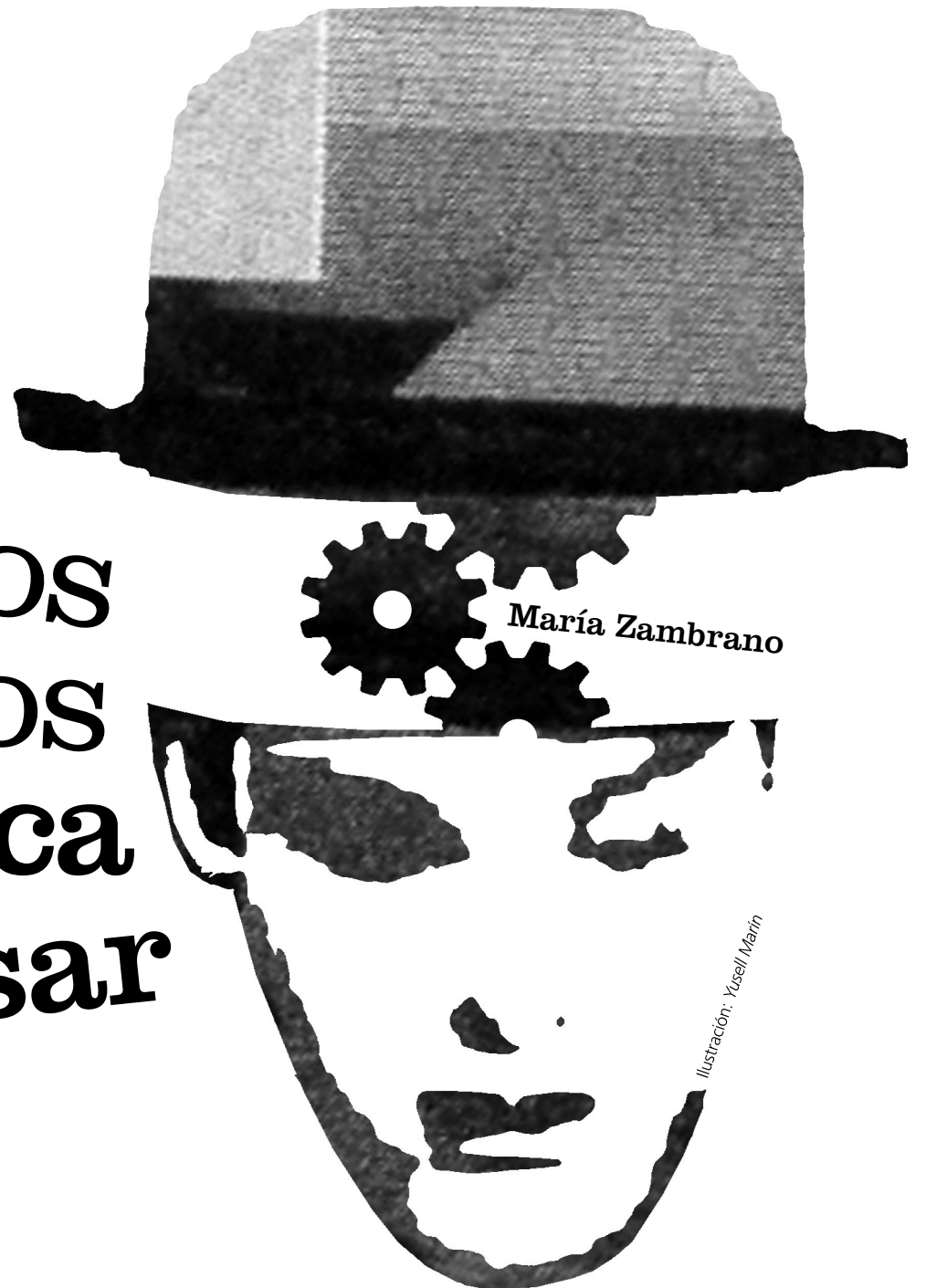
en la Universidad de La Habana, la Universidad del Aire, el Lyceum y la Institución Hispanocubana de Cultura.

En 1953, regresó a Europa y se estableció en Roma. Allí conoció, por su correspondencia con José Rodríguez Feo, del cisma de *Orígenes* y aunque se esforzó por reconciliar a este con Lezama, al comprender que era imposible, decidió colaborar a la vez con *Orígenes* y la naciente *Ciclón*. «Dos fragmentos acerca del pensar» apareció en la edición número 40 de la primera de estas revistas. A propósito de su publicación le escribió Lezama en marzo de ese año: «Muy bien su distingo entre saber y pensar, y como este pensar no es un empobrecimiento ante el saber, sino su traslado a la divinidad. Por todas esas claridades, quizá el conseguirlo le habrá costado a usted momentos infernales, no la puedo ver sino en la rosa pitagórica, en el anillo que une lo visible con lo invisible».

Fiel a su decisión de no reconocer el régimen de Franco, María solo regresó a España en 1984, cuando ya el dictador había fallecido. Comenzó, entonces, en su país natal, el tardío reconocimiento a su quehacer. En 1988, fue la primera mujer en recibir el Premio Cervantes. Falleció en Madrid el 6 de febrero de 1991.

*La Jiribilla de Papel* rescata estas reflexiones de la autora donde comparecen lejanas respuestas y espacios comunes del ser, que (re)modelan lo que parecía presentarse ya como un único e inamovible saber; restitución que concilia a este último con el pensar.

## Dos fragmentos acerca del pensar



María Zambrano

Ilustración: Yusell Mainn

### Saber y pensar

**N**o es lo mismo saber que pensar. Saber se puede de muchas maneras: por observación aislada, por intuición, por inspiración poética, por esa iluminación repentina de la mente que capta algo de modo deslumbrador. Y todas estas formas de saber

y aun algunas más se articulan en la forma de la llamada «sabiduría» que es tradición. Toda sabiduría es tradicional, pues aun en la parte que sea debida a un individuo se articula en esa forma.

Lo esencial de la tradición es que se sitúa en el pasado como si se tratara de algo de por siempre sabido, transmitido. Y sucede así, porque la forma de crecimiento en la sabiduría

es la acumulación; los saberes que suman, entran a formar parte de un tesoro en el que no se discierne lo contradictorio. A los «sabios» —en sentido antiguo— no les importa contradecirse, pues se diría que les falta la medida para verlo y todavía más, la fe para elegir y desechar. Todo lo que se sabe es igualmente válido, igualmente legítimo, porque no existe la exigencia de legitimidad con que el pensar

filosófico comienza. Solo se piensa cuando se quiere saber legítimamente, aunque el problema de la legitimidad del conocimiento se haya hecho explícito tan tarde, como otras notas de la actitud filosófica y del pensar.

Pues si esta exigencia de legitimidad, aun no declarada, no hubiera surgido, tampoco la renuncia a todo saber para preguntarse. Y aunque la respuesta en Tales y en el mismo Anaximandro fuera poética, quedaba fundada por la pregunta y por el compromiso que se adquiría con ella; compromiso a explicar todas las cosas a partir de esa respuesta. Compromiso que ya es el germen de algo esencial en el pensar: del sistema.

Muchos saberes han desaparecido reabsorbidos en la ignorancia porque eran fragmentarios y su unidad meramente acumulativa al no ser sistemáticos. Sabiduría enteras han podido perderse y se han perdido de hecho; sus restos son arrastrados luego en forma de supersticiones, de vagos recuerdos o de aseveraciones herméticas, a la manera de una escritura musical de la que se ha perdido la clave. Nada extraño es lo que a menudo sucede cuando al fin, se logran descifrar textos de antiguas culturas que hacían esperar nos traerían un tesoro de saber y que tan poco nos han ofrecido. No por descifradas y traducidas pueden ser asimiladas por nuestra mente; para lograrlo tendríamos que extraer de ellas el pensamiento clave de donde partieron, si lo había, y caso de no haberlo, el conjunto de creencias que les sirvieron de soporte y revivir las situaciones de donde salieron o para las que fueron solución. Percibir las desde la zona olvidada de nuestra alma, desde esa memoria ancestral que yace en el olvido. Y al no hacerlo así, introducimos bajo sus palabras «conceptos», o metáforas a nuestro modo; las trasponemos a nuestra clave de hombres para quienes la forma de saber ha sido el pensar.

Es la pobreza inevitable que trae consigo el pensar, hijo de la demencia. La sabiduría es riqueza, y es ancha, inmensa. El pensar es pobreza, porque es renuncia a saber y después dificultad casi insuperable de entender lo que no se adquirió pensando, lo que no es hijo del pensamiento.

El pensar es una fe y actúa a su modo; es una acción la más activa de todas, que revela al hombre lo que es; le hace nacer. Por eso no puede ser borrado. Y en lugar de integrarse al pasado, de ir a situarse en un pasado, apunta siempre al futuro; más que nacer es ir naciendo, abriendo una posibilidad, la que al hombre le compete, porque es lo que él solo hace y allí donde fía a sus fuerzas y al par a la contextura de la realidad. Y por ello es camino. Lo que se ha pensado puede olvidarse, no así la acción de pensar que recordada o no, trae consecuencias, decide. Y aunque se deshiciera más tarde, es imborrable e inacabable, por el desprendimiento que causó, porque abrió esa dimensión del tiempo que solo la fe y el pensamiento abren, que es el futuro y así, el saber no más nacido se vuelve pasado, se constituye en pasado, se hace anónimo e inmemorial; tradición. La tradición que acoge ilumina repentinamente como lo sagrado —cosas, lugares, dioses— y que repentinamente se vuelve hermética. Siempre ambigua, ambivalente, oculta y desbordante, sosteniéndonos mientras vivimos en sueños; retirándose y dejándonos en la orfandad cuando despertamos a ser nosotros mismos, a ser individuo, a ser. La tradición donde desemboca todo saber, tiene la contextura de lo sagrado. Y los dos en algunos trances cuando se convierten en pasado absoluto.

Y en estos trances, cuando la tradición hecha de saberes se presenta como pasado absoluto, el pensamiento renuncia el saber, a todo saber y descubre la ignorancia.

La ignorancia que anula el pasado, que hace un vacío en el tiempo sucesivo es la única solución cuando el tiempo ha dejado de fluir. Decidirse a no saber equivale a crear un tiempo vacío, y en él, la libertad.

Si el saber fuese lo adecuado a la condición humana, el hombre hubiera podido permanecer en las culturas de sabiduría, en algunas de las cuales se supo mucho de lo que ahora descubrimos, mucho quizá de lo que está al descubrirse. Mas si el saber es el imán del pensamiento, una vez logrado se acumula y se alza como pasado frente al hombre. Mientras que el pensar es acción, insustituible acción, en la que se revela la esencia de la condición humana; descubrir la ignorancia rescatando su libertad. Y solo así se abre el futuro.

## II

### El pensar entre lo sagrado y lo divino

Los Dioses griegos por haber alcanzado tanta plenitud de forma, iban dejando desprendidas de ellos, abandonadas a lo misterioso y sagrado las cosas de la naturaleza. Las cosas de la naturaleza no eran neutras, sino sagradas. Aun lo son para el hombre racionalizado y racionalista cuando las contempla y aún siendo manejadas en el grado en que lo es hoy, «la naturaleza» sigue despertando en el hombre un cierto sentir de lo sagrado, vale decir, de lo no-revelado todavía. Y lo que es más importante aun: bajo la idea de un Dios que la creó de la nada, de un Dios trascendente a ella, la naturaleza sigue guardando algo de su carácter de ser receptáculo de lo divino; de ser como la envoltura que lo oculta y lo contiene.

Antes de que la idea de «naturaleza» hubiera sido acuñada, este aspecto sagrado era mucho más intenso. Los Dioses griegos suelen ser interpretados como la expresión de ese carácter, formas desprendidas de la realidad oculta y enigmática, poderosa y sin límite. El que hubiese Dioses era por el pronto un límite y una configuración de esa realidad —de la realidad sin más. Y lo que los Dioses conservaban de misterio, de real era ambiguo, ambivalente, imprevisible y a menudo contradictorio, caracteres todos de lo sagrado.

