

## **Dossier: mujeres y periodismo**

**Eduardo Galeano: la obra,  
la irreverencia y la Casa  
Aurelio Alonso**

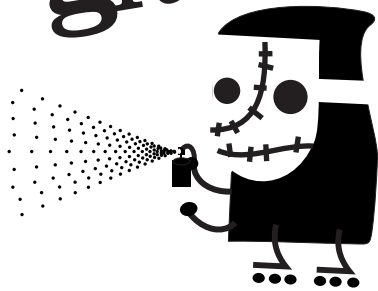
**Encuentro con...  
Karla Suárez  
Enferma  
de optimismo**

**7/1-08\_1X**

**5?1a...4%**



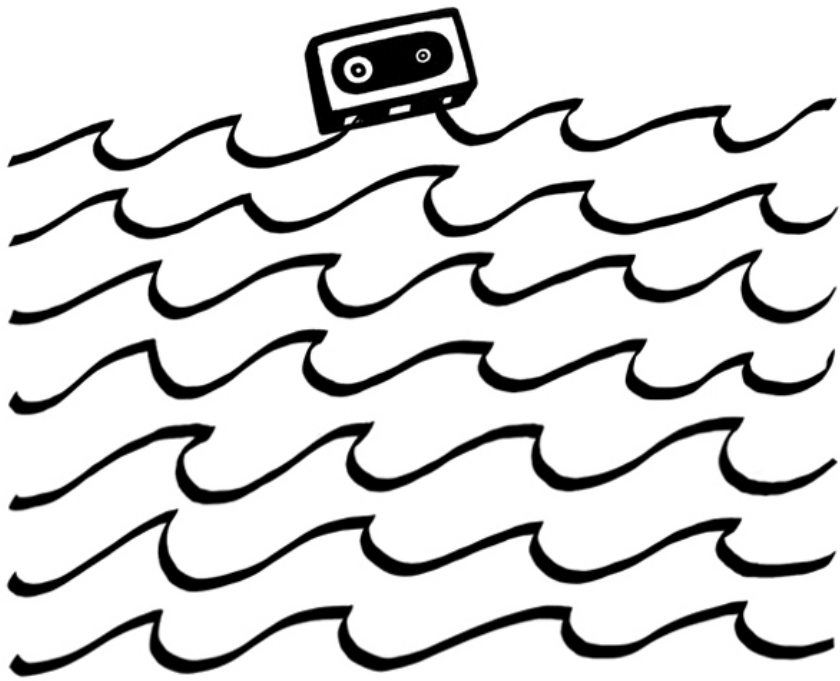
## grafiti



«Desde 1953 soy periodista, he hecho periodismo toda mi vida y todavía lo sigo haciendo. Tengo el sello, la marca de fuego del periodista como un tatuaje que supongo que nunca va a desaparecer. Y me enorgullece mucho serlo porque el periodismo me ha dado todo lo que soy, todo lo que he aprendido y toda la gente a la que he conocido.»

Armando G. Tejeda: Elena Poniatowska, Premio Alfaguara de Novela (entrevista).

En: *Babab* No. 8, mayo, 2001. Disponible en: [www.babab.com](http://www.babab.com)



### Dossier

- 3 Los 200 años de la prensa femenina en Cuba  
JULIO CÉSAR GONZÁLEZ PAGÉS
- 4 También en las revistas literarias, en Cuba, las mujeres cuentan  
CIRA ROMERO
- 6 *Álbum Cubano de lo bueno y lo bello*: El audaz proyecto de la Avellaneda  
ROBERTO MÉNDEZ
- 8 Mujeres, periodismo y literatura  
MARILYN BOBES
- 9 Memorias de una corresponsal de guerra  
MARTA ROJAS
  
- 10 Eduardo Galeano: la obra, la irreverencia y la Casa  
AURELIO ALONSO
- 11 Sergio Pitoll, Premio Internacional Dulce María Loynaz  
Sombrero y fuga al margen de todos los días  
NANCY MOREJÓN
- 12 Vicente Revuelta: nuestro Galileo  
NORGE ESPINOSA
- 14 ¿Y si ocupamos, además de Wall Street, las transnacionales mediáticas?  
Comunicación y Política Alternativas en la era de los Ocupas  
RAÚL GARCÉS

### Secciones

- Encuentro con...**
- 16 Karla Suárez: Enferma de optimismo  
HELEN H. HORMILLA
- Poesía**
- 19 Testigo confiable / Decisión / Big Bang / Currículo  
ALBERTO ACOSTA
- Papeles de vuelta**
- 20 La mujer de solar  
MARIBLANCA SABAS ALOMA
- La Mirada**
- 22 Manuel López Oliva  
Nada es lo que parece  
HORTENSIA MONTERO
- En proscenio**
- 24 Quince años de Argos Teatro: Celdrán enriquece la tradición  
AMADO DEL PINO
- Retablo Abierto**
- 25 Un lugar en el retablo para Mowgli  
RUBÉN DARÍO SALAZAR
- Libros**
- 26 *Cuba, lo que nunca dirán los medios*, de Salim Lamrani  
Propósito: desenmascarar  
AMBROSIO FORNET
  - 27 *La rebelión de Aponte de 1812 en Cuba y la lucha contra la esclavitud atlántica*, de Matt D. Childs  
FERNANDO MARTÍNEZ HAREDA
- La compactera**
- 28 Los Van Van. *La Maquinaria*  
JOAQUÍN BORGES-TRIANA
- Música**
- 29 Sara por venir  
BLADIMIR ZAMORA CÉSPEDES
- El cuento**
- 30 Sprüngli  
MILENE FERNÁNDEZ PINTADO
- Cartel**
- 32 Mención en el Concurso por la Diversidad  
MARIO CÁRDENAS



**Dirección editorial:**  
Nirma Acosta

**Edición:**  
Roberto Méndez  
Yinett Polanco

**Redacción:**  
Helen Hernández  
Martha Ivis Sánchez  
Mabel Machado  
Abel Sánchez

**Corrección:**  
Odalys Borrell

**Diseño:**  
Víctor Junco  
Alejandro Rodríguez

**Realización:**  
Isel Barroso

**Webmaster:**  
René Hernández

**Análisis de información:**  
Yunieski Betancourt

**Correspondencia:**  
Madelín García

**Consejo de Redacción:**

Julio C. Guanche, 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

ISSN 2218-0850

☎ 836 97 80 al 82  
✉ [lajiribilla@enet.cu](mailto:lajiribilla@enet.cu)  
[www.lajiribilla.co.cu](http://www.lajiribilla.co.cu)  
[www.facebook.com/www.lajiribilla.cu](http://www.facebook.com/www.lajiribilla.cu)

Precio: \$1.00





Ilustraciones: Anabel Alfonso Suárez

# Los 200 años de la prensa femenina en Cuba

Julio César González Pagés

**E**n 1811, con la salida de *El Correo de las Damas*, se inició la prensa destinada a mujeres en Cuba. Preceptos morales, sexuales y de todo tipo eran resaltados por estas publicaciones que no escapaban de la visión patriarcal de la sociedad cubana decimonónica donde los roles maternos, maritales y de familia la ponían en una eterna minoría de edad.

El surgimiento de una abundante prensa femenina en la Isla en el siglo XIX, ya sea monárquica o independentista, estuvo destinado a resaltar los valores familiares para las mujeres, con el género poético y en las ideas sobre la naturaleza, fertilidad y floración como puntos centrales.

Publicaciones como *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo* (1829); *Ramillete Habanero* (1854); *La Noche* (1864); *El Céfito* (1866); *Las Hijas de Eva* (1874); *El Recreo de las Damas* (1876); o *La Familia* (1884) fueron solo algunos de los espacios creados por mujeres y hombres para hablar de estos temas.

Escritoras como Gertrudis Gómez de Avellaneda y su *Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello* (1860) rompieron con los arquetipos creados para las cubanas en la colonia donde el romanticismo y sus modelos de belleza etérea predominaron.

El 24 de febrero de 1895 con el número de *El Figaro* dedicado a mujeres cubanas relacionadas con la educación y la cultura, y el impactante editorial de Aurelia Castillo titulado «Esperemos» se creó un nuevo tipo de opinión que relacionaba a las mujeres cubanas con el feminismo denunciando: «las leyes tiraron una línea entre el hombre y la mujer, y sobre esa línea alzaron las costumbres elevadísima e infranqueable muralla. La mujer hubo de acatar leyes en cuya confección no tomaba parte (...)».

Partiendo de esta fecha como referencia, las publicaciones con artículos dedicados al tema empezaron a ser comunes y así surgen en el período de 1902-1940: *El Feminista Cubano*, *El Sufragista*, *Emancipada*, *Femenina*, *Feminista*, *La Mujer*, *La Mujer Moderna*, *La Sufragista*, *Lyceum*, entre otras.

Revistas y periódicos de varias provincias del país también estrenaban mujeres como directoras. Algunas de las más respetadas fueron Juana Cañizares en la *Revista Ibis*, de Sancti Spiritus; Rebeca Elías en la *Revista Preludio*, de Guantánamo; Carmen Guerra en la *Revista Caibarién* y Natalia Aróstegui en *Pro-Arte Musical*, de La Habana.

La prensa cubana, de forma general, abrió espacio para el debate de las sufragistas y las feministas, entre las que pronto comenzaron a aparecer divergencias en el apoyo a las gestiones gubernamentales, sobre todo en el período del dictador Gerardo Machado (1925-1933). Muchas de las más importantes figuras del periodismo feminista se dividieron en posiciones divergentes como fueron los casos de María Collado, Mariblanca Sabas Alomá, Loló de la Torriente y Hortensia Lamar.

Un medio de prensa particular con el que contaron las agrupaciones de reclamo al voto fue *El Sufragista*, con una frecuencia de publicación mensual, de restringida circulación entre las integrantes de estas agrupaciones, que dirigía la presidenta del Partido Nacional Sufragista (PNS), Amalia Mallén de Ostolaza, quien lo financiaba con sus fondos personales.

La mayoría de los artículos escritos en este tabloide eran de poco vuelo literario y de escaso análisis político, pues

solo se pretendía con ello ganar adeptas. Entre los artículos que podemos resaltar, están los escritos por Aida Peláez de Villaurrutia y Amalia Mallén bajo los títulos de «Necesidad del voto para la mujer» y «Estamos preparadas» ambos publicados en 1923 por *El Sufragista*.

La prensa feminista también tendría en *La Mujer Moderna*, órgano oficial del Club Femenino de Cuba, un medio eficaz para reflejar la polémica del sufragio extendido a otros grupos de intelectuales.

Una de las controversias más seguidas fue la propiciada por la tesis de «inferioridad de la mujer», sustentada en su visita a La Habana por el médico español Gregorio Marañón, en un acto público en la Academia de Ciencias, y criticada por el intelectual cubano Francisco Ponte Domínguez en Matanzas, quien convocado por el Grupo Minorista, expresó en una velada: «Mujeres que me oís, (...) con una talla intelectual y moral superior generalmente a la de su consorte no posee la sagrada función del sufragio por la perfidia de los directores de la sociedad cubana, él, el zángano de la colmena, no solo se burla y mofa de la inferioridad de la mujer sino que acude al electorado hasta...

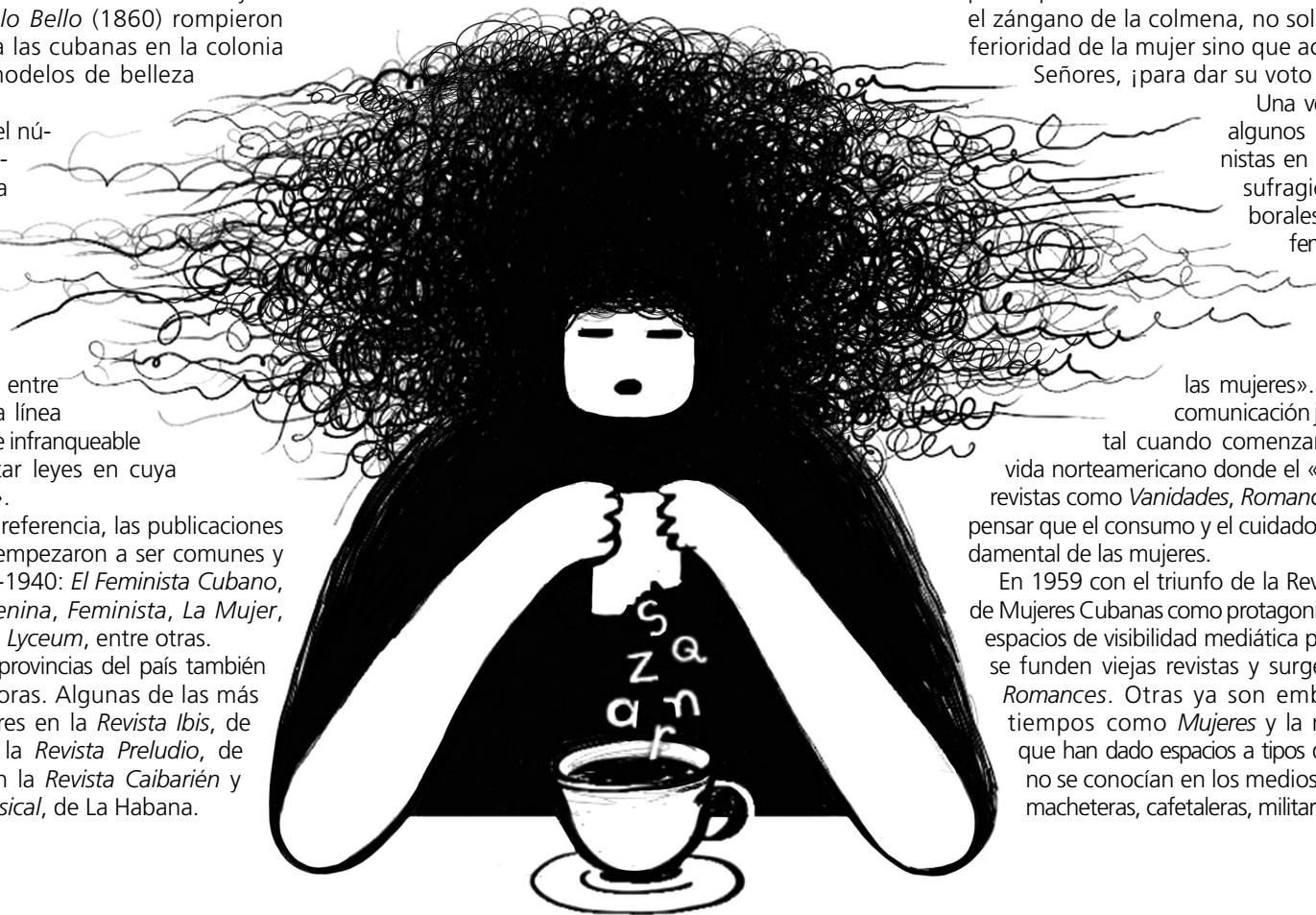
Señores, ¡para dar su voto al mejor postor!»

Una vez obtenidos de forma legal algunos de los sueños de las feministas en la Constitución de 1940: el sufragio, el divorcio y mejoras laborales, el debate sobre la temática femenina se involucra hacia temas

relacionados con la Segunda Guerra Mundial, y la idea expandida de «una vuelta a las casas para las mujeres». La prensa y los medios de comunicación jugaron un papel fundamental cuando comenzaron a vender un modo de

vida norteamericano donde el «ama de casa» se glorifica, y revistas como *Vanidades*, *Romances* y *Selecciones* ayudaron a pensar que el consumo y el cuidado del hogar era la misión fundamental de las mujeres.

En 1959 con el triunfo de la Revolución y con la Federación de Mujeres Cubanas como protagonista, se lucha por crear nuevos espacios de visibilidad mediática para las mujeres. En principio se funden viejas revistas y surgen nombres como *Ellas en Romances*. Otras ya son emblemáticas de los nuevos tiempos como *Mujeres* y la más nueva —*Muchachas*— que han dado espacios a tipos de cubanas que regularmente no se conocían en los medios de comunicación como las macheteras, cafetaleras, militares, deportistas y obreras. ▀



# También en las revistas literarias, en Cuba, las mujeres cuentan

Cira Romero

Cuando las dudas existen, las afirmaciones no se sostienen. Por eso la presencia de la mujer, primero criolla y después cubana, en nuestra prensa periódica, constituye una especie de telaraña, de madeja que se teje y se desteje, cual Penélope a la espera de Ulises, desde que —aún no se sabe exactamente cuándo— tuvimos nuestro primer periódico.

El *Papel Periódico de la Havana* (1790-1805) no fue el primero, pero si en él escribieron mujeres, nunca lo sabremos, pues todo lo allí publicado era anónimo o bajo seudónimo, pero lo cierto es que hubo muchos trabajos con consejos a las damas habaneras, en títulos tan simpáticos como «Correctivo para las señoras Mugerres [sic] que, indistintamente y sin cautela, traban conversación con toda clase de hombres» o aquel que reza «Apología de la cháchara de las mujeres». Sociedad patriarcal por excelencia no era posible, pero tampoco lo niego, que alguna dama se hubiera arriesgado a colocar o, mejor, mandar a colocar su colaboración en el lugar indicado para ello: una caja acomodada en la puerta de entrada a la edificación donde se hacía el periódico. Todo a escondidas, por supuesto.

A comienzos del siglo XIX, los habaneros —recuérdese que por entonces Cuba era casi La Habana— tuvieron una especial vocación por escribir revistas para las señoras. Así, hubo en 1811 un *Correo de Damas*, nuestro primer periódico dedicado «al bello sexo [sic]», donde colaboraron, entre otros, *Ramona Poncita* y *La dama tertuliana*. ¿Eran seudónimos de mujeres? Nunca se sabrá. Después, en 1821, se dice, pues no ha llegado ningún ejemplar hasta nuestros días, que nuestro primer gran romántico, José María Heredia, publicó *Biblioteca de Damas*, donde se afirma, salió completo el poema «El mérito de las mujeres», más imitado que traducido, del francés Legouvé. Más adelante, en 1829, Domingo del Monte, «el cubano más útil de su tiempo», al decir de José Martí, fundó una preciosa revista, *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo*, que circuló bajo un lema muy peculiar: «Escribe en blando y dulce y fácil verso / Cosas que cualquier niña entender pueda». Publicada para las señoras de la sociedad, estas encontraban allí hermosos figurines con la moda al uso en París o en Londres. La mujer objeto, la mujer hecha para halagar, la mujer olorosa a finos perfumes. Pero tanto en esta publicación, como en otras que le fueron contemporáneas, introductoras en Cuba del gusto romántico, no parece figurar ninguna colaboración femenina, a no ser que haya estado embozada tras

la recurrencia epocal del seudónimo en sus muchas variantes.

A comienzos de la década de los 50 una coruñesa, aplatanada en Cuba desde 1833, Virginia Felicia de Auber, ya colaboraba con folletines novelescos en *La Gaceta de la Habana* y en *el Diario de la Marina*, y utilizaba como seudónimo su segundo nombre. ¿Fue la primera mujer en escribir en nuestra prensa? Imposible de afirmar. Pero el año 1860 es clave para la presencia, ya entonces decidida y decisiva, de la mujer en la prensa periódica. De quien se ha dicho «es mucho hombre esa mujer», la camagüeyana Gertrudis Gómez de Avellaneda, quizá inspirada en experiencias similares ocurridas en España, donde residió gran parte de su vida, fundó en Cuba el *Album Cubano de lo Bueno y lo Bello*, que llevó como subtítulo «Revista quincenal, de moral, literatura, bellas artes, modas, dedicada al bello sexo». La Tula invitó a colaborar a muchas mujeres, como la propia Auber, además de Luisa Pérez de Zambrana y su hermana Julia, Mercedes Valdés Mendoza, Martina Pierra de Poo y Luisa Franchi; pero acompañadas de hombres: Enrique Piñeyro, Juan Clemente Zenea, Rafael María de Mendive y Ramón Zambrana, entre los más nombrados. En sus páginas, lo literario ocupó lugar preferente a través de cuentos, poesías y pequeñas narraciones en prosa. Muchos de los artículos allí reunidos están entrelazados en su conjunto como partes de un programa único: el del pensamiento feminista, desarrollado en diversas estrategias discursivas que van desde la ocultación del lenguaje falocéntrico como vía para subvertirlo, hasta los textos abiertamente metafeministas que propugnan la autenticidad de la voz femenina en la cultura universal. Apenas ocho números vieron la luz, pero, sin duda, esta revista ocupa un lugar relevante entre las aparecidas en el siglo XIX cubano.

Pero La Habana, más avanzado este siglo, no era solamente Cuba, y así, en la tierra de los poetas, en la entonces llamada Puerto Príncipe, Domitila García, autora de libros como *Consejos y consuelos de una madre a su hija* y algunos textos de lectura para la enseñanza primaria, fundó, junto con una discreta poetisa y novelista, Sofía Estévez, la revista *El Céfiro*, también de carácter literario, pero acompañada de modas y de enseñanza de las buenas costumbres. Años más tarde, en 1926, la propia Domitila publicó el libro titulado *Album poético y fotográfico de escritoras y poetisas cubanas*, donde expresó a propósito de *El Céfiro*: «Por su índole, por ser el primer periódico redactado por dos jóvenes que apenas

traspasaban el umbral de la vida, con carácter representativo social, la empresa tuvo una acogida entusiasta en toda la Isla; pero a los dos años de esparcir 'El Céfiro' su soplo dulce y perfumado... ¡el huracán de la guerra abatió sus alas!...».

Matanzas, la Atenas de Cuba, contó con una singular mujer: Catalina Rodríguez de Morales, poetisa, que en 1882 fundó *El Álbum* —¿cuántas revistas con ese mismo nombre, o ampliado, como hizo la Avellaneda, hubo en Cuba a lo largo del XIX?—, periódico literario quincenal, con la peculiaridad de que casi la totalidad de sus páginas estaban escritas nada menos que por su esposo, Sebastián Alfredo de Morales, afanado casi siempre en enaltecer, a través de sus artículos, a la figura del poeta Plácido, fusilado en 1844 por su supuesto vínculo con la llamada Conspiración de la Escalera.

En La Habana, en 1888, y reiniciada en 1910 hasta 1915, y de nuevo en 1925, apareció una publicación de excepcional importancia: *Minerva*, «Revista quincenal dedicada a la mujer de color», dirigida por Miguel Gualba, pero encaminada a reflejar los problemas e intereses de la mujer de la raza negra. Allí aparecieron poemas, trabajos sobre educación e instrucción y notas sobre moral. Sus páginas se abrieron a muchas mujeres —Úrsula Coimbra de Valverde, Lucrecia González, Cristina Ayala, África C. de Céspedes—. Al reaparecer en 1910, bajo la dirección también de figuras masculinas, entre ellas José Manuel Poveda, Nicolás Guillén (padre) y Lino Dou, continuó dando espacio a la problemática de la mujer negra. Colaboraciones de figuras como Fernando Ortiz, José Antonio Ramos y Regino Boti contribuyeron a hacer de esta revista un hito en la historia de nuestras publicaciones encaminadas a reivindicar a la mujer negra, y las colaboraciones de ellas se mantuvieron a lo largo de los años como espacio reivindicador de sus derechos sociales.

*Letras Güíneras* (1908-1930), bajo la dirección de Rosa Trujillo y contando con un conjunto de redactoras todas mujeres, dio cabida en sus páginas a materiales literarios y a informaciones sobre la villa de Güines. Tuvo el honor de que en sus páginas figuraran nombres como los de Rubén Martínez Villena, Emilio Ballagas y Gustavo Sánchez Galarraga. Su larga vida es muestra de una sostenida labor de su fundadora al frente de una empresa ardua, que requería de una intensa dedicación y esfuerzo. También acusa particular interés la titulada *Ninfas* (Santa Clara, 1929-1938), dirigida a los niños, a cargo de una educadora excepcional: María Dámasa Jova. El propósito que la animó, junto con un grupo de colaboradoras, fue «ampliar



la cultura del niño estimulando sus disposiciones literarias».

Más entrado el siglo XX nombres como los de Ofelia Rodríguez Acosta y Hortensia Lamar, de una sostenida militancia en las filas del feminismo, fundan, respectivamente, *Espartaco* y *La Mujer Moderna*, órgano del Club Femenino de Cuba esta última. El Congreso Nacional de Mujeres efectuado a comienzos de la década de los 20 fue un detonante clave para que las mujeres enfilaran las demandas de sus derechos, no solamente a través de los sindicatos, sino mediante las propias revistas, aunque desde la fundación en 1865 del periódico *La Aurora*, órgano de los artesanos, este sirvió de portavoz a los anhelos de las masas femeninas, representadas por figuras como Merced Valdés Mendoza y Ramona Pizarro.

A partir de la tercera década del siglo pasado, cuando la mujer cubana asume un papel ofensivo a partir, sobre todo, de las luchas en contra de la dictadura de Gerardo Machado, comienza a compartir con los hombres la dirección de revistas, hecho que se perfila desde los años 40, ya fundado el Partido Socialista Popular, cuando aparecen revistas culturales como *Gaceta del Caribe*, donde un comité editor en el que figuraba Mirta Aguirre se encarga de darle cuerpo a la publicación. Antes, en 1936, se había establecido una revista clave en la historia cultural de Cuba, *Lyceum*, órgano oficial del Lyceum Tennis Club, dirigida por Camila Henríquez Ureña y Uldarica Mañas, con la colaboración de la ensayista Carolina Poncet y Mirta Aguirre, quien fungió en algunos momentos como subjefa de redacción, unidas a mujeres tan destacadas como Fina García Marruz, Dulce María Escalona, Renée Potts, la española María Zambrano, además de figuras intelectuales masculinas como Eugenio Florit, José Antonio Portuondo, Roberto Fernández Retamar y el excelente poeta español Juan Ramón Jiménez. En 1942 surgió



la revista *Clavileño*, uno de los antecedentes de la revista *Orígenes*, fundada en 1944 por José Lezama Lima. Al grupo de editores de la primera se uniría Fina García Marruz, acompañada de su hermana Bella y de otros nombres fundamentales de la cultura cubana, como Eliseo Diego y Cintio Vitier.

