

# la Jiribilla de papel

95  
2012

www.lajiribilla.co.cu

• revista de cultura cubana •

www.lajiribilla.cu



**DOSSIER:**

Crítica literaria en Cuba

**DERECHOS HUMANOS,  
DERECHOS CULTURALES**

Lillian Álvarez

**EL SALÓN DE MAYO. LA GRAN ESPIRAL**

Alain Jouffroy



No basta que una causa sea buena para no perder la autenticidad. Tampoco el programa por sí solo basta para perderla. Como en todo lo humano, según Martí, la «ley matriz» sigue siendo el equilibrio. El fervor y la alegría de una buena causa, junto con esas fuerzas tan espontáneas de la juventud, pueden ser garantía de una autenticidad de la que, en nuestro tiempo, puede depender el destino de un continente.

Cintio Vitier: *Memorias y olvidos*  
Editorial Letras Cubanas, 2006, capítulo 9, p.35.



## Dossier

- 3 El crítico que nos falta  
ROBERTO MÉNDEZ
- 4 Crítica y ciudadanía  
ZAIDA CAPOTE
- 6 Apostadores encima del abismo  
VÍCTOR FOWLER
- 7 ¿Crítica...? ¿Literaria...?  
RAFAEL GRILLO
- 8 Y después de la posmodernidad, ¿qué?  
ALBERTO ABREU
- 10 ¿De qué hablamos cuando hablamos de crítica?  
MARILYN BOBES
- 11 Literatura y *mass media*: una tirantez disculpable  
ROGELIO RIVERÓN
- 12 ¿Qué es la literatura? ¿Para qué sirve?  
GRAZIELLA POGOLOTTI
- 13 Carta por el humor y otros demonios  
LAIDI FERNÁNDEZ DE JUAN
- 14 Derechos humanos, derechos culturales  
LILLIAN ÁLVAREZ

## Secciones

- Encuentro con...**
- 16 Ulises Rodríguez Febles, Premio La Edad de Oro 2012 de Teatro para Niños  
«La dramaturgia vive conmigo»  
RUBÉN DARÍO SALAZAR
- Poesía**
- 19 «Exilio en mi ciudad»  
JUVENTINA SOLER PALOMINO
- Papeles de vuelta**
- 20 El Salón de Mayo. La gran espiral  
ALAIN JOUFFROY
- La crónica**
- 21 Mi mejor lectura en La Habana  
AMADO DEL PINO
- La mirada**
- 22 *Holoimagen*: Nueva linterna mágica  
ÁNGEL ALONSO
- Retablo Abierto**
- 23 Exposición de diseño de muñecos en el 10mo. Taller Internacional de Títeres. Un cocodrilo en el retablo  
D. SALAS AQUECH
- La butaca**
- 24 En el pasado quedó la estrechez comedia-melodrama  
JOEL DEL RÍO
- Libros**
- 26 Lina de Feria caminando en el ocre  
PABLO ARMANDO FERNÁNDEZ
  - 27 *Estado de sitio*: un libro convincente, implacable y fuerte  
PAUL ESTRADÉ
- Enredos**
- 28 Políticos en tiempo real  
MIGUEL ERNESTO GÓMEZ
- La compactera**
- 29 Médula: *Hablar de frente*  
JOAQUÍN BORGES-TRIANA
- El Cuento**
- 30 Godofredo Miyares. Cronología de un mito  
GUMERSINDO PACHECO
- Cartel**
- 32 Lecturas  
ALUCHO



**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 Fornés

**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  
www.lajiribilla.co.cu  
www.lajiribilla.cu

Precio: \$1.00





Ilustraciones: Yaimel López Zaldívar

## Crítica literaria en Cuba: horizontes en tensión

Un mero repaso a la crítica literaria en Cuba tanto en la prensa periódica, como especializada, despierta inquietudes diversas. La homogeneidad, el énfasis promocional y la falta de arrojo parecen males instalados desde hace ya varios años en nuestras publicaciones. Aunque las razones muchas veces exceden las prácticas artísticas, vale repensar al interior del gremio los porqués de una insatisfacción de tintes añejos. Sin lanzar juicios apocalípticos sobre un universo que, como todos, también tiene sus matices, urge sacudir las dinámicas desde las que se genera y constriñe el pensamiento literario en la Isla para ganar en el tan aclamado salto cualitativo.

¿Cuál es el estado de la crítica literaria en Cuba? ¿Existe una crisis del oficio o se trata de una desmotivación? ¿Están preparados los autores para las opiniones desfavorables de sus obras? ¿Qué rol

desempeñan las instituciones? ¿Por qué se ignoran los grandes nombres de la literatura contemporánea? ¿Qué atención ganan las tendencias estéticas fuera del canon? Son interrogantes para las que siguen sin aparecer respuestas definitivas.