Mas, los Dioses no solo no portaban en ellos el ser, sino que tampoco habían absorbido en sus formas lo sagrado de las cosas de la naturaleza. ¿No sería lo uno consecuencia de lo otro? El carácter sagrado de las cosas de la naturaleza es su realidad misma, no develada por la mente humana. Los caracteres de lo sagrado son los caracteres de la realidad tal como la sentimos espontáneamente.

Estos caracteres se resumen en la ambigüedad. Y la ambigüedad es la manifestación de lo inagotable. Y lo inagotable es *resistencia*. El carácter de la realidad es la resistencia, dice la Razón Vital, «la contra voluntad» y la anti-idea, resistencia a la idea, a toda idea. La primera idea tuvo pues, que englobar todas las cosas, único modo de absorber la ambigüedad e inagotabilidad de lo sagrado. Y cuando la idea apareció como tal en Parménides tuvo que ser al mismo tiempo unidad pura, sin poros ni sombra de multiplicidad, unidad de identidad que sobrepasaba —trascendía— a lo inagotable de lo sagrado. Y vino a oponerse así a la resistencia de lo sagrado, la resistencia de lo uno, del ser-unidad.

El pensamiento había dado con ello un paso definitivo; de golpe había transformado lo sagrado —la realidad, múltiple, ambigua, inagotable y opaca a la mente en algo idéntico a la acción de la inteligencia, se había transformado en ser y pensar, en ser-pensamiento. Queda así enunciada, declarada la acción de la Filosofía y su resultado, el que aparecerá plenamente en Aristóteles salvadas las aporías de esta unidad y la multiplicidad: la transformación de lo sagrado en lo divino, pues esta unidad de identidad, ser y pensar, es el núcleo de lo que se llama Dios. ▀

Roma, 1956.



# Trabajar con las manos



Ilustración: Annelis

## Amado del Pino

Por nuestra capital andan raudos unos nuevos ómnibus, autobuses, guaguas. Con un nombre u otro, estos transportes articulados han sustituido a los populares camellos. Aquellos que la imaginación del hombre de a pie bautizó tan certeramente por su joroba, eran más calurosos, más incómodos y tengo la certeza de que menos puntuales. Acumularon fotos de turistas y hasta alguna recreación pictórica o literaria.

A bordo de una de esas guaguas conversé con un señor de unos 70 años. La sana costumbre cubana de contarse media vida en 15 minutos, me permitió saber que, desde hace unos 50 años, se dedica a crear mosaicos. Le confesé mi admiración por la relativa belleza y la clara permanencia de esos objetos que sirven de marco a las pisadas y los andares de más de una generación. Me explicaba el diestro artesano que ni la más sofisticada de las máquinas puede sustituir uno de los pasos que se requieren para que nazca un nuevo mosaico. Es precisamente el proceso que da lugar a la consolidación del dibujo que cada molde trae consigo. La parte más artística requiere del cuidado, el ritmo, la gracia de la mano del hombre.

Mucho de artesanal tiene todo arte. El teatro de mi alma en particular. Los dramaturgos debemos mover, «batuquear», ligar los elementos dramáticos con similar pericia que mi interlocutor de la ruta habanera. También es con las manos que se obtienen los vestuarios más expresivos o delicados, y ya se sabe que el actor es un instrumentista que, en lugar de piano o violín, labora sobre su propia piel, su voz, sus sentimientos, sus dedos.

Centrado en el asunto de las manos y el poder del tacto, me encuentro con una antología poética de Jesús Orta Ruiz, para nosotros El Indio Naborí. Este poeta muy querido por el pueblo y con zonas de rotunda calidad en su obra, convirtió a su novia de toda la vida en sus propios ojos. Sobre el amor escribió siempre y al amor dictó sus últimos poemas. De todas formas ahí estaba la manufactura, el cuidado artesanal de los diez versos trenzados de una décima o la hidalguía serena del soneto.

Atardece y se me juntan las manos del fabricante de unos mosaicos que lo sobrevivirán, las del gran dramaturgo Estorino, preparando una ensalada con similar esmero al que se gastó para escribir *La casa vieja* y el gesto sin tinta ni teclas de Naborí, juntando metáforas y levantando estructuras de versos. ▀

# Habanera: diosa indiana



Servando Cabrera, «Beatriz», tempera sobre cartulina, 460 x 620 cm, 1980

**Luz Merino Acosta**

**H**abanera fue durante muchos años un enunciado asociado a la música y a un compositor. Inclusive, las habaneras son piezas musicales bailables, ampliamente difundidas en la Isla y en España. Pero es posible que después de la exposición de Servando Cabrera en la Galería de La Habana, titulada *Habanera tú*, en 1975, el vocablo se haya deslizado como formulación vinculada a la plástica, a la visualidad, reforzado por el cine con un filme de igual nombre facturado en 1984.

¿*Habanera tú* es la respuesta de un creador que se niega a dejar de producir en un contexto marcado por las turbulencias ideológicas? ¿Evasión ante la incompreensión? A la sazón, una parte del público encontró el conjunto relamido, sin la fuerza de lo realizado anteriormente. Hasta se le reprochó cierto facilismo.

Treinta y cuatro años después, ¿qué lugar le ha concedido el tiempo? Exhibir hoy estas piezas en este Museo Biblioteca Servando Cabrera Moreno nos enfrenta con una etapa de abordaje diferente: la mujer como núcleo duro, y a la vez nos conecta, queramos o no, con los criterios de quienes no la recibieron positivamente. Unamos nuestras

conciencias actuales al público de entonces y con el sosiego que procura la distancia valoremos o al menos juzguemos, sin prejuicios, esa franja de la producción de Servando.

Más allá del título, Cabrera Moreno reposiciona la figura femenina, indaga en su propia obra y extrae una tematización que con registros diferenciados acumulaba una tradición y una experiencia. Retoma el icono que desde antes de graduarse en San Alejandro se había asomado en los retratos de amigas y familiares. Recicla y recrea una imagen que, a través de formas amorfas envueltas en volúmenes movidos, vamos descubriendo en las «Señoritas de Buenavista» o «La mesa», conducidos por esos títulos vernáculos, ciudadanos o convencionales.

Representación que no desaparece en los conjuntos de campesinos y milicianos, sino que se escurre y confunde sus perfiles con los grupos, y emerge en la escena de una sagrada familia rural. Tampoco se extingue en la etapa erótica; tal vez se fragmenta, nos muestra otras aristas de la representación, enfatiza el cuerpo y esconde el rostro.

La colección *Habaneras* reconstruye una nueva imagen heredera de un pasado,

pero reconvertida ahora en emblema. Emblema explícito en cierta ambigüedad de los rostros; en el amasijo de ondulantes líneas que enmarcan rostros, ofrecen volúmenes y un ornamento suave, lánguido; pero firme.

Figuras de perfil y de frente que parecen mudarse de un cuadro al otro; cuellos largos, estilizados, inclinados, coronados de cabezas no a la manera de Modigliani, sino al estilo de Servando son como saetas, diagonales que apuntan a un doble drama: el de la mujer y el del artista.

El tema de la mujer implica una lectura desde el contexto y en ese sentido es útil recordar la realización de cintas cubanas sobre el asunto en la década de los 70. Entre otras, *Retrato de Teresa* (1979), por ejemplo, cuyo cartel lo realizara Servando con el tema de las Habaneras. ¿Qué pasó con aquella miliciana? Después de las primeras urgencias, se tuvo que enfrentar a una realidad, y la aparente realidad terminó en drama. Entonces, el tinte de masculinidad en la representación de las Habaneras, tal vez, le otorga la dureza. Es una mujer que entra en el ámbito de lo masculino.

Por otra parte, en términos discursivos hay un gusto del artista por la utilización

de la diagonal que puede considerarse otro emblema. La diagonal es símbolo de desequilibrio; turba la quietud que suelen ofrecer la horizontal y la vertical; es la desviación del equilibrio, la quiebra de lo estático. La diagonal personifica lo inestable; contradice el contorno de un cuadro, el límite de la pared; fractura el cuadro y apunta al triángulo, el símbolo de la laceración y del fragmento.

Ovalos, líneas, colores suaves, figuras lánguidas, sin perder vigor, se encuentran en ese momento acumulativo de la fuerza que prepara para el enfrentamiento. ¿A dónde miran esas mujeres? ¿Al infinito? ¿O la mirada aparentemente vacía no es más que el confluir de ideas, reflexiones, autorreconocimiento? Estas mujeres, al igual que su creador, no son inocentes. En ellas lo aparental enmascara una realidad otra, un momento de silencio donde bulle un futuro.

Es posible que no concuerden con mi interpretación. Puede haber otras, lo que significa que no hay facilismo. Entonces, los invito a repensar estas obras, pero ahora desde el siglo XXI. ▀

Palabras escritas para la inauguración de la muestra *Habanera: diosa indiana*, Museo Biblioteca Servando Cabrera Moreno.

José Villa Soberón

# La elocuencia de la línea y la geometría

Hortensia Montero

*El artista se forja en ese perpetuo ir y venir de sí mismo, a los demás,  
y la comunidad, de la cual no puede desprenderse.*  
ALBERT CAMUS

**E**n el contexto sociocultural cubano contemporáneo, la relevancia alcanzada por José Villa Soberón confiere a este artista un lugar destacado en el ámbito de la creación. Enmarcado dentro de una pluralidad de lenguajes, su patrimonio visual-figurativo o abstracto, según sus intereses creativos, delata la proyección de una amplia, sólida y trascendente labor. Con amplio reconocimiento nacional e internacional, gracias a la voluntad de renovar experiencias de interacción entre creación y vida en su incursión en la manifestación escultórica, el protagonismo de Villa en las artes plásticas cubanas se centra en cánones y postulados estéticos que no discriminan tendencias, comprometido con las diferentes alternativas de representación de su repertorio temático.

En este ejercicio natural de búsquedas en el discurso artístico, la visión metafórica seduce, pues la articulación de tales representaciones volumétricas con la mitología griega trasciende los títulos de los exponentes: «Espiral», curva plana que da indefinidamente vueltas alrededor de un punto, alejándose más de él en cada una de ellas; «Travesía», representativa del desconcierto de la figura que interrumpe su trayecto, se introduce y emerge en otro punto del plano; «Tesalia», alusiva a la morada de los centauros en la propia mitología; «Grecas», representativa de elementos decorativos conformados a partir de líneas que forman ángulos rectos transmisores de un fuerte ímpetu; «Tajín», dios del rayo y de la lluvia, en una versión que semeja la penetración de la estructura en el plano recto; «Ática», vocablo derivado del aticismo, la delicadeza y elegancia de la edad clásica ateniense; «Céfiro», haciendo alusión a la dimensión poética de un viento suave y apacible; «Torso», importante punto de referencia para numerosos escultores, resulta una versión fascinante dada por su fuerte expresividad; y «Atrio», referido a ese espacio descubierto

y, por lo común, cercado de pórticos en algunos edificios. En todas ellas se evocan las relaciones con esa cultura milenaria y trascendente y se aportan variaciones de su concepto.

El propio emplazamiento constituye un desafío, pues se ha concebido un despliegue apasionado marcado por el don de la insinuación. En esta estremecedora aventura creativa, el autor provoca sensaciones inquietantes guiado por su intención de indagar en alternativas que enriquezcan su proyecto personal. El grado de síntesis alcanzado en las piezas remite a su insistencia en la búsqueda de la sencillez con énfasis en una representación de impacto a escala sentimental, emocional, intelectual. Consecuentemente, aflora una visualidad provocadora de cierta inquietud que aporta el efecto visual mediante códigos alusivos a la síntesis y la eficacia comunicativa, que revela un agradable ambiente enigmático en sus composiciones. En conjunto, es una obra cargada de sugerencias, una estética de evocaciones que destaca la plasticidad del metal a partir de los efectos logrados y crea una atmósfera de sutilezas.