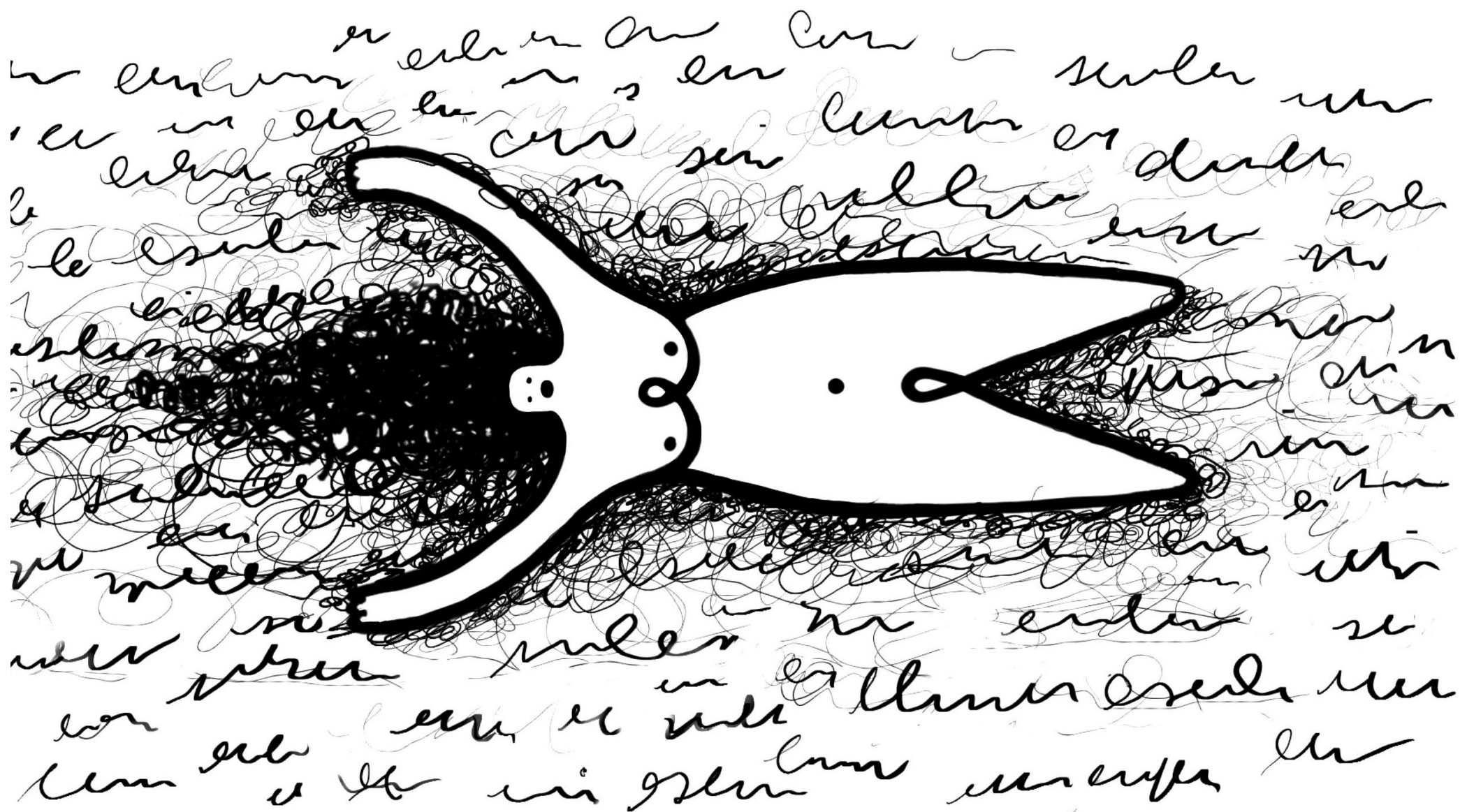
De otro corte, mucho más publicitario, al estilo de las revistas norteamericanas, se fundaron otras revistas dirigidas por mujeres, como *Ellas*, *Romances* y *Vanidades*. Esta última fue absorbida posteriormente por un consorcio norteamericano.

Después de Enero de 1959, las revistas cubanas dirigidas por mujeres han estado, algunas de ellas, encaminadas a subrayar el papel de las féminas en la Revolución, como la que se titula precisamente *Mujeres*, bajo la orientación de la Federación de Mujeres Cubanas.

La eclosión de revistas culturales en las provincias también ha llevado a que sean, en muchos casos, las mujeres las que dirijan órganos de ese tipo, como la revista *Sic*, de Santiago de Cuba, al frente de la cual estuvo, durante muchos años, la narradora Aida Bahr. Otros muchos títulos y voces faltan en esta relación apresurada. El tema de la presencia femenina en nuestras revistas culturales es casi infinito. Subsumidas primero, quizá escondidas tras nombres falsos, la mujer cubana ha tenido en las publicaciones periódicas una voz, a veces menor, a veces muy alta, según las circunstancias y las problemáticas, pero al menos en las revistas culturales su presencia ha sido definitiva.

Si en el año 1860 Gertrudis Gómez de Avellaneda logró fundar su *Album Cubano de lo Bueno y lo Bello* y llevar a sus páginas las mejores voces femeninas del momento, con el transcurso de los años y las conquistas logradas, la mujer cubana es una gran voz en las páginas de las revistas culturales y de la prensa, en general. ■





Lo que la historia o el mito callan, viene a completarlo la principesa en el relato que se erige en una especie de «biografía ejemplar» de la retratada, quizá parodiando aquellas *Vidas paralelas*, exclusivamente masculinas, de Plutarco.

Llama la atención que la Avellaneda no intente actuar como historiadora de la literatura, de ahí que la importancia de los textos de Safo para la literatura de Occidente, sus aportes al género lírico, especialmente a la versificación, ni siquiera se toquen. Toda la atención va a centrarse en dos puntos focales: la escritora frente a una sociedad eminentemente masculina y la mujer, con su temperamento apasionado, opuesta a la calculadora indiferencia de los hombres. En último caso, es de sí misma de quien desea hablar la poetisa cuando nos dice: «Dotada del alma más sensible y ardiente, la naturaleza no le dejó elección. Pintaba lo que tan bien sentía, la ternura y los transportes del amor: tuvo la suerte de los hombres grandes, la persiguió la envidia; y la de las almas tiernas, pues fue abandonada e infeliz»<sup>2</sup>.

Cuando pinta su retrato, tenemos la impresión de que está modificando aquellos que a ella misma le han hecho a lo largo de su vida y que jamás la han dejado satisfecha:

«Safo era morena y de una estatura regular, no era muy hermosa, pues los escritores que más la elogian convienen en este punto, del que solo se puede juzgar por los retratos que se han sacado de algunos bustos antiguos. El fuego de su alma, origen de su gran talento, se veía pintado en sus miradas e imprimía en todas sus facciones un carácter de pasión y energía superior a la misma belleza.»<sup>3</sup>

Unas líneas más allá, viene a sorprendernos la ironía con que la biógrafa se refiere al modo con que aquella mujer podía justificar ciertas apariencias en su tiempo: «una pronta viudez la constituyó en nueva situación, que por su extremada juventud, su gusto por la libertad y tal vez por su complejión, era para ella peligrosa»<sup>4</sup>. La fiel y paciente esposa de Domingo Verdugo tiene la audacia de asegurar que el matrimonio es apenas un tránsito obligado hacia la independencia de las mujeres de temperamento libre, que tienen otras aspiraciones en el mundo, como es este caso, en el que la escritora llega a encabezar un círculo femenino, exquisito y desafiante: «Muy pronto sus

poesías excitaron a las jóvenes a los placeres, animándolas al mismo tiempo a disputar a los hombres el talento. Su fama fue tan brillante y rápida que ni la envidia la pudo alcanzar»<sup>5</sup>. Dibuja Tula una especie de cuadro ideal de aquella existencia donde se equilibran intelecto y afectos: «Así corrían los hermosos días de su vida, gozando de los homenajes halagüeños de ambos sexos, y del doble placer de reinar por el amor y la admiración»<sup>6</sup>.

Esta atmósfera de feliz aquiescencia viene a romperse con el despecho del poeta Alceo y ahí viene a discurrir la escritora sobre un asunto demasiado doloroso para ella, pues todavía están frescos los sucesos relativos a su aspiración al sillón del poeta Juan N. Gallego en la Academia:

«¿En qué consiste que las mujeres que se han dedicado a las letras no han encontrado tanta envidia entre las de su sexo como en los hombres que no dejan tampoco de perseguirse entre sí? ¿Será que sean naturalmente de peores inclinaciones, o que las damas sientan la necesidad de protegerse y unirse cuando se trata del interés y la gloria de su sexo?»<sup>7</sup>

Ese Alceo «uno de los primeros hombres de la república y cabeza de un partido poderoso», «ya sexagenario», es para ella, no obstante su talento, un ser algo ridículo, cuyos versos no podían compensar su «falta de juventud y gracia». El erudito matancero José Augusto Escoto, quien fue el primero en comentar el texto que nos ocupa, de modo extenso e interpretándolo en clave autobiográfica, considera que bajo el ropaje del maduro poeta griego estaba, en primera instancia, José Fornaris, el principal de sus detractores cubanos —aunque por los días de la publicación del *Album...* todavía la poetisa creía contarle entre sus amigos—; también podía tratarse de una alusión a Sartorius, el Conde de San Luis, el rival de Tula cuando esta aspiró al espacio académico.<sup>8</sup>

El texto no escapa a la aguda constatación de Evelyn Picon respecto a toda la serie: estos artículos ilustran algunas contradicciones básicas entre su intento de mostrarlas como modelos de inteligencia, heroísmo y patriotismo y su imposibilidad de escapar al «lenguaje de género» específico de su tiempo.<sup>9</sup> La Avellaneda, como era común en su tiempo, no diferencia entre las estrictas diferencias sexuales y aquellas que provienen de la elaboración y desarrollo cultural, por lo que tiende a mostrarlas, del mismo modo que en su siglo: como virtudes o defectos propios

exclusivamente de cada sexo. De ahí que tienda a idealizar en cierto modo el mítico círculo de Safo y sus discípulas, para contraponerlo a la vanidad masculina de Alceo y sus congéneres, cuyas relaciones con la mujer están marcadas por el interés sexual y el despecho intelectual.

La publicación no pudo rebasar el propio año de su fundación, las dificultades económicas y el escaso apoyo del medio intelectual dieron al traste con el audaz proyecto, pero sirvió para alimentar en las escritoras cubanas la noción de que no bastaba con obtener espacios en revistas animadas por hombres, sino que podían alzar su voz desde otros fundados por ellas. En muy poco tiempo, aparecieron revistas femeninas en La Habana, Puerto Príncipe y otras regiones de la Isla.

El prestigio y autoridad de su directora ayudó a atraer la atención sobre la escritura femenina en el país y aunque durante décadas el *Album...* pareció caer en el olvido, en la actualidad se le reconoce como uno de los hitos en la historia del feminismo en Cuba. La prestigiosa escritora norteamericana Evelyn Picon Garfield ha considerado esta publicación como el más elocuente antecedente de la revista *Mujeres* fundada en 1961, como demuestra en su artículo «La revista femenina en Cuba, 1860/1961: *Album cubano de lo Bueno y lo Bello y Mujeres*»<sup>10</sup>. ▀

1. GGA: «La mujer». En: *Album Cubano de lo Bueno y lo Bello*. La Habana, 1860, Tomo I, No. 2, p.34.

2. GGA: «Safo». En: *Album...* Tomo I, No. 2, p.42.

3. *Ibidem*.

4. *Ibidem*.

5. *Ibidem*.

6. *Ibidem*.

7. *Ibidem*.

8. José Augusto Escoto: «¿Fornaris o Alceo?», Documento XVIII en: Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Cartas inéditas y documentos relativos a su vida en Cuba de 1859 a 1864*. Colección ilustrada por José Augusto Escoto. Matanzas, Imprenta La Pluma de Oro, 1911, p.187.

9. Cf. Evelyn Picon Garfield: «Periodical literature for women in mid-nineteenth century Cuba: The case of Gertrudis Gomez de Avellaneda». En: *Studies in Latin American Popular Culture*; 1992, Vol. 11, pp.13-29.

10. Cf. Evelyn Picon Garfield, «La revista femenina en Cuba, 1860/1961: *Album Cubano de lo Bueno y lo Bello y Mujeres*,» *Revista de crítica literaria latinoamericana* (Universidad de San Marcos/ University of Pittsburgh) 15:30 (1980): 91-96.

# Mujeres periodismo y literatura

Marilyn Bobes

**D**esde que en el siglo pasado, la gran Gertrudis Gómez de Avellaneda fundara y dirigiera *Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello*, la inclusión de las literatas cubanas en el periodismo no ha sido asunto para desestimar.

En mis años de formación adolescente, decidí mi vocación: quise ser periodista. Quizá porque era el único oficio donde la escritura se convertía en modo de supervivencia a la vez que en placentero ejercicio de lo que más me gustaba hacer. Y cuando pude realizar mis sueños, no respeté fronteras: sin violentar demasiado las exigencias de las técnicas de la información, traté de insuflar a todo lo que hacía en la estresante redacción de la agencia de noticias Prensa Latina, el aliento trascendente de lo que podía perdurar más allá de la inmediatez que exigía mi profesión.

No creo que los temas de género ocuparan por aquel entonces (estoy hablando de finales de los 70 y toda la década de los 80) la atención de los perfiles editoriales en los que se enmarcaba nuestro trabajo. Sin embargo, la Redacción Cultural, en la que trabajé durante más de diez años, estaba integrada solo por mujeres, aunque casi siempre los sucesivos jefes que tuvimos durante todo ese período, fueron hombres.

Era un hecho que enfrentábamos con normalidad (al menos yo lo asimilaba así) quizá porque todavía carecíamos de esa conciencia de género que, paradójicamente, yo, de manera intuitiva, reflejaba en los primeros poemas que escribí, los de *La aguja en el pajar*.

Quizá esta contradicción haya tenido su génesis en la presencia del elemento emocional. El periodismo era por entonces para mí un acto de reflexión, mientras mi incipiente feminismo, instalado solo en mi subconsciente, pudo apoderarse de mi racionalidad. Ello sucedió en 1996 (cuando ya no trabajaba en Prensa Latina) y colaboré con Mirta Yáñez en la realización de la antología *Estatuas de sal*.

Aprendí de esta gran amiga a descubrir, en mi conciencia, el papel que también desde el punto de vista de un periodismo o una crítica entremezclada con esa profesión, me tocaría desempeñar en lo adelante.

Creo que esa es la fecha en que comencé a escribir esa especie de crítica periodística que he venido realizando con lo que puede llamarse una perspectiva de género. La realizo, sobre todo, en las publicaciones culturales,

puesto que todavía no percibo en nuestra prensa no especializada el suficiente espacio para que este tipo de artículos relacionados con los problemas específicos de la mujer, tengan la atención debida, a no ser en publicaciones bajo la égida de la Editorial de la Mujer u otras instituciones como el Centro Nacional de Educación Sexual (CENESEX), tan preocupado por todo lo que se refiere a los géneros y otras manifestaciones de alteridad.

Ser escritora y periodista entraña, desde mi punto de vista, una acción complementaria, pero no basta la voluntad individual.

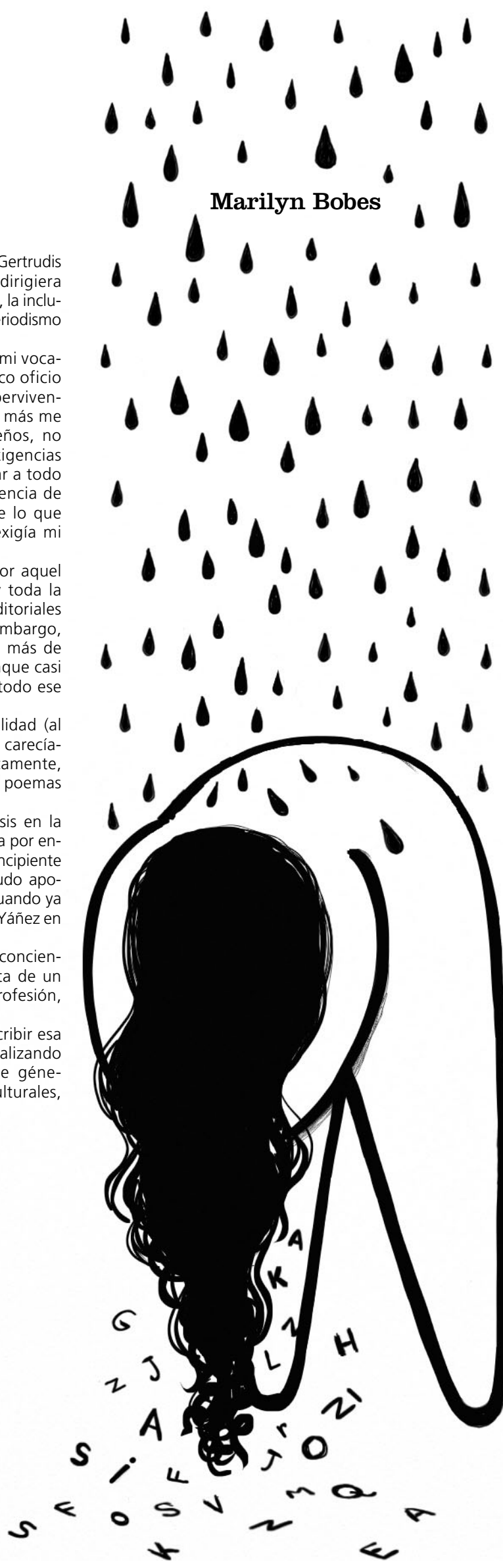
Si bien es cierto que en el área informativa puede detectarse un tratamiento respetuoso hacia la mujer cubana, y la televisión hace esfuerzos por incluir la perspectiva femenina en sus dramatizados, spots y programas de orientación, todavía quedan zonas de evidente irrespeto que colocan a la mujer en la triste función de objeto sexual en nuestros medios masivos de difusión.

Las mujeres periodistas, salvo contadas excepciones, a pesar de constituir el 41,3 por ciento de la fuerza laboral en el sector, no hemos sido lo suficientemente agresivas en la crítica de estas desvalorizaciones que se aprecian sobre todo en el videoclip y en las letras de algunas canciones que vemos con tristeza popularizarse y difundirse en la televisión y en los espectáculos.

El periodismo, en mi opinión, no puede estar a la zaga, como está, en la defensa de los derechos de la mujer, aunque solo se trate de denunciar esas sutilezas que escapan a la igualdad jurídica y social que hemos alcanzado.

Nosotras, las periodistas, tenemos que ser más conscientes en nuestro desempeño, tal como lo son nuestras escritoras, al abordar insatisfacciones con los rezagos de machismo que todavía perviven en nuestra sociedad.

Tengo fe en que así ocurrirá. Porque esta —valga la aclaración— no es solo una tarea de las mujeres comunicadoras, sino también de los hombres que se dedican a esta noble profesión. Aunados en el empeño, podremos conseguir que desaparezcan los guetos donde el sexo femenino parece confinarse cuando de hablar de nosotras se trata. Es un deber de todos, y si así lo asumimos, acabaremos por borrar esa diferencia entre la literatura que escribimos y el periodismo que todavía no encuentra el camino para ponerse a la altura que le corresponde cuando de perspectivas de género se habla. ▀





# EDUARDO GALEANO: la obra, la irreverencia y la Casa

Aurelio Alonso

Entre *Las venas abiertas de América Latina* —que vio la luz como mención en el Premio *Una historia casi universal*, su obra más reciente, corren 40 años del tiempo Galeano y del tiempo Casa, aunque *Espejos* tenga como primera fecha de edición el año 2007. Podemos percibir la actualidad plena de ambos libros porque existe una suerte de tiempo suspendido: ese que en Chopin logra expresarse como *tempo rubato*, y que se puede manifestar de otras maneras, con otras complejidades, en la reflexión y en la poesía. La novedad de estos textos no se ve disminuida por las coyunturas.

Desde *Las venas abiertas*... Galeano introdujo en la ensayística de izquierda de su generación y de las que le suceden, un estilo novedoso, atractivo y convincente, que lima asperezas al rigor e ilumina con gracia las verdades. El estilo iniciado allí lo vemos reiterarse, desarrollarse y alcanzar su plenitud en libros posteriores, como los de la trilogía *Memoria del fuego*, y en *Espejos*. Y lo vemos reflejarse también en el periodismo político latinoamericano de izquierda, en publicaciones periódicas impresas y en sitios digitales contemporáneos. Un estilo efectivo para derribar castillos mentales. Me aventuro a decir incluso que, de cierto modo, *Las venas abiertas*... fue y es para el ensayo periodístico crítico, lo que *El llano en llamas* ha sido para la narrativa latinoamericana.

Tal vez fuera precisamente su carácter precursor lo que no le propició en 1971 alcanzar el Premio Casa frente a otro importante ensayo, de cuyas virtudes el jurado destaca, en su veredicto, la «sólida base teórica y científica» y la «documentación amplia y selecta con uso de una bibliografía debidamente actualizada». Cualidades que, evidentemente, quienes juzgaban estimaron decisivas, aunque no bastaran para aproximar de manera clara y definitiva el contenido pleno del mensaje social de la obra a los lectores. Ambos trabajos apuntaban a esclarecer el mismo objeto de estudio, sin embargo, fue Galeano quien logró con creces el propósito de atrapar al lector: su ensayo fue mucho más efectivo que el libro premiado, algo usual entre las obras que abren caminos. *Las venas abiertas*... fue un libro vindicado por la demanda y por la expectativa que creó su lectura, y que se vuelve a crear en las generaciones de hoy.

A la vuelta de cuatro décadas, mientras revisito aquel episodio, llego a la conclusión de que el jurado hizo lo que le tocaba, y el libro también. Por eso he repetido más de una vez que el juicio definitivo sobre los autores y sus obras hay que buscarlo a las puertas de las librerías más que en los veredictos. Y a menudo en el largo plazo, aunque, para fortuna de nuestro amigo, él no tuvo que esperar mucho para ser vindicado por los hechos.

En la Casa —que con razón ha proclamado como suya—, Galeano ganó posteriormente el Premio de Novela con *La canción de nosotros*, en 1975, y el de Testimonio con *Días y noches de amor y de guerra*, en 1978. Obras, las dos, de calidad reconocida, pero ninguna con el impacto de *Las venas abiertas*...

En las páginas escritas en 1978, como epílogo a la segunda edición de *Las venas abiertas*..., nos proporciona un argumento claro, una clave del porqué de su estilo: «El lenguaje hermético no siempre es el precio inevitable de la profundidad», aduce. El hecho cierto es que uno de los pecados más frecuentes de la ciencia social, dentro y fuera del marxismo, es la desimplificación de verdades sencillas en el altar de las complejidades disciplinarias, y con ella el descuido de la claridad. Un mal al cual ha contribuido la segregación de las disciplinas científicas que abordan el hecho social y lleva a confundir lo complejo con lo complicado. Aun peor, a rechazar las respuestas simples por el prurito de que el carácter científico impone complejidad (o incluso complicación). Se coloca así, inconscientemente, a las ciencias sociales contra la ciencia social. Se repite la circunstancia de que los árboles no dejan ver el bosque, y creyendo que hacemos ciencia, a menudo contribuimos a estancarla.

Contra esa rigidez de los sistemas se levanta el atrevimiento de hablar «de economía en el estilo de una novela de amor o de piratas», como reconoce Galeano que hace en *Las venas*... Pocos autores

logran, como él, levantarse —sin caer en planos superficiales— contra ese vicio desimplificador que ha oscurecido gravemente, en muchas ocasiones, la comprensión de la historia, de la economía, del quehacer político y, en general, de la realidad social, que no permite abordar la sociedad como un todo. Oscurecimiento que se produce —hay que admitirlo— con daño práctico incluso para los procesos políticos nacidos de revoluciones genuinas. Ni qué decir de cómo se incubó y se extendió para todo el espectro de la oposición de izquierda en Nuestra América.

Por eso resulta tan relevante el componente herético de nuestro autor. Dentro de su ensayística de los años siguientes se destaca la aparición de la citada trilogía *Memoria del fuego*, compuesta por *Los nacimientos* (1982), *Las caras y las máscaras* (1984) y *El siglo del viento* (1986), obras poco conocidas entre nosotros. Me pregunto si podría ser considerado este último título una culminación del sincretismo de géneros —con el periodismo al centro— y la crítica del hermetismo disciplinario de que hace gala en su prosa de 1971. En *El siglo del viento*, Galeano se vale, en un alarde de irreverencia, del instrumento de la cronología para armar, a través del acontecer del siglo XX, una presentación histórica integral, hilvanando momentos esenciales que marcan el período abarcado.

Entre 1953 y 1967 sobresalen viñetas referidas a Cuba revolucionaria, donde desfilan en un primer plano los acontecimientos

que —desde el asalto al cuartel Moncada hasta el asesinato del Che en Bolivia— expresan la magnitud de significado de la lucha contra la dictadura y de los que pudiéramos calificar como los años de implantación del primer proyecto socialista americano, del desafío, de sus glorias y de sus tragedias. Especialmente del escenario brutal de hostilidad sufrido por Cuba y que amenazó, desde entonces, a cualquier propuesta de transformación social de radicalidad semejante a la cubana.

En las 427 viñetas que abarcan casi el mismo número de páginas de *Espejos* (lo cual parecería una cábala), el subtítulo, «Una historia casi universal», es indicativo del ambicioso propósito de Galeano. Constituye un ejercicio extremo de condensación que revela, tal vez como ningún otro de sus libros, la densidad que subyace bajo el estilo de estas asombrosas viñetas. Sus títulos hablan por sí solos del refinado sentido de su ironía: «Agua maldita», «Alabada sea la ceguera», «El peligroso vicio de preguntar», «La despreciable mano humana», por ejemplo; en ellas, las «fundaciones» marcan, con despreocupado ordenamiento, pero con acertado rigor, los hitos históricos, desde la «Fundación del fuego» hasta la «Fundación del tráfico urbano»; las «prohibiciones» dan cuenta, igualmente, de la presencia del autoritarismo, la desigualdad y la represión, como «Prohibido sentir», «Prohibido ser curioso», «Prohibido ser pobre», «Prohibido ser negro»; el diablo, que «es musulmán», «es judío», «es negro», «es mujer», «es pobre», «es extranjero», «es homosexual», «es gitano» y «es indio», nunca antes tuvo una fotografía tan nítida.

Pero considero que lo más importante, lo que sostiene en su esencia esta originalidad, radica en que cada viñeta contiene el saldo de un depurado ejercicio de síntesis que ha requerido del autor la producción de un número a veces elevado de versiones consecutivas hasta lograr transmitir todo lo que se propone con el mayor ahorro de palabras imaginable. Permítanme, para demostrarlo, citar la «Breve historia de la revolución tecnológica»:

«Creced y multiplicaos, dijimos, y las máquinas crecieron y se multiplicaron. // Nos habían prometido que trabajarían para nosotros. // Ahora nosotros trabajamos para ellas. // Multiplican el hambre las máquinas que inventaron para multiplicar la comida. // Nos matan las armas que inventaron para defendernos. // Nos paralizan los autos que inventaron para movernos. // Los grandes medios, que inventaron para comunicarnos, no nos escuchan ni nos ven. // Somos máquinas de nuestras máquinas. // Ellas alegan inocencia. // Y tienen razón.»

La mezcla de irreverente ironía con la profundidad de contenidos de lo que dice y escribe Galeano no es exclusiva, pero constituye un componente indispensable de su ingenio, y de ningún modo se contradice con su rigor. Por el contrario, lo complementa. Es algo que también recibió de Onetti, a quien considera su maestro, y que compartía con su amigo Roque Dalton. En una ocasión en que nos encontramos los tres, Galeano llegó diciendo que acababa de leer en la prensa sobre el primer vuelo de prueba del B-747, el Jumbo, que podía transportar la cifra, asombrosa entonces, de 450 pasajeros. A lo que Roque replicó rápidamente que empezaba a temer que la población de El Salvador pudiera perecer en un desastre aéreo.

Galeano parece recorrer la vida como un desafío constante al ingenio, y se constata fácilmente que es algo que enriquece su prosa.

El presidente de Venezuela, Hugo Chávez, le rindió un merecido homenaje cuando se valió de *Las venas abiertas*... para sugerir su lectura al recién estrenado presidente de los EE.UU., Barack Obama, como un camino seguro y corto hacia una visión realista del escenario al cual se enfrentaba. Creo recordar que Obama sonrió y le dio las gracias, que es algo que los presidentes jefes del imperio saben hacer para cubrir apariencias. Galeano nos comentó que el valor simbólico del regalo fue significativo, pero que de haberle interesado el libro a Obama hubiera buscado una traducción al inglés, puesto que se han hecho dos, y guardado el presente de Chávez. Lamentablemente, todo evidencia que no hizo lo uno ni lo otro. ▀



Sergio Pitol,  
Premio Internacional  
Dulce María Loynaz

**SOMBRERO Y FUGA**  
al margen de todos los días

Ilustración: V. Junco

**C**onocí al escritor Sergio Pitol en mayo de 1979, en Moscú, durante las jornadas del Festival de Poesía Alexander Pushkin que tenía lugar en varias ciudades rusas, las más atractivas, de la desaparecida Unión Soviética. Su nombre, ya para entonces, era representativo de los valores más prestigiosos del ámbito intelectual mexicano, hijo predilecto de sus círculos literarios más exigentes. Sombrero y bastón siempre a la mano, como lo pintó alguna vez Elena Poniatowska, Pitol me pareció también alguien con un sentido intemporal de la existencia, con una vocación, a flor de piel, inclinada hacia esas zonas misteriosas de una tradición europea enclavada, con garras como de cactus rampante, en el suelo y en el espíritu de los mexicanos cosmopolitas. Pitol fue en todo momento un dandi de las lenguas, un cultivador mesurado pero constante de los juegos y los espejos de la lengua castellana.