Con una iconografía vigorosa, José Villa Soberón consigue una polisemia de contenidos a partir del diálogo entre la obra y su multivalencia signíca, de la interrelación alegórica entre los exponentes, dando muestra de versatilidad, maestría y coherencia en su imaginario. La interpelación más allá de las cualidades formales resulta profética de la transmisión de una determinada empatía, un cierto deseo, un goce por realizar este trabajoso proyecto tras un diálogo útil y enriquecedor con el tortuoso placer de la hechura de la obra. Constituye una verdadera confrontación múltiple este elogio a la espiral como figura clave seleccionada y concebida en múltiples variaciones, alegorías abordadas desde la mezcla de lo perceptivo, lo semiótico y lo somático para conformar un universo con toda una carga de emoción, afecto, pulsión y memoria. ▀



# Bitácora y anclajes

## Notas para resumir un bienio de teatro cubano

Omar Valiño

**I** Las convenciones temporales me inducen a mirar, como en cada diciembre, todo el año que se deja atrás, pero esta vez extenderé el repaso a un bienio de teatro cubano, el 2008, puesto que no lo había compartido con los lectores de esta columna, y el 2009, por supuesto; ambos como parte de un período de procesos muy interrelacionados que vale la pena repasar en conjunto. No puedo contarlos palmo a palmo, suceso a suceso porque resultaría un ejercicio imposible, y tampoco es mi intención. Quiero compartir ideas, a las que doy vueltas observando los campos del país desde la soledad de las ventanillas o en conversaciones dispersas aquí y allá. Entre la gente de teatro —artistas, críticos, estudiantes, directivos— repasamos de manera invariable los rumbos del teatro cubano. De esas conversaciones parece emerger un consenso que, sin embargo, no transformamos en una fuerza generadora de cambios.

**II** Cuando era joven, más frontalmente crítico y estaba menos preso por las ataduras de las responsabilidades, me atrevía con frecuencia a revelar esos consensos o las ideas propias. Si, como es mi deseo, se asume cualquier dirección institucional como una posibilidad de incentivar procesos culturales, la perspectiva crítica y su ejercitación interna crecen, pero se va paralizándose volcarlas hacia fuera. Por supuesto que no puedo hablar sino por mí, pero quiero entregar mi franco testimonio. Al tiempo que aumenta la inserción efectiva de cualquier criterio en la práctica cultural cotidiana, la telaraña de información y de «comprensiones» sobre la multiplicidad de factores que inciden o hasta deciden en determinado fenómeno, las contradicciones éticas entre el «área» que cubre un cargo y el libre pensamiento sobre la actividad artística bajo su manto, el conflicto entre la pertenencia institucional y la evaluación del propio papel de la institución, así como el escaso tiempo mental que queda libre para pensar y escribir entre el diarismo de urgencias y dificultades, se constituyen, entre otros, en obstáculos a la hora de emborronar cuartillas. Crece, como la mala hierba, la comodidad del silencio.

**III** Paradójicamente, del telón de fondo del conjunto de cruces entre la producción teatral y las políticas institucionales, domino mejor uno de los temas que he perseguido en mi quehacer intelectual. Y que me sigue pareciendo insoslayable, una vez que en Cuba la totalidad del teatro depende del subsidio, el apoyo y la interrelación con las instituciones, principales o secundarias. A su vez, el éxito institucional se valora, en buena medida, gracias a los alcances propiamente estéticos y las resonancias públicas de aquella producción artística.

**IV** Aunque no creo en la linealidad y progresiva estabilidad de una manifestación artística *per se*, lo cierto es que el año 2008 parece decirnos, de nuevo, que nos encontramos en el mismo lugar. A pesar del sucesivo incremento de las funciones y del público, sobre todo en La Habana el sistema teatral acusa los mismos problemas de los últimos años. De ellos, el principal para mí, está situado en la poca correspondencia entre un amplio registro de entidades artísticas y la devolución de calidad e interés que generan. Si tampoco puede exigirse a cada cual, y mucho menos cada vez, la garantía de un éxito, algo ajeno a la naturaleza del arte; también pareciera igual de comprensible esperar a lo largo de años un resultado relevante en la apuesta escénica de las agrupaciones. No me refiero, ni siquiera, al «absoluto» de un valor apreciable por todos, sino, al menos, de la demostrable presencia de un camino o una indagación particulares. De lo contrario, se anquilosa el vicio entre las partes. Como la institución es desgastada por el continuo reclamo de recursos y atenciones de una totalidad de entidades que la rebasa, da menos de lo que debiera otorgar si operara sobre un segmento más sintético. Como esa totalidad de entidades recibe menos de lo que aspira, fueren razonables o no esas aspiraciones, siente que es suficiente lo que aporta. Es hora de romper progresivamente tal vicio y apostar por un sistema más

pequeño, de más calidad y de mayor visibilidad. Aumentar retribuciones, mejorar las producciones y redistribuir espacios serían tres ganancias netas de este propósito.

**V** Ofrecería también más tiempo a las instituciones —el Consejo Nacional de las Artes Escénicas (CNAE), sus subordinadas centrales y sus representaciones a nivel provincial— para pensar políticas de desarrollo y ejecutar acciones en consecuencia. Estas no serán nunca una inversión a corto plazo ni volarán por arte de magia el panorama, puesto que la creación dependerá siempre del talento real y a «pie de obra» de los artistas; pero aquellas pueden abrir caminos e incentivar a individuos y grupos. En los últimos años he reclamado a las instituciones, desde dentro, no abandonar la perspectiva de crear sentido mediante el hábil tejido de iniciativas con base en la producción real. En mi opinión, no basta con llenar las carteleras, si bien es muy meritorio y pareciera suficiente; queda mucho por andar en la focalización de experiencias y segmentos de nuestra escena. Sería otra consecuente forma de operar a nivel cualitativo en función de abrir espacio al teatro en el imaginario nacional, con seguridad la más abarcadora y penetrante tarea de todo el sistema teatral cubano.

**VI** Aunque las especificidades organizativas de ese sistema lo hacen relativamente incomparables con sus congéneres de otros países, es bueno tomar nota de acontecimientos de otras partes. En 2008 tuve la oportunidad de participar en distintos eventos internacionales. A Dinamarca acudimos algunos cubanos a su festival nacional anual, caracterizado por ser una feria de los respectivos repertorios de los grupos, a la caza de contrataciones con escuelas y circuitos que les permitirán el sostenimiento financiero para el próximo año. Se vive de lo que se trabaja. El teatro danés permanece ajeno en cierto sentido a las grandes innovaciones que se producen cerca de él —en Alemania, por ejemplo. Es un movimiento que intenta la mayor eficacia de cara a su público. Importante es destacar cómo conceptualizan y cosifican lenguajes particulares para las edades de sus destinatarios infantiles y adolescentes, algo inexistente entre nosotros.

En Polonia, entre otro grupo algo más grande de teatristas de aquí, no pudimos apreciar el mejor panorama de su vida escénica. La parte alta de la temporada no había comenzado y asistimos a una programación dispersa que no me interesó en términos generales, excepto en los casos de grupos que en una tendencia legítima de experimentación persiguen actualizar el legado grotowskiano. Pero, en un plano más general, es visible la recuperación de un sistema teatral que conserva las conquistas del apoyo estatal y brinda un lugar destacado a la crítica, la teoría y la memoria.

Brasil ofrece un evento perfecto en el Festival Internacional de Teatro de Palco y Rua, de Belo Horizonte. A primera vista tal perfección parece salida del dinero, pero después es perceptible la organización que facilita el óptimo empleo de las finanzas. Un grupo mínimo labora a tiempo completo durante los dos años preparatorios de cada edición y demuestra, con la selección nacional y foránea, el significado que alcanza para el público local e invitado y la precisa logística de para qué, a esta altura, se hace una fiesta del teatro.

Buenos Aires es una escala obligada para quien pretenda saber cómo se mueve el teatro del mundo. Su desbordante producción, interesante en cada una de sus esquinas; la imparable aparición de jóvenes que ganan un espacio peleado con las uñas; la continua legitimación de renovaciones irradiantes; el papel de la teoría y los discursos críticos que acompañan tales ríos creativos convierten a la fascinante ciudad en la «escala humana» del teatro.

Allí desarrollamos una nueva parada del Círculo Internacional Itinerante de Crítica Teatral, iniciativa surgida desde Tablas-Alarcos teniendo como arrastre las buenas herencias de la crítica teatral cubana, al tiempo que, como flexible núcleo internacional de trabajo, se ha ido nutriendo de experiencias de otras partes. Comprendí mejor en Buenos Aires, *in situ*, que la crítica, la teoría y la enseñanza teatrales crecen en la medida que padecen las saetas de una creación

artística como la anteriormente descrita. Lanzado al ruedo, me atreví a compartir con colegas de varios países mi telegráfico texto «El crítico teatral ante el magma de lo nuevo», ya publicado en esta columna y en la revista *Tablas*.

**VII** Dos sucesos comenzaron a remover la plácida y apenas atrayente temporada de 2008, que tendría su culminación lógica en el Festival Nacional de Teatro de Camagüey, suspendido en definitiva por las afectaciones del huracán Ike a esa ciudad y a buena parte del país. Ellos fueron el estreno de *El Frigidaire*, de Juan Carlos Cremata con Teatro El Público y la presentación de *Teatro cubano actual. Novísimos dramaturgos cubanos*.

**VIII** La polémica sobre el título de nuestras Ediciones Alarcos, *Teatro cubano actual. Novísimos dramaturgos cubanos*, aparece recogida en el antes mencionado número de *Tablas* (3-4, 2008), y en ese dossier se incluye también mi opinión sobre el asunto. De todas maneras, que pase algo, que se discuta, ya es significativo más allá de reproches fuera de lugar o con las tintas cargadas.

Este volumen de la colección Aire frío es la punta de un iceberg: el arribo de una nueva generación al teatro cubano. Su iniciativa más visible es el proyecto Tubo de ensayo que ha ido conquistando espacios con la articulación, en función suya, de distintas instituciones. Hasta ahora se han concentrado en la promoción de la dramaturgia a través de jornadas de lecturas y también de los correlatos discursivos de sus compañeros teatrólogos. Les queda «asaltar el cielo» de los escenarios, donde el teatro vive y muere, pues, además, los pensamientos y poéticas en ciernes que se dibujan en sus textos dramáticos no encontrarán, como regla, traducciones escénicas adecuadas en el marco del teatro cubano actual.

Dichosa sea una generación que se presenta como tal y que posee fuerza propia. Su otro reto es crecer, afincarse, luchar, no reducirse a los intramuros del Instituto Superior de Arte (ISA), aunque este sea su hogar natural.

**IX** Al final de 2008 los ecos de estos dos acontecimientos y la Tercera Semana de Teatro Alemán lograron mover una piedra dentro del movimiento escénico. Contradictoria, pero piedra al fin. Yo diría que fue el eje de discusión en torno a cómo asumir la influencia de un teatro foráneo, tan poderoso y vivo como el alemán, del cual nos han visitado singulares cabezas de familia y, no obstante, lejano en muchas direcciones de los caminos de acá. Sea cual fuere la respuesta de los teatristas, el mismo hecho de plantearse interrogantes y respuestas en medio de un diálogo tirante entre nosotros y con los invitados, es signo de vida.

No debe escapársenos la desgracia —no tengo otra manera de llamarla— de que una gran mayoría ni acude a citas como esta, siquiera para oponerse. Se sigue padeciendo el extendido mal de la suficiencia, del no-me-hace-falta, como si nada pudiera remover ya la costra del conocimiento acumulado, muy discutible en ocasiones.

Ello explica en parte que muchos jóvenes sientan más cercanía con las sensibilidades de época puestas en juego por estos extraños artefactos, sean textos o puestas, que por una tradición incapaz de renovarse en la pelea por lo auténtico.

Así, la rápida y eficaz revisión con Buendía a la que Flora Lauten sometió su *Woyzeck*, la muy bien colocada puesta en espacio de *Abalon*, de Fritz Kater, por Argos Teatro bajo la égida de Carlos Celdrán y, sobre todo, la brillante puesta en escena de *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, de Fassbinder, por Carlos Díaz con Teatro El Público resultaron probatorias de una verdad de Perogrullo: sin «picos» de calidad sobre una «meseta» cuantitativa no se sostiene una buena temporada teatral, lo imprescindible es la suma de ambos factores. En medio, además, de un sinfín de obras de repertorio rescatadas, otros estrenos, múltiples diálogos y confrontación de paradigmas. Un taller de aprendizaje colectivo, eso ha sido la saga de las Semanas alemanas.

Pobre del aldeano vanidoso, fanático de las cercas de su aldea como límite del mundo conocido. ▀

Este texto recoge la primera parte de las reflexiones de su autor sobre el quehacer del teatro cubano durante los años 2008 y 2009.

# Tornatore y su nostalgia Baarìa en La Habana



Joel del Río

**G**iuseppe Tornatore (Bagheria, Palermo, 1956) se encontró entre nosotros para abrir el 2010, en términos de cine, y por ello se exhibió un suculto ciclo integrado por sus mejores películas. En persona presentó cinco de ellas al público habanero en la sala del cine Riviera: la muy reciente *Baarìa*, que fue la primera película seleccionada para inaugurar el Festival de Venecia, en muchos años, *Malena*, *La desconocida*, *El hombre de las estrellas* y *Pura formalidad*. Para comenzar el relato de su romance con el cine, de la misma manera que su admirado García Márquez, puede decirse que Tornatore tenía cuatro años cuando su padre lo tomó de la mano y lo llevó a ver *Los diez mandamientos*, larguísima superproducción bíblica estilo Hollywood que mantuvo al niño sobrecogido en su luneta y, tal vez, cimentó su afición por las películas de dos horas o más.

Su primer largometraje de ficción, *Il Camorrista* (1987), empleaba dos horas y cuarenta minutos en el retrato del hampa napolitana y combinaba la espectacularidad del cine de gánster con la reflexión sociopolítica. Su segunda entrega, la adorada *Cinema Paradiso* (1989), le ganó fama mundial, el Premio Especial del Jurado en Cannes y el Oscar, a pesar de sus bien prolongadas dos horas de nostalgias, remembranza y homenaje al cine, todo ambientado en un pequeño pueblo de Sicilia, en los años 50, circunstancias indiscutiblemente autobiográficas que el cineasta recreó mediante claves tragicómicas cercanas a las que pulsara ese genio tutelar que fue Federico Fellini en su clásico *Amarcord*.

«Quería hacer una fantasía sobre una época cuando ir al cine constituía una gran sorpresa y una excitación tremenda —declaró a la revista *Screen International* en 1989— ese tiempo pasó, y quise recrearlo en una película retro que no fuera estrictamente realista. Por eso, está la 'exageración' de un proyccionista que colecciona los fragmentos de los besos demasiado 'calientes' que habían sido censurados». Los censores que muestra la película actuaban en los años 50 con un alto nivel de barbarie cultural y mojigatería. Pero la célebre película de Tornatore no pretendía convertirse en un libelo contra la censura. Intentaba, más que todo, exaltar

el misterio del viejo cine y rendirle tributo a su capacidad para hacer reír, llorar o soñar.

Como toda gran película, *Cinema Paradiso* no tenía, no tiene, únicamente, las lecturas que sugiero en el párrafo anterior. Puede verse una y otra vez, y descubrirle sucesivos estratos de significación. Cuenta también una fábula preciosa (acusada por los «recontrarracionalistas» de sentimentaloides) sobre la curiosidad infantil que nunca debíamos abandonar, la nostalgia de alguien todavía joven por un tiempo perdido, la angustia del primer amor y todas las esperanzas, desilusiones y alegrías de una etapa de la vida que suele recordarse más feliz y gratificante. Hacía llorar la película, claro que le sacaba las lágrimas a muchísimos espectadores, pero la capacidad de conmoverse con una película hasta las lágrimas puede ser ridícula solo si es evaluada desde la pedantería teórica inmovible. Tanto gustó el filme que Tornatore y su productor decidieron reeditarlo, añadirle más o menos la hora de metraje que le habían sustraído para hacerla más comercial, y así apareció el llamado «corte del director», notablemente más extenso y recreado.

Antes de entrar al mundo del cine, y de rendirle tan elocuente homenaje, Tornatore había practicado la fotografía. Con solo 16 años puso en escena textos de Pirandello con una compañía de actores aficionados. Luego realizó varios documentales y trabajó para la televisión. En 1984, escribió y dirigió la segunda unidad de *Cento giorni a Palermo*, en la cual se acogía ya al tratamiento de los temas que mejor conocía: su Sicilia natal, sus personajes populares, los arrebatados y delirantes, amén de cierto romanticismo pesimista o nostálgico que lo acompañará en sus siguientes obras: *Estamos todos bien* (1990) y *Una pura formalidad* (1994), consagradas, más que todo, a potenciar el histrionismo superlativo de Marcello Mastroianni y Gerard Depardieu, respectivamente.

En 1995 describió el retorno a la Sicilia del

pasado, y al cine de aquel entonces, en *El hombre de las estrellas*, donde quizá se notaba demasiado el intento por recuperar la magia de *Cinema Paradiso*. Luego, la superproducción internacional tocó a su puerta. Por solo hablar de sus virtudes, *La leyenda del pianista sobre el océano* (1998) presentaba sobrecogedora interpretación del británico Tim Roth, desbordado virtuosismo fotográfico del húngaro Lajos Koltai, y adorable partitura del maestro Ennio Morricone. Si en esta película el protagonista se obsesionaba con la música y el confinamiento en un trasatlántico, en la siguiente, *Malena* (2000), la inobjetable Mónica Bellucci interpreta a una joven viuda, golpeada por la envidia y los prejuicios, que en 1940 se convierte en la obsesión erótica de un pueblito, otra vez siciliano.

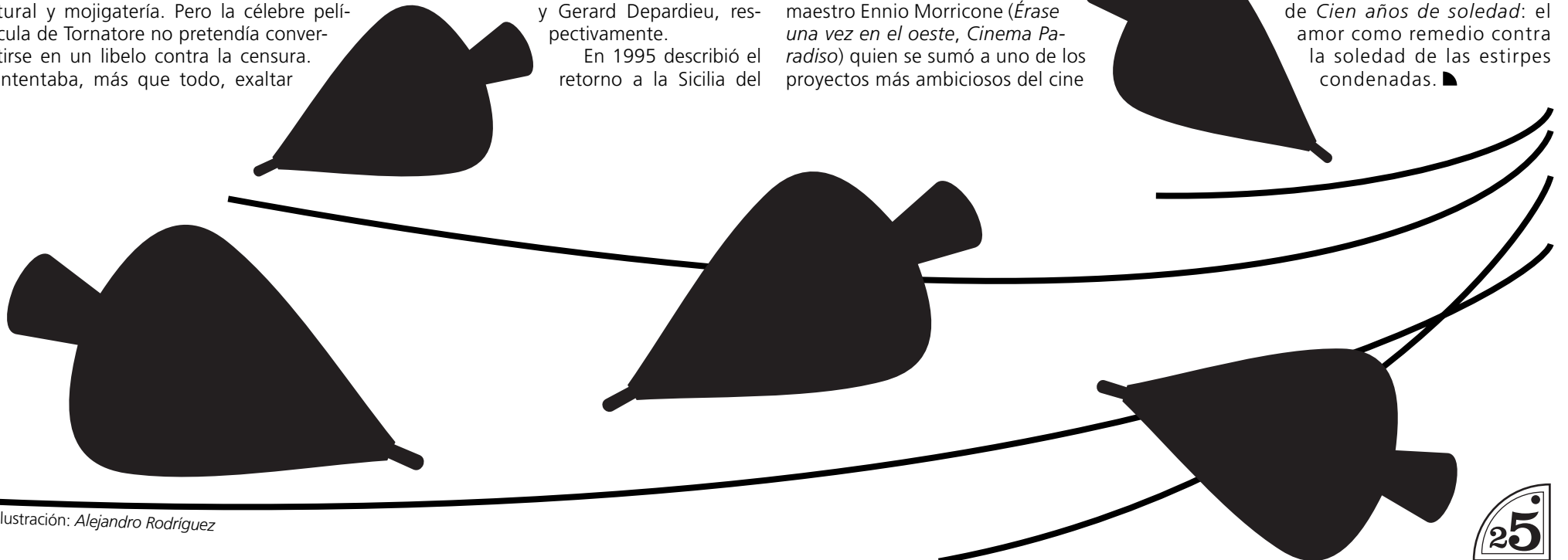
Guionista de todas sus películas, en 2006 Tornatore se gana nuevamente el favor de la mayor parte de la crítica mundial con *La desconocida*, dramático análisis del doloroso tema de la prostitución entre jóvenes emigradas provenientes de Europa del Este, que consiguió ganar cinco premios David de Donatello (equivalentes del Oscar en Italia) por mejor filme, director, actriz protagonista, fotografía y música, a cargo de su siempre fiel Ennio Morricone. Imágenes absorbentes, excepcional capacidad para recrear atmósferas psicológicas del pasado, fidelidad al melodrama, capacidad para el suspense y la emoción, altísimo nivel histriónico son algunas de las dotes que nos regala el cine de Tornatore y que ha reiterado en su más reciente propuesta *Baarìa*, su película más autobiográfica, donde vuelve a dirigir a la mítica Bellucci en una historia, por supuesto, ítalo-sureña.

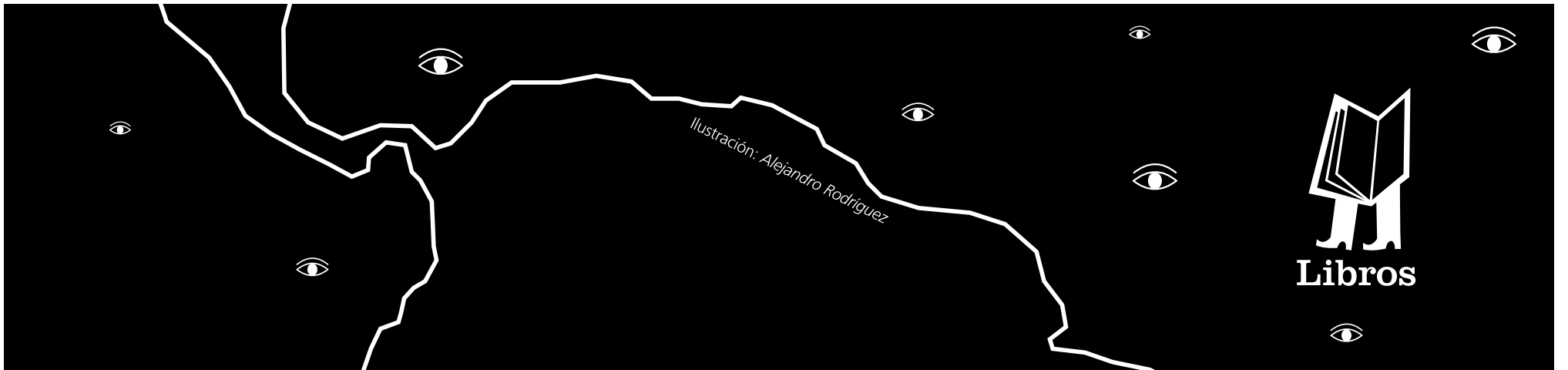
Particularmente notable en *Baarìa* resulta la colaboración de Tornatore con uno de los principales músicos italianos dedicados al cine, el maestro Ennio Morricone (*Érase una vez en el oeste*, *Cinema Paradiso*) quien se sumó a uno de los proyectos más ambiciosos del cine

italiano. Se trata de una producción de 25 millones de euros, que ha necesitado 300 actores, 35 mil extras y mil 431 músicos. Al igual que el filme de Tornatore, la música que compuso Morricone es un microcosmos en el que caben todo tipo de estilos.