No por azar, ya en 1999 el caudal de su prosa recibía el Premio Juan Rulfo y en 2005 su obra fue coronada con un galardón que lo situaba entre los grandes escritores de esa lengua que, amoldada con un espíritu moderno y esencialmente urbano, la hace suya con un acento particular, hijo de Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, Juan José Arreola, Juan Carlos Onetti y Alejo Carpentier y de ese legado de su cultura que lo inserta asimismo en el cultivo de un estilo ciudadano, a veces fantasmal, que desentraña los misterios de una identidad latinoamericana ajena a cierto folclor, a esas costumbres alejadas de la reflexión y del vaivén de una modernidad insoslayable.

Nacido en Puebla, en 1933, su infancia transcurre en un ingenio azucarero de Veracruz, lo cual explica muchas cosas. Desde muy joven fue un viajero sin tregua y, en consecuencia, aprendió las lenguas más lejanas de una Europa oriental, centro de la historia de la segunda mitad del siglo XX, que se revelaba entonces en textos que en muchos casos pasaron al cine y a nuestra lengua en virtud de un viajero como el autor de *Nocturno de Bujara* (1981). Esa condición exploradora le valió a su obra uno de los estudios más interesantes que mereciera, entre otros, de manos de José Balza<sup>1</sup>. Esa Europa estaba más cerca de la de Paul Valéry y André Malraux, y la mirada de este escritor la devolvía a los latinoamericanos como un crisol de espejos lanzados desde una zona que extendiera sus valores,

a través de la violencia casi siempre, a estas tierras americanas. No fueron las lenguas romances su fuerte, sino la lengua rusa, la polaca, además de ciertos idiomas indoeuropeos desparrramados y revueltos y renacidos entre fronteras atropelladas por dos guerras que intentaron exterminar su mejor espíritu humanista.

Dueño de una vasta obra literaria que incluye novelas, cuentos, ensayos y monografías, algunos verdaderos emblemas de la literatura latinoamericana del siglo XX, su condición de traductor le ha permitido alcanzar una dimensión única en su transparencia tangible para ir fundando esa escritura suya que se nutre de esas raíces y que generó un raro laboratorio desde donde surtió su voz y esa naturaleza densa en su misterio cotidiano. Algunos han afirmado que no sería su obra la misma de no haber traducido a autores como Henry James, Joseph Conrad, Witold Gombrowicz, Tibor Déry, Lu Hsun, Jane Austen, Bruno Schulz, entre otros.

Una tarde, algo plomiza pero nítida hoy en mi recuerdo, lo puso frente a mí la periodista y promotora cultural Margarita García Flores, quien asistía también al Festival Pushkin. Ya en Leningrado, pasando por Pskov, había recibido una llamada de Pitol para encontrarnos a tomar té en un samovar que había guardado como una golosina de la antigüedad más remota, con el amistoso afán de deslumbrarnos. Yo no podía imaginar que aquella tarde iba a dar a luz esta en la que nos reunimos ahora para hacerle entrega del Premio Dulce María Loynaz creado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba para hacer patente nuestro aprecio y reconocimiento a la excelencia de la obra narrativa de alguien, siempre cercano, siempre alerta ante los avatares de la condición humana en nuestra época.

Por eso, en nombre de Victorio Ferri, es un grato placer entregarle este diploma, este nuevo Premio Dulce María Loynaz para celebrar su inaudita experiencia literaria, tan inaudita como audaz, tan misteriosa y resistente como su sombrero y su perpetua fuga de todos los entornos que vuelve a edificar como un mago para el disfrute de sus lectores, colegas y amigos. Gracias, Sergio, por tu magnífica obra, tus viajes, tu sentido de la fraternidad y tu presencia entre nosotros. ■

Palabras en la entrega del Premio Dulce María Loynaz de la UNEAC. La Habana, 14 de febrero, 2012.

1. Ver José Balza et al: *Sergio Pitol, los territorios del viajero*, México D.F., ed. Era, 2000.

**Nancy Morejón**

I  
Sobre la mesa enrejada de un cabaret en penumbras, mientras sucedía la fiesta de clausura del Festival de Camagüey de 1997, bajo los acordes de una orquesta humilde y algunos sorbos de cerveza barata, Vicente Revuelta escribió, con tinta roja, unas palabras al dorso del diploma que me identificaba como ganador de un premio. Hechizo y profecía, conjuro en el marasmo, auguraba destinos y reencuentros en aquellas líneas, que firmó con su letra tan singular. Cuando años más tarde lo entrevisté con motivo de sus 80 años, no me atreví a recordarle aquel gesto. No hacía ya teatro, al menos no en las tablas, y en ese otro momento, cercano a un balcón que dejaba ver el Vedado: su paisaje, hablaba de poesía. Buscaba la poesía. Quién sabe si ahora, cuando nos deja solo su recuerdo, no la haya encontrado al fin. O acabe él mismo volviéndose eso: un aroma, un paisaje, un sonido al fondo. Poesía respirable en esta Habana.

II  
En el teatro era todo lo que no podía ser en la realidad. Joven, flaco, feo, Vicente descubrió muy pronto que tenía otras artes para seducir. El escenario fue su cámara de encantamiento y, adolescente aún, se arriesgó con papeles complejos, a fin de obtener aplausos que demostraran, siquiera por unos minutos, que podía ganar la imagen de roles más atractivos que el ofrecido por su propia vida: de ahí quizá su temprano éxito en la *Cándida*, de Bernard Shaw. El cine fue otro espacio donde halló modelos, rostros de los cuales se enamoró, y a los que, en algunos casos, como Gerard Philippe, pudo ver luego tan cerca. Su hermana era también actriz, pero a diferencia de él, tenía un porte y una fotogenia que la identificaban más allá incluso de los personajes que encarnaba en la naciente televisión de la Isla, o en algunos escenarios habaneros. Él y Raquel son un par inolvidable en la escena, en la cultura cubana: una dinastía que uniéndose a la presencia de Silvia Planas, provenía de lo más humilde, y acabó siendo la realeza del teatro nacional: los Revuelta. Una realeza sin más brillo que el de las luces en el tablado; pero asegurada en una concepción de lo teatral que aún nos alimenta: un mito. El muchacho delgado que se reclina en una silla para mirar a la cámara con estudiada pose quizá soñaba con todo eso. La realidad, que como dijo Oscar Wilde, imita el arte, le permitió superar esos anhelos y hacernos parte de todo ello. Un teatro en La Habana se dedicará a la memoria de Raquel. Habría que unir —cuando se abra finalmente esa sede en la calle Línea, por la que tanto Vicente transitó— sus nombres otra vez, para que bajo ese techo podamos recordarlos en una misma foto. Él, cargado de delirios. Ella, con un perfil que la misma Habana extraña todavía.

III  
El encuentro con Adela Escartín fue decisivo. La actriz española traía el aura de una profesional, y acabó convirtiéndolo en parte del elenco de *Yerma*, dirigida por Andrés Castro con Las Máscaras. Él la condujo en *La voz humana*, le enredó al cuello el cable del teléfono que dejaba oír los susurros finales de un amor. Esa línea ambigua y explosiva que puede enlazar a dos caracteres, se dilató entre ellos, y marcó sus destinos. Cuando dirige *Recuerdos de Bertha*, sobre el texto de Tennessee Williams, comienza su lucha como creador para la escena. Conocía y participaba del movimiento del teatro de arte que en pequeñas salitas quería renovar La Habana de aquellos años 50; tenía, también, relaciones tensas con algunos de sus líderes, aunque se pusiera a la orden de ellos en busca de aprendizaje y nuevos aplausos. Se forjó viendo trabajar al propio Andrés Castro, a Francisco Morín, a Modesto Centeno. Prometeo, el Patronato del Teatro, la sala Talía, Arlequín, la Hubert de Blanck. Allí levantaría, en 1956, su *Juana de Lorena*. Raquel Revuelta fue una vez más cómplice y protagonista. Con Julio García Espinosa, el Vicente recién llegado de su primer viaje a Europa, se confabula para adaptar la pieza de Maxwell Anderson a fin de acercarla a esa Cuba que iba a aplaudir a una de sus más celebradas actrices. Raquel ganó premios, se consagró, demostró que la pantalla televisiva no iba a descebrarla. Vicente obtuvo sus propios lauros, y el título de sospechoso que le endilgó el aparato represivo de la policía batistiana. Titón, cercano a la Sociedad Nuestro Tiempo, vuelve a atraerlo, y Vicente imparte conferencias, edita cuadernos sobre el ámbito de las tablas, se acerca a Stanislavski desde una perspectiva entendida como método. Prepara el camino para Teatro Estudio.

IV  
Incluso hoy, cuando ese grupo fundacional es cosa más bien de la memoria (la delgada y vulnerable memoria del teatro cubano); Teatro Estudio sigue siendo un cardinal. Una rosa de los vientos que agita desde la nostalgia o el cruce de anécdotas la verdad escénica que somos, o a la que aspiramos. Sus herederos, aquí o en cualquier lugar del mundo: los actores, actrices, dramaturgos, técnicos, que fueron Teatro Estudio,

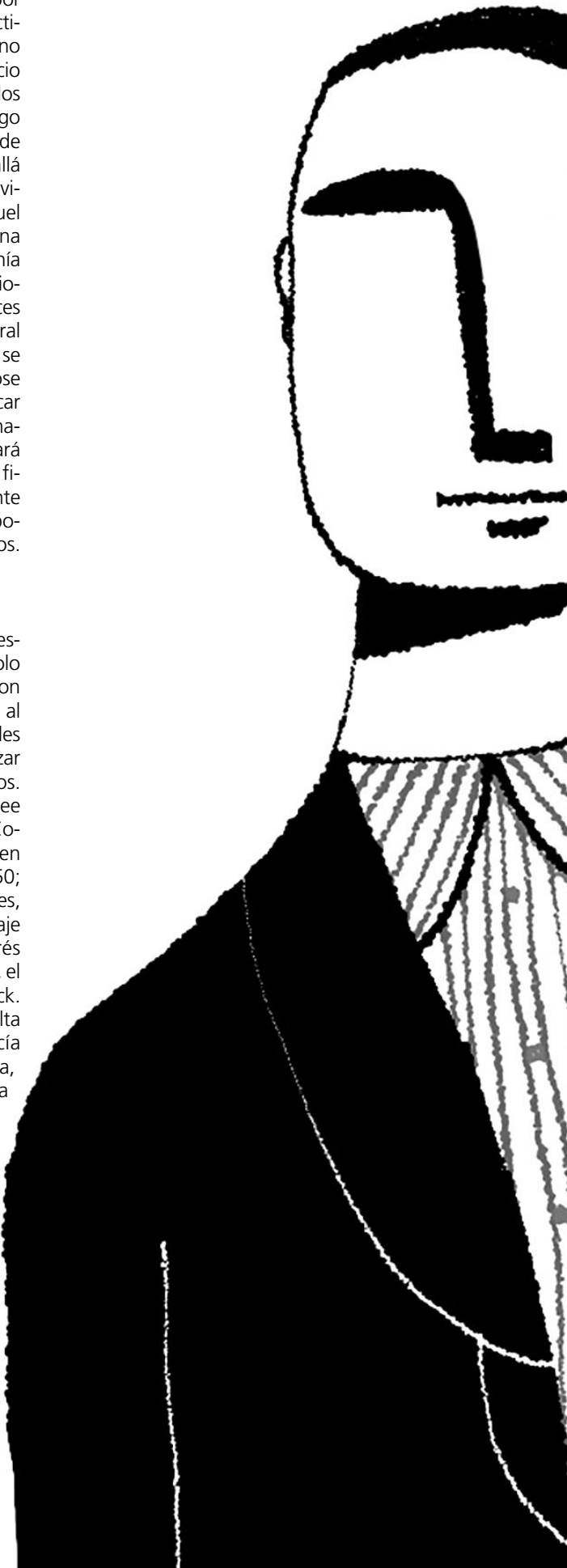
# VICENTE REVUELTA:

Norge Espinosa

pasan por encima de rencillas, broncas, desavenencias, para enorgullecerse de poder reconocer sus rostros en las fotos de los mejores espectáculos de esa agrupación. Marcados con el fuego de las tablas, y del éxito y los fracasos, Ernestina Linares, Berta Martínez, Ana Viña, Myriam Acevedo, Isabel Moreno, Leonor Borrero, Marta Farré, Roberto Blanco, Sergio Corrieri, Lillian Llerena, Alicia Bustamante, Manolo Barreiro, Adria Santana, Micheline Calvert, Miriam Learra, Pancho García, Eduardo Vergara, Flora Lauten, Mónica Guffanti, Paula Alí, Adolfo Llauradó, Marta Valdés, Carlos Repilado, Alberto Oliva, Julio Rodríguez, Michaelis Cué, Abelardo Estorino, Reinaldo Montero, Alina Rodríguez y tantos más se agrupan en esas fotografías. Se les ve reír juntos en una imagen de *La duodécima noche*. Tensos, ante la presencia de Raquel como Madre Coraje. Algunos no están en las fotos de los primeros años 70, aunque en *Las tres hermanas*, dirigida por Vicente, se anuncie un aire renovador que la década luego iba a mostrar como un destello solo intermitente. Algunos vinieron de Teatro Universitario, de Prometeo, del movimiento de aficionados, de las Escuelas de Arte creadas tras el 59.

En los 80, la foto vuelve a ampliarse, y Vicente, quien ha sudado las fiebres de varias etapas, los reúne en *Historia de un caballo*, los empuja a un segundo *Galileo Galilei* que concibe como terreno de batalla de los veteranos y los más jóvenes, o se concentra en los talentos de Adolfo y Alina para imaginar una larga noche de desenmascaramientos en la obra *En el parque*. Las coordenadas de lo que somos en la escena cubana siguen contenidas, contaminadas y multiplicadas en la historia de Teatro Estudio, donde se programaba *El becerro de oro* y *Contigo pan y cebolla*, *La noche de los asesinos* y *En la parada llueve*; *La casa vieja* y *La vuelta a la manzana*; *Todos los domingos* y un recital de poemas a cargo de Virgilio Piñera, *La toma de La Habana por los ingleses* y se anunciaba *Los siete contra Tebas*, en vísperas de cambios y crisis que el grupo enfrentó amparado en la sabiduría y los arranques de Raquel, combatiendo oleadas de falso moralismo para que hoy, en esos sitios del planeta, los que recibieron aplausos por esas puestas en escena se sepan acogidos en una historia que deberá contarse otra vez, hasta que aprendamos de ella la última gota de cuanto puede alimentarnos.

Fundado en 1958 por Vicente, Raquel y un puñado más a los que nunca hemos agradecido lo bastante, Teatro Estudio combinó los aprendizajes de las décadas anteriores para revolucionarlos, literalmente, en otro sentido de coexistencia de nuestra realidad con el arte de la escena. Nos dio una noción del teatro que, en sus mejores instantes, incorporaba una verdad crítica como músculo y no simple acompañamiento. Fiel a su condición de Géminis, Vicente palpataba dentro del grupo alternando períodos creativos que podían ser delirantes y etapas en las que expresaba una abierta incomodidad ante la desidia de sus colegas, el acomodamiento ante la idea de un nuevo tipo de entrenamiento o riesgo, lejanos los primeros días del compromiso que acrisoló al grupo, establecido a partir de 1964 en la sala Hubert de Blanck tras una fase intensa en Marianao. Trabajó a partir de esas contradicciones, y ya desde el inicio se atrevió a contraponer el depurado logro de técnica stanislavskiana que fue su *Viaje de un largo día hacia la noche*, con el siguiente montaje: *El alma buena de Se-Chuan*, nuestro primer Bertolt Brecht. Cuando sale a dirigir Peer Gynt con los que deciden abandonar la matriz y crear Los Doce, cuando da inicio a un proceso que no culminaría en estreno a partir de *La conquista de América*, cuando trae a los muchachos irreverentes del Instituto Superior de Arte (ISA) para replantear *Galileo* o ya, al final, en 1998, al convocar a una oleada de adolescentes para dirigir *La zapatera prodigiosa*; Vicente estaba proponiendo también un acto crítico a Teatro Estudio, exigiéndole sacudirse la garantía de su sitio cimero en la cultura teatral cubana. Quería cambiarlo todo; quería que, en la vida, lo cambiáramos todo.



# NUESTRO GALILEO

V

No todas las imágenes se unen en el mismo espejo. Vicente, con su renombre, con su aureola de hombre delirante, con su capacidad para seducir a los jóvenes y guiarlos a procesos que, en dependencia o no de sus depresiones, lograban estrenarse o se estiraban para concluir abruptamente dejando a esos discípulos en un limbo del cual algunos nunca consiguieron retornar, podía ser difícil. Que lo digan sus colaboradores y amigos. Vivió en tensión con lo teatral, con las ideas preconcebidas de lo teatral, y eso lo animaba o desanimaba por temporadas. Solo la persistencia de algunos de sus fieles relacionados con el cine lo condujo a ese medio, de ahí sus escasas apariciones en pantalla, aunque valga recordarlo, sobre todo, en *Los sobrevivientes*, de su bienamado Titón, quien le solicitó la dirección de actores en *Una pelea cubana contra los demonios*. La televisión, en la que llegó a tener un programa de figuras animadas (su relación con el arte titiritero ha sido investigada por Freddy Artilés y Rubén Darío Salazar), no le interesaba ya en los 60. Se sabía un animal teatral. Desde esa postura, pidió ver a Mei Lan Fang en su viaje a China, trató infructuosamente de dialogar con Jerzy Grotowski, y no se atrevió, mientras viajaba por Europa con su extraordinaria puesta de *La noche de los asesinos*, a fugarse con los hermosos, agresivos y desarraigados actores del Living Theatre.

Cuando empieza a dar clases en el ISA, ser parte del grupo que él guiaba devino una suerte de privilegio, que algunos de sus alumnos lucían con la frivolidad de un abrigo caro mientras otros sí supieron aprovechar la experiencia. «Al ISA, a estudiar con Vicente», se decían en cualquier provincia los muchachos que esperaban con ansiedad las pruebas de aptitud, imaginándose ante el hombre que podría recibirlos con la simpatía y agudeza del Bufón de *La duodécima noche*, con la carga filosófica y vulnerabilidad de su *Galileo*, con el halo poético de su Duque en *Medida por medida*, o con la sonrisa escéptica y desgarrada de su Lalo o su Jerry. A través de sus gestos se recombina el teatro cubano, incluso sin su participación directa, como demostró Víctor Varela al recuperar, con *La cuarta pared*, el camino interrumpido en los 70 que Vicente había abierto con *La noche de los asesinos*: espectáculo liberador de fuerzas que desencadenaron *happenings*, performances, otros textos y muchos riesgos que algunos pagaron caro. O influye con su puesta sobre el original de Mark Ronovski al que años después volvió Antonia Fernández, para debutar como directora con su *Historia de un caba-yo*, espejo replanteado desde otras sintonías de aquel montaje de Teatro Estudio, ya a tono con los aires del 2000: homenaje y secuencia a lo heredado a través de Félix Antequera, uno de los actores a los cuales, como Alexis Díaz de Villegas o Caterina Sobrino, marcó para siempre Vicente Revuelta.

Trató siempre de que ningún montaje suyo se pareciera al precedente: del esplendor y el gran formato de *Fuenteovejuna* se iba a lo minimal en *El cuento del Zoológico*; del Shakespeare opulento de *La duodécima...*, se iba a replantear un Bertolt Brecht, o conducía entrenamientos con vistas a su *Historia de un caballo*. Podía ser genial e impredecible, y en sus anécdotas se mezclan lo memorable y lo crispado. En la inauguración del Festival del Monólogo de 1994, debía compartir la escena con Elena Huerta e Hilda Oates, a quienes exasperó diciendo sus textos desde cualquier sitio menos desde el escenario, demostrándome su desapego radical hacia las formalidades.

Ya en 1998, cuando ofrece su última aparición como actor, elige, tras haber revisado *La zapatera prodigiosa*, textos dispersos de Brecht para que, en una función única, lo reconociéramos como un mendigo, un marginal, un hombre que transpiraba el teatro desde su rechazo a cualquier clase de convención. En el patio de la Casona de Línea, allí donde ensayó y ensayó y ensayó el Milanés de Estorino para luego no estrenarlo jamás, recibió sus últimos aplausos. Dijo así adiós al teatro en cierta forma, pasando a la imagen final de su vida, sobreviviendo incluso a la muerte de Raquel, sobreviviéndose. «Teatro Estudio fue mi campo de lucha», me dijo. Le faltaron medallas por las muchas contiendas que supo ganar en tantas guerras.



Ilustración: Juan Darien

VI

En la noche particularmente luminosa de 1998 en que subimos a las alturas de la Fundación Ludwig para nombrar a Raquel Revuelta y a Abelardo Estorino como Maestro de Juventudes, los que en ese entonces éramos la tropa de la Asociación Hermanos Saíz, no dejamos de fotografiarnos con la gran actriz y su hermano. Cerrando con ello un evento dedicado al centenario de Bertolt Brecht, miramos a la cámara con la doble alegría de recordar al alemán esencial y estrepitoso junto con dos de sus defensores más febriles en la Isla. Ahí está Raquel, con el escepticismo que a pesar suyo le daba un raro aire de esfinge; y Vicente, con su mueca acostumbrada, negado a reír ante el lente. Roxana Pineda se aferra a su brazo como quien busca, más que un instante que pudiera animarnos años después en medio de nuevas batallas, asegurarse en la compañía de alguien a quien podría nombrar entre sus parientes más queridos. En la imagen, que he rescatado ahora para combatir el dolor de esta pérdida, éramos jóvenes arriesgados. Nos enlazamos en un conjunto que hoy, como cualquier otra familia, ha encontrado sus propios cardinales, pero sigue hilvanado en ese raro segundo que la cámara eternizó.

Esa cordialidad falta tanto en el teatro cubano, como para unirlos a las sempiternas carencias materiales y al desdén con el cual se le trata en tanto expresión cultural, cuando de discutir y agitar ciertas verdades se trata. Prueba de ello fue la escasa cantidad de personas y artistas que se unió al cortejo en el cementerio, cuando el féretro estaba a punto de hundirse ante nosotros, y cuando muchos debieron haber estado allí para otorgar a Vicente Revuelta, el fundador de no poco de lo que somos y a lo que debemos fe, oficios y empeños, una ovación final. Ya sé que muchos de sus colegas y amigos habrán combatido con la angustia, negándose a verlo reducido a un ataúd. Pero no dejo de preguntarme dónde estaban tantos, incluidos los alumnos de la Escuela Nacional de Arte (ENA) o el ISA que ya no podrán

contar, ni siquiera, el haber estado cerca de este hombre en las últimas horas de su estancia entre nosotros. Los irreverentes que hoy se dicen animados a remover el teatro cubano, a experimentar, repitiendo los gestos que él organizó y lanzó al aire por vez primera, tampoco estaban. No pude tomarlos de la mano, como hice para que Antonia Fernández no se deshiciera en lágrimas. La Cultura cubana debió haber estado mejor y más fielmente representada allí, aunque el entierro de este héroe, como lo llamó acertadamente Helmo Hernández en sus palabras de duelo, no haya aparecido en la portada del diario de mayor circulación. A lo que le debimos en vida, se une esto también: ojalá que los modos de rescatarlo en la memoria sean menos ingratos.

No fui uno de sus alumnos, no fui su amigo, fui su espectador. Del Vicente en la escena y del Vicente que él elegía ser en plena calle. Como mi amiga Marilyn Garbey, puedo discutir con él sus manías, para respetarlo desde una distancia que no significa rechazo, sino otra manera de admirarle. Un saludo, unas palabras, un par de entrevistas, unas fotos. Su voz en mi grabadora. La memoria de sí mismo en el libro que le dedicó Esther Suárez Durán, y en las páginas de rescate que aún nos debe Roberto Salas como fe de sus testimonios. Eso conservo y eso espero aún de Vicente Revuelta. Ni siquiera sé por qué me duele tanto su desaparición. O tal vez sí, porque sin él y sin los maestros a los que ya hemos despedido y los que por desgracia nos tocará despedir, se esfuman algunas brújulas, ciertas señales, estímulos que nos hacían más ligero el siempre arduo camino de inventar un país teatral sobre el otro país. Los más jóvenes, ¿estarán conscientes de ello, del legado que les corresponde salvaguardar cuando, como al final del día extraño en que lo enterramos, arrecie sobre nosotros la tormenta? Vuelvo a las palabras escritas por Galileo/Vicente/Galilei/Revuelta: cábala, broma, verbo juguetón en su retórica, juramento, tratando de encontrar en ellas, en las líneas rojas del brujo, el chamán, el hechicero, el maestro, una profecía alentadora que me haga menos duro el viejo e imprescindible acto de recomenzar.

VII

«En la azarosa búsqueda del sentido, sentados ante un mandala de hierro forzado (no forjado) en el término medio del sentido, sintiendo mucho el vacío de sentido y ante dos reales botellas de cerveza, juro recordar este diálogo dentro de cinco años.»

Vicente.

VIII

Nos dijo en su epitafio: vuelvo pronto. Que así sea, Galileo. ▀

# ¿Y si ocupáramos, además de Wall Street, las trasnacionales mediáticas?

Raúl Garcés

**H**ace poco más de una década, Noam Chomsky, en uno de sus textos, resumió la democracia liberal en pocas palabras: «debates triviales sobre asuntos secundarios a cargo de partidos que fundamentalmente persiguen las mismas políticas favorables al capital, pese a las diferencias formales y las polémicas electorales. La democracia es permisible mientras el control del capital quede excluido de las deliberaciones populares y de los cambios, es decir, mientras no sea una democracia».

Ya sé que cualquier definición de democracia liberal es mucho más que lo propuesto por Chomsky, pero traigo la frase a colación porque, probablemente, la entendamos mejor por estos días, cuando los Ocupas de Wall Street son brutalmente reprimidos, cuando los libros acumulados en una biblioteca de ese movimiento son destrozados y desaparecidos, cuando Angela Davies tiene que recurrir a los llamados «micrófonos humanos» para hablar frente a los Ocupas, en medio de la férrea censura a los altoparlantes que han impuesto las autoridades.

Son apenas evidencias muy elocuentes de que el capital trasnacional no está dispuesto a ceder un ápice de poder y que, frente a sus ojos, parecerán locuras las propuestas que Michael Moore acaba de hacer como un tentativo programa político para el movimiento de los Ocupas: «debemos aprobar tres enmiendas constitucionales —ha dicho Moore—: quitar las contribuciones a las campañas electorales, anteponer los intereses del público a los intereses de las corporaciones, y que todos los estadounidenses tengan derecho al empleo, al cuidado de la salud, a una educación gratuita y completa, a respirar aire puro, a tomar agua limpia y a comer alimentos saludables y a que los traten con dignidad y respeto en la vejez». En otras palabras: Michael Moore quiere exterminar el capitalismo norteamericano y eso, de seguro, no se lo van a permitir.

Pero, ¿a qué viene todo esto? ¿Por qué empezar por Wall Street para terminar hablando de medios alternativos y opinión pública? En principio, porque tomando como objeto de estudio el movimiento de los Ocupas descubriremos algunas claves esenciales para enfrentar con éxito la comunicación alternativa. Preguntémosnos, por ejemplo, por qué en apenas ocho semanas han logrado tanto en materia de visibilidad (se ha extendido a decenas de ciudades en EE.UU., en Europa).

La respuesta, obviamente, no es solo, y tal vez ni siquiera esencialmente, comunicativa. Los Ocupas interpretaron el malestar histórico de una sociedad, afectada por los impactos de una crisis económica, estremecida por el desempleo, por los recortes fiscales, por las políticas de ajuste y por la irresponsabilidad en el manejo de las cuestiones financieras por parte de las instituciones bancarias. Hablando en términos marxistas, estaban dadas las condiciones para que este movimiento irrumpiera y se expandiera vertiginosamente.

Pero, al mismo tiempo, no habría llegado tan lejos, al menos no tan rápido, sin un acompañamiento comunicacional suficientemente creativo y audaz. Su propio lema —somos el 99 por ciento frente al uno por ciento— encierra el potencial inclusivo que no tuvieron antes —como lo hizo notar Angela Davies recientemente— los latinos, o los gays, o las mujeres, o los manifestantes antiguerra que se pronunciaron muchas veces en defensa de causas específicas, con públicos específicos, a través de métodos muy específicos.

Occupy Wall Street encarna una concepción reticular de la comunicación, que utiliza al mismo tiempo todos los soportes —los medios tradicionales, Internet, las redes sociales, facebook, twitter, vocerías cara a cara, perifoneo, y apela a todos los formatos para conseguir su objetivo con un mensaje único. Han logrado «desde abajo», en cierto sentido, lo mismo que el *New York Times* y los grandes medios consiguen «desde arriba»: posicionar sistemáticamente su mensaje globalmente a fuerza de repeticiones comunicativas —y activismo político, por supuesto—, desafiar la agenda tradicional de la prensa norteamericana —y de las elites políticas— y consolidar una creciente legitimidad a los ojos de la opinión pública de ese país, al punto que, según una reciente encuesta, más de la mitad de los estadounidenses dice ver en las preocupaciones de los Ocupas, sus propias preocupaciones.

Se dice fácil; pero, en la sociedad despolitizada en que vivimos, resulta una gran hazaña. Todd Gitlin, investigador norteamericano que por muchas décadas ha documentado cómo la prensa de su país demoniza simbólicamente a los movimientos antisistema, registró desde los años 60, cinco estrategias en función de lograr ese propósito por parte de los grandes medios: la trivialización (o ridiculización de los objetivos del movimiento y del lenguaje de sus integrantes), el énfasis en el disenso interno, la marginación, el menosprecio de la efectividad del

movimiento y la desestimación del número de participantes en las manifestaciones (es decir, contar de menos).

Con Occupy Wall Street la prensa norteamericana intentó hacer lo mismo, pero ha debido aceptar algunas capitulaciones por el camino. Ha sentido en su pellejo la represión contra los manifestantes, en la medida que los propios periodistas han sido también reprimidos. El activismo de los comunicadores alternativos ha significado un duro golpe para la credibilidad del discurso mediático dominante. Y, finalmente, secuestrar a estas alturas la voz de los Ocupas implicaría silenciar a decenas de personalidades del arte, la cultura y el pensamiento solidarizados intensamente con esa causa.

Lo cierto es que la convocatoria para ser «Ocupa» proviene de todas partes. Michael Moore la ha puesto en estos términos recientemente: «Forme parte de nosotros. Comparta sus ideas conmigo u *online*. Incorpórese (o comience a organizar su movimiento local de Ocupación). Haga ruido. No es necesario instalarse con una carpeta en el bajo Manhattan para ser un Ocupa. Usted lo es diciendo simplemente que lo es. Este movimiento no tiene líderes individuales ni portavoces, cada uno de los participantes es un líder en su barrio, en su escuela, en su lugar de trabajo. Cada uno de ustedes es un portavoz frente a quienes encuentre en su camino. No hay que pagar nada ni conseguir permisos para desarrollar una acción».

En otras palabras: horizontalidad en el discurso, acceso a la participación a través de asambleas libres celebradas a nivel local y, por sobre todas las cosas, la intención de trascender el ámbito comunicativo para proponer un proyecto de transformación de la sociedad, que transforme también, durante el proceso, a los propios protagonistas del cambio.

Llegué, tal vez sin proponérmelo, a un concepto de comunicación alternativa. Y me alegra porque puede que no podamos avanzar en este campo, si no partimos de conceptos claros. Salgamos a las calles de nuestras ciudades a preguntar por el significado de «lo alternativo» y encontraremos las respuestas más variopintas. Todo el mundo quiere ser alternativo, sin que muchos sepan con claridad de qué se trata. Lo alternativo implica una subversión del poder y, en el terreno que nos ocupa, una subversión de un tipo de poder que utiliza los símbolos, la información, el conocimiento para perpetuar determinadas relaciones de dominación.

Comparto con Francisco Sierra la noción de capitalismo cognitivo para designar un modelo de integración mundial que condensa la mayor parte de la producción cultural a las lógicas del capital globalizado. Y, al mismo tiempo, subrayo el hecho de que no es posible construir una alternatividad a ese poder si no es desde la información, el conocimiento y la cultura.

Lo aterrizo más en el tema que nos ocupa: usted podrá tener un periódico comunitario, una radio universitaria, una biblioteca ambulante, 14 cuentas en facebook, 3 blogs y 5 twitter y no saber qué hacer con ellos. El dilema no es nuevo. Se parece mucho a lo que dijo una vez Henry David Thoreau: «estamos ansiosos por excavar un túnel a través del Atlántico, y acercar el viejo mundo al nuevo en unas semanas, pero luego la primera noticia que oír la gran oreja estadounidense es que la princesa Adelaida tiene tos ferina».

Hoy todos los mundos se interconectan con asombrosa inmediatez. Por eso sabemos de las relaciones entre Shakira y Piqué, del homosexualismo de Ricky Martin y de las gripes pasajeras de Angelina Jolie. Y sabemos también, por supuesto, de cosas trascendentes, pero en todo caso el contraste nos confirma que las tecnologías por sí solas no son garantía del cambio social. Un rector de una universidad británica nos recuerda un chiste típico del determinismo tecnológico: «señoras y señores —dice John Daniel— las nuevas tecnologías son la respuesta. Por favor, ¿cuál era la pregunta?».

Pero como sabemos, las preguntas son muchas. ¿Qué usos les damos a las TIC y a los medios alternativos? ¿Seremos capaces de generar con ellos una contracultura? ¿Hasta dónde la comunicación puede ayudarnos —o hasta dónde no— a hacer emerger formas más democráticas de construcción de lo público y lo político? ¿Está preparada la sociedad contemporánea para lidiar con la noción de mediatización; es decir, con la centralidad de los medios de comunicación en la producción y distribución del conocimiento a escala masiva?

Vistas en profundidad, las interrogantes anteriores podrían asustar a cualquiera, tanto como el tema que da título a este panel. Hemos sido convocados a pensar las relaciones entre medios, política y opinión pública, justo cuando muchas evidencias apuntan a un universal desencanto con esos tres componentes de la democracia.

Un experimentado investigador de estos temas, el británico Jay Blumler, afirma que, en materia de Comunicación Política, atravesamos una era de total descreimiento:

en los partidos, vaciados ahora de contenido ideológico y atrapados por una lógica de *marketing*; en los gobernantes, más preocupados por enfrentarse a la política en la televisión que en la propia realidad; y en los medios, obcecados por desatar escándalos políticos que multipliquen sus *ratings* y les sirvan de imán a los anunciantes.

Es ese el contexto que explica la renuencia de los indignados en España para canalizar sus demandas a través de las organizaciones políticas tradicionales. O el escepticismo que los Ocupas de Wall Street muestran hacia el bipartidismo norteamericano, tan parecido al bipartidismo británico, tan parecido al bipartidismo español. Mariano Rajoy acaba de provocar, como ha dicho recientemente un articulista, que millones de españoles votaran por su esclavitud, como si lo hicieran por su libertad. No hay opción: llámese PSOE o PP, nada salvará a España de un plan de ajuste impuesto por las cadenas del mercado.

¿Se puede hablar, en estas condiciones, de la posibilidad de una comunicación liberadora? ¿Pueden sobrevivir los medios alternativos sin que emerjan al mismo tiempo proyectos políticos alternativos? ¿Ocurrirá la democratización de la comunicación al margen de la democratización de la sociedad, como si los comunicadores viviéramos, dicho en palabras de Rosa María Alfaro, «en una isla feliz»?

Disponemos de múltiples experiencias en Latinoamérica y el mundo para demostrar justamente lo contrario. En apenas 12 años, por ejemplo, Venezuela logró expandir en miles sus medios comunitarios, creó una cadena de televisión con pretensiones de alcance mundial, lanzó un satélite para fomentar su independencia en el plano de las telecomunicaciones y fomentó un marco jurídico, como pocos países en Latinoamérica, para vigorizar las prácticas comunicativas locales.

La voluntad de generar un proyecto político desde abajo, modelado concretamente a través de la progresiva emergencia de un poder comunal, demandó, al mismo tiempo, el empoderamiento de los ninguneados y la democratización ineludible del espacio público. Quienes hemos visto Internet de banda ancha en las alturas del cerro más pobre de Caracas, o la organización de «mesas técnicas comunicativas» en los consejos comunales para visibilizar a los invisibles, o la emergencia de redes de comunicación espontáneas para desmontar las mentiras de los medios privados, creemos entender el significado de lo que Jesús Martín Barbero, y muchos otros, han sugerido con especial lucidez: «el tejido social de la democracia se construye comunicativamente».

Claro que no siempre es posible tomar el cielo por asalto. Y algunos dirán —con razón— que la comunicación alternativa no puede quedarse cruzada de brazos mientras se concreta la Gran Revolución Social o se desmorona a pedazos el capitalismo. Entretanto, más nos vale suscribir una convicción de Umberto Eco, que bien pudiera ser una convicción compartida por todos nosotros: se puede hacer mucho daño al poder comunicativo dominante desde una sistemática y consistente guerra de guerrillas comunicacional.

¿Qué otra cosa sino eso han hecho los Ocupas de Wall Street? ¿Pensaron que iban a llegar tan lejos cuando iniciaron su movimiento? ¿Cómo han logrado penetrar los muros de acero del *New York Times* y del *Washington Post* para presentarse incluso con legitimidad frente a los ojos de la opinión pública de su país?

Ya dije antes que la respuesta no es solo comunicativa, pero agregué que no puede desconocerse tampoco el alcance de la comunicación en dicho movimiento. Bastaría escuchar los lemas de los Ocupas —lo mismo en los parques de Nueva York que en la Puerta del Sol de Madrid— para advertir un discurso a la ofensiva, que no se deja acorralar, que sugiere acción de solo pronunciarse: «Si no nos dejan soñar, no los dejaremos dormir», «no somos antisistema, el sistema es antinosotros», «si los de abajo se mueven, los de arriba se caen».

Uno de los aprendizajes que podríamos obtener sin mucho esfuerzo es que, en el mundo contemporáneo, todo proyecto de subversión del poder tiene que agenciárselas para dejarse acompañar por una estrategia de subversión también en el terreno simbólico. Además de ocupar Wall Street, deberíamos probablemente intentar ocupar el *New York Times*, el *Washington Post*, *El País*, FOX News y tantas otras trasnacionales mediáticas. O gritamos desde el lunetario para que nos enfoque la luz, o seremos condenados de manera perpetua a la oscuridad.

Permítanme redondear lo dicho hasta aquí en unas pocas ideas que, a mi juicio, deberían servir de brújula a los medios alternativos en la construcción de nuevos espacios públicos y nuevos modos de hacer política:

1. Estamos abocados, probablemente como nunca antes, a estudiar y sistematizar

cuanta experiencia de alternatividad exista. Pero si a la gran prensa no le interesa hablar de Occupy Wall Street, no nos hagamos muchas expectativas con las grandes universidades. Atrapadas en las lógicas del mercado, tampoco les seduce investigar la naturaleza de los movimientos antisistema, y menos sus prácticas comunicativas.

Dentro de un contexto donde importa más desarrollar habilidades que pensamiento, y mercancías que teoría, Occupy Wall Street seguramente se ve como el desafío loco de un puñado de locos en un mundo loco. Y eso —dirán los gurúes del academicismo— más vale excluirlo de las líneas investigativas y de los planes de estudio de las facultades de comunicación.

Es una responsabilidad nuestra —esto es, de los medios alternativos y de los centros académicos alternativos al pensamiento liberal— desentrañar hasta sus esencias el movimiento de los Ocupas, identificar sus estrategias de mayor impacto e incorporarlas dentro de una praxis más general de la alternatividad.

2. Dotar de sentido a lo alternativo significa restaurarle plenamente su significado a la palabra «deliberación». O, dicho de otra manera, fomentar una cultura deliberativa a todos los niveles, en todos los espacios, a través de todos los soportes y formatos. Y más ahora, cuando los tecnócratas financieros imponen sin deliberar a los gobernantes europeos, cuando un ministro griego pierde el puesto por intentar discutir con su pueblo sobre políticas de ajuste, cuando se declaran guerras en nombre de encuestas asombrosamente antideliberativas.

El poder simbólico trasnacional procesa las deliberaciones, las tritura y las devuelve convertidas en cuños, etiquetas y estereotipos. La gran estafa

del capitalismo cognitivo consiste en usar el conocimiento para desinformarnos y para despojarnos de nuestra condición de ciudadanos.

Frente a tales escenarios, no queda otra opción que trascender a los medios y convertir la «alternatividad» en una filosofía de vida. Aprender a participar, saber dialogar, valerse de la comunicación para involucrarse y transformar activamente los espacios públicos. Si de mí dependiera, introduciría los principios de la Comunicación Alternativa desde los currículos de la enseñanza básica. ¿Acaso no lidian los niños con el bombardeo simbólico de los medios, de Internet, de las redes sociales? ¿Acaso no sería preferible desarrollar en ellos desde pequeños una cultura mediática con potencial liberador?

3. Lo alternativo tiene que trascender a los pequeños grupos, a los amigos, a lo comunitario entendido como espacio geográfico, para insertarse no solo en prácticas, sino también en lógicas reticulares de la comunicación. El micrófono de una radio o la columna de un periódico local, no solo deberían servir para denunciar la falta de agua en un barrio, o el desfalte de una microempresa a sus trabajadores. A mi juicio, tienen que ser útiles también para la interconexión política de los individuos, para la reafirmación de sus identidades, para el ejercicio de una ciudadanía que se sirve de la comunicación como pasaporte hacia la construcción de lo público. *Don't hate the media, become the media* («no odien a los medios, conviértanse en los medios»), reza la consigna de una red de medios alternativos que, sin decirlo, convoca a sus integrantes a apropiarse precisamente de una conciencia de alternatividad; es decir, a subvertirlo todo.

4. La alternatividad tiene que superar su tentación al espontaneísmo. No se puede, invocando la supuesta falta de capacitación de los comunicadores alternativos, despojar a la comunicación de su belleza, resultar aburrido o hacerse cómplice de un discurso soso. Si queremos desafiar las agendas de los grandes medios, si pretendemos subvertir los límites en que los poderosos encuadran el debate público, no queda otro remedio que ensayar audacias, osadías e, incluso, secuestrar códigos probadamente eficaces de la comunicación dominante para usarlos de modo liberador.

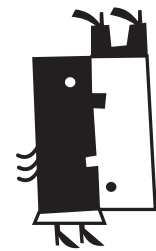
Arribo a mi punto de llegada ratificando una tesis que fue también mi punto de partida. La batalla en la que estamos enfrascados es esencialmente cultural. Y no enfrentarla desde la cultura representaría una actitud suicida. No hay alternativa, que no sea empoderar a los ciudadanos y convertirlos en gestores-hacedores-protagonistas de los medios. Es, más o menos, lo que dice José Ignacio López Vigil en una frase lapidaria, con la que termino:

«En los próximos años, podremos producir con calidad digital, con mil canales simultáneos, navegando en Internet a velocidad de la luz y corriendo por todas las autopistas de la información. Pero el desafío principal no se habrá logrado con esos adelantos técnicos (...) la mayor originalidad del futuro será devolver los medios a la ciudadanía.» ■

Palabras en el Taller Internacional Los medios alternativos y las redes sociales, nuevos escenarios de comunicación política en el ámbito digital, La Habana, 29 de noviembre de 2011.



Ilustración: Alucho



encuentro  
con...

## KARLA SUÁREZ

Llegué a ella recomendada por un amigo común, pero estoy segura de que tal aval fue totalmente innecesario. Lo diáfano de su trato, como si nos conociéramos de toda la vida, me reveló enseguida a una persona que le gusta hacer amigos. Aunque las preguntas y respuestas viajaron por correo electrónico (Habana-París-París-Habana), la entrevista resultó un diálogo cálido. Y como no nos hemos visto nunca, entonces me cedo el placer de imaginarla risueña, de pelo y gracia rebelde como descubren sus fotos, ingeniosa, pícaro e imaginativa; una mujer amantísima, de las que prefieren no encerrarse en clasificaciones.

*Al comentarle a un amigo sobre esta entrevista, él recordaba haberte conocido como la cantante que acompañaba a Carlos Varela y otros trovadores jóvenes en la década de los 80. Me gustaría comenzar hablando de aquella etapa en que te inclinaste por la música, sobre lo que sentía tu generación, ¿tal vez alguna especie de rebeldía descreída? ¿Cuánto favoreció o influyó esa época en tu posterior desempeño como escritora?*

¡Cuántas preguntas juntas! Trataré de organizarme. Esa etapa de mi vida fue muy importante. Empecé a cantar cuando estaba en la universidad, aunque antes había estudiado música en el conservatorio Caturla (durante la secundaria), o sea, que también la música me venía de formación. A finales de la década de los 80, La Habana era muy distinta de como es ahora, o al menos esa es la impresión que tengo. Era una ciudad con una vida cultural bastante fuerte, todavía no había período especial y éramos jovencitos que empezábamos a cuestionarnos un montón de cosas sobre el país y la sociedad. En los ambientes que frecuentaba, se leía mucho, y los libros que no se publicaban en Cuba se pasaban de mano en mano. La gente escribía, cantaba, pintaba, todo el mundo hacía o quería hacer algo. Escuchábamos música de la Nueva Trova y rock, mucho rock argentino. Discutíamos y bebíamos, hasta que llegaron los 90 y el país empezó a cambiar de la noche a la mañana y era como si te pasara una aplanadora por la cabeza. No sé si para toda la generación, no me gusta hablar en plural, pero fue como si todos esos sueños que proyectaba para mi futuro ya no pudieran realizarse. Acababa de terminar una carrera (soy ingeniera electrónica), y mi sueldo no servía para casi nada. Además, el país iba cambiando muy de prisa y uno se preguntaba ¿por qué?, ¿qué está pasando? Era preocupante, porque nuestros «sublimes» sueños culturales se volvían nada ante la necesidad de buscar cómo ganarse la vida. ¿Iconoclastas?, ¿carentes de fe? Quizá, pero es que justo cuando estábamos creando nuestros sueños, tuvimos que cambiarlos. De cualquier modo, fue una etapa muy enriquecedora y me alegro de haber vivido aquellos años, donde hice todo lo que pude y hasta más. Como persona tengo montones de vivencias y la escritora puede sacar partido de esto.

*Has dicho que de alguna manera tu madre es la culpable de tus aficiones literarias. ¿Por qué? ¿Cuáles fueron las razones y el camino que te llevaron a decidirte por la escritura como profesión?*

Cuando era niña, mi mamá era profesora de Literatura, mi casa estaba llena de libros y ella siempre tenía una historia a mano. Además, le gustaba hacer como unos talleres literarios en casa, con mi hermana y conmigo, la pasábamos muy bien, por eso digo que es la culpable: me contagió la enfermedad de la literatura. Empecé a escribir de niña, tenía un montón de faltas de ortografía; pero una necesidad enorme de inventar historias, aunque entonces no soñaba con ser escritora, escribía porque sí, porque me gustaba, me hacía falta. Mi sueño era ser científica. Fue en la época de la universidad cuando conocí a otros jóvenes que escribían, comenzamos a aprender mutuamente y quizá me pasó por la mente que algún día podría ser escritora, aunque estudiaba Ingeniería.



# Enferma de optimismo

Helen H. Hormilla

**A**cababa de empezar la universidad cuando escuché hablar por primera vez de Karla Suárez. Era en una de esas «descargas» en que la tarde se ha unido con el alba por las incansables conversaciones sobre la vida, la música o la literatura. Fue entonces cuando alguien mencionó a *Espuma* como uno de los mejores libros de cuentos escritos en los últimos años en Cuba y con ingeniosa previsión se negó a prestármelo. Poco después, una amiga me hizo llegar un ejemplar de carátula remendada y hojas desgastadas por el uso: «Este libro pasó de mano en mano por todo mi albergue del Pre, así que cuidalo», me dijo; pero con esa generosidad que otorga el afecto, me cedió para siempre la posesión del texto.

Leí de forma voraz aquellas historias, unas realistas, otras fantásticas y parabólicas. Historias que dejaban ver una poderosa imaginación y sensibilidad para captar los conflictos humanos de forma desenfadada, mujeres muchas veces sumergidas en una realidad existencialista y cuyas reacciones a los conflictos dejan de responder a un arquetipo de feminidad determinado. Lo mismo me ocurrió cuando por fin se publicó en Cuba su novela *Silencios* (Letras Cubanas, 2008). Me encontré atrapada por la candidez de la protagonista, por la aparente desidia con que se enfrenta al mundo y el modo en que la historia de estas décadas de Revolución queda esbozada en la constante sucesión de mutismos, ausencias y aislamientos que rodea a los personajes de la novela. Su mensaje pone al descubierto el sentir de toda una generación tal vez escéptica, pero profundamente humana.

Poco a poco he ido conociendo a la autora a través de las reseñas y ensayos sobre sus libros, o por sus entrevistas en diversas publicaciones culturales. He sabido que aunque *Espuma* (Letras Cubanas, 1999) fue su primer libro, ya otros cuentos habían aparecido en revistas y antologías, que forma parte de esa generación de narradores cubanos que en los 90 comenzó a contar la vida de otra manera (¿posmoderna, novísima, ecléctica?), que fue cantante y se graduó de Ingeniería porque guardaba el sueño de ser una gran científica y que sus pasos ya no andan por el trópico habanero, sino que han transitado por Italia, París y Lisboa, ciudad donde actualmente reside.

Karla Suárez (1969) es una de las escritoras contemporáneas que ha abrazado el éxito en el extranjero. Desde que en el año 1999 recibiera el Premio Lengua de Trapo en España por su primera novela, se ha dado a conocer en Europa donde ha publicado entre otros volúmenes *Carroza para actores*, de cuentos; la novela *La viajera*, y los libros de viajes *Cuba les chemins du hasard* (2007) y *Lézardes* (2007), en colaboración con los fotógrafos Francesco Gattoni e Yvon Lambert. Con *Silencios* integró las mejores diez novelas publicadas en España en el año 2000 según El Cultural de *El Mundo*, lo cual ha impulsado parte de su carrera en el viejo continente donde sus textos han sido traducidos al francés, portugués, italiano, alemán y esloveno. Ahora mismo, la Editorial Unión trajo a la Feria del Libro la edición cubana de *Carroza...*, con lo cual Karla regresa nuevamente a complacer a sus lectores naturales.

Escribir fuera de Cuba no le ha hecho seguir las leyes de un mercado que encasilla a los narradores de la Isla en una moda temática y estilística. La literatura le ofrece la posibilidad de estar en la piel de los otros, de inventarse universos distintos y de reflexionar sobre el que la circunda, privilegio al cual no pretende renunciar. Según ha revelado: «lo interesante de la literatura, para mí, es poder describir y convertir en real algo que no está en mi experiencia vital».

Aunque no se plantea como objetivo el contar desde la mujer, sus personajes femeninos ofrecen una interesante perspectiva que desmitifica ciertos criterios sesgados sobre la feminidad. Por esta razón, figura en casi todas las antologías y estudios referidos a la narrativa de mujeres en el país, en especial la de aquellas escritoras que aparecían por el crispado fin de siglo cubano.

Llama la atención que una escritora se incline por el mundo de las matemáticas o las ciencias, sobre todo porque estas referencias no son habituales en tu literatura. ¿Por qué quisiste ser ingeniera? ¿Aún ejerces esa profesión?

Empecé a escribir de niña, pero soñaba con ser científica, adoraba las matemáticas y las ciencias en general, por eso estudié Ingeniería. Luego, en plenos estudios, empecé a asistir en serio al taller literario y más que en electrones pensaba en grandes novelas. No preguntes por qué, mi cabeza está dividida en dos y no creas que la entiendo mucho. Nunca he dejado del todo mi profesión, he sido profesora de Informática, técnico, webmaster, en fin, un poco de todo, porque no quiero prescindir de esta parte de mí. Me encanta abrir los objetos para ver si puedo repararlos, una tienda de herramientas es mi perdición (seguro que eso me viene de mi padre que todo lo arregla). El problema es que no puedo dedicarme a una sola actividad, siempre he sido así y creo que ya es tarde para cambiar. En cuanto a la literatura, siempre hay un ingeniero en mis novelas, aunque no se la pase hablando de su profesión, porque muchas veces no viene al caso. Mi última novela, sin embargo, sí que tiene mucho que ver con el mundo de la ciencia, dos de los protagonistas son matemáticos y su mundo de referencias son los números.

En una entrevista, decías que *Silencios* es una especie de retrato de un tiempo que quizá no fue tan optimista. Allí, la protagonista escribía sobre la literatura en los 90: «Se me antojaba que los escritores hacían periodismo (...) Resultaba aburrido». Esta tendencia de una literatura casi costumbrista proliferó en cierta parte de los escritores de esa etapa y tuvo una buena recepción en el mercado internacional. ¿Por qué tu mirada se fue hacia otros espacios?

Estoy en parte de acuerdo con la protagonista. En aquel tiempo, casi más que literatura a veces parecía periodismo, pero es que faltaba el periodismo, faltaban las noticias, la sociedad estaba cambiando muy rápido, la gente estaba llena de preguntas y los escritores se hacían las mismas preguntas en sus textos. Estoy segura de que si alguien toma los cuentos escritos en aquella época y los periódicos publicados, va a saber mucho más sobre la realidad por los cuentos que por los periódicos.

¿Por qué mi mirada se fue hacia otros espacios? Pues será que esos espacios también me interesaban, porque estaba saturada de la «realidad cotidiana», porque mis intereses como escritora desde mucho antes no eran contar mi día a día, sino inventar otras historias, otros mundos.

¿Cuáles fueron las marcas de ese tiempo poco optimista que más incidieron en tu vida y en tu manera de pensar?

Todo lo que vivimos nos marca, aprendo de cada cosa y a cada momento. Por malo que algo parezca, siempre le encuentro su «ladito» positivo, soy un ser enfermo de optimismo. De ese tiempo me quedaron grandísimas amistades, gente que quiero mucho y que andan por todas partes y cuando nos vemos empezamos con los «te acuerdas», pero casi siempre vienen los mejores recuerdos, lo cerca que estábamos, lo amigos que seguimos siendo.

Si bien tus cuentos van más a los conflictos individuales de los seres humanos, en algunos como «Aniversario» o «Espuma», tratas problemáticas relacionadas con la crisis, siempre desde un prisma femenino. ¿Consideras que este momento tuvo particulares incidencias en las mujeres?

La mujer estuvo más afectada porque tenía muchas más responsabilidades, no hay que olvidar que nuestra querida Isla es muy machista. Entonces, la mujer iba al trabajo y luego le tocaba ocuparse de los hijos, buscar la comida, que en los primeros años del período especial no era lo que sobraba. Cocinar, ocuparse de las cosas de la casa y hacerlas antes que se fuera la luz, a la mujer le tocaba inventar constantemente. Muchas mujeres, además, se quedaron en Cuba con los hijos mientras sus hombres se fueron del país, algunos con la idea de trabajar y mandar dinero, seguro, pero la mujer se quedaba con la responsabilidad de los hijos. Yo era bastante jovencita en ese tiempo y no tenía grandes responsabilidades, pero conozco a muchas que estuvieron muy afectadas con la crisis.

Varias veces has declarado que no piensas que tu condición de mujer sea determinante en la escritura, sin embargo, tus cuentos y novelas son constantemente referenciados como ejemplos de escritura femenina y se les incluye en antologías de este corte. ¿A qué se debe la paradoja? ¿De qué manera lo femenino en tu literatura se instaure conscientemente?

Me incluyen en antologías femeninas porque soy mujer y en cuanto a las referencias, pues no soy responsable de las opiniones ajenas. 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) y seguro que este hecho de la naturaleza 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* es muy «masculina», ¿quién los entiende?

¿Crees en la necesidad de reivindicación de las mujeres? ¿Cómo pudiera influir en ello la literatura?

Todo sector marginado tiene que reivindicar sus derechos. 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 cosas. En este sentido, la literatura puede influir del mismo modo que lo hace en otros aspectos: mucho o nada. No creo que la literatura pueda cambiar la realidad, pero sí puede llamar la atención sobre



ciertos aspectos, claro, en el caso de que el libro llegue a muchas manos.