*Baarìa* ha sido criticada por algunos, como toda película personal y emotiva, por su exceso de melodrama y autocomplacencia, pero nadie puede determinar, ni siquiera los críticos más conocedores y exigentes, cuál es el límite entre el exceso y la suficiencia. Se ha dicho que Tornatore es muy ambicioso en sus pretensiones de crear un fresco histórico que intenta combinar la comedia y la tragedia, el realismo y la ensoñación, la lírica y el costumbrismo, el tono pintoresco y el rigor documental, la reflexión existencial y el esteticismo, la ternura y la dureza. Tornatore declaró en la rueda de prensa, con toda sencillez y humildad, que está «muy contento» de la muestra en La Habana de su última producción, en la que ha querido homenajear y agradecer a su familia y a todos aquellos que han animado el lugar donde nació y vivió los 25 primeros años de su vida, porque el filme es también una «montaña desordenada de imágenes, sonidos, emociones, rostros y perfumes que constituyen el mundo al cual pertenecemos... esta es una película sobre el sentido de pertenencia».

Luego de recordar la idea del escritor colombiano Gabriel García Márquez de que la vida se vive para contarla, y de expresar su voluntad de visitar la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, donde ha sido invitado en varias ocasiones porque le encanta compartir con los jóvenes los secretos de hacer cine, Tornatore aceptó de buen grado la sugerencia de la especialista de cine cubana Jacqueline Venet respecto a la afinidad que ella percibía entre sus películas y los relatos de la tradición oral popular. La Venet aseguró que tiene un amigo canadiense cuyo retraining encuentra paliativo en las películas de Tornatore, otro punto de afinidad entre el autor de *Cinema Paradiso* y el autor de *Cien años de soledad*: el amor como remedio contra la soledad de las estirpes condenadas. ▀





**A**comodarse a la propuesta signica de Pedro Llanes resulta siempre una intensa aventura para el lector: un ser altamente sensible y para nada ingenuo o autocomplaciente. Sus textos nos abren la puerta hacia una cosmogonía alejada de cualquier estereotipo. Sin embargo, tal complejidad semiótica si bien, por un lado, perturba; por otro, también encanta, posee cierta terapia para la sanación del alma. Unos hablan de Belleza (con mayúscula); otros, de «hermetismo». Es realmente muy difícil explicar el misterio de su equilibrio semántico, de esa magia que emerge de su espíritu.

De un «pacto profundo con el conocimiento», al decir de Rogelio Riverón, surgió su primera obra paradigmática *Diario del ángel* (Abril, 1993 / Letras Cubanas, 2007). Allí se definiría una multiplicidad de voces, ese dialogismo agudo y el anhelo recitativo que le impulsara a incursionar en la dramaturgia.

Como buen heredero de la tradición literaria de la Isla, Llanes parte de una intensidad lírica sin límites, que se hace insuficiente en sí misma en su urgencia por conceptualizar y que debe realizarse en la poligrafía. De allí han surgido los breves ensayos, las novelas, los cuentos y *Del Norte y del Sur* (Capiro, 2009), su primera obra de teatro, proyecto con el cual ha obtenido ya varios lauros: Ciudad del Che (2003), Dador (2004), Fundación de la Ciudad de Santa Clara (2008).

No podríamos clasificar esta obra dentro de una dramaturgia conocida. Está imbuida de ese enfoque distinto que le insufló una vida-otra al teatro occidental a partir de las teorías de Antonin Artaud (*El teatro y su doble*, 1938) y de mucho cuanto había generado y dio lugar al llamado «nuevo teatro»: el alegorismo religioso, Joyce, Lewis Carroll, Kafka... Llanes se ha interesado por la obra de Harold Pinter, Samuel Beckett, Günter Grass, Jean Genet, Eugène Ionesco, Erwin Piscator...; pero no ha desdeñado a los clásicos: Sófocles, Shakespeare, Dante, Goethe. Tal asimilación se arremolina en su peculiar estilo, entre diálogos e intertextos.

Por eso, interrumpo la larga lista de grandes escritores, y concluyo que hay mucho de Pedro Llanes en este drama, mucho de su lírica, de esa visión integradora que ofrece un producto perfeccionado hasta el mínimo detalle. Es con paciencia de artesano exquisito que este autor ha concebido *Del Norte y del Sur*.

En 1987, conmovido por numerosas lecturas sobre el fascismo y la amarga experiencia de la Segunda Guerra Mundial, hizo una primera versión que años después, en 1991, reescribiría. Ya en 2003 mejoró sus diálogos, tras adquirir nuevos conocimientos sobre los crímenes de las dictaduras latinoamericanas y obtuvo así la visión definitiva de ese fascismo simbólico como mecanismo deshumanizador, como violencia en su sentido más amplio: estructural y cultural.

A través de preámbulo y aclaratoria, se determina (para la puesta en escena) la importancia de la decoración, colores contrastantes, movimiento de las luces. La música

está presente en el devenir de seis actos de una semántica en apariencia inconexa donde palabra y acción resultan contradictorias. La problemática de la guerra, las jerarquías, la violencia en sus formas más sutiles, la locura, etc. son llevadas a su mínima expresión. La historia transformada en imagen provocará mayor impacto emocional en el espectador aletargado de hoy, sobre todo si se trata de una imagen de alta poesía.

**MUCHACHA II:** En la ciudad de los muertos hay un panteón. En su urna junto al árbol de la vida, una niña está llamando. Llama con su cara de muñeca en los cristales. Mi gato, precioso querido mío, me han dejado sola, tú me querías mucho, te he esperado tanto tiempo. La niña llama y nadie la oye y sigue con su cara de muñeca pegada a los cristales.

**MUCHACHA I:** Déjala que duerma, no la despiertes. (*Arrodillada*) Señor, ten compasión de tus niñas.

La ilustración de cubierta pertenece a la expresionista alemana Kathe Kolwitz; expresa gráficamente en pocos trazos la naturaleza de protesta básica y la defensa de las víctimas, de los marginados: presupuesto fundamental que recorre el libro.

Si nos detenemos en el valor escénico que tiene la presencia de los diferentes instrumentos musicales, propongo recordar su poema-libro *Pequeña balada con sinsonete* (Ediciones Matanzas, 2001). En medio de una fidelidad logocéntrica, Llanes desconoce, quizá, que un Peter Brook ha dirigido el filme *Encuentro con hombres notables*, dedicado al maestro espiritual ruso Gurdieff. Allí un grupo de campesinos se ha reunido entre las montañas para participar de un evento sagrado: el efecto de diferentes instrumentos musicales, entre los que finalmente se incluye el canto de uno de los hombres,

# Del Norte y del Sur: la poética ritual de Pedro Llanes

**Silvia Padrón Jomet**

provoca el rompimiento de las rocas. Así se le ha restituido al lenguaje la posibilidad de su fuerza material. No de otro modo, sino a través de esa función metarritual podríamos comprender el significado que tiene *Del Norte y del Sur*. Su discurso cíclico, de ritmos estables nos hace reflexionar sobre la significación del ritual desde el propio ritual. De ahí esa especie de pacto intergeneracional del acto último, donde el sinsentido del conjunto parece cobrar sentido de repente por medio del código cívico-religioso.

En este mensaje simbólico que trae Llanes con su frescura poética al teatro cubano, está presente la oratoria, el verbo sentencioso: la inclusión de fragmentos de los Salmos son conjuros catárticos para tanta desolación. No obstante, las revelaciones fundamentales se sostienen en el misticismo judaico («Puedo respirar el olor de la nueva vida. Veo luces y esferas y al Santo de los Santos vestido de blanco y fuego»). Las invocaciones deberán atraer las fuerzas invisibles hasta hacerlas cercanas a nosotros y potenciar el poder regenerador de la vida dual (norte-sur, mundo terrenal-inframundo, cuerpo-espiritu...).

A diferencia del teatro-documento de Peter Weiss donde los sobrevivientes son los testigos, acá se movilizan las víctimas que nunca tuvieron la oportunidad de rearmar su discurso para defenderse. El soporte escatológico asegura una nueva interpretación a ese motivo recurrente desde las mitologías arcaicas donde se vincula lo terrenal con la muerte y el mundo de ultratumba.

Uno de los aspectos más interesantes del texto es el rol privilegiado que se otorga a los personajes femeninos. Llanes asiste en 1992 a un Curso de Extensión Teológica que dio el Seminario de Matanzas en el Campamento Presbiteriano de Santa Clara y allí tomó conciencia del estatus de violencia y sacrificio de la mujer, un estatus históricamente sustentado por la ideología cristiana, donde las relaciones de poder fueron metaforizadas en la retórica que significa: 'alianza mujer (nación) y hombre (Dios)'.

En uno de los actos más hermosos y conmovedores aparece el testimonio de la Mujer Muerta que ha padecido la tragicidad de su condición genérica (agresión física, pérdida del hijo, prostitución obligada). Junto a la víctima, oran las Muchachas (símbolo de lo femenino que no ha pactado con el poder); ellas traen su discurso generoso, su tolerancia infinita con «los geranios del año del dragón» («El que a ti te toca a nosotros nos toca», dice una. «Pienso que seré madre y eso me hace diferente», dice otra). Las Muchachas, víctimas y testigo también, no solo se han empoderado ('han tomado el control de sus vidas'), sino que además son portadoras del verbo apocalíptico. Con ellas viene la revelación del nuevo orden y la subversión del esquema colonial de injusticia y crímenes.

A través de esta defensa de la espiritualidad femenina, Pedro Llanes ha escrito un texto, sin precedentes en el canon lírico cubano, que hasta el momento insiste en no abandonar el modelo androcéntrico (mujer: «ángel-demonio») de referencia teológica.

Frente al (des)orden imperante de irracionalidad y alienación se opone la alegórica cruz que promete el vaticinio de las Muchachas («Esta cruz significa la nueva ciudad y la nueva vida»).

Aun sin abandonar el aliento de su novela *El fundidor de espadas* (Letras Cubanas, 2003), que confirma su estilo de cierta metafísica, el teatro de Pedro Llanes resalta una visión más comprometida con lo social, con el destino histórico de la humanidad, ángulo que formará parte de una evolución estética que se verá, además, en su libro inédito *Poemas nocturnos para L* (Premio Fundación de la Ciudad de Santa Clara, 2009).

*Del Norte y del Sur* es una obra cuyo protagonista no es más que la propia imagen lírica, una imagen repensada por el poeta hasta el cansancio que exige de un receptor pleno de energías, apto para recibirla e integrarse a la necesaria restauración holística.

Pedro Llanes es portador de un mundo ceremonioso, en un modelo que trasciende lo superfluo, el caos de lo inminente, su discurso nos pone en contacto con la armonía del universo. Escuchar la lógica de sus sueños es como si participáramos en su ritual de liberación. ▀

# Alessandro Baricco Cenizas

Jesús Lozada

**V**oz. Voces. Palabra que arde en medio de la noche. Bajo la lámpara el libro se torna maravilla. Es una edición leve, delicada. Me la regaló Marcela Romero, la narradora de historias, la chilanga, la que un día se me perdió en medio del tumulto de la Feria del Libro de Guadalajara. La flaca trabajaba ahí de campana a campana, solo le quedaba tiempo para algún que otro café en la noche, una conversación con los amigos o visitar el Hospicio Cabañas para escuchar por última vez a Noel Nicola. Entre sus manos descubrí *Seda*, de Alessandro Baricco. Ella creyó que me podría gustar.