¿Qué es lo que más te gusta de ser mujer?

Visto que no tengo intenciones de cambiar de sexo, me gusta todo.

En «Un poema para Alicia» y en «Elena & Elena», existe una referencia a la violencia física y sexual contra las mujeres, y a cómo pueden hacerse partícipes de su propio perjuicio. En un interés de problematizar una mirada parcial que fija solo víctimas y victimarios —como creo que es la intención de estos cuentos—, me gustaría saber cómo surgieron dichas historias y cuánto te preocupa la violencia como tema en tu literatura.

«Un poema para Alicia» surgió mirando una foto donde había una muchacha encadenada, pero no se le veía el rostro. Esa foto me impresionó mucho, era desoladora, me dio pena y hasta un poco de miedo. De ahí salió la historia donde hay una Alicia débil y a la vez empecinada, es un personaje raro, me fascinan estos personajes. «Elena & Elena» surgió en parte de alguna historia que había escuchado y luego de otras historias de robos de bicicletas tan comunes en la época. Siempre me ha llamado la atención la relación que se establece entre víctima y victimario, esa dependencia psíquica, enfermiza, que sucede con frecuencia, como en el caso de estas dos mujeres que sufren, sin embargo no pueden separarse de quienes les provocan el sufrimiento. No me gusta la violencia y me pongo furiosa si veo violencia con los más débiles, no lo soporto, en ese caso puedo volverme violenta. Por eso, me cuesta entender cómo alguien pueda padecer callado, por qué. Escribir a veces sirve para tratar de meterse en la piel de la gente e intentar entender de algún modo qué mecanismos se activan en estas cabezas, cuál es la lógica que funciona. Fui Alicia y fui las dos Elena el tiempo que duró la escritura, no creas que llegué a entender demasiado, pero de seguro no quisiera ser ellas. Ojalá estas historias le sirvan a alguien.

Tus personajes femeninos rompen ciertos cánones tradicionales al encontrarse en otras opciones y espacios, al asumirse sensuales y dueñas de su propio placer. ¿Eres también una de esas mujeres que rompen con lo tradicional?

¿Romper con lo tradicional? No, nunca. En mi casa somos muy tradicionales. Mi marido se ocupa de la cocina diaria (soy genéticamente negada a la cocina), mientras me ocupo de cambiar bombillos, reparar tuberías, arreglar efectos electrodomésticos y otros hobby que me divierten. En mi cartera, hay siempre un creyón de labios y un destornillador (nunca se sabe). Estudié una carrera muy femenina (éramos cuatro o cinco mujeres entre 20). Y así con casi todo. Si mis personajes no son tradicionales no es



Fotos: Yaima Amador

por pura originalidad de ellas. Pero mejor es no decírselo para que no se molesten (¡a ver si se van a volver tradicionales!).

En los cuentos de *Espuma* y en *Silencios*, los personajes son un tanto escépticos e irreverentes y están imbuidos en una atmósfera existencialista. ¿Crees que esta sea una tendencia compartida por tu generación: el no creer, el no confiar? ¿Por qué preferir estos sujetos simples, con simples historias, pero repletos de grandes conflictos?

«El no creer o no confiar» puede ser una tendencia de parte de mi generación. Para los cuentos, si el conflicto es muy grande me parecen interesantes justamente los sujetos simples, porque entonces el conflicto es el centro. Un cuento, como decía Cortázar, es como una fotografía, está centrado en algo concreto y el hecho de elegir a un personaje, digamos «más limpio», hace que el conflicto se pueda desarrollar mucho mejor.

Una vez contaste que lo que te interesa de la realidad es la persona y su complejidad. En este sentido, ¿cómo pueden ser también esos conflictos individuales expresión de una realidad social determinada: «parábola de un resquemor hacia lo trascendente»?

La protagonista de mi última novela es licenciada en Matemática y está estudiando algo sobre la geometría fractal. Voy a responderte como si fuera ella. Una de las características que más me gustan de los fractales es que tienen autosimilitud, o sea, si tomas un fragmento de la figura te das cuenta de que es una réplica a menor escala de la figura principal, el todo está incluido en cada parte. La sociedad puede verse también como un fractal: si tomas un individuo y su conflicto, este

puede expresar en menor escala el conflicto social y, para mí, que no soy especialista en nada, será mucho más fácil analizar a un individuo que a toda una sociedad.

*Sobre los cubanos en el extranjero todos siempre tienen algo que decir. ¿Cuán difícil ha sido para una escritora cubana que vive fuera de Cuba la inserción en el mundo editorial? ¿Cómo te afectan esos supuestos que generalmente caracterizan a los cubanos y a la escritura que el mercado pudiera esperar de una emigrada?*

Tuve suerte, porque en realidad entré al mundo editorial con cierta facilidad, gané el Premio Lengua de Trapo (junto con Ronaldo Menéndez) cuando apenas había comenzado a vivir fuera y no tenía la más mínima idea ni del mercado editorial ni de nada. Con el premio vino la publicación de la novela en España y en otros países, pero no tuve que salir a buscarlos, por eso digo que tuve cierta suerte. Ahora, el problema no es entrar al mercado editorial, sino mantenerse. Vivimos en un mundo donde las cosas duran muy poco, los objetos se van a la basura en poco tiempo para que compres otro. Con las personas hay un culto extremo a la juventud, todo tiene que ser nuevo y ser noticia. En cuanto al tema cubano en Europa hay muchos prejuicios, aunque no solo con Cuba, también con otros países sucede lo mismo. Muchos editores, periodistas o críticos tienen una idea preconcebida de la Isla y aceptan solo lo que se ajuste a esa idea, si les vienen con otra historia, entonces consideran que «no es interesante» o que «no se vende», frase que detesto, pero desgraciadamente cada vez se escucha más. Son como fórmulas, como recetas de cocina: un escritor debe hablar de ciertos temas si es cubano, o de otros si es haitiano, o de otros si es mexicano, de lo contrario pueden dejar de interesarse por ti. Por fortuna, no todos los editores son así, hay mucha gente que no acepta que les determinen nada, que apuestan por un autor y publican su obra porque creen en él. Hasta ahora he tenido este tipo de editores y la verdad es que no he renunciado a nada y seguiré con ellos mientras pueda, porque no voy a hacerlo. Ya te dije, lo mío no es la cocina, no entiendo las recetas.

*A pesar de escribir fuera de la Isla, tus libros publicados siguen hablando de situaciones o personajes de aquí. ¿Te has propuesto abandonar a Cuba como presencia? ¿Qué nuevas dimensiones le ha dado a tu literatura el vivir en otra latitud?*

Una pequeña aclaración, no son mis tres libros publicados, son mis tres novelas, porque también he publicado dos libros de cuentos y un libro de crónicas de viaje. No creo que me he propuesto conscientemente abordar o abandonar a Cuba en mis textos, simplemente sucede, sobre todo con las novelas, porque con los cuentos muchas veces pienso en historias que pueden ocurrir en cualquier sitio. Mi primera novela, *Silencios*, la escribí estando en Cuba y en ella quería hablar de situaciones y personajes que veía todos los días, que eran parte de nuestra vida cotidiana. Luego me fui y escribí *La viajera*, que no transcurre en Cuba y donde casi todos sus personajes son extranjeros excepto las protagonistas que son cubanas y hablan todo el tiempo de la Isla, algo frecuente entre los cubanos emigrados. Cuando empecé a escribirla, llevaba poco tiempo viviendo en Roma, acababa de convertirme en una emigrante, por tanto, estaba llena de preguntas sobre la situación de los extranjeros y el hecho de vivir en otro sitio, o sea, como en el caso anterior, los personajes tenían que ver de algún modo con mi vida. En mi última novela *Habana, año cero*, regreso a La Habana, específicamente a la ciudad de 1993, un año célebre por lo duro que fue. En general, los temas están siempre muy ligados a la vida que estamos viviendo, a las cosas que nos sorprenden o nos llaman la atención en ese momento y a lo que, gracias a la distancia y al tiempo transcurrido, podemos ver más claramente. Hace 13 años vivo fuera y a veces es como si necesitara de algún modo reconstruir el país, que no se me olvide, que no se me pierda. En cuanto a la segunda pregunta, creo que vivir fuera nos cambia la perspectiva, te aleja del espejo y tu imagen es mejor. He conocido otros lugares y gente de muchas partes, por ello he podido comparar y revalorizar ciertas cosas. Sé que, poco a poco, me he ido interesando en aspectos de nuestra cultura que antes no me interesaban tanto, y también sé que muchas características de nuestra sociedad se me han vuelto incomprensibles. Vivir en distintos lugares me ha convertido a Cuba en una especie de globo que se infla y se desinfla, unas veces es superior a lo que yo pensaba y otras se me queda chica, pero lo importante es que se mueve, que para mí se mueve y entonces la busco y la reinvento.

*¿Cómo recuerdas La Habana desde la lejanía? ¿Cuáles son tus nostalgias?*

A La Habana vuelvo cada vez que puedo, aunque no tanto como quisiera y cuando estoy lejos, la recuerdo hermosa, es una de las ciudades más hermosas que conozco a pesar de su falta de pintura y de lo destruidos que están muchos barrios. La Habana conoce mi historia como no la conocen ni Roma ni París ni Lisboa que es donde he vivido. A La Habana no tengo que explicarle quién soy. A La Habana la maldigo y luego le doy un

beso. Le digo «linda» y luego le tiro la puerta en la cara. Somos familia y a la familia todo se le perdona, «o casi todo que no es lo mismo, pero es igual». Tengo nostalgia de mi familia, de los amigos, del mar y del modo de asumir la vida que tenemos los cubanos.

*¿Te interesa seguir publicando en Cuba?*

Acabo de publicar mi libro de cuentos *Carroza para actores* en Cuba y me interesa publicarlo todo.

*¿Los personajes de este libro son marcados por la desdicha?*

Los personajes de este libro son gente común que quiere, como casi todo el mundo, ser feliz. La felicidad es un concepto muy personal y, por tanto, cada uno la busca del mejor modo que puede. Lo que los unifica es la intensidad de esta búsqueda. Son personajes tan intensos que a veces rozan en el delirio, pero es precisamente esto lo que los vuelve interesantes para mí. Hay enamorados y suicidas, solitarios y maníacos, unos seguros de sí mismos y otros completamente desorientados, y todos buscan ser felices, aunque, el concepto de felicidad es personal, y si implica a más de uno, pues las cosas pueden complicarse, entonces vienen las desdichas. Pero no me gusta decir que están marcados por la desdicha (yo les tengo cariño), ellos simplemente viven y sí, a veces las cosas no les salen muy bien, pero eso es parte de la vida, ¿no?



*Este libro tiene varios años de publicado, pero solo ahora llega a Cuba. ¿Cómo crees que se conecte con la literatura reciente que se está haciendo desde esta orilla de la Isla?*

Desgraciadamente no estoy muy actualizada con la literatura reciente, conozco el trabajo de la gente de mi generación y de mis amigos; pero desde fuera no tengo acceso a lo más nuevo. Espero que se conecte bien. Eso solo lo sabré con el tiempo.

*¿Cómo son tus relaciones con los escritores cubanos de tu generación? ¿Te identificas con algunos?*

Tengo muchos amigos escritores cubanos de mi generación, muchos que nos conocemos de hace tiempo y que poco a poco nos hemos ido haciendo escritores. Algunos que viven en Cuba y otros fuera, que nos leemos y nos respetamos. Me identifico con algunas de las escritoras, a Ena Lucía Portela y Anna Lidia Vega Serova, por ejemplo, las admiro muchísimo.

*Tal vez Silencios sea tu novela de más éxito. Pero ¿con cuál de tus libros te sientes más complacida? ¿Cuál es el más importante?*

El más importante siempre es el que estoy escribiendo, los otros ya son grandes, hablan, caminan y se fueron de casa; pero del libro en el que estoy trabajando aún me quedan muchas cosas por descubrir y eso lo vuelve súper importante.

*¿Cuáles son tus influencias literarias y culturales en general? ¿Qué autores te sirven para curar los insomnios o simplemente como compañía?*

Siempre he creído que todos los autores que nos gustan, nos influyen de algún modo, tal es así que me ha sucedido releer autores que me habían gustado mucho cuando tenía 16 o 17 años y he descubierto cuánto influyeron en mi manera de pensar e incluso en mi manera de acercarme a la literatura. Te haré una pequeña lista de los que más recuerdo ahora: Dostoievki, Kafka,

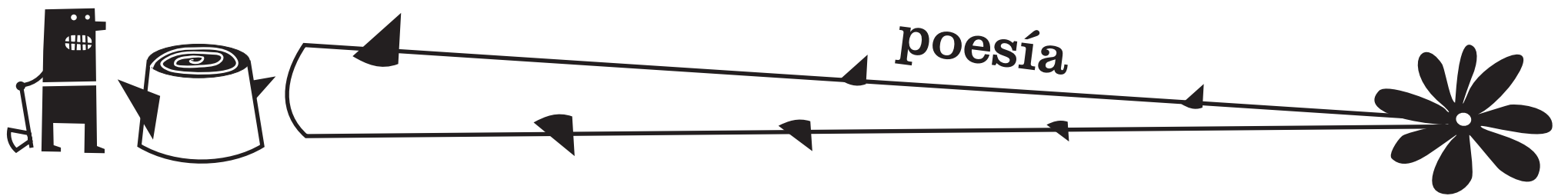
Virginia Woolf, Borges, Cortázar, César Vallejo, Mario Benedetti, Vargas Llosa, Edgar Allan Poe, Henry Miller, Salinger, Ray Bradbury, Dino Buzzati, Italo Calvino, Víctor Hugo, Sartre, Boris Vian, Anaïs Nin, Albert Camus. De los cubanos, Carpentier y Virgilio Piñera. Seguro que se me olvidan muchos, pero ya me acordaré la próxima vez que me pregunten.

*¿Para qué te sirve la literatura? ¿De qué te salva?*

Me salva de que el mundo se me quede pequeño y de no tener el don de la ubicuidad. Cuando escribo, es como si me escapara a vivir otras vidas, a estar en la piel de otras personas, en otras historias, tener experiencias que a veces objetivamente no puedo tener. Es como ser el protagonista de muchas vidas a la vez, porque al final uno está dentro de cada personaje, siente como ellos y piensa como ellos. Eso me encanta. Cuando estaba escribiendo *La viajera*, por ejemplo, aún no conocía México, pero la protagonista se fue a México y tuve que seguirla, tuve que buscar mapas y viví en la ciudad sin haber estado nunca, es fantástico (¡además de que el viaje fue más barato!). La literatura también me ayuda a organizar un poco las ideas, pones a discutir a dos personajes y en el fondo eres tú misma quien discute con todos tus fantasmas. Sí, definitivamente la literatura es un oficio divertido.

*Como escritora y como mujer, ¿qué te falta?*

¡Qué me falta!... ¿quizá mejorar el estado de mi cuenta bancaria? (Risas).



# Justificación de su existencia

Roberto Méndez

Este año se inició para las letras cubanas con una pérdida, la del poeta Alberto Acosta Pérez (1957-2012) que la muerte ha arrebatado cuando su poesía llegaba a una gustosa madurez. De su quehacer da fe un puñado de poemarios, entre los que es preciso citar: *Como el cristal quemado* (1988), *Todos los días de este mundo* (1990), *Éramos tan puros* (1992), *Alabanza del sueño* (1994),

*Monedas al aire* (1996) y *Música vaga* (2002). En 1990 recibió el Premio de Poesía Gerardo Diego, de Soria y en 2006 el XIII Premio de Narraciones Breves Alberto Lista, otorgado en Sevilla, además era también traductor de poesía y crítico esporádico, pero bien agudo.

Su lírica es la de un ser sensible y rebelde a la vez, y revela, junto con la riqueza de un mundo que pugna

por expresarse, el dominio de un oficio conseguido a través de un amplísimo orbe referencial, nutrido por sus lecturas literarias. *La Jiribilla* quiere honrar a Alberto Acosta, que no pudo ver cómo llegaba a manos de los lectores su más reciente poemario, *Experiencias de amor correspondido* (UNIÓN, 2011), pero la obra que nos dejó fue justificación suficiente de su existencia.

## Selección de poemas Alberto Acosta (La Habana, 1957-2012)

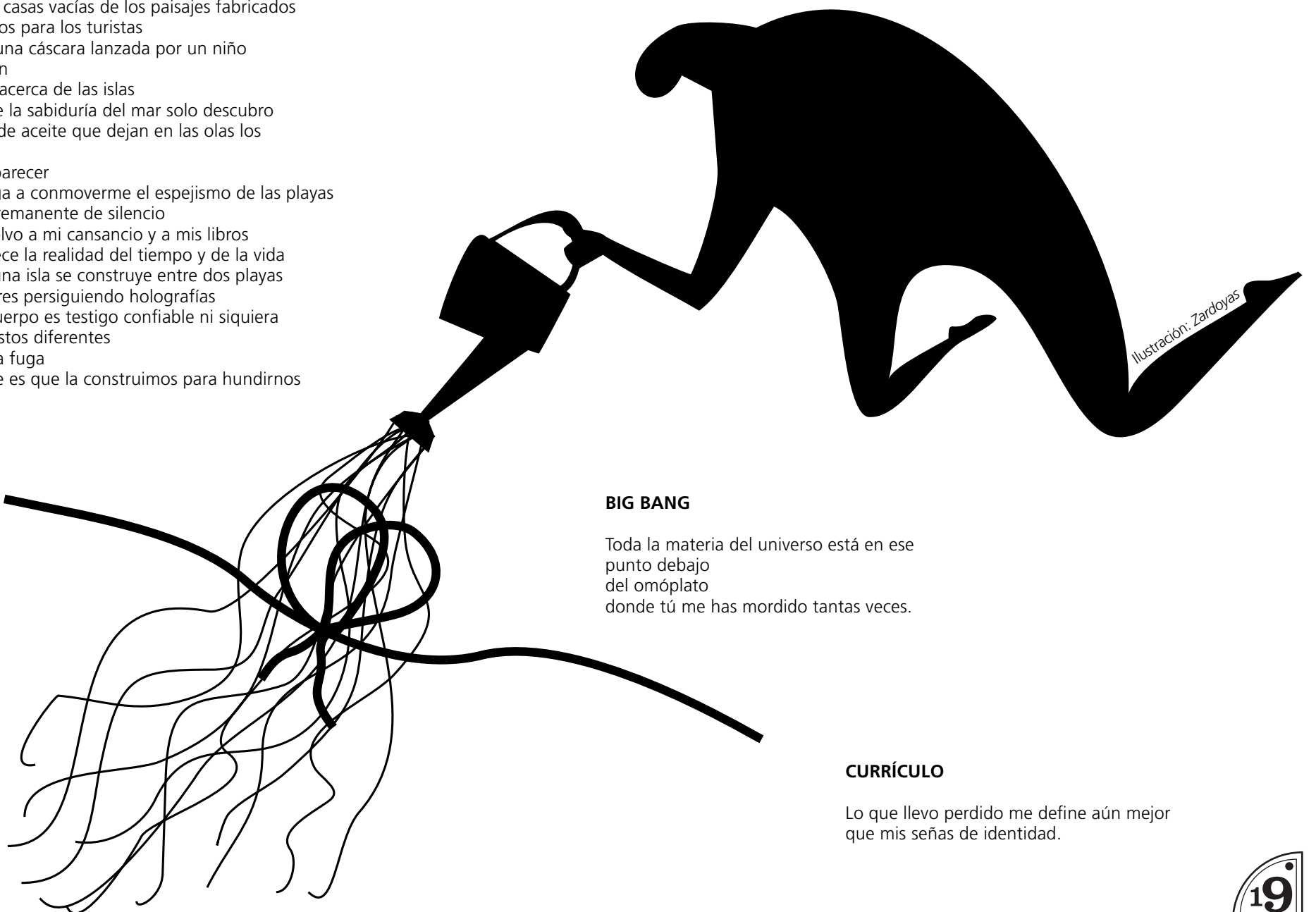
### TESTIGO CONFIABLE

*las islas son mundos aparentes*  
R.M.R.

no sé cómo se construye una isla  
las islas transcurren en la edad que no cesa  
como hermosos cementerios cortados por el mar  
en medio de las olas o entre dos soledades  
las islas son barcas rojas para estar de pie frente  
a las ráfagas de las ceremonias  
más allá de las casas vacías de los paisajes fabricados  
en los noticiarios para los turistas  
solo si fueran una cáscara lanzada por un niño  
solo si lo fueran  
estaría seguro acerca de las islas  
pero a favor de la sabiduría del mar solo descubro  
esas manchas de aceite que dejan en las olas los  
adolescentes  
antes de desaparecer  
mas nunca llega a conmovirme el espejismo de las playas  
sin pasado su remanente de silencio  
y entonces vuelvo a mi cansancio y a mis libros  
adonde acontece la realidad del tiempo y de la vida  
seguramente una isla se construye entre dos playas  
frente a hombres persiguiendo holografías  
pero ningún cuerpo es testigo confiable ni siquiera  
aquellos de gestos diferentes  
una isla es lona fuga  
y lo importante es que la construimos para hundirnos

### DECISIÓN

Voy a quemar en mí todos los poemas  
incluso el más breve:  
ninguno se acercó siquiera a la belleza de  
una piedra.



### BIG BANG

Toda la materia del universo está en ese  
punto debajo  
del omóplato  
donde tú me has mordido tantas veces.

### CURRÍCULO

Lo que llevo perdido me define aún mejor  
que mis señas de identidad.

Mariblanca Sabas Alomá (Santiago de Cuba, 1901-La Habana, 1983) fue una de las figuras más notorias del feminismo en Cuba. Delegada al Primer y Segundo Congreso Nacional de Mujeres, miembro del Club Femenino de Cuba, sus preocupaciones sociales fueron más allá de la pura defensa de su género. Fue miembro del Movimiento de Veteranos y Patriotas liderado por Rubén Martínez Villena, colaboró en la fundación de la Universidad Popular José Martí y estuvo entre los firmantes del manifiesto del Grupo Minorista en 1927.

Ejerció un periodismo combativo y polémico desde las páginas de: *El Sol*, *El Heraldo*, *El País*,



*Bohemia*, *Carteles* y otras publicaciones de la época. «La mujer de solar» fue publicado en *La Revista Blanca*, de Madrid, en 1932, durante el período de feroz censura de la dictadura machadista. El texto mezcla la preocupación sociológica con la denuncia social, y revela un pensamiento radical en sintonía con las fuerzas más progresistas de su tiempo, a la vez que escapa de las falacias de cierto feminismo de salón que por aquellos días se plegaba al tirano a cambio de pequeñas concesiones políticas. Es, además, un texto precursor de los estudios sobre la marginalidad en Cuba, de indudable interés todavía hoy.

# LA MUJER DE SOLAR

Mariblanca Sabas Alomá

¿Qué cosa es una mujer de solar?... Maltratada por la vida, pobre, enferma, oscura, sacrificada, ignorante, miserable, la mujer de solar —salvo algunas relativamente escasas excepciones—, es para la gran masa burguesa, algo así como «el detritus» de la sociedad. «Parecen gentes de solar» es el insulto preferido de la burguesía. Reverso de una medalla de ignominias cuyo anverso es «la alta aristocracia». El solar es la gran matriz generadora de «carne de presidio y de lupanar». Pobreza no es —ni será nunca, jamás, así todas las religiones habidas y por haber se empeñen en demostrarlo— virtud. Ser bueno siendo pobre es un heroísmo sobrehumano.

Pobreza —¡ahí está el solar proclamándolo a gritos!— es tuberculosis, pobreza es anemia, pobreza es un triste vaso de café con leche y un mal pedazo de pan después de ocho o diez horas de trabajo, pobreza es el camino que conduce a la prostitución, al robo, al crimen. Pobreza es certidumbre del imperio del Mal sobre la tierra. Pobreza es cáncer de la civilización. Cuanto se diga en contrario no es más que falsedad. La pobreza no ha sido jamás glorificada sino por sus explotadores. Unos la han explotado para obtener beneficios materiales; otros, para garantizar los goces eternos del espíritu, en la vida del «más allá». El problema de la mujer de solar es dolorosamente complicado y difícil. Más que problema, es un aspecto del gran problema de renovación social que esta generación está empeñada en resolver. Sería ingenuo afirmar que es «la vida de los solares» producto de la hamponería y la miseria y no la hamponería y la miseria consecuencia lógica de «la vida de los solares». Instituidos por el capitalismo, sancionados por la piedad burguesa, santificados por el concepto religioso de la «caridad inagotable», (¿dónde iba a ejercerse esta, señor, sino existieran cárceles, lupanares, asilos, «barrios bajos» y solares?...) y más que nada tolerados por los hombres como un mal irremediable como necesario, estos

patios de «vida en común» albergan un gran dolor inominado, desconocido.

Todavía no he tenido noticias de mujeres que se hayan unido con el propósito de destruir las diferencias de clases, pongamos por ejemplo, o con la finalidad de hacer obra de profilaxis social desde un punto de vista netamente revolucionario. Por eso, la mujer de solar se ríe, amarga y dolorosa risa de quienes se imaginan que para acabar con la indigencia basta fundar asilos; para acabar con la tuberculosis, fundar sanatorios, y para acabar la prostitución, llenar las cárceles de prostitutas. Así se encuentra la opinión pública a este respecto, como a tantos otros, absolutamente desorientada y desorganizada. Será necesario que por medio de una labor persistente de propaganda se lleve a los «solares» el convencimiento de que todos tenemos derecho no solo de sanidad, de confort, de cultura, de bienestar. Y estas cosas no se obtienen por dádiva, sino por conquista. Las mujeres de solar, entre tanto, permanecen indiferentes e inactivas. Un problema más grave les preocupa: la conquista inmediata del pan. Miran a las que se titulan «sus hermanas» y van en automóvil a ofrecerles «protección», como a enemigas más que como aliadas. Se ríen de «la moralidad» de los que tienen que comer. La moralidad es una cosa horrible, vista desde una batea llena de ropa sucia, desde una tabla de planchar, desde una mesa de despalillo, desde una máquina de coser. Un hábito de seda que solo viene bien al cuerpo que ha satisfecho sus necesidades y al espíritu que ha satisfecho su sed. Cuando la moralidad penetra en los solares, el hambre, la humillación, el odio y el rencor se trasmutan y estallan en una carcajada homérica.

Yo no he podido lograr, pese a los esfuerzos que continuamente realizo en este sentido, que ninguna de las sociedades de mujeres actualmente organizadas confeccione un programa de acción social capaz de despertar los entusiasmos de la mujer trabajadora,

ofreciéndoles posibilidades de redención. Posibilidades efectivas porque teóricas se les ofrecen a montones. La falta de «visión» social de casi todos los partidos y sociedades de mujeres es evidente. Esa es la clave de su fracaso.

El problema del trabajo de la mujer es un problema social, serio y complicado de múltiples facetas dignas todas de atención y de estudio. A agravarlo, a complicarlo, concurren múltiples circunstancias; la tara de la educación religiosa, deformadora del espíritu, anuladora del carácter, trituradora de la vida humana en beneficio de una fantástica y utópica vida divina; la condición de «cosa» a que tradicionalmente ha sido relegada la mujer por el egoísmo de los hombres; la necesidad de «ganarse el pan con el sudor de su frente» agudizada por las pavorosas derivaciones de la Gran guerra; el falso concepto de la moral; el papel de hembra sumisa, desempeñado mansamente durante tantos siglos, la indiferencia de las masas ante todo movimiento que entrañe una medular renovación; y, sobre todo, la falta de fe en los propios destinos, la falta de confianza en las propias fuerzas que impiden a la mujer unirse en un gran haz de voluntades, de entusiasmo, de pensamiento y de acción. La bestia de carga no abre las puertas de su entendimiento a esta verdad única; tienes que rebelarte, tienes que liberarte, tienes que dignificarte, tienes que unirte. Tú tienes derecho a la vida, a la felicidad, a la alegría, al amor. Tienes derecho a la estimación y al respeto de la comunidad que se beneficia de tu trabajo. Tienes derecho a valorar por ti misma, de acuerdo con tu capacidad productora y tu necesidad consumidora, tu esfuerzo y tu trabajo. Tienes derecho a recibir tanto como lo que das. La condición de esclavo es la más humillante de todas; y esclavo, no otra cosa, es todo aquel que se resigna mansamente a trabajar sin beneficio propio, en beneficio de los demás. Para que una acción social que te beneficie pueda ser victoriosamente encaminada, es preciso que tú sacando fuerzas de flaqueza, contribuyas con tu deseo de vivir una vida

mejor, con tu energía y tu entusiasmo. Es preciso que leas, que te instruyas, que te eduques, que pienses alto y sientas hondo, que afrontes valerosamente la lucha, que te aprestes a liberarte de tu condición de bestia de carga por tu propio esfuerzo. Poco o nada debes esperar de los demás. Lo que diga yo, una mujer, no tendrá fuerza efectiva sino el día que lo repitan cien mil mujeres. Nada que nos beneficie, nada que nos mejore, nada que nos enaltezca y dignifique será posible de obtener mientras no nos organicemos como fuerza colectiva. Piensen bien esto todas las mujeres que trabajan, extenuadas y rendidas en cuyos vientres se gestará, se está gestando una nueva generación. Dentro del pavoroso problema de explotación del trabajo, existe otro más pavoroso todavía: el de la explotación del trabajo de la mujer. La diferenciación por sexos no por valor de trabajo, de los jornales, entraña una enorme injusticia y favorece una inicua explotación. Los derechos de la mujer trabajadora no deben diferenciarse de los del hombre trabajador sino en cuanto se relacionen con las funciones de maternidad. Para analizar el problema del capital y el trabajo, desde el punto de vista de cualquier doctrina social, es preciso no perder de vista que el sexo de cada individuo no puede ser tomado como base para justificar explotaciones o consagrar abusos. El problema no es, al fin y al cabo, de centavos más o centavos menos concedidos como de limosna; el problema es de necesidad de destruir viejas y carcomidas normas económicas, generadoras de toda clase de miserias físicas y morales.

Nuestra conciencia ha sido sacudida por el gran grito renovador que circula por las entrañas del mundo; despertamos de un pavoroso sueño de siglos: pensamos, sentimos, vivimos. Luchando a brazo partido contra todos los prejuicios, venciendo los más estúpidos convencionalismos, rompiendo con las bárbaras costumbres, queremos cultivar en el hijo de hoy el compañero de mañana. Los hombres con sus ambiciones culminando

en guerras espantosas, con sus injusticias provocando la sangrienta reacción del proletariado universal, nos han abierto el camino. El horizonte estrecho del hogar se ha dilatado. Nosotras, obligadas por la vida, saldremos a la calle a trabajar y adquiriremos un nuevo concepto de responsabilidad social que nos hará aptas para la lucha. Ya lo hemos dicho: queremos ser las compañeras, no las esclavas del hombre... Trabajamos, luchamos, sufrimos... Bueno, mujeres, ¡manos a la obra! Vamos a organizarnos, a instruirnos, a responsabilizarnos colectivamente. Necesitamos penetrarnos de un amplio y salvador sentido de solidaridad; convencernos a nosotras mismas de que solo uniéndonos podremos triunfar, disfrutando de toda clase de beneficios: servicios médicos, servicios legales, beneficencia y recreo, deportes, instrucción, programa de acción social, mejoras en las condiciones higiénicas y económicas del trabajo, seguro de trabajo, de accidente, de paro y de vida, defensa colectiva contra todo intento de justicia, amparo, protección. ¡Manos a la obra! Es preciso que nuestras voces no se pierdan en el vacío; que no todo quede en palabras más o menos vibrantes y apasionadas en un solo haz de voluntades, los entusiasmos, las energías y la sed de justicia de todas las mujeres que trabajan. Las estadísticas —dirán nuestros graves y sesudos legisladores—, mienten: un ochenta por ciento de mujeres integrando la población de nuestros hospitales: un cuarenta por ciento de enfermas de los pulmones —podredumbre depositada en las entrañas femeninas, por los gallardos, caballerosos, pulcros y fuertes «superiores» de la mujer—, y un quince por ciento de otros males menores... ¡Elocuente mentira de los números!... Hay problemas más graves que atender, subpuertos; empréstitos, etc.... Imposible perder el tiempo en estas minucias que tanto preocupan a los pueblos: vigilancia y mejora del trabajo de la mujer, higiene infantil, educación, instrucción, justicia social, equiparación de jornales, lucha de clases, jornales mínimos... «De eso

nada más se ocupan los comunistas y los agitadores», dirán ellos... La mujer trabajadora prefiere callar ante este dilema: la tuberculosis, la anemia, el hambre, la muerte; o el prostíbulo. Prefiere callar, y calla, tragándose sus lágrimas, su bochorno, su dolor, su vergüenza. Cuando una subalterna acude al establecimiento a preguntarle delante de sus amos, si es cierto que maltratan y la vejan, le contesta en sentido negativo, con una sonrisa en los labios que más parece un rictus de maldición. Pasa, por su mente, la visión de una madre enferma, de unos hermanitos desvalidos, de una mesa precaria. Pasa la figura del casero, con un recibo y una amenaza de desahucio. Pasa el vejeje procaz o el joven libertino, los ojos llenos de lujuria y los labios llenos de promesas oscuras. Los más encontrados sentimientos se agitan en su alma, «¿No ves que el hambre y la casa de lenocinio nos acechan?», le preguntaría a la subalterna oficiosa. Pero sonríe, fatalmente, sumisamente y la pregunta se trueca en una afirmación: «Sí, señorita, estamos muy contentas porque nos tratan bien». La subalterna entonces, majestuosa, severa, redacta su informe luminoso.

La mujer trabajadora, en tanto, reunía en el silencio de su vida deshecha la tragedia innominada de sus pulmones mordidos y de sus ojos secos y de su boca sin besos de amor, y de sus entrañas brutalmente fecundas o dolorosamente estériles, y de sus mejillas mustias y de sus manos fatigadas y de su corazón negado de alegrías. Tres palabras de fuego la acribillan: Trabajo, trabajo, trabajo... A veces cuando en un órgano de publicidad, rompen lanzas en su honor y beneficio, un destello caliente de esperanzas penetra en la noche sin estrellas de su alma. Cree. Cree en la posibilidad de su liberación. Se liberó el hombre negro de la ominosa esclavitud del pigmento de la piel. Se liberó el hombre blanco de la ominosa esclavitud de la Metrópoli. ¿Por qué no se ha de liberar ella de la ominosa esclavitud del capitalismo?... ▀



Ilustración: Juan Darien



# Manuel López Oliva Nada es lo que parece

«Con la mirada  
perdida y no obstante existente... siendo y no  
siendo»  
PABLO NERUDA

«Es la mirada que no mira y mira»  
OCTAVIO PAZ

La destacada labor de Manuel López Oliva en su carrera artística, asociada a su relevante labor como crítico de arte y ensayista<sup>1</sup>, resume una extensa y fructífera labor centrada en dos importantes vertientes de un trabajo intelectual de envergadura, acometido desde un amplio bagaje teórico como sustrato de una perenne labor investigativa, que nutre su acervo cultural y se refleja en la diversidad de sus expresiones plásticas.

Su obsesión creativa dentro de las artes visuales singulariza un quehacer de estilo personal con una obra maciza y concisa, matizada de enigmas y sutilezas, mientras que su desempeño como promotor y analista cultural, transmitida en una amplia labor a través de juicios y comentarios en disímiles publicaciones nacionales y foráneas, así como conferencias y cursos sobre arte ofrecidos en centros de cultura, museos y universidades de diversas naciones, evidencian una recia personalidad con una dedicación por el arte acometida desde la autenticidad.

Nació en Manzanillo, en la provincia de Granma, en 1947. Su crianza se vincula al taller de pintura de su padre, donde recuerda lo mucho que escuchó hablar sobre la exposición realizada, casi frente a su casa, por Carlos Enríquez, en 1948, la que finalmente resultó un peso de pósito en su temprana vocación por la plástica. Realizó estudios artísticos en la Escuela Nacional de Arte, los que concluyó en 1969, tras haber recibido el Premio colectivo Adam Montparnasse a la Joven Pintura otorgado por el significativo Salón de Mayo en París en 1968, plataforma de sus inicios para comenzar una activa y exitosa labor profesional.

En el desarrollo de su trayectoria se destaca su continua reflexión sobre la Historia del Arte, expresada en sus valoraciones e interpretaciones estéticas desde una perspectiva técnico-especializada e histórica sustentada en estudios sobre la sociedad, la filosofía y el arte, aspectos que le sitúan en el punto de mira del contexto sociocultural sustentador de la visualidad, al tiempo que contribuyen a dar vida a su creatividad plástica desde un mundo visual asociado a una particular subjetividad expresiva con respecto a la ética individual y su representación a nivel social.

El 19 de mayo último —coincidente con el aniversario de la caída en combate del Apóstol—, fue el cumpleaños de López, y felizmente inauguró su nuevo taller —enclavado en la Calle Leonor Pérez No. 202—, ubicado dentro del circuito de recuperación y suma de valores estéticos existente en La Habana Vieja gracias al movimiento de rescate de grandes hitos urbanos con nuevas funciones socioculturales. El propio López comenta cómo se articula su conexión con la figura de Martí: «porque desde niño mi padre y la imprenta donde editaban *Orto* (con sus cenas martianas) sembraron la «martianidad» en mi psiquis; asimismo durante muchos años mi estudio estuvo en la calle Mercaderes No. 2 —edificación que fue sede



del bufete de Nicolás Azcarate, donde Martí trabajó como pasante—; y ahora significativamente me trasladé a tres cuadras de la casa donde Martí pasó su primera infancia, dentro del perímetro en que Mariano Martí ejerció su labor de celador.»<sup>2</sup>

Este nuevo espacio de creación está instalado en una vivienda paradigmática de la arquitectura cubana del siglo XVII que tras su reconstrucción, de la edificación original solo quedaban los muros, está considerado un inmueble patrimonial de protección número dos. Se prevé que esta zona será transformada en su totalidad dada la importancia de la calle Leonor Pérez, —que comienza en la casa natal del Apóstol y termina en la Alameda de Paula, sitio donde está enclavada la iglesia de igual nombre— de manera que este trayecto de seis cuadras de extensión constituye un corredor martiano. Entre los planes futuros se pretende crear un espacio en esta área que tenga características culturales con el objetivo de homenajear a Martí, y con la intención de recuperar el entorno para el disfrute de quienes la habitan y de los que la visitan.

Imbuído de este espíritu, el artista confiesa: «En mi anterior estudio desarrollé una

parte importante de mi obra, pero quizá este cambio implique un nuevo camino en la creación»<sup>3</sup>. Mientras esperamos cómo repercute esta permanencia de López en ese nuevo local, nuestro acercamiento a su quehacer nos remite al trabajo desarrollado a partir de su serie *Dioses, semidioses y mortales*, realizada en 1992, iniciadora de un lenguaje imaginativo con la máscara como recurso, en la que opera de manera especial una doble función en las imágenes, las cuales consiguen mostrar y disimular al propio tiempo. En este proceso de experimentación, el autor recurre a sus aspiraciones intelectuales para concebir la lógica espacial y visual de la imagen en su construcción pictórica, como traducción de una vivencia considerada cual si fuera un proceso intelectual de depuración de significados y significantes en su operatoria.

La evocación presente en sus piezas recrea tácticas afines a una figuración realista de narrativas semiocultas, que contrasta fugaces momentos de verdad/invencción en estampas resueltas mediante alegorías apoyadas por una pincelada que demuestra su pericia técnica y descubre el énfasis por la decoración artesanal presente en su producción simbólica. La génesis de estos atributos emerge de su atracción

## Hortensia Montero

por la artesanía indígena y la cultura popular de aquellas sociedades desarrolladas, como los mayas y los incas. Con ese objetivo, utiliza la máscara, adminículo usado universalmente en representaciones teatrales y que deben su uso en el mundo occidental a los griegos.

El término «máscara» alude al teatro griego, a la comedia, a la tragedia. En latín, persona significa máscara y es conocido cómo la variedad de máscaras utilizadas en el teatro resultan tan diversas como el teatro mismo y se utilizan, tal y como la representaron los griegos, tanto en el drama, como en la comedia para encarnar el conflicto, el dolor, la tristeza, la alegría, el humor y el placer, en suma, como expresión de diversidad de sentimientos. La finalidad de la máscara en el teatro griego consistía en ocultar la propia apariencia, de manera que un solo actor pudiera representar muchos personajes solo cambiándose el antifaz. Las representaciones teatrales constituyen una representación de un contexto en la que la máscara participa de manera entrañable, ya que su forma física comunica una situación dentro del conjunto de la obra, y es la apariencia lo que muestra, pues la realidad es múltiple, diversa, simultánea.

López Oliva aviva ese canal de comunicación con el espectador mediante la recreación de máscaras y asume la creación como reflejo de la vida, que no es más que un amplio escenario de representaciones. Recuérdese que la década de los 90 en Cuba presenció el nacimiento de un arte que nos convoca a la concurrencia de una amplia diversidad de enfoques en los discursos artísticos y se advierte cómo el surgimiento de un pensamiento altamente filosófico se inserta en un camino inexplorado que apela a una mayor introspección en los mensajes. En ese sentido, López no fue ajeno a la nueva naturaleza de lo artístico abierta entonces, y a partir de su impronta despliega en su contexto la capacidad de crear con energía e inteligencia un discurso artístico construido para convocarnos a un arte apoyado en una corriente neohistoricista que destila cierto culteranismo en las formas. Su arte está moviéndose dentro del ámbito de las apariencias y nos convoca a un aspecto de la realidad en este proceso creativo en el cual su poética nos devela las esencias de una suerte de ejercicio en torno a la representación. Diríase que asume la reflexión de Jorge Luis Borges: «Aunque la misión del arte no es otra que la de revelar la relación entre el hombre y el universo que lo circunda, el mundo aparental es un tropel de percepciones barajadas». (*El tamaño de mi esperanza*, pp. 45-46)

Los signos de su estética se nutren de figuras propias del teatro universal, en el que cohabita una de las claves más atractivas de su modo de hacer. Esa concatenación de máscaras y tatuajes es una dualidad que convive en sus imágenes de exacerbado sensualismo expresado en el dibujo del cuerpo y la relación con su contexto, le otorga una atmósfera de dramatismo teatral a la dimensión humana. El tatuaje corporal en los personajes de sus creaciones constituye un ideograma visual sobre

la piel que conforma la máscara del cuerpo, y va cambiando y transformando los rostros en función de los diversos estados de ánimo.

Su pintura es intensamente alegórica, plena de elementos simbólicos, plurisignificativos, dentro de la impresionante corporeidad pictórica que acentúa el verismo de las figuras, donde emana una intensa reflexión sobre la naturaleza del individuo. Alude a un amplio repertorio temático, cuya recurrencia a las máscaras, el atrezzo y la danza irrumpe de su apasionada exploración sobre el devenir histórico del momento actual y de su influencia en la existencia humana.

Basado en esa estructura conceptual, el autor construye un imaginario singular y con esta iconografía conforma el complejo inventario de un ambiente teatral, que se nutre de las típicas referencias de la cultura grecolatina antigua mezcladas con rasgos de las artes escénicas de todos los tiempos. El estilo de su narrativa destila un aliento algo barroco en el tratamiento de símbolos ocultos desde un tanteo eminentemente gestual, y la mayor dificultad estriba en plasmar esta representación con eficacia. López se sirve de diversos argumentos, que le permiten varias lecturas posibles. Esto confunde al lector porque lo coloca en un punto de vista cercano a la incertidumbre cuando rompe las reglas de juego de la realidad y lo acosa desde distintos ángulos para penetrar e interpretar la realidad desde la ficción. Utiliza los colores de tal manera que se crea un debate entre ellos con la intención de reforzar el dramatismo; tonos fuertes, cortados por ases de luz crean una comunión armónica cuyo resultado final, según el propio autor, no busca el aplauso sino la reflexión. Su discurso no es para complacer, todo lo contrario, es para hacer vibrar y reflexionar en torno a la diversidad de problemas existenciales de los individuos.

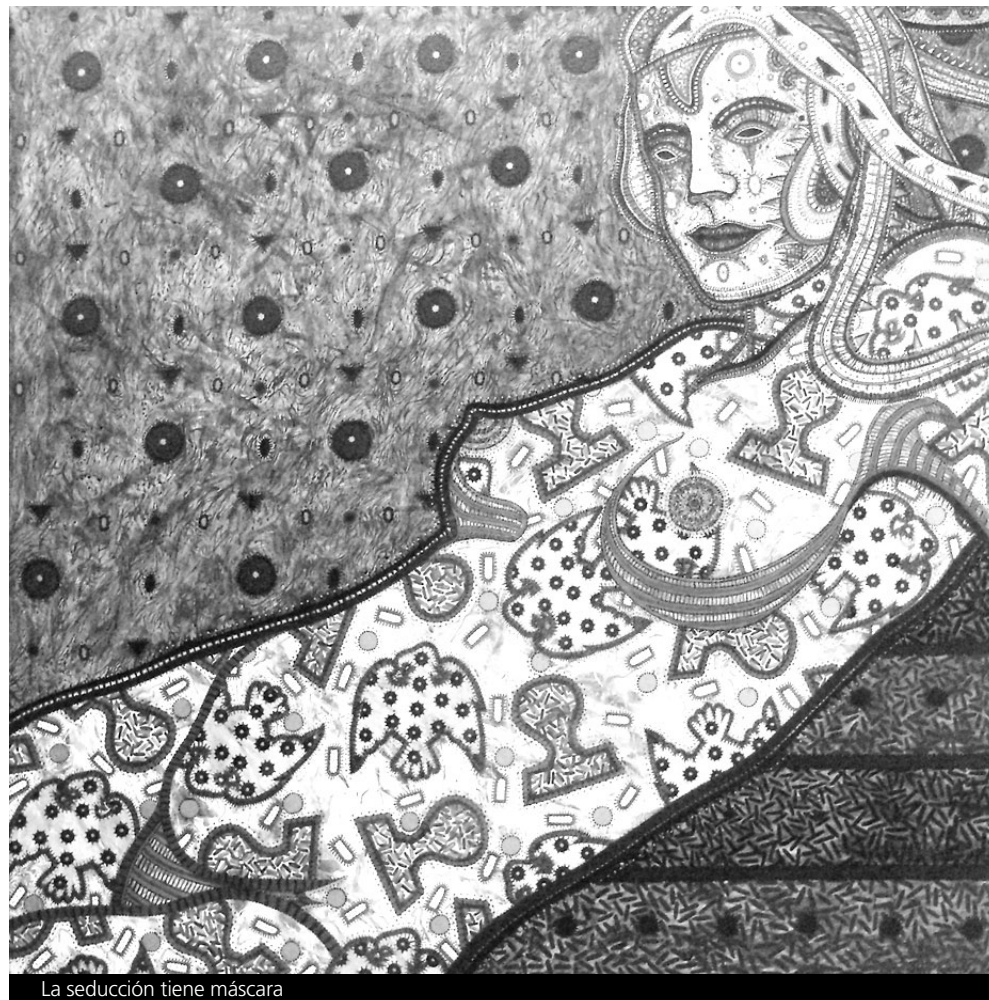
Su acción responde a una actitud escenográfica por excelencia. Aprovecha la estructura visual de la escenografía teatral que compartía cuando era niño con su padre, quien se dedicaba a esos menesteres, a la que se funde la añoranza de los antiguos bordados de sus tías, resignificándose ahora en estos cuerpos pintados. Son sus más auténticas raíces volcadas en una obra plástica cubana, actual, deudora de lo americano y universal.

Jean Baudrillard, en su obra *Illusion, désillusion esthétique*<sup>4</sup>, asume la percepción de este fenómeno, al que denomina «Duelo», y esclarece cómo el movimiento pictórico se ha retirado del futuro y desplazado hacia el pasado. Citación, simulación, reapropiación, el arte actual se ha apropiado de manera más o menos lúdica, o más o menos *kitsch*, de todas las formas, de las obras del pasado cercano o lejano, incluso del más contemporáneo. Es lo que Russell Connor ha llamado «el rapto del arte moderno». Seguramente este *remake*, este reciclaje, se vuelven irónicos. Pero esta ironía es la trama usada de un velo, no resulta sino de la desilusión de las cosas: es una ironía fósil. Con la recolocación de la mirada en una época pasada, López Oliva forma parte de ese proceder al apropiarse de códigos anteriores para contextualizar las figuras en un entorno cercano, dado su interés de intensificar la comunicación con nuestra actualidad. Crea una realidad otra que potencia la importancia de la máscara como objeto, la cual le posibilita exteriorizar la personificación del carácter del ser humano. Construye una iconografía singular desde la historia y el conocimiento, que cuando no se apropia de la realidad en sí misma, lo suplente con la fantasía nacida de la necesidad de congeniar el placer estético con la simbiosis de colores, líneas y texturas unido a una destacada introspección de sus juicios, elementos todos que conforman el eje de su arte.

Sus estrategias temáticas se centran en diversas motivaciones existenciales del individuo para, a través de la representación de cuerpos emblemáticos de la escena teatral, conseguir una imaginería muy propia. Con esta poética otorga un cierto misterio místico a estos personajes ocultos tras un antifaz. La máscara como ente mediático de la identidad individual resulta

esencial dentro de la problemática existencial del sujeto y desempeña un papel protagonista; hace de esta el centro de todas las miradas y propicia que converjan en ella las reflexiones del artista.

Resulta curioso cómo el drama de la existencia humana se presenta en estos protagonistas desde una labor de desciframiento. Estos son personajes que asumen una reflexión íntima de su acontecer vivencial desde resonancias filosóficas, fundamento que constituye el auténtico *leit motiv* de la obra. Para lograr su intención, el creador utiliza un estilo distintivo en el cual el constante juego con los símbolos, manejados con intención y a su antojo, desbordan imaginación por doquier y sirven como elementos clave para la comprensión de una obra singular dotando de solemnidad a este conjunto. Se apropia de un lenguaje abierto y directo que pone en función la sutileza de la apariencia, esa condición tan antigua como la humanidad misma y resalta un alto nivel profesional y una visión soñadora al otorgarle un sentido personal al rompecabezas que es la vida. El reconocimiento a la originalidad de su propuesta elíptica, sinuosa, sujeta a cuidadosas elaboraciones formales alcanza alto vuelo, nos cautivan, aunque



La seducción tiene máscara

sabemos de antemano que resulta un arte de provocaciones donde el hedonismo, dominio técnico y sentido de la unidad en la coherencia estilística, provocan que estas obras se legitimen en su misma contextualidad.

Su intenso espíritu alegórico se apoya en el marcado interés del arte contemporáneo por asumir la representación en el arte, y la capacidad simbólica de este repertorio está asociada a cierta connotación excitante. Sus retratos son impresionantes; de esas imágenes parecen emerger seres desconocidos, donde se arrecia el dramatismo del gesto al capturar algún lugar en un tiempo que nos resulta enigmático e insinuante, en un orden que es más ritual que temporal, que contribuye a conformar un arte de impacto, que inquieta y alerta. El proceso de confeccionar este discurso desde esta manera provoca un singular estado de ansiedad en el espectador atraído por estar al tanto de las intenciones de la silueta. Mientras recrea la realidad, el autor consigue retener instantes notables del discurso teatral desde atmósferas sorprendentes.

Cada escena subjetiva de esta serie, ordenada y clasificada por títulos sugerentes, se concibe

con sujetos particulares apresados por la sensibilidad del autor. La propuesta consigue que todos los protagonistas comparezcan en una historia homogénea, remarcada por la uniformidad del formato, que pone al descubierto los secretos y temores de estos personajes, quienes se desenvuelven con cierto aire melancólico dentro de la representación del marco escénico. El artista se nos descubre dando vida a sus obras y parece decirnos: nuestro mi rostro a partir de un conjunto de quehaceres, que son los del arte, los del desarrollo humano, en los que están también los oficios de la imaginación, donde se encierra el criterio de ejercer menos experimentos y más alma, menos arte y más verdad.

Al recurrir a escenarios teatrales, donde cada instante teatral es efímero, donde inmediatamente pueden no quedar vestigios de él, López consigue que esta propia sensación se respire en sus obras, en las que cada una es una recreación personal del ojo que la mira. Son signos que necesitan la reinterpretación para recomponer una realidad pasada, que siempre será subjetiva, individual e intransferible. La instancia teatral le resulta clave para instalar la imagen de la mujer, actriz que proporciona

la creación de la pintora mexicana; una versión de esta propuesta fue presentada posteriormente en la Fiesta Iberoamericana, (Holguín, 2007); constituyéndose en sí misma en plataforma de otro performance, esta vez, más erótico y conectado a la noción de nuestra raíz indígena americana, exhibido en la inauguración del Encuentro Mundial de Arte Corporal (Teatro Teresa Carreño, Caracas, 2009).

Su estética se inserta perfectamente dentro de una línea de pensamiento que tiene la impresión de que una parte del arte actual concurre en un trabajo de disuasión, de duelo de la imagen y de lo imaginario; duelo estético, la mayor parte del tiempo fallido, lo que entraña una melancolía general en la esfera artística, que parece sobrevivir en el reciclaje de su historia y de sus vestigios, «aunque ni el arte ni la estética son los únicos que se dirigen a este destino de vida melancólica más allá de sus medios y sus propios fines»<sup>5</sup>.

Lo que me parece más esclarecedor sobre el tema, resulta a partir de la mirada de diferentes estudiosos sobre el arte del siglo XXI. Como suscribe magistralmente Thomas Moore en *El gran mal del siglo XX*, que forma parte de todas nuestras angustias y nos afecta a todos, individual y socialmente, es la «pérdida del alma». De manera que el alma se pierde y el ser se enferma. Termino estas líneas, entonces, citando al ilustre Borges «...no hay en la tierra un ser humano capaz de declarar quién es. Nadie sabe qué ha venido a hacer a este mundo, a qué corresponden sus cantos, sus sentimientos, sus ideas, ni cuál es su nombre verdadero...»<sup>6</sup>. Y para cerrar este ciclo de alusiones debemos añadir la visión del examen que al respecto ha hecho Baudrillard, quien hace alusión a esta condición intrínseca del arte contemporáneo desde un análisis profundo y revelador:

«El arte se ha vuelto iconoclasta. La iconolatría moderna no consiste en herir a las imágenes, sino en fabricarlas, una profusión de imágenes donde no hay nada que ver.

«Estas son literalmente las imágenes que no dejan huella. Son sus consecuencias estéticas propiamente hablando. Pero detrás de cada una de ellas algo ha desaparecido. Ahí está su secreto, si es que tienen alguno, y ahí está el secreto de la simulación. En el horizonte de la simulación no solamente el mundo ha desaparecido, sino la cuestión misma de su existencia ya no tiene sentido.»

En consecuencia, López alude al propio proceso interno de construcción de la imagen que en él funde metáfora y símbolo, hieratismo clásico y festejo de la piel, apariencia y voluntario afán de ocultar para decir, composición de secuencia filmica detenida y tropo polisémico, poética sentida y provocación a la mirada y al pensamiento. Signos y juegos basados en la paradoja que, de cierta manera, expresan su filosofía personal sobre lo humano, lo histórico, lo circunstancial y lo eterno. Teatro de la pintura y teatro performático, donde lo feo es propósito y no resultado, eje del diálogo tramposo con los espectadores, desplegado en una pintura-otra de síntesis, donde muchos de los caminos plásticos y códigos sensitivos, sensoriales y racionales de la visualidad se orquestan. En estos ambientes creados por Manuel López Oliva evidentemente se transpira un discurso espiritual desde códigos visuales que proyectan la intención del artista de plasmar lo invisible, de compartir las apariencias, porque sabe que en realidad, gracias a la función irónica de la máscara como ente simulador, nada es lo que parece. ▀

en esta serie un marco general para ubicar la singularidad del efecto dramático, sin obviar la hibridez de la sensualidad de los personajes, desde la óptica ofrecida a través de la propia mirada del autor en una teatralización sin distancia, cuyo corte analítico consigue transmitir espectralidades del conflicto de la historia planteada.