Debe haberse decepcionado. Mi cara indicaba que no me interesaba el libro. Y era cierto. Mi amiga me había ido dotando, poquito a poco, y no sin sobresaltos y reservas, de una enjundiosa colección de libros que prometían suplir la inalcanzable edición de las *Obras Completas*, de Octavio Paz, recogidas por el Fondo de Cultura Económica en 12 tomos. Mi pasión por el poeta es pública y me ha proporcionado abundantes luces y graciosas escenas versallescas que alguna vez contaré como quien cuenta la historia del rey que andaba desnudo.

Me paseé por todos los estantes del muy nutrido festival de editores y libreros persiguiendo libros de Thomas Merton e intentando comprar algunos que me hablaran del budismo zen y del budismo tibetano. Aunque esa operación parezca sencilla es una de las más arduas búsquedas que uno puede emprender en su vida de lector. Tanto y de tan mala calidad se publica sobre esos temas que es peligroso hasta acercarse a los catálogos de las «editoriales serias», pues ellas, ocasionalmente, también sucumben ante el encanto del gato que parece liebre. Buscando a uno encontré a los otros. En un estante estaban prácticamente juntos el *Bardo Thodol* (Editorial Kairós, 2001) y *Místicos y maestros zen*, de Thomas Merton (Editorial Lumen, 2001). Por un lado, *El libro tibetano de los muertos* y por otro, uno de los acercamientos más certeros a la cultura del Oriente que se pueden leer de este lado del mundo. Fray María Luis, el poeta Merton, nos introduce en el zen, en el tao, en el pensamiento clásico chino, para desembocar en el monarquismo ruso o protestante, ambos poco conocidos y peor valorados por la pragmática cultura contemporánea.

Mi amiga, respetuosa de tantas rarezas, no resistió la embestida de un miura que no atendió con suficiente pericia sus telas. El libro de Baricco era una llamada de atención.

Me precio de ser un buen lector de símbolos y signos, mas sucumbí en la simple lectura de un libro con nombre delicado.

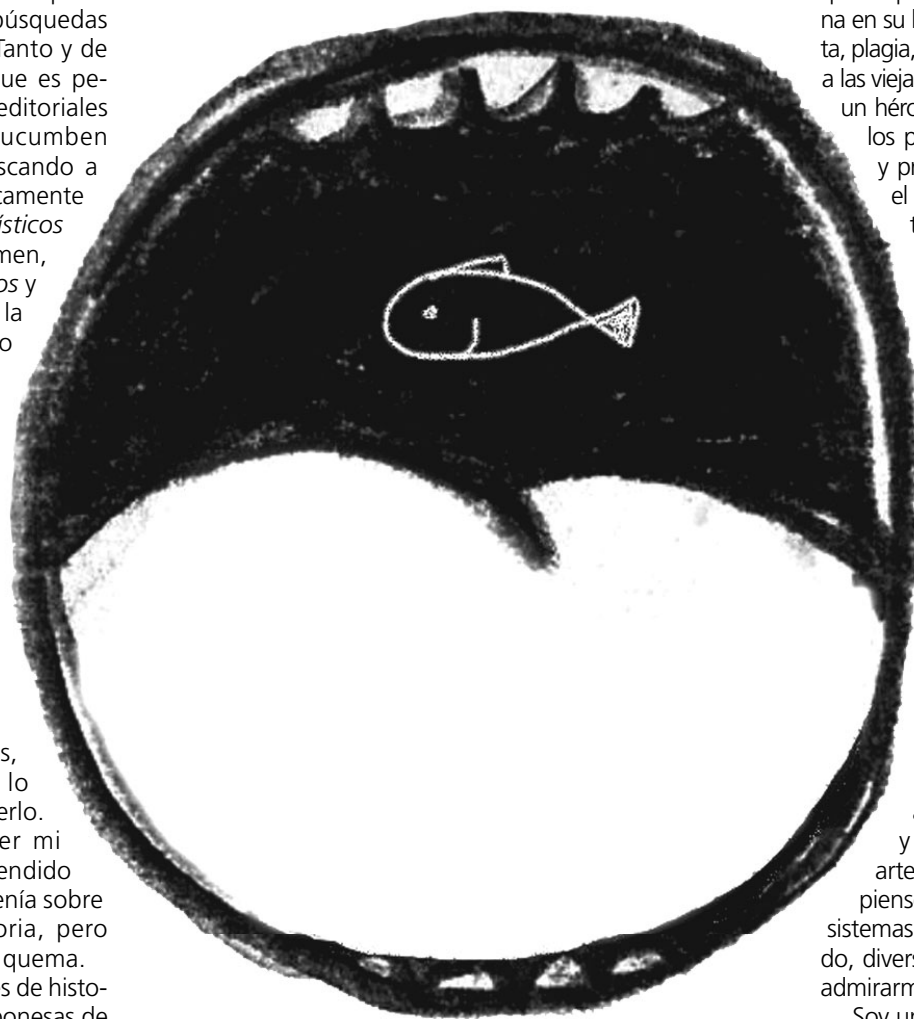
Estuvo durmiendo el sueño de los libros justos, es decir, amontonado por años en la fila de lo porvenir. Un día, sin saber por qué, comencé a leerlo. Me sucedió lo mismo que a una amiga al leer mi primer libro de poemas: confesó no haber entendido nada pero no pudo dejar de llorar mientras lo sostenía sobre su pecho. Yo entendí el libro, entendí la historia, pero quedé fascinado, tanto que aún siento cómo me quema.

Aquel hombre escribía como los viejos contadores de historia. Se me confundían las formas de las escuelas japonesas de narrar, la intuición de lo que debe ser el arte de los contadores marroquíes en la *Yemá El-Fná*, o los recuerdos que tengo de la primera vez que descubrí a Emilio Salgari de la mano de mi amigo Pedro Báez Centelles, quien me regaló toda la serie de Sandokan. Baricco escribe con la precisión y el encanto con el que narran los Kouyaté, que es el de los grandes griot de África, con la emoción que debió poseer frau Catalina Viehmann



Ilustración: Anabel Alfonso

mientras le contaba cuentos de hadas a Jacob y Wilhem Grimm, con la serena majestad de Marie Shedlock, Ruth Sawyer, Sara Cone Bryan, Mayra Navarro, Coralia y Ury Rodríguez, Luis Gómez, el cienfueguero, o el ciego Hermógenes, allá por los firmes de la Sierra Maestra. Baricco borra toda huella de escritura y le incorpora a la letra el fulgor de la voz.



Para nuestro autor la escritura es apenas «cenizas de una voz quemada», al menos esa fue la impresión que le atribuyó él a Hervé Joncour, buscador de huevos de gusanos de seda y su protagonista, cuando mira los caracteres de la escritura japonesa sobre el papel de arroz con los que una distante y enigmática mujer intenta, desesperadamente, comunicarle lo que quedó

en ella de una noche, que bien pudo no haber existido, si nos atenemos a que el autor apenas dibuja trazos y susurros, insinuaciones.

La técnica del italiano se remite directamente al narrador oral tradicional, que no dibuja, que no precisa, que no describe, sino que cuenta hechos, cabalga sobre el potro de los sucesos, y esta montura no se permite largas parrafadas sino atmósferas, detalles, reflejos, entreluces que, sin embargo, impactan tanto en los oyentes que estos terminan por construir un mundo de situaciones y paisajes tan preciso, tan exacto, que hasta pueden percibir olores, texturas, sabores que nunca fueron mencionados o descritos. Es famosa la anécdota de la maestra argentina Dora Pastoriza de Etchebarne que después de contarla a una niña le dijo que a pesar de que había descrito el personaje de Mercedes como «morocha de cabellos lacios» ella «siempre la iba a ver rubia con una cabellera suelta llena de rulos...» La Pastoriza se atuvo a la letra y lo morocho lo describió tal, mas el sonido de la voz hizo que en la cabeza de la niña lo negro se tornara oro y hasta pudiera presentir el olor a jabón de Castilla del pelo recién lavado que le golpeaba la cara. Vean que dice «siempre», es decir, la sensa-

ción es permanente, intemporal, eterna; está aunque nunca se le anunció. Alessandro Baricco provoca reacciones similares. A estas alturas no sé si leí *Seda* o si lo imaginé.

Cuando está de moda el autor impío, el autor torturador, el escritor dominador, el que es incapaz de hacer ni siquiera pequeños gestos, mínimas señales que permitan una lectura placentera, el que empuja a los otros a su mundo, el que siempre coloca la sardina en su brasa, el que desinforma, tergiversa, manipula, cita, asalta, plagia, retuerce, se apropia; Baricco se sale de la moda y regresa a las viejas artes, a las antiguas mañas. Aquí todo es lugar común: un héroe común, que visita lugares comunes, que como todos los protagonistas de los relatos tradicionales tiene pruebas y premios, que hay sorpresas al final y que todo está bajo el manto espeso del misterio, pero facilitado por frecuentes reiteraciones que tienen el sabor de la fórmula, aunque con pequeños giros y variaciones, la música del texto funciona cada vez como un tema repetido pero siempre nuevo. Lo cotidiano entra en la dimensión de lo poético. El camino, reiterado hasta la saciedad, de adelante hacia atrás y de atrás hacia adelante, adquiere resonancias que no se esperarían nunca de la enumeración. La simple mención del lago Bajkal, y el cambio de epíteto cada vez que se nombra, hacen del listado uno de los momentos más memorables y sugerentes de la obra. Todo lo que viene deberá ser leído desde la emoción, la sensación que nos provoque el epíteto. En el lago está el nudo de la ruta y de la historia.

Pequeños detalles, estructura delicada y frágil como la seda que, sin embargo, ofrece resistencia y amparo, seguridad. Si esta historia pudiera ser tocada, y lo es, tendría la sensación de la seda, pero la consistencia y la firmeza del acero.

Aunque Alessandro Baricco repita o insinúe la idea de que la escritura es reservorio de la voz, recurso para atrapar y fijar la fugacidad, y vea a esta como esencial y auténtica, como nacida del hombre sin que medien artefactos, aunque yo no esté de acuerdo con él, aunque piense que la escritura y la oralidad son dos tecnologías, dos sistemas (autónomos y autosuficientes) productores de sentido, diversos, que se rozan, que se complementan, no dejo de admirarme.

Soy un ser humano lleno de sutiles o gruesas incoherencias, y caigo siempre en mi propia trampa. A *Seda* lo leí como si tuviera delante uno de esos manuscritos iluminados que nacían en los monasterios europeos, uno de aquellos que no tenían espacios entre palabras de manera que reproducían, o daban la sensación de hacerlo, el fluir de la palabra viva, nacida de los labios y del cuerpo de un ser humano que cuenta. ▀



# Clásicos de Cuba

## César López y Habana Ensemble

### Joaquín Borges-Triana

**H**e tenido el privilegio de ser testigo de la evolución como artista del camagüeyano César López, desde que allá por la segunda mitad de la década de los 80, cuando él apenas era un adolescente, inició su carrera musical como parte del grupo acompañante del admirado Bobby Carcassés. Por entonces, yo era estudiante de Periodismo, y César recibía clases de saxofón en la Escuela Nacional de Música. Ha transcurrido el tiempo y algo más de 25 años nos separan de aquellos días en que ambos coincidíamos en las maravillosas noches de *jam sessions* que se desarrollaban en el club Maxim.

En ese período, asistí al paso de este músico por las filas de Irakere, hasta la fundación de su propio grupo, Habana Ensemble —integrado en la actualidad por Alexis Bosch, piano y teclados; Ruy Adrián López-Nussa, batería y timbal; Yorbany Córdoba, congas y percusión; José Ermida, bajo eléctrico y acústico; Joaquín Moré, voz y percusión menor; Emilio Martíni, guitarra eléctrica y acústica; además de César López en el saxo alto y el soprano—, colectivo que ya puede ser considerado como una escuela en la que diversos instrumentistas han culminado la formación docente recibida en las aulas, pero que se valida como tal en el ejercicio directo de la profesión.