Manuel López Oliva ha conformado un universo críptico, silencioso, mediante personajes contenidos irremediablemente en un universo escenográfico y ha desplegado dos caminos que se enhebran y autonomizan: el de la aparente teatralidad y la varia mascarada; y el otro, convocando también a descubrir los misterios de la vida, asumiendo paralelamente una línea de trabajo que hace uso de la textura de la pintura como una forma de enmascarar el ambiente mediante la proyección del medio digital sobre muros, creando un escenario virtual en performances combinatorios entre pictóricos y corporales. Estas experiencias han sido presentadas en un Homenaje a Frida Kahlo, (Casa de México, La Habana, 2007), amonizando en un tatuaje virtual el cambio de coloración y de imágenes plásticas en el entorno de la representación de los elementos pictóricos de su quehacer, junto con signos de

1. Galardonado con el Premio Nacional de la Crítica Guy Pérez Cisneros en 2000 como reconocimiento a la obra de toda su vida.

2. Entrevista con el artista en su estudio el 15 de julio de 2011.

3. Ídem.

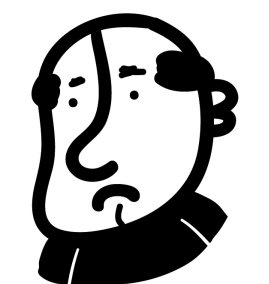
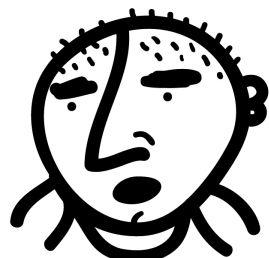
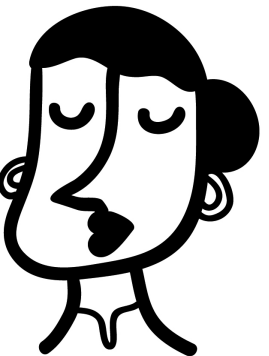
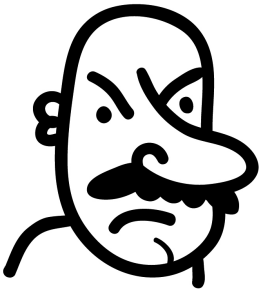
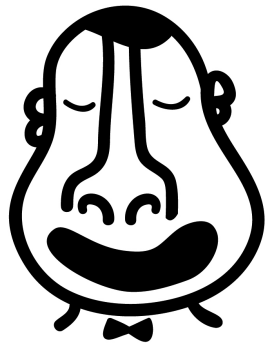
4. Sens & Tonka. París, 1997, p. 46.

5. J. Baudrillard, Ídem, p. 46.

6. *Otras Inquisiciones*, p. 162.

# CELDRÁN ENRIQUECE LA TRADICIÓN

Amado del Pino



Apelo a un nombre propio en el título porque la formidable labor de Argos Teatro en estos 15 años tiene un claro protagonismo en la figura de su líder y director. Ahí podríamos entrar en consideraciones sobre lo individual y lo colectivo que desbordan el tema que nos ocupa. Anoto de prisa que la falsa modestia, la supresión del yo por considerarlo grosero, el uso confuso del nosotros cuando «no pega», «no toca», «no encaja»... es un vicio disfrazado de virtud que nos ha perjudicado como sociedad.

Arranco este paralelo por esa misma condición de grupo con una cabeza artística evidente y aglutinadora. Teatro Estudio se organizó —desde su fundación en 1958— a partir del poderoso magisterio de Vicente Revuelta, el prestigio como actriz y las dotes organizativas de su hermana Raquel. Esa titularidad no impidió que la obra de Berta Martínez, de Abelardo Estorino, de Armando Suárez del Villar y en un período de Héctor Quintero aportaran —y mucho— al repertorio y las conquistas artísticas de la compañía.

En Ocuje primero y después en Teatro Irrumpe, el liderazgo de Roberto Blanco resultó siempre indiscutible. Ahí se da el caso de un creador —además un auténtico aglutinador— que tras una pausa de más de una década logra restablecer las bases productivas y sobre todo estéticas de su agrupación. Estuve cerca de Blanco y —aunque podía ser cotidiano, risueño, informal a ratos en su cotidianidad— realmente imponía un natural respeto por la cultura acumulada, el dominio de la técnica, la visión precisa y sostenida de sus búsquedas en el teatro. No olvidaré el clima especialmente fecundo de aquellos ensayos generales de *Mariana*, su apropiación de la *Mariana Pineda*, de Lorca. En ese momento, trabajaba como asistente de dirección de Roberto Blanco Carlos Díaz, otra figura importante de nuestra escena actual.

Celdrán —como Blanco, los Revuelta y en buena medida su maestra más directa, Flora Lauten— ha sabido manejar y vertebrar muy bien su equipo. Manolo Garriga le acompaña desde la arrancada en las luces y para el vestuario ha contado las más de las veces con la maestría de Vladimir Cuenca o ha disfrutado del crecimiento de Alain Ortiz como escenógrafo. De las bandas sonoras —formidables casi siempre en las puestas de Argos— suele ocuparse Carlos directamente, tras intensa búsqueda y asesoría. Tengo la experiencia en el proceso de *Reino dividido* —mi texto que asumió Celdrán— y del cuidado del creador escénico para encontrar la mejor atmósfera sonora.

También los maestros, los antecedentes que nutren la continuidad que significa un director como Carlos Celdrán se rodearon de equipos no solo talentosos, sino habituales. Por poner dos ejemplos, la espléndida música que Sergio Vitier creó y dirigió para los espectáculos de Blanco o el sustancial aporte a la visualidad de buena parte de los montajes de Teatro Estudio que firmó Saskia Cruz. Podría agregar la larga y tan provechosa colaboración de la ya clásica compositora Marta Valdés con las puestas de Estorino, Berta, Suárez del Villar o los Revuelta.

La relación de Celdrán con sus antecesores se aprecia también en elementos más directamente creativos. Ya se sabe que su formación se da en Buendía. En entrevistas y en los enjundiosos textos ensayísticos que ha escrito, Carlos reconoce que en Flora vio sobre el escenario lo que nutría el caudal de sus lecturas estudiantiles. Celdrán —y podría servir de ejemplo también en esto— no se apuró. En años de apogeo de Buendía se encuentra su crédito en el humilde lugar de la asistencia de dirección y a veces —firmándola o no— en la asesoría. Es natural que los jóvenes artistas padezcan la prisa, pero en la mayoría de los casos los más cuajados frutos se logran si el creador

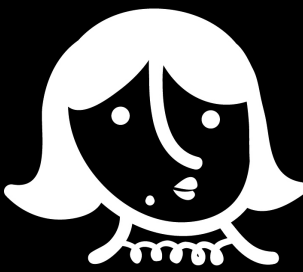
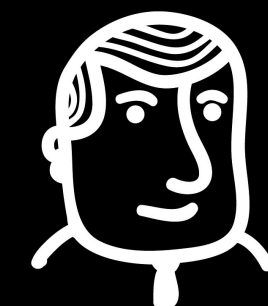
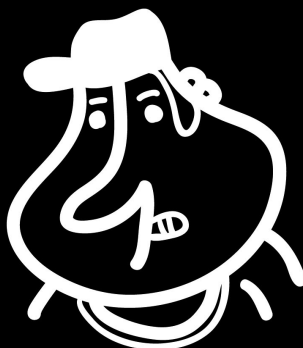


Ilustración: Juan Darien



prefiere formarse y mezclar la humildad con la confianza en sus posibilidades.

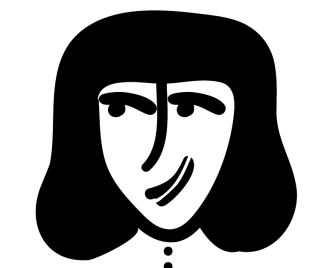
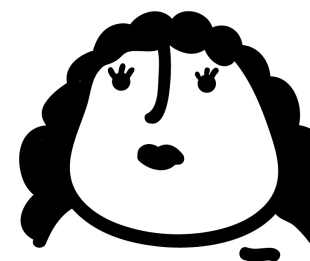
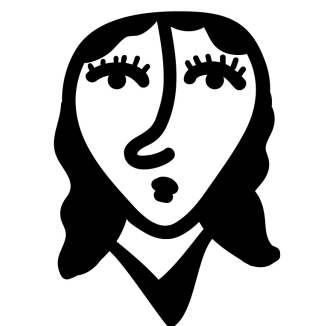
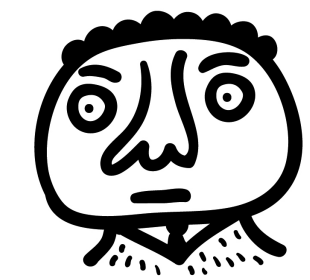
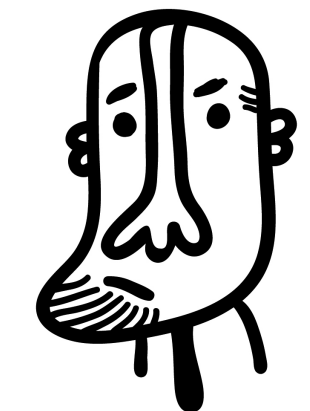
Cuando «se instala en casa aparte» con Argos Teatro, Celdrán tiene por una parte el aprendizaje de Buendía, el mucho teatro visto en diversas plazas del mundo, la constante sed de lectura que siempre lo ha caracterizado y también una crítica o un estar de vuelta de la experiencia de la Creación Colectiva primero y del llamado Teatro de Imágenes después. Entonces, aquella base práctica y conceptual la deja como sustrato pero relee a Stanislavski, piensa en Brecht, lo lleva brillantemente a las tablas con *El alma buena de Se-Chuan* y —enfrentando la desventaja de un arte efímero, escrito en el aire y la leyenda— se remite a la obra de los maestros de nuestra tradición inmediata. El propio Celdrán ha contado muy bien el encuentro con Blanco en Venezuela y de sus vínculos con Vicente se ha hablado más. Muchos intuimos un homenaje a Revuelta —también a Virgilio Piñera— en la inolvidable caracterización de Alexis Díaz de Villegas en *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini*, el montaje de Celdrán a partir del texto de Azama que sigo considerando entre lo mejor de nuestro teatro en los últimos lustros.

Omar Valiño hablaba hace poco de la relación de Vicente con Celdrán por la voluntad de prescindir de lo artificioso y centrarse en las ideas y las esencias. Comparto ese criterio y le sumo que en ambos creadores se da una labor muy profunda y sostenida en el ámbito de la actuación. Carlos —como sus mejores maestros— no «mueve» actores en un espacio; no se limita a sacar partido de lo que le llega; sino que construye, edifica, a partir del talento y las condiciones naturales del intérprete. Este tema daría para una reflexión aparte, pero anoto que ahí este creador suma la capacidad pedagógica a sus otras virtudes como hombre de la escena.

La huella de Blanco es menos evidente en lo conseguido hasta ahora por Celdrán con su Argos Teatro. Creo que está en la mezcla de lo cubano con una universalidad dada por el rigor y la ambición sobre todo. Tal vez a Roberto le importaron más algunos temas de los que se consideran clásicos de nuestra nacionalidad —historia, espiritualidad afrocubana—; pero Celdrán ha ido —también sin apurarse— dialogando con la dramaturgia cubana. *Chamaco* y *Talco*, de Abel González Melo, *mi Reino...* y ahora *Aire frío*, esa obra mayor de Virgilio Piñera, dan fe de ello.

En una comparación exterior con Vicente, Flora Lauten o Roberto Blanco, podría señalarse que a diferencia de estos grandes, Carlos no es actor. Sin embargo, Celdrán es un especialista en la interpretación. Probablemente nunca subirá al escenario en ese hecho de presentación de resultados que constituye un estreno o una función de temporada; pero en el momento de mayor energía creadora, en el laboratorio, la fábrica de ilusiones que es el proceso de ensayos, enseña, muestra, indaga, juntando el caudal teórico con sensaciones o soluciones prácticas.

Por último, pretendo seguir esta continuidad en un aspecto que se tiene en cuenta pocas veces y resulta esencial. Me refiero a la dramaturgia de la puesta en escena. Celdrán se formó como dramaturgo y —aunque hace rato, según sus confesiones, no escribe nuevos textos y los antiguos prefiere desconocerlos— su visión del uso de la palabra, la construcción de los personajes, la selección de los elementos dramáticos es uno de los puntos fuertes de su labor como director de escena. Sabe Celdrán que cada título —en un arte tan social y de la comunicación como el teatro— tiene sentido en un tiempo, para un público, en debate con una circunstancia palpante y concreta. La jerarquización temática y la intencionalidad expresiva son otras dos virtudes que distinguen a este creador y a su colectivo. ▀



**L**a constancia creadora ha llevado a Teatro de La Proa a ganar el reconocimiento de la crítica y el público no solo en La Habana, sino también en provincias donde se han presentado como Granma, Camagüey, Sancti Spiritus, Villa Clara y Matanzas. Desde la fundación del grupo en 2003, ha sucedido con todas sus puestas escénicas. Ya no son desconocidos para nadie sus esfuerzos en pro del teatro para niños y de títeres que se conoce en la prensa plana, radial, televisiva y digital. El espectador infantil o adulto que va a sus representaciones en salas, escuelas o plazas sabe quién es Teatro La Proa y en qué anda.

Por eso, me resultó tan interesante la apropiación titiritera que han hecho del célebre texto *El libro de la selva*, del británico Rudyard Kipling (Bombay, 1865-Londres, 1936, Premio Nobel de Literatura en 1907). De trabajar con textos latinoamericanos y nacionales escritos para muñecos pasaron al género de variedades y trasladaron historias de la literatura al retablo, hasta llegar a *Mowgli, el mordido por los lobos*, una concentrada versión teatral del muy joven autor Erduyn Maza sobre los cuentos de animales de la selva india, estrenada en 2011. La dramaturgia apela a una estructura que aboga por una trama clara, atractiva y tierna, en un tiempo en que la escritura a nivel mundial explora todo tipo de senderos, riesgos, nuevas fórmulas, muchas maneras de contar y exponer fábulas en franca competencia con el tratamiento narrativo de los medios audiovisuales y tecnológicos.

El equipo artístico de La Proa prestó particular atención al conjunto de personajes zoomorfos y antropomorfos que acompañan al pequeño Nathoo, verdadero nombre de Mowgli, y consigue durante la función que no se piense en la existencia de aquel filme que sobre la obra de Kipling produjo con enorme éxito Walt Disney. Desde que se recorren las cortinas, penetramos en un mundo otro, mágico y misterioso, donde un pequeño muchacho busca adaptarse a estar entre los humanos, luego de haber convivido en su primera infancia con lobos, monos, un oso, una pantera y un tigre malicioso.

Tres estructuras escenográficas y dos elementos en movimiento sostienen la selva en pequeño formato concebida por Arneldy Cejas, también actor y director de la puesta teatral. El diseño artesanal del retablo y los muñecos denotan la herencia de la filiación de Cejas con colectivos como Teatro Papalote o Teatro de Las Estaciones, pues allí compartió con maestros de la imagen y las tablas como Zenén Calero y René Fernández. Los artistas anteriores son a su vez creadores de un estilo que heredaron de la escuela que fuera el Teatro Nacional de Guiñol con los

Camejo y Carril al frente. Aquella visualidad hermosa e intensa de los años 60 y 70 fue continuada por los diseños de Jesús Ruiz, Ernesto Briel, Armando Morales y el artista plástico Waldo Saavedra, entre otros. Arneldy traduce todas estas influencias y logra un toque personal entre rudo y expresivo.

Retablo  Abierto

## Un lugar en el retablo para Mowgli

Rubén Darío Salazar

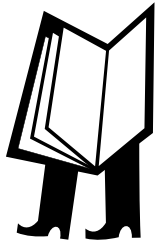
Con ayuda de la iluminación propone diversas texturas para los animales de tierra y aire, y cubre con tela cruda la desnudez que Mowgli exhibe en la historia original. Las simpáticas imágenes de Messua, la madre del pequeño, o de los mezquinos hombres del pueblo que consideran al niño un espíritu malo, un demonio menudo que habla con las fieras, son coherentes con el código visual de origen hindú que para los humanos elige el diseñador.

La sonoridad halla su base en temas de ayer y hoy provenientes de la India, y es uno de los mayores aciertos del espectáculo. Musicalizado de forma casi perfecta en todas sus escenas, la banda sonora cumple su clásico papel de ambientar, comentar, proponer o conmovir el alma del espectador y los intérpretes. Es en los actores titiriteros y la dirección artística donde el espectáculo evidencia la mayoría de edad, pues muestran en escena conocimiento y amor por el oficio, mezclan códigos tradicionales con acciones dramáticas atrevidas, además del uso de mecanismos y artilugios que proponen atmósferas graciosas y entrañables.

A Erduyn Maza y Arneldy Cejas, se unen Kenia Rodríguez y la actriz invitada Sara Miyares. Todos logran un trabajo de animación coordinado donde se mueven limpiamente, unas veces a la vista y otras camuflados entre luces y telones, jugando el juego de animar y encantar. Esta elección se apoya en un concepto escénico que no acude a ocultamientos, y es que actualmente el universo teatral titeril se vuelve cada vez más contaminado, libre e inclasificable; por eso unas veces los títeres se arrastran, otras vuelan, danzan o producen imágenes de fuerte filiación cinematográfica.

Las experiencias teatrales de cada uno de los integrantes de La Proa, incluyendo a la asesora teatral Blanca Felipe, denotan que los años de trabajo con Los cuenteros, Calidoscopio, Teatro Papalote o Teatro de Las Estaciones, más esa inquietud perenne de superación, búsqueda e intercambio con las diversas compañías de nuestro país no han sido en vano. Por eso debe ser que el colectivo, a casi diez años de creado, se mantiene fresco, prometedor aun de mucho más.

La Proa es un conjunto que hace y piensa el arte verdadero, no tienen nada que aparentar y sí mucho que anhelar. El teatro de títeres se ha vuelto hoy día un camino engañoso y tentador, pleno de maravillas y sorpresas, un juego inteligente y vital, en constante mutación, siempre inasible, asombroso, enriquecido por la propia vida. Así como el muchacho indio despierta con sufrimientos a la vida adolescente, mostrándose inconforme con las actitudes arrogantes y desagradecidas de sus iguales, deseoso de conocer su verdadera identidad para buscar su lugar en el mundo, busca Teatro La Proa espacios para seguir proclamando su apuesta por el teatro de figuras. Sin ninguna duda, este *Mowgli, el mordido por los lobos* se ha ganado un merecido lugar en el retablo. ▀



## Libros

**A**lguien entre ustedes pudiera preguntarse qué autoridad tiene un crítico literario para hablar de una obra como *Cuba: Lo que nunca dirán los medios*, de Salim Lamrani, que la Editorial José Martí ha tenido la feliz iniciativa de poner al alcance de nuestros lectores. Mi autoridad —si puede llamarse así— proviene del hecho de ser un lector sistemático y entusiasta de Salim, quien desde hace tiempo me favorece haciéndome llegar sus crónicas y artículos, los que me apresuro a circular entre los miembros más receptivos de mi directorio.

Y sucede que leyendo los jugosos y polémicos trabajos que forman este volumen, descubrí que me obligaban a adoptar la mirada con que leo una novela, por ejemplo, porque están llenos de personajes y conflictos, y el choque de unos y otros va generando, párrafo tras párrafo, una expectativa creciente, más propia de las obras narrativas y dramáticas que del ensayo y del periodismo.

Además, está muy presente aquí el factor de la «mirada». Se trata de lo que, en la jerga de nuestro oficio, llamamos el punto de vista de un narrador «omnisciente», aquel que narra en tercera persona, pero cuyo discurso, en este caso, fluye en el tono persuasivo y familiar que caracteriza al narrador en «primera» persona, el que parece dar «testimonio» de una experiencia vivida. Si nos fijamos bien, encontraremos, inclusive, desde el título mismo, la promesa de un narrador al acecho, aquel que sabe qué es lo que ocultan, qué es «lo que nunca dirán los medios», dando a entender así que en su momento esos medios serán «desenmascarados». Y, en efecto, lo son, gracias a una estrategia discursiva que consiste en subrayar el contraste entre las palabras y los hechos, entre lo que se dice y lo que se calla, entre los reclamos de objetividad y el modo de alinearse a una de las partes en conflicto, la que representa el gran poder mediático.

Esto se pone dramáticamente de manifiesto en un caso como el de Cuba que, a juicio del autor, debería ser estudiado dondequiera que se investigue el fenómeno de la desinformación. Porque ahí se oculta un misterio que convendría despejar: ¿Cómo se explica el contraste —lo que el autor llama el desequilibrio existente— «entre la desastrosa imagen de Cuba» que promueven las transnacionales de la información y «el prestigio de ese país a través del mundo»?... hecho este último —dicho sea de paso— espléndidamente ejemplificado por el discurso que Nelson Mandela accedió a ofrecer como prólogo del libro. Estamos precisamente ante el enigma que el autor se propone develar: «Analizaremos en este libro —dice— las principales problemáticas de la realidad cubana para ilustrar el abismo que separa la compleja realidad de ese país de la que transmiten los medios occidentales». Aborda entonces —no solo con argumentos persuasivos, sino con un impresionante despliegue de documentación— temas que van desde los derechos humanos hasta el terrorismo, desde la aparición de las Damas de blanco hasta el acceso de los cubanos a Internet, desde la emigración y la disidencia hasta



el futuro de una Cuba sin Fidel. Y en todos los casos descubre un trasfondo de manipulación y doble moral, empezando por el que se puso de manifiesto en la actitud asumida por la Unión Europea en 2005, previo acuerdo con el representante de Washington, «para apoyar la transición democrática en Cuba».

Que «la retórica de la Unión Europea sobre el tema de los derechos humanos», como justificación de la condena a Cuba, es «un pretexto poco creíble», queda demostrado en el informe de 2008 de Amnistía Internacional. «No se trata de afirmar que no existe en Cuba ninguna violación de los derechos humanos. Existen, según el Informe... Pero en el continente americano, desde Canadá hasta Argentina, las violaciones de los derechos humanos son realmente aterradoras y Cuba es el país que menos denuncias acumula de parte de esa organización».

Si hay condenas, por tanto, y las mismas se proyectan ruidosamente sobre Cuba, no se trata de la defensa de derechos conculcados, sino de la implementación de una campaña contra la existencia misma de la Revolución. Pero el lenguaje, lo sabemos, tiene sus coartadas: hasta mediados de 2008 la Unión Europea insistió en que su propósito era promover en Cuba «una sociedad civil más democrática y mejor organizada». Magnífico. ¿Qué pasaría —se pregunta Salim— si Cuba financiara

a los independentistas del País Vasco o a los de Córcega como medio de acelerar «la transición democrática» en España y Francia? Y aquellos pintorescos diputados italianos que apoyaban a los disidentes en Cuba, ¿tendrían el valor de apoyar, por ejemplo, a los colombianos o los hondureños? El doble rasero se pone en evidencia una y otra vez, inclusive para los implicados. Según un informe de junio de 2007, redactado por la Comisión (europea) de Cuestiones jurídicas y derechos humanos, sus respectivos gobiernos no están en condiciones de juzgar a los demás: «Bruselas —afirma la Comisión— carece totalmente de legitimidad moral y ética para dar lecciones sobre los derechos humanos».

Algo similar podría decirse de organizaciones como Reporteros sin Fronteras, que «también desempeña un papel fundamental» en el proceso de satanización de Cuba. La Organización asegura que se limita a defender la libertad de prensa, pero —se pregunta Salim— ¿es neutral y objetiva o está defendiendo una determinada agenda política e ideológica? Imposible responder sin tener en cuenta que Reporteros sin Fronteras está financiada en parte por la National Endowment for Democracy, que según un artículo publicado en el *The New York Times* el 31 de marzo de 1997, fue creada cinco años antes «para hacer públicamente lo que la Agencia Central de Inteligencia (CIA) hizo subrepticamente durante

décadas» y que «gasta treinta millones de dólares al año en apoyar partidos políticos, sindicatos, movimientos de disidentes y medios informativos en decenas de países». ¿Se podrá ser neutral cuando uno de los patrocinadores de esa neutralidad milita agresivamente en un bando?

Un infalible detector de mentiras y de verdades a medias recorre de principio a fin las páginas de este libro. Se trata, creo yo, del más amplio registro y desmontaje publicado hasta hoy sobre la campaña de desinformación que desarrollan los enemigos abiertos o encubiertos de la Revolución Cubana. Para la mayoría de sus lectores extranjeros, *Cuba: lo que nunca dirán los medios* será una revelación; para nosotros es una invitación a seguir reflexionando sobre los desafíos de la lucha ideológica en un contexto desproporcionado, que bien podría ilustrarse con la leyenda de David y Goliat.

Ojalá que esta obra se convierta en texto de consulta obligada para nuestros estudiantes de Periodismo, en material de referencia para nuestros politólogos y en una grata, enriquecedora lectura para el aficionado a escudriñar los múltiples rostros del explosivo mundo en que nos ha tocado vivir. ▀

Palabras en la presentación del libro *Cuba: Lo que nunca dirán los medios*, de Salim Lamrani. Sala José Antonio Portuondo, Fortaleza de San Carlos de la Cabaña. Sábado 18 de febrero.

# La rebelión de Aponte de 1812 en Cuba y la lucha contra la esclavitud atlántica, de Matt D. Childs

Fernando Martínez Heredia

Desde hace varias décadas, en numerosas disciplinas científicas se ha pasado al estudio a escala molecular y muy minuciosa de sus objetos de investigación. En la Historia también sucedió ese cambio. Esta nueva luz ha permitido ir evitando las deficiencias de una historia en que predominen las narraciones gruesas, con sus lugares comunes convertidos en evidencias, sus zonas de silencio, sus inexactitudes, y los prejuicios que guían las selecciones de asuntos, de fuentes y de buena parte de los juicios. Al menos, así ha sucedido entre los profesionales y en su ámbito de influencia.

*La rebelión de Aponte de 1812 en Cuba y la lucha contra la esclavitud atlántica*, de Matt D. Childs es una prueba extraordinaria de ese desarrollo de la ciencia histórica. Pero es mucho más que eso. Resulta impresionante la cantidad de documentación primaria con que ha trabajado Childs, la rigurosidad extrema de ese trabajo y la precisión y hondura de sus comentarios acerca de sus fuentes. Pero aún más me ha impresionado el modo en que las aprovechó y la vastedad e intensidad de contenidos, matices, problemas y sugerencias —al mismo tiempo— de los resultados que nos ofrece. La nota que precede a la tabla biográfica que elaboró sobre 329 esclavos y libres arrestados y/o castigados por participar en la rebelión de Aponte —que publica como apéndice—, es un buen ejemplo de cómo un historiador puede sacarles un gran provecho a los elementos cuantitativos que ha logrado poner a su alcance y organizar. Pocas veces se ve en un solo libro tal riqueza de análisis, de inferencias, de síntesis, de tesis, proposiciones y comentarios, de articulación de asuntos y de relatos parciales para lograr un cuadro de conjunto.

Childs escribe una obra de historia acerca de un suceso protagonizado por un grupo de personas —muy diversas, como sucede siempre con los seres humanos— que a partir de una de sus identidades se unieron en un propósito político común, en una coyuntura histórica de crisis, pensaron y actuaron con gran decisión y entrega a su causa, y asumieron las consecuencias, condensadas por la muerte y la represión. Por eso, el autor expone en detalle o sintetiza cuestiones esenciales de la estructura de la sociedad en que ellos vivieron y murieron —como es el surgimiento de una nueva esclavitud en Cuba después de 1790— o se detiene a explicarnos las características de la taberna y casa de huéspedes de Clemente Chacón, uno de los principales conjurados. Y sabe combinar muy bien los diferentes niveles. Puede analizar las instituciones sociales constituidas por las milicias, los cabildos, la racialización del trabajo o el racismo, en el mismo libro en que relaciona los dibujos de Aponte acerca de sus familiares con la hoja militar de su abuelo y de su padre, la formación de un carpintero que se convertirá en héroe y mártir con la pérdida de prestigio de los menestrales blancos en la nueva situación del país, la prohibición de los matrimonios interraciales con la acción del Capitán General de la Isla —el marqués de Someruelos, que será el verdugo principal— ante una pretensión matrimonial que involucra a familias de milicianos. O nos brinda interioridades del funcionamiento de un cabildo.

La estructura misma de la obra, en la que cada capítulo parte de la actividad de uno de los individuos ejecutados en La Habana el 9 de abril, es un formidable acierto, porque muestra al lector elementos del tejido de la investigación de una manera fascinante, al mismo tiempo que explora una dimensión diferente de la rebelión. El autor establece en sus formas concretas aquel axioma que no debemos olvidar: «la historia la hacen los hombres...» El lector agradecerá la claridad y la calidad formales que mantiene su escritura, valores que hacen mucho más eficaz la obra.

Cada vez que es necesario a lo largo del libro, Matt Childs expone sus criterios y su posición, aunque desde la Introducción nos ofrece pistas fundamentales de su método y sus objetivos. Tomo solo uno de esos pasajes: «El centro principal de mi análisis de la rebelión de Aponte está dirigido a explicar el funcionamiento de procesos sociales, culturales y políticos por medio de los cuales la gente de color libre y los esclavos, las poblaciones rurales y las urbanas, los africanos de diversas etnias —como congos, minas y mandingas—, hombres y mujeres tomaron la decisión de poner en acción sus riesgosos planes de liberación».



La policía, esa ayudante eficaz de los historiadores de la gente de abajo, ha servido a Matt Childs para devolverle la voz a un grupo de negros que vivieron en Cuba hace 200 años. Ellos viven de nuevo en estas páginas, exponen retazos de sus afanes, explican sus actos, muestran algo de sus concepciones del mundo y de la vida, se defienden o se presentan sin miedo ante los esbirros, dejan ver sus yerros. De seres humanos están hechos los sucesos sin trascendencia y los hechos que serán históricos, y quizá lo más admirable de la grandeza esté en cuánto han de elevarse los pequeños para poder alcanzarla. Al inicio del capítulo cinco, que parte del negro liberto Francisco Javier Pacheco, carpintero

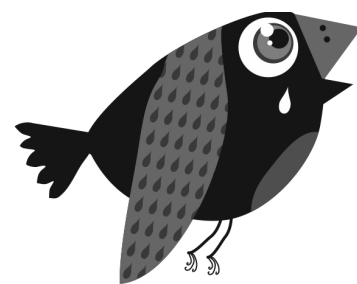
y miliciano al que Aponte le dictó el vibrante manifiesto que llamaba a los habaneros a derrocar a los tiranos —hoja que fue clavada en una pared de la morada del capitán general—, Childs nos advierte que es probable que esta sea la primera declaración de independencia de Cuba.

A veces sucede que se menciona un acontecimiento histórico, pero no se estudian suficientemente sus hechos, sus rasgos esenciales y sus condicionantes, los ríos profundos a los que ha estado referido y de los cuales ha emergido. No se llega, por consiguiente, al conocimiento, ni se comprende la significación del evento.

Aunque el tiempo parezca transcurrir con total regularidad, en realidad se condensa durante determinados momentos, que se vuelven decisivos. El primer momento de disyuntiva histórica que tuvo este país, fue el proceso de un tercio de siglo que va de 1790 a 1824, es decir, del inicio de la Revolución Haitiana a la batalla de Ayacucho. En aquella primera disyuntiva, los dueños de Cuba se decidieron por la contrarrevolución. José Antonio Aponte y sus compañeros se decidieron por la revolución. Los gobernantes de 1812 obraron en consecuencia: había que matarlos. Someruelos decide prescindir del juicio y anuncia las ejecuciones de La Habana, en un bando del 7 de abril: «Resta únicamente anunciar a este respetable público que para la mañana del jueves próximo [9 de abril] tengo destinada la ejecución de la sentencia referida, en el lugar acostumbrado, y que las cabezas de Aponte, Lisundia, Chacón y Barbier serán colocadas en los sitios más públicos y convenientes para escarmiento de sus semejantes...».

Pero la clase dominante se vio obligada a matar a Aponte dos veces: lo satanizaron porque él y sus compañeros se habían atrevido a ser revolucionarios. «Más malo que Aponte» es quizá el primer refrán político acuñado en Cuba, destinado a prevenir rebeldías y a esconder, en su forma coloquial y ya alejada de los hechos, su entraña antisubversiva. Comenzaba entonces el siglo XIX, en el que los más cultos entre los dominadores de Cuba manejaban el pensamiento de la Ilustración y las novedades europeas de todo tipo. Y como toda dominación establecida es cultural, incluso se intentó ubicar en algún escalón muy bajo —casi en el suelo, pero dentro de la casa de la hegemonía— a un infeliz esclavo culto, Manzano, que aprendió a escribir que cuando su sádica ama lo tildaba de «más malo que Rusó y Volter» lo estaba comparando con dos diablos. Pero, finalmente, la solución más eficaz no era satanizar a Aponte y sus compañeros: era ocultarlos, borrarlos de la historia, someterlos al olvido. La dominación de clase tiene sus leyes férreas, aunque puede vestirse de seda.

Todo eso sucedió porque Aponte resultaba irreductible a la manipulación burguesa. Los rebeldes de 1812 fueron los protagonistas de la actuación más radical en la Cuba de su época, de la subversión contra lo que era esencial en el régimen de dominación. Estos primeros rebeldes de Cuba, rescatados una vez más y expuestos de manera magistral por Matt Childs en su obra —estos pioneros— tienen sus monumentos, aunque no los tengan de piedra ni mármol ni bronce. Esos monumentos son las revoluciones, y los revolucionarios. Matt se inspiró en aquella primera gesta cubana porque inspirarse es algo fundamental para hacer una obra intelectual como esta, «que combina una investigación prodigiosa con la pasión y la imaginación», como dice una de las opiniones de contracubierta. Childs muestra su conciencia de la ubicación y el alcance del trabajo que ha realizado al dedicarlo en la edición original que publicó Louis Pérez Jr. en su valiosísima colección *Envisioning Cuba*, en la Universidad de Carolina del Norte: «Para mis compañeros y compañeras (en español ambas palabras), en este mundo y en el próximo». Y en la página siguiente presenta sus credenciales, mediante cuatro epígrafes que son citas de Michel-Rolph Trouillot, James Baldwin, Alejo Carpentier y Ernesto Che Guevara. Les leo la de Carpentier, tomada de *Explosión en la catedral*: «Hablar de revoluciones, imaginar revoluciones, ubicarse mentalmente en medio de una revolución, es, en alguna pequeña medida, convertirse en dueño del mundo. Los que hablan de revoluciones se ven impulsados a hacerlas». Y termino con la que Matt utiliza para cerrar, la del Che en sus *Pasajes de la guerra revolucionaria*, obra en la que tomó las armas literarias para inmortalizar la guerra de guerrillas: «La memoria es una manera de revivir al pasado, a los muertos». ■



# Sara por venir

Bladimir Zamora Céspedes

música



**E**n la tarde noche del miércoles 1ro. de febrero, mientras en el patio-bar de la EGREM la revista *El Caimán Barbudo* celebraba su habitual peña Trovando, dejaba de respirar nuestra entrañable trovadora Sara González. En ese momento no lo supimos, pero de alguna manera lo que allí sucedía, es decir, el canto de numerosos trovadores de las últimas generaciones, era ya un homenaje a ella.

La conocí, como otros muchos, a partir de las grabaciones del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC y después a través de su disco consagrado a la obra de José Martí, realizado por la Casa de las Américas. Disco que ahora mismo me sigue pareciendo uno de los proyectos de mayor plenitud, entre cuantos se han emprendido en nuestro país con la obra de nuestro más grande hombre. En él, la joven trovadora echó mano a todos los resortes musicales que habían atravesado su sensibilidad, entre ellos el golpe sonero del órgano oriental.

Después, andando el tiempo, estuve más cerca de los escenarios donde Sara echaba a volar su voz. Supe entonces con orgullo su modo gallardo de defender la Patria, su inquietud sin tregua por levantar el legado de otras cantoras de nuestro suelo y el resto de América y un infinito sentido de consecuencia.

Esta mujer nuestra que no deja de electrizarlos cada vez que le escuchamos «Girón la victoria», tuvo siempre la gracia suficiente para hacernos reír, para transmitirnos la alegría congénita y multiseccular que los cubanos tenemos para defendernos, incluso de los traspies de nosotros mismos.

Es verdad, ya no podremos más estar al amparo de su conversación o de su risa. No la podremos ver apoyando directamente a las trovadoras y trovadores que se sumen a la fila larguísima, de quienes a cada minuto salen al camino con voz, guitarra y corazón, defendiendo nuestra identidad. Pero Sara queda en la memoria, a través del recuerdo de cada acto, de cariño o compromiso con su país, quiero decir, con la Revolución, los trovadores más jóvenes. En la parte más alta de los nutridores de la cultura nacional.

Sus cenizas fueron veladas por cantores «coetáneos» y más jóvenes, por otros artistas, por deportistas, por importantes representantes de nuestra política, por sensibles hijos de vecino, seguros todos, de que tan cierta es la muerte física de Sara, como su capacidad de seguir enseñoreada de nuestros aires, por las fuertes razones de su voz. ■

Ilustración: J. Gustavo



« ¡Atención!, para todos los bailadores del mundo / La Maquinaria ya salió / Ahí na má / ¡Oh, Oh! Te figuraste que ya yo no (estribillo) / Somos una maquinaria / que si nos cambian los aros / nos rectifican el cigüeñal / nunca se va a parar / La maquinaria es un tren / una guagua / una rastra / un aeroplano / un camión / una lancha / a propulsión / Te figuraste / te lo creíste / pero, yo creo que te confundiste varón / Tú te creías / que ya taba cansao / que taba achantao / pero yo sigo plantao / Anda ven y súbete / a mi maquinaria / pa que vea / cómo las mujeres se menean / lo digo yo / y tú te figuraste / que no taba en talla / y con mi maquinaria / sigo en la batalla / ¡Atrévete! ¡Atrévete! / Súbete en mi maquinaria / pa que baile con cadencia / pa que nunca te arrepientas / de bailar con los Van Van / ¡de Cuba! / Somos la más perfecta / maquinaria universal / imagínate si es un Van Van / que lleva más de 40 años / andando / creando / inventando...»

Lo anterior es el texto de una de las melodías que, a tono con las recientes fechas de jolgorio, más ha sonado en mi populoso barrio de San Leopoldo, Centro Habana. Nuevamente Los Van Van, la agrupación encabezada por Juan Formell desde su aparición en los escenarios cubanos el 4 de diciembre de 1969, coloca un tema musical en la banda sonora de Cuba para hacer bailar de lo lindo a buena parte de los moradores de este país.

Contentivo de diez cortes, el álbum titulado *La Maquinaria* que viera la luz en 2011 a través del sello EGREM, es un fonograma en el que Los Van Van entregan una suerte de *reevival* de la sonoridad que caracterizase a la agrupación durante el decenio de los 70. De acuerdo con esa intención retro, en los diez cortes recogidos en la producción fonográfica se respira un relativo alejamiento de los aires timberos que habían acompañado al ensamble en sus más recientes discos y en contraste, una mayor presencia de elementos procedentes del son y de las formaciones charangueras.

Así, en el repertorio incluido en el CD, encontramos predominio del songo (esa contagiosa creación de Juan Formell, César Pedroso y Changuito), son, tumba-songo y merengue-songo. Inmersos en tal espíritu de tributo a códigos sonoros de una época pasada, en *La Maquinaria* Los Van Van retoman dos antiguas composiciones de Juanito y que fueran harto exitosas en su momento de aparición. «Recíbeme» y «Eso que anda» aparecen ahora con nuevas orquestaciones, pero que en esencia no cambian los signos distintivos que las tipificaron al darse a conocer allá por los 80.

En cuanto a las composiciones de estreno en el álbum, Juan Formell aporta tres piezas, las tituladas «Qué tiene ese guajiro que», «Final» y la que da nombre a la producción discográfica, o sea, «La Maquinaria». Completan el CD los cortes «La bobería», original del vocalista Abdel («Lele») Rasalps y el pianista Roberto Carlos, «Mis santos son ustedes», perteneciente a la autoría del cantante Mayito Rivera (en la actualidad, fuera de la agrupación), «Yo no le temo a la vida», acreditada al percusionista Samuel Formell; «Un año después», bajo la rúbrica del flautista Jorge Leliebre, y «Control», firmada por el guitarrista y cantautor Juan Carlos Formell, hijo mayor del líder de Los Van Van y músico con una vida muy activa en la escena latina de New York desde hace años.

Entre los mejores instantes del fonograma, en mi opinión, figuran «La bobería», con particular destaque para el Lele en las improvisaciones vocales, la cautivante hibridación entre merengue y songo que encontramos en «Un año después», interpretada con mucha picardía por Yenisel; «Control», a cargo de Mayito Rivera y donde el vocalista sobresale por la impronta guaguancosera, y «Yo no le temo a la vida», en virtud del armonioso trabajo de toda la agrupación en aras de exponer el clásico sonido Van Van.

Importante en el resultado final de la producción discográfica es también la participación de artistas invitados. Son ellos el Coro Solfa, de la Schola Cantorum Coralina, Ángel Bonne, quien interviene en los coros y ejecuta saxofón, así como el trompetista Alexander Abreu, que en «Final» hace un solo sencillamente memorable. Con una tímbrica en la que los sintetizadores tienen un rol de mayor preponderancia que en fonogramas anteriores, *La Maquinaria* es un trabajo que —sin proponerse demasiadas complejidades en las orquestaciones ni piezas muy elaboradas en sus estructuras— ensancha los terrenos del songo, además de ratificar a Juan Formell y Los Van Van como el tren de la música popular bailable cubana. ▀

# LOS VAN VAN

## La maquinaria

Joaquín Borges-Triana



Ilustración: V. Junco



# Sprüngli

Mylene Fernández Pintado



Para Peter Bichsel

—También a mí me gustaría estar contenta —dijo la Reina— pero nunca puedo acordarme de aplicar la regla. Debes de ser muy feliz viviendo en este bosque y alegrándote a capricho. —Pero si aquí estoy muy sola!— dijo Alicia con voz melancólica; y ante la idea de su soledad dos gruesos lagrimones rodaron por sus mejillas.

*Al otro lado del espejo.*

LEWIS CARROLL

—Billetes, por favor —dijo el Revisor del tren, asomando la cabeza por la ventanilla. En un momento, todos le presentaron los billetes.

—Vamos, jovencita, enséñame tu billete —continuó el Revisor, mirando enfadado a Alicia. Y un gran número de voces dijeron al unísono: «No hagas esperar, jovencita, que su tiempo vale mil francos el minuto».

—Mucho me temo que no he sacado el billete para Sprüngli —dijo Alicia en tono asustado. —No había ventanilla de billetes en el sitio de donde vengo.

—«No hay ventanilla de billetes en el sitio de donde viene» se asombraron los pasajeros a coro.

—No me vengas con excusas —dijo el Revisor. Y el coro añadió: «—No digas nada de nada. El lenguaje vale a mil francos la palabra».

El Revisor tomó un periódico y comenzó a dividirlo entre los pasajeros.

—Si quieres un ejemplar para ti sola, tendrás que viajar en primera clase —le dijo el Revisor en tono casi amable—. Aquí, en clase económica, hay un solo periódico para todos los pasajeros. La primera fila lee la primera página y así, los que quieren saber de deportes o cultura se sientan al final, los preocupados por la bolsa, en el medio y los interesados en la política, ocupan las primeras filas. Pero —añadió como cogido en falta— ya he hablado contigo más de un minuto.

—Gracias, ya sé todo lo que deseaba —dijo Alicia temerosa.

—Bueno, aunque no eres de por acá, se ve que eres una jovencita decente así que te daré una última información gratis. Si pagas una tarifa extra en primera clase, podrás leer las noticias del día siguiente.

—¿El futuro!? —se sorprendió Alicia.

—Sí, la verdad es que no es tan impredecible como pensamos —y aquí el Revisor hizo un gesto de cansancio y a Alicia le pareció solo un viejecito extenuado y orgulloso de cumplir con su deber.

Alicia se acomodó en su asiento de ventanilla y el tren arrancó. Ante sus ojos desfilaban, como fotogramas, pequeños pueblitos góticos, iglesias, montañas, cascadas, lagos, prados y bosques. Parece una película, una postal o la portada de una caja de colores o de chocolates —pensaba. —¿Será así Sprüngli?

Alicia no conocía a nadie que hubiera estado en Sprüngli, si bien todos se jactaban de haber comido los famosos chocolates. Contaban que se hacían con cacao y obreros importados y con maestros chocolateros y recetas del lugar, estas últimas, celosamente guardadas en las bóvedas de un banco como secreto bancario. Sprüngli era la ciudad del chocolate.

El tren se detuvo en una estación sin más edificios que la oficina para los billetes, y un gran reloj. El Revisor ordenó a los pasajeros descender de los vagones durante 31 minutos. Para evitar a sus compañeros de viaje y su coro de sermones, Alicia decidió caminar hacia un prado que parecía salpicado de puntos multicolores. Al acercarse, descubrió un pequeño ejército de personas que portaban pinceles, brochas y vasijas de pintura de diferentes colores.

El primer grupo pintaba la hierba. —Es lo más difícil —le dijo el jefe, interesado en hacerla creer que el trabajo de su brigada era el más importante. —La hierba debe ser pareja pero natural, la pintura no debe salpicar la brizna del lado porque entonces, esta quedaría más verde que la otra. Y si mañana llueve, tendremos que regresar a pintarla más oscura y si deja de llover algunos días, hay que buscar tonos ocres para pintar la hierba seca. Como ves, no es una tarea fácil. Yo he sido siempre muy cuidadoso y exigente con este trabajo. La próxima semana me promoverán a comprador, es el mejor puesto, en vez de estar aquí a pintar cada brizna de hierba, iré a la ciudad a escoger los colores.

—Aquel grupo que ves allá —continuó explicando, de modo confidencial— pinta las flores, se creen artistas, hasta se autoproclaman impresionistas, son todos mediterráneos, poco organizados y creyendo siempre en la inspiración, en vez de la constancia.

Los «impresionistas» parecían más divertidos. Uno de ellos pintaba unas rosas de azul mientras los otros lo aconsejaban, sentados en medio del prado, y discutían acerca del tono.

—Da lo mismo, al final, tendremos que olvidarnos de esto y pintar las flores según las instrucciones, aquí nadie quiere perder el trabajo —dijo uno de ellos.

—O que te manden a pintar las vacas —acotó el del lado.

—¿Las vacas? —dijo Alicia— ¿Cómo es que alguien pinta una vaca?

—¡Oh, eres una jovencita muy ignorante! Se nota que no eres de por acá —respondió el que pintaba las flores de azul sin dejar admirar su trabajo—. Es muy simple, debes convivir con la vaca las 24 horas hasta que se acostumbra a tu presencia, cada día te acercas más hasta que te permite acariciarla. Una vez en este punto, estás en condiciones de caminar a su paso y pintarle las manchas negras o carmelitas, según se te indique. Pero es muy aburrido. Las vacas hablan solo holandés y son tacañísimas, nunca te ofrecen un vaso de leche. Ese trabajo lo hacen siempre los que vienen de las zonas elementales, como tú. Solo que eres muy bajita para andar entre vacas.

—¿Hacen esto durante todo el año? —atinó a preguntar Alicia en medio de su estupor.

—Claro que sí, solo que en invierno usamos solamente el blanco para dar la cobertura de la nevada a la superficie. Los de las vacas se quedan sin trabajo porque las llevan a sitios cerrados y como allí nadie las ve, no importa qué color tengan.

A Alicia le habría gustado saber si pintaban también los ocasos y los amaneceres, el cielo y las nubes de la lluvia y si al final resultaba que las cascadas eran solo agua que alguien vertía desde la cima de las montañas, pero temía que el tren partiera sin ella. Despidiéndose del grupo, que continuaba ensimismado en las flores azules, corrió hacia la estación.

El tren viajaba sin esfuerzo, los pasajeros leían sus páginas y los altavoces indicaban las paradas sucesivas y las ya superadas. También, la hora y la fecha, la estación del año y la temperatura, la marea y la fase de la luna. Los índices de la bolsa y el cambio monetario del día.

Al llegar a Sprüngli, le llamó la atención que todos los carteles comenzaran con la palabra PROHIBIDO. La lista de prohibiciones era infinita. Incluía desde PROHIBIDO COMER O BEBER EN LA CALLE hasta PROHIBIDO PISAR LAS RANAS O LOS ERIZOS.

Luego de leer atentamente los letreros, Alicia sintió alivio. No estaba vedado comprar chocolates, solo que no veía ningún cartel que anunciara una pastelería. Las calles estaban flanqueadas por edificios majestuosos y grises, con nombres que no dejaban entrever nada goloso o divertido. Finalmente, decidió entrar en uno

que anunciaba la cabeza de un gato con una gran sonrisa de felicidad.

—Buenos días, ¿es esta una pastelería? —se dirigió a un señor delgado que no sonreía como en el cartel de la entrada.

—Buenos días, ¿estás asegurada? —inquirió el señor, sin sonreír.

—No, no estoy segura, por eso le pregunto —dijo Alicia.

—No te pregunto si estás segura sino, si estás asegurada. Esta es una compañía de aseguración. La más grande del mundo, así que también nuestro trabajo es el más importante del mundo. Por ejemplo, yo podría demandarte por hacer preguntas estúpidas y hacerme perder: tiempo, concentración en mi trabajo, dinero y hasta el puesto. Con lo que, si yo me quedase desempleado por atender tus estúpidas preguntas en vez de mi importantísima labor, podría pedir además una indemnización por perjuicios y entonces te verías obligada a pagarme también el alquiler de la casa, las facturas, los seguros y los impuestos. Pero, si tú estuvieras asegurada contra daños y perjuicios ocasionados a terceros en ocasión de preguntar estupideces, tu compañía aseguradora se ocuparía de todo esto.

—No sé qué es una aseguración, pero parece algo muy importante —dudó Alicia.

—Claro que es importante, ¿sabes que la memoria trabaja en dos direcciones? —preguntó el señor con aire satisfecho.

—Veo que también aquí hacen chistes —pensó Alicia con alivio y se acodó en el mostrador, ya más confiada. —No, no tenía idea. Creo que la mía solo trabaja hacia atrás.

—Eso es porque no eres de por acá, y tu memoria es tan mala que solo trabaja en una dirección. La nuestra trabaja también hacia adelante y ese es el principio de la aseguración. Recordar lo que ocurrirá.

—Asegurarte es cubrir todos los riesgos de tu vida futura, estar a salvo de todos tus errores, ser perdonada de antemano por los pecados que puedas cometer —comenzó el discurso

el señor, muy inspirado. —Por ejemplo: te hago una póliza por daños a especies en extinción en latitudes polares y tú, me pagas todos los meses una cifra por si algún día hieres un pingüino emperador en la Tierra del Fuego.

—No creo que iré nunca a La Tierra del Fuego y mucho menos le haría daño a un pingüino, ¿por qué debería pagar por algo que nunca cometeré? —continuaba a preguntarse Alicia, luego de despedirse del señor, aún muy serio.

La tienda de chocolates estaba al lado, y nadie sonreía en el cartel de la entrada.

—¿Qué quieres comprar? —dijo la vendedora.

—Todavía no estoy muy decidida —dijo Alicia en tono amable.

—Antes me gustaría echar un vistazo alrededor, si puedo.

—Puedes mirar si lo deseas delante de ti y a ambos lados —dijo la vendedora, pero no todo a tu alrededor, a menos que tengas ojos en la nuca.

Como Alicia no los tenía se contentó con dar vueltas y mirar los anaqueles a medida que se acercaba a ellos. La tienda parecía estar atestada de chocolates de todos tipos, tamaños y formas, pero cada vez que Alicia se detenía ante un estante para ver en detalle su contenido, estaba completamente vacío, mientras los de alrededor estaban abarrotados hasta arriba.

—Es un nuevo método de ventas, así regresarás siempre en busca de más chocolates, porque el que realmente deseas, desaparecerá ante tus ojos —explicó la vendedora.

—Es muy agotador vivir en Sprüngli —dijo Alicia y se conformó con mirar los que estaban detrás del mostrador, sin intentar tomarlos.

—No es agotador, es caro —acotó la vendedora.

Alicia pagó una caja pequeña de chocolates que le pareció la más barata. Salió, caminando entre edificios severos y gente preocupada con las manos enguantadas que sostenían portafolios y celulares.

Buscó un cesto donde botar el celofán que aprisionaba la caja. Encontró un grupo de bidones metálicos, herméticamente cerrados por compuertas también metálicas, en las que unos letreros

digitales anunciaban: «Recogida de basura diferenciada. Licencia exclusiva para los vecinos de los Números 1234 al 2341».

—¿Cómo harán para saber que solo los vecinos de esos números botan la basura aquí? —se preguntó Alicia.

La respuesta llegó enseguida. Una señora, cargada con bolsas de diferentes colores, colocó la mano sobre un ángulo de la superficie de cada uno de los bidones y esperó hasta que algo se iluminó en la pantalla. Luego introdujo una tarjeta y leyó otra información. A continuación, depositó cada bolsa de basura en un contenedor diferente.

—Disculpe. ¿Dónde puedo encontrar un cesto para botar este envoltorio? —dijo Alicia, luego de haber observado toda la ceremonia con asombro.

—¿Eres ciudadana? ¿Residente? ¿Becaria? ¿Trabajadora al negro? ¿Con contrato de frontera? —inquirió la señora.

—Me llamo Alicia, y no, no creo ser nada de eso, vine solo a comprar chocolates a Sprüngli.

—Entonces eres una turista. Debes pasar por el cajero de alguno de los bancos y pagar la tasa de inquinamento, es una tarjeta que te reservará el derecho a ensuciar nuestra ciudad con los envoltorios de tus alimentos. Luego, buscarás los depósitos adecuados, que dirán turista pero solo podrás usar el que tenga en su listado digital, el número de la tarjeta que te dieron en el banco. A continuación, controlarás cuantos centímetros cúbicos has gastado de los que tienes derecho según la tarjeta. Así sabrás cuánta basura puedes botar durante tu estancia en Sprüngli. La segunda tarjeta te costará el doble, la tercera el triple y así sucesivamente. Comprenderás que es el mejor modo para que los turistas no envenenen Sprüngli con los papeles de sus chocolates.

—Gracias —dijo Alicia, sintiéndose aludida. Buscaré un banco para comprar esa tarjeta.

—Si necesitas ayuda, no dudes en llamarme, estoy en la línea de información turística, puedes conseguir abonarte si vas al banco y pagas una tarjeta de crédito para llamadas....

Alicia continuó asintiendo ante la avalancha de instrucciones, si bien no las oía. Cuando la señora le dio la espalda y comenzó a alejarse, Alicia caminó en la dirección opuesta para estar segura de que no la encontraría de nuevo. —Esta ciudad no parece ser muy grande —pensó mientras se sentaba en un banco, atesorando el estuche con los chocolates.

Abrió la caja y comenzó a degustar cada praliné, metiéndose los envoltorios en los bolsillos. Cuando terminó el último de los bombones, luego de haber probado sabores que nunca pensó que existirían, vio que los bolsillos de su abrigo estaban repletos de pequeños papeles: plateados, dorados, rojos, azules, naranjas, verdes, violetas, marrones, rosados y grises, todos con una gran S en el medio.

Miró a su alrededor, buscando un cesto para turistas pero no lo encontró.

—Bueno, no es el fin del mundo —concluyó.

—Ya los botaré cuando regrese a mi casa. Y la palabra casa se derritió, dulce y cálida, en su boca, como el mejor de los chocolates de Sprüngli.

Abril, 2010. ▀



CENTRO CULTURAL PABLO DE LA TORRIENTE BRAU  
HOMENAJE A LA JIRIBILLA EN SU DÉCIMO ANIVERSARIO