De cierta forma, la noche del 17 de mayo de 2008 significó para César López y Habana Ensemble el reconocimiento al esfuerzo que ha implicado llevar adelante esta agrupación. En dicha fecha, ellos recibieron uno de los grandes premios entregados en la emisión correspondiente del Cubadisco, gracias al fonograma titulado *Clásicos de Cuba*, que sale al mercado a través del sello Bis Music. Es cierto que recibir un premio en el mundo artístico no siempre es sinónimo de total justeza porque en ello, inevitablemente, hay la dosis de subjetividad de la que ningún jurado puede desprenderse por completo; pero también resulta verdad que obtener determinado galardón, al que muchos han aspirado, representa una forma de legitimación a la que no debemos renunciar. Por ello, para César y sus músicos tiene que resultar un motivo de legítima satisfacción haber salido del teatro Carlos Marx con la más ansiada distinción de la discografía cubana.

No dudo en afirmar que este álbum representa la madurez plena de César López y Habana Ensemble, pues por su nivel de complejidad fue un reto asumir algo así. Concurrió al concierto que, efectuado en el Amadeo Roldán, aparece registrado en el fonograma y que sirvió para celebrar en 2007 el décimo aniversario de la agrupación. Para aquel memorable festín, César planificó una entrega especial: hacer acompañar a su banda por la Orquesta de Cámara de La Habana, formación encabezada por el holguinero Iván del Prado quien, para mi gusto personal, resulta el más sobresaliente director sinfónico entre los varios que existen actualmente en nuestro país.

La combinación entre un grupo de jazz y una formación cameraleña no es muy corriente, y preparar el repertorio para el concierto debió demandar de los implicados un notable esfuerzo, no solo para el momento de la presentación, que por demás iba a ser grabada para la edición de un disco, sino en particular para todo el proceso previo que abarcó la selección de los temas que se montarían, la confección de las orquestaciones, la transcripción de las partituras de cada

uno de los instrumentistas involucrados y el ensayo del material que tocarían tanto cada una de las dos partes por separado, como de conjunto.

Téngase en cuenta que tal cúmulo de acciones había que hacerlas sin dejar a un lado el trabajo cotidiano que los integrantes de Habana Ensemble y de la Orquesta de Cámara de La Habana desarrollan en sus respectivos proyectos y de manera individual. De ahí que el resultado final haya que valorarlo doblemente, no solo por el altísimo rigor estético que se percibe en los nueve cortes incluidos en el CD *Clásicos de Cuba*, sino también por lo que debe haber representado en cuanto a esfuerzo y desgaste personal haber acometido un proyecto como este.

Un primer acierto del fonograma radica justo en el repertorio escogido para la ocasión. Es verdad que bajo el rótulo de «clásicos de Cuba» podrían mencionarse otras muchísimas composiciones que no están en este disco, pero las que aquí han sido plasmadas, sin discusión alguna, pertenecen a tal selecta categoría. A lo anterior se añade que a la hora de seleccionar, había que tener en cuenta que fuesen temas con líneas melódicas lo más amplias posible, lo cual facilitaría el desempeño del instrumento solista. Hay un relativo énfasis en canciones que se inscriben dentro de la corriente del filin, algo comprensible si se piensa en lo que dicho movimiento representó dentro de la historia de nuestra música en cuanto a dar origen a una renovadora concepción armónica del bolero y que no poco le debe al horizonte del jazz, género en el que los miembros de Habana Ensemble se mueven como pez en el agua.

Entre los compositores seleccionados por César López para interpretar en este álbum sus melodías están César Portillo de la Luz («Noche cubana»), José Antonio Méndez («Quiéreme y verás»), Ángel Díaz («Rosa mustia»), Marta Valdés («Tú no sospechas»), Julio Gutiérrez («Llanto de luna»), Piloto y Vera («Scherezada»), Sindo Garay («La tarde»), Tania Castellanos («En nosotros») y Pablo Milanés («Tú mi desengaño»). A partir de los temas elegidos de tan destacados creadores de la cancionística nacional, se hicieron un conjunto de orquestaciones para integrar de manera orgánica la sonoridad de un grupo como Habana Ensemble con la procedente de una formación como la Orquesta de Cámara de La Habana, arreglos que corrieron a cargo de Alexis Bosch, Emilio Martíni y el propio César López. Quiero

resaltar este trabajo porque pienso que ahí está la base de los notables resultados alcanzados al final. Las orquestaciones lograron que ninguna de las dos partes involucradas en tan difícil aventura viese disminuido su intervención en el proyecto a un papel de segundo plano. Por el contrario, cada una de ellas complementa a la otra, con lo cual grupo y orquesta son protagonistas en conjunto del hecho musical.

Algo que me maravilla en particular es el sonido registrado en los pasajes de cuerdas, que no funcionan como simple apoyatura o colchón, sino que nos transmiten una personalidad específica, la que Iván del Prado le ha inyectado a esta formación cameraleña, en la que la afinación resulta laudatoria, cosa que no siempre pasa con tales instrumentos entre nosotros. Sobre dicho respaldo, brilla el concepto improvisatorio proveniente del jazz; pero de una forma contenida, sin caer en excesos. En ese sentido, si bien todos los integrantes de Habana Ensemble hacen bien lo suyo, junto con el desempeño de César como saxofonista, creo que hay que felicitar lo hecho por Alexis Bosch, desde el piano y a Emilio Martíni, en las guitarras eléctrica y acústica. De igual modo, el cantante Joaquín Moré se revela una vez más como uno de los buenos vocalistas de nuestra música popular en el presente.

Otro aspecto que hace de *Clásicos de Cuba* un fonograma impresionante entre los mejores registrados en nuestro país en lo que va de siglo XXI, es la calidad de la grabación a cargo de un equipo de técnicos al frente de los cuales figuró Eduardo Pérez, quien supo colocar cada plano en el lugar preciso para que ningún detalle se perdiese en el contexto de toda la masa sonora. Con diseño del artista de la plástica Reinerio Tamayo, en el CD el saxofón de César funciona como hilo conductor y protagonista principal de la grabación, con ese saber hacer al que López nos ha acostumbrado desde los ya lejanos años 80. Así, pues, como se afirma en la enjundiosa nota de presentación del álbum y que está escrita por Gustavo Falcón: «En cualquier caso este disco es un testimonio más de la grandeza, versatilidad y capacidad de fusión de nuestra música y así mismo de la pericia de nuestros músicos, de la riqueza polirrítmica y sonora de nuestros géneros musicales y de la belleza inmortal de algunas de las grandes melodías nacidas del genio del pueblo cubano, de cuyos autores con justicia se enorgullece y a quienes esta entrega también honra». ■

Ilustración: Leonardo León

# Teresita Fernández... La fiesta del romerillo



Bladimir Zamora Céspedes

**L**a entrañable trovadora Teresita Fernández está cumpliendo 79 años cuando se le otorga el Premio Nacional de la Música; lauro muy merecido para una artista que desde los primeros años 50 ha salido, guitarra en mano, a brindar se entera a los demás, con una poderosa sencillez que nunca ha dado margen a la vanidad o a cualquier otra mala costumbre presente en no pocos creadores, incluso importantes.

Estudió música y comenzó su labor pedagógica ofreciendo clases de esta disciplina en la Escuela Normal de su Santa Clara natal. En 1959, establecida ya en La Habana, decidió hacer trova con la misma vocación de aquellos maestros ambulantes de los que hablara Martí.

Durante los primeros años 60, el público capitalino la pudo conocer en clubes y

pequeñas salas, siempre alejada del oropel, del ropaje de falsa pedrería. No por casualidad en 1966 los fundadores de la revista *El Caimán Barbudo* la abrazaron con su homenaje en la salita de Bellas Artes, reconociendo en ella su juglar cómplice.

Entró con respetuoso ímpetu en la obra de Gabriela Mistral y José Martí para luego prestar su voz a la música que estos grandes de la lírica rebosan en sus textos. Y bajo esa tutela magnífica empezó a componer cada vez con más fecundidad sus propias canciones.

Su consagración a las canciones para niños ha instalado, en el espíritu de varias generaciones de cubanos, piezas hace tiempo clásicas. Somos millones los acompañados por «El gatico Vinagrero», «El zonzuncito» o «Tin Tin, la lluvia cayó».

Sin embargo, paralelo a sus temas para los más pequeños, ella ha creado una

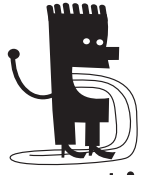
verdadera montaña de títulos de aquellos convencionalmente llamados «para adultos», transidos de los más nobles sentimientos humanos. La mayoría son como espejo, donde sus semejantes podemos buscar las tristezas, y siempre la aspiración de ser mejores.

Hace un poquito más de 40 años que estoy al amparo de la voz y el corazón de Teresita Fernández. Viéndola y oyéndola dar vida a *Las rondas*, de Gabriela; a *El Ismaelillo*, de Martí, abrazado a su «Muñeca de trapo», y siempre apegado a sus canciones infantiles.

Sin duda, Teresita Fernández, gracias a su laboreo y entrega, se ha convertido en una sólida columna de nuestra identidad cultural. Ella es medicinal como el romerillo, esa menuda flor que no hace ruido en la yerba circundante y nos da el amor que salva. ▀



Ilustración: Anabel Alfonso



Narrativa

# Para entender la caída de los incas

William Ospina

**P**ara entender la caída de los incas no basta pensar en la ferocidad de los invasores. También hay que saber que el imperio había estado unido desde su fundación, y que solo a la muerte del inca venerable Huayna Cápac se repartió entre sus hijos en dos partes distintas: el reino grande del sur, cuya capital era Quzco, que le fue entregado a Huáscar, el heredero por tradición, y el reino del norte, que le correspondió a Atahualpa, el hijo preferido del rey.

Huayna Cápac era hijo de Túpac Inca Yupanqui y nieto del gran Pachacútec, a quien veneran los incas como el noveno de los reyes y el más grande de todos, porque recibió del Sol los dones de expansión, claridad y renovación, y por ello engrandeció el reino de Wiracocha, su padre, y cubrió con sus leyes la cara arrugada de las montañas, y dio nuevos propósitos a un mundo sembrado sobre



Ilustración: Albert Zayas

ruinas de mundos. Después se había sentado para siempre el templo del Trueno.

La división del poder no solo se debió al amor desmedido que Huayna Cápac sentía por Atahualpa, sino a la decisión de extender por el norte el imperio más allá de las gargantas inclementes del Patía, donde pueblos aguerridos se resistían a su avance. No tardaron en aparecer discordias entre los hermanos por alguna franja de tierra, y después de un día de eclipse en que el Sol tuvo dos colores, la rivalidad tomó alas de guerra, y Atahualpa, más audaz y belicoso, derrotó a Huáscar y lo redujo a prisión. En esa guerra estaban el Sol contra el Sol y la montaña contra la montaña, cuando aparecieron diminutas por el occidente a la vista indignada del dios las tropas fieras de Francisco Pizarro y avanzaron desde el litoral y remontaron la cordillera, hasta que finalmente urdieron su emboscada en la gran plaza rectangular de Cajamarca.

Cada vez que miro ese episodio de sangre, como en el espejo mágico de Teofrastus, veo otra cosa. Huáscar murió estando cautivo de las tropas de Atahualpa; Atahualpa murió estando cautivo de los soldados de Pizarro, y quien supiera leer en los signos del tiempo podría ver a la muerte atenazando a los reyes y pisoteando los reinos con una furia desconocida. Muchos dicen que el astro de Quzco, Huáscar, murió por orden de Atahualpa, a quien también la muerte le venía pisando los talones, pero lo cierto es que los dos soles del imperio sufrieron uno tras otro un eclipse del que ya no se repondrían.

Pizarro hizo sepultar a Atahualpa en los propios llanos

la serpiente. Esta ciudad, fundada por Belalcázar y destruida por los indios, había sido refundada por Francisco de Orellana, famoso por su suerte en los negocios y por haber perdido un ojo en un combate por los litorales. Había sabido prosperar a la lumbre de los cuchillos que enfrentaban a los conquistadores, recibió a Pizarro con cortesía, y se mostró dispuesto a renunciar al gobierno de la ciudad y dejarla bajo su mando si el capitán lo demandaba. Pero Gonzalo no tenía interés en quedarse gobernando una población húmeda y fatigosa, calcinada

las bandadas de cóndores que presagian cambios turbulentos.

No habíamos visto pasar ningún vuelo de cóndores, pero nuestro ánimo oscilaba entre los grandes entusiasmos y los presentimientos sombríos. Al calor de la hoguera en la plaza central, el jefe indio nos dijo que para curarse de los malos presagios no había otro remedio que la música, e hizo venir un grupo de flautistas que, acompañados por quenas y tambores, pretendían conjurar nuestros temores. Un andaluz sonriente, Melchor



por las brasas del mar del Sur. Llevaba los ojos y los labios demasiado llenos de la fiebre de la canela como para prestar atención a otra cosa. De modo que en vez de entusiasmarse Pizarro por la ciudad de Orellana fue Orellana quien se contagió con nuestra expedición, y tomó la decisión de alcanzarnos muy pronto. Le pidió a su primo que lo esperara, pero habría sido más fácil pedirle al río que detuviera por unos días su descenso hacia el mar: Pizarro ordenó retomar el camino, y atrás quedó Orellana vendiendo de prisa sus cosas para financiar su campaña y sumarse finalmente a la nuestra. Tierras que serían impenetrables en otras condiciones iban a ser franqueadas por la expedición que Pizarro

Ramírez Muñoz, les preguntó por qué la música inca era tan triste, pero ellos no aceptaron la pregunta. Dijeron que aunque los árboles no ríen, nadie puede decir que están tristes. Que tal vez los árboles solo están meditando, y rememoran las lunas que han visto, o los cuentos que susurra el viento en las ramas, o los recuerdos de los muertos. «No es triste la selva cuando se oscurece, ni el jaguar cuando ruga, ni la llama cuando mira la blancura de las montañas», dijo.

Y fue esa misma noche cuando le pregunté a uno de esos hombres de cobre, cubierto con un turbante de muchos colores, qué tan lejos estaba de Quito el país de los caneleros, y para mi asombro me contestó que

de Cajamarca, pero sé que sus súbditos lo desenterraron y emprendieron una peregrinación luctuosa por las montañas. No se entierra a un emperador como a un animal de los caminos: todo su pueblo se levantaba en las noches para rendir honores a aquel Sol apagado, el cortejo enlutó las montañas, y músicas y llantos recorrieron el firme camino de piedra por el que antes los mensajeros llevaban en seis días las órdenes imperiales de un extremo a otro de sus dominios. Si ya no se podía llevar al muerto glorioso a sentarse con sus abuelos a las mesas de oro de Quzco, al menos tendría en Quito su refugio hasta el día en que su sangre, fertilizada por los años, lo hiciera surgir de la tierra de nuevo y volver a reinar sobre un mundo regenerado. Y ya que lo preguntas nadie supo después dónde quedaron las cenizas del Sol.

Por ese camino avanzó Belalcázar más tarde, enviado a tomar posesión de las provincias del norte, y librando duros combates con Rumiñahui, el gran general que estaba recogiendo y concentrando la tardía respuesta de los guerreros incas. Tras semanas de calzadas junto al abismo y sobre el vértigo, llegaron a un templo que mantenía intactos su riqueza y sus cultos, y era la morada de más de quinientas mujeres de todas las edades, desde ancianas que oficiaban rituales antiquísimos, hasta muchachas púberes que intentaban en tiempos de eclipse mantener la dignidad y la majestad de su oficio. Eran las vírgenes del Sol, dedicadas al culto del dios celeste, y aunque por su lujo y sus severos rituales daban la sensación de ser únicas, eran apenas una de las muchas comunidades de mujeres entregadas al culto. Otras fueron llevadas, según me contaron los indios, a ciudades secretas en los peñascos, donde anidan los cóndores, y donde hay ventanas de piedra para contemplar las estrellas.

Ese fue el camino que tomamos para ir a buscar la canela. Después del cortejo de la muerte el cortejo de la guerra, y ahora venía el cortejo de la ambición. Tres caravanas que iban siguiéndose a través de los años por el mismo camino: primero el hondo desfile nocturno de músicas de duelo del cortejo fúnebre, con sus pendones negros y rojos; después el tropel de espadas y arcabuces de Belalcázar, con su reguero de sangre y su rastro de cráneos y fémures; y después nuestra larga procesión de hombres y de bestias, que iba buscando hacia el norte las escalas de la montaña.

Yendo hacia Quito, Pizarro tomó la decisión de visitar la ciudad de Guayaquil, donde desemboca uno de los pocos ríos de la cordillera que escapan al llamado de

había organizado, y sobre todo sus armas y sus provisiones eran la promesa de un éxito que de otro modo sería impensable.

Quito fue ciertamente una puerta de sueños para el viaje. Nunca oímos tantas historias, ni tan increíbles, como en esos días en que esperábamos que finalizaran los preparativos. Pizarro iba y venía, resolviendo millares de asuntos, había un nerviosismo en la atmósfera, una expectativa de cosas grandiosas, y también un recelo. Mirábamos la cordillera que sería nuestra escala hacia el tesoro, las lomas secas que allá en lo alto tienen peñascos en forma de muelas del diablo, como si miráramos una muralla invencible, veíamos la sequedad de esas tierras

no había tal cosa, que en estas tierras los árboles son todos distintos y que él no había oído jamás de un bosque donde todos los árboles fueran iguales. «Si eso es lo que esperan encontrar, se nota que no saben nada de la tierra. Estas montañas no son terrazas de cultivo —añadió— donde abundan el maíz y la papa por un esfuerzo de los cultivadores». Añadió que la tierra no sabe demorarse en un solo pensamiento y que detrás de las montañas lo que estaba era el reino de la gran serpiente, pero que ni siquiera los indios conocían su extensión, porque aquel país, más grande que todo lo imaginable, era el bosque final, brotado del árbol de agua. Dijo que la serpiente dueña del mundo no tenía



fatigadas por el viento del oeste y no imaginábamos qué podía haber más allá.

Abajo se abría un gran valle con escasas arboledas, antes de comenzar los peñascos. Nos reuníamos en la zona central de la ciudad, donde estaban la mansión de Belalcázar, recién construida, y un templo en homenaje a la Virgen al que también entraban los indios con ofrendas. En las plazas había danzas incaicas que los señores no se animaban a dispersar, para no acabar de crear un clima de tensión con los nativos. Un viejo nos contó que la Virgen que veneraban los españoles era una diosa india desde siempre, la señora de arcilla de las montañas, que tenía alas como los pájaros y un penacho de coya inca en la frente. La diosa

ayudaba por igual a indios y a españoles, hacía fértil para todos el suelo de los montes, que pisan día y noche apacibles llamas y vicuñas, y estaba de luto por Atahualpa pero no guardaba rencor a quienes lo mataron, porque la montaña es más generosa y más grande que los hombres, y también a veces hace cosas ciegas, como arrojar llamas por sus pezones de piedra, como hacer cruzar lenguas de rayos por el cielo aborrecido, como traer en vuelo temible

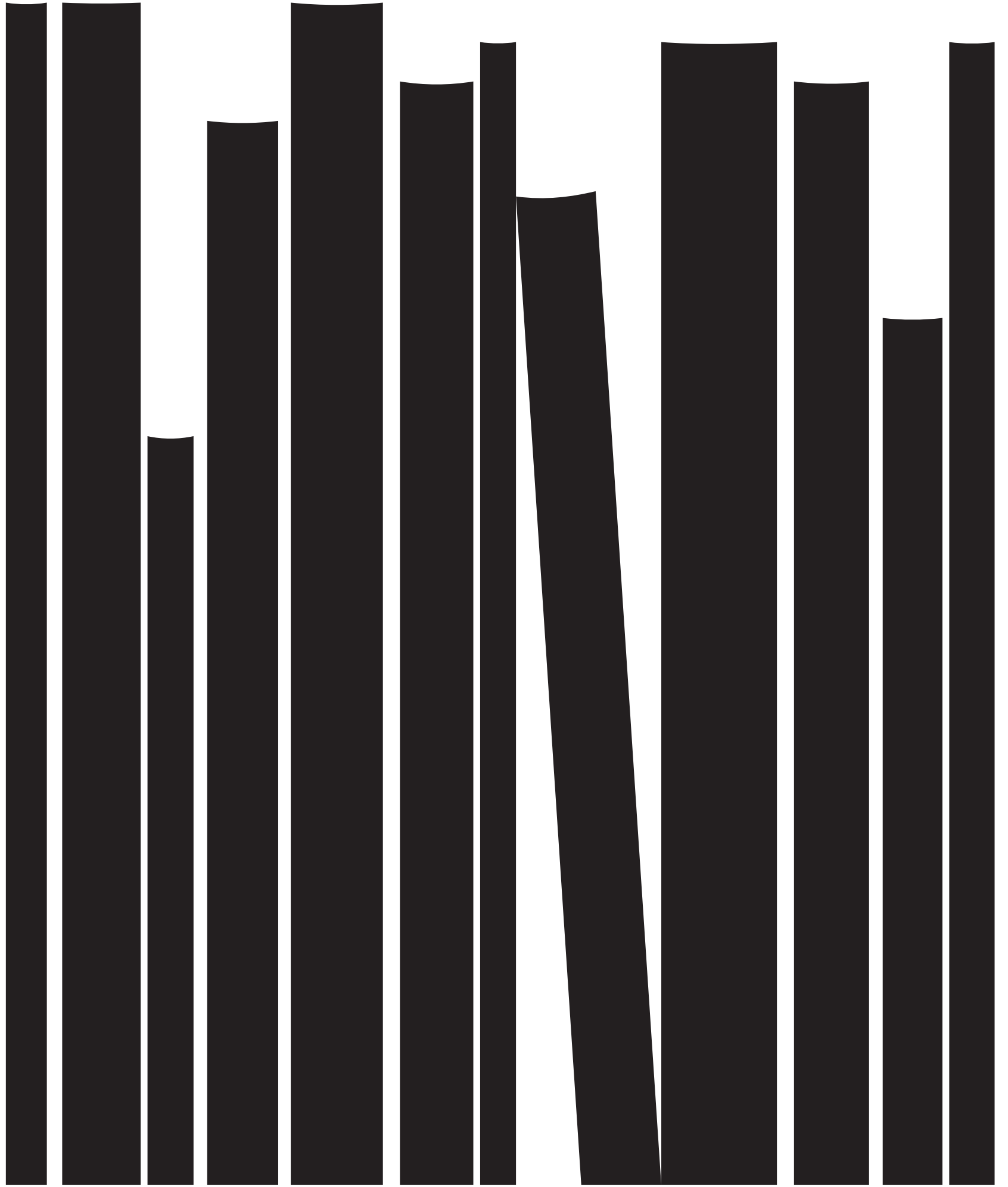
ojos, de modo que nadie podía saber dónde estaba su cabeza ni dónde su cola, y que por eso iba a veces hacia un lado y a veces hacia el otro.

A mí me afectaba esa manera de hablar. Recordé los relatos de Amaney, contando cómo el mar inmenso está guardado en una caracola, cómo el cielo lleno de ramas es a veces la casa de los animales, y cómo los trazos luminosos en la playa son las huellas que va dejando la noche al caminar. Aquella noche en el frío de Quito me dormí recordando a mi nodriza casi con remordimiento, viendo en sueños que sobre el mar de mi infancia brotaban lunas grandes del color de las perlas, y oyendo decir a una voz desconocida en

el sueño que cuando llegaron las últimas guerras, la Luna se fue haciendo negra y roja como el ojo de un buitre. ■

Fragmento de la novela *El país de la canela*, Premio Rómulo Gallegos, 2009. Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2009, pp. 49-55.

literatura VS. mercado



9

3

6

2

5

4

8