Como brújula que ayuda a discernir, clasificar, agrupar y valorar entre el concierto de textos que se publican o se han publicado, la crítica resulta un elemento imprescindible para conformar cualquier literatura. Son esas tensiones entre lo que se legitima, lo que se comenta, lo que se privilegia o silencia, las que finalmente determinan la manera en que una obra, un autor o corriente creativa llegarán a ser leídos. Hacia esa honestidad, voluntad profética, rigor intelectual y compromiso absoluto que implica ejercer este oficio, apunta sus horizontes el presente dossier de *La Jiribilla*.

# El crítico que nos falta

Roberto Méndez

**E**n los años 80 del pasado siglo, se convirtió en una especie de moda en el ambiente intelectual, hablar de «la orfandad crítica» en el panorama literario y artístico del momento, como consecuencia de aquello que Ambrosio Fornet bautizara como quinquenio gris de la política cultural cubana. La cuestión vino a agravarse en la década siguiente a consecuencia del período especial con sus grandes restricciones editoriales, la desaparición de varias revistas y hasta de espacios de intercambio entre creadores y teóricos de la cultura.

Aunque abundan los que continúan repitiendo lo de «orfandad» casi por hábito, soy de los que cree que el inicio de una nueva centuria no sorprendió a la crítica cubana, al menos a la literaria, en idéntica posición. En una entrevista que debí responder hace pocos años, juzgué así la situación de esta en el período 1990-2005:

«No puede hablarse de modo unilateral de un crecimiento o estancamiento de la crítica literaria cubana en el período. El fenómeno es mucho más complejo: por una parte en esos tres lustros, especialmente en el último, se han hecho visibles ciertos cambios, entre ellos, la aparición de nuevos nombres en las filas críticas, muchos de ellos provenientes de las aulas de la Facultad de Artes y Letras o de Periodismo, dan fe de ello las páginas de la sección Crítica de *La Gaceta de Cuba*, que ha sido además uno de los baluartes de ese quehacer en estos años.»

Destacaba, asimismo, el que se concedía «mucho mayor espacio a reseñas, artículos críticos y ensayos en las publicaciones literarias provinciales: *SIC*, *Videncias*, *Antenas*, *Umbral*» y el surgimiento de las editoriales en todas las provincias del país, apoyadas en la tecnología de «la Rizo» que dieron «a la luz muchísimos títulos debidos a críticos ya asentados o noveles, de interés y calidad diversos, pero que dan fe de que los tiempos de la gran 'orfandad' ya pasaron». Y concluía:

«A todo esto podría agregar que aprecio una mayor formación en el oficio y un bagaje cultural más apreciable en nuestros críticos, lo que podría atribuirse a la procedencia —mayoritaria en los novísimos— de las aulas universitarias, el mayor acceso a la información del mundo gracias a Internet y a los efectos positivos de ciertos talleres, encuentros y seminarios ofrecidos en el período.»

En el día de hoy, podría señalar que tales políticas han dado sus frutos, basta con abrir revistas como *La Siempreviva*, *Revolución y Cultura*, *Amnios* y *Dédalo* para encontrar páginas críticas, más o menos certeras; pero siempre atendibles, redactadas por nombres que eran perfectamente desconocidos hace una década, quizá porque por entonces apenas eran adolescentes que cursaban la enseñanza media.

Aún así, la insatisfacción respecto a la crítica persiste en nuestro ámbito y me apresuro a esbozar un par de reflexiones que pueden ayudar a explicarla. La primera de ellas tiene que ver con lo que en nuestro medio se entiende como un crítico literario. Es habitual llamar críticos a escritores de diversos géneros, particularmente los ensayistas, así como los investigadores y profesores que, de manera más o menos esporádica, publican algún texto crítico, aunque su obra fundamental se orienta por otros derroteros. En esto siguen una tradición de larga data entre nosotros: Domingo del Monte, José María Heredia, Alejo Carpentier, José Lezama Lima incursionaron en la crítica literaria, dejaron muchos de ellos piezas memorables; pero esto quedaba habitualmente al margen de su obra mayor y lo hacían de manera muy selectiva, solo a partir de aquellos textos de sus amigos o cogeneracionales cuyos méritos querían sacar a la luz para confirmar sus propias convicciones estéticas. Lezama nos dejó, por ejemplo, críticas deliciosas sobre libros de autores del grupo Orígenes: Eliseo Diego, Cintio Vitier, Ángel Gaztelu, Lorenzo García Vega; pero el desarrollo de su monumental obra poética y ensayística pareció vedarle el ocuparse en sus artículos de escritores de generaciones y estéticas distintas.

Menos habitual ha sido entre nosotros el crítico que, desde una columna en la prensa escrita o desde otro medio de difusión, se convierte en un barómetro de las publicaciones del país y gracias a su labor sistemática, desprejuiciada y valiente, los lectores pueden tener una orientación, aunque sea parcial, de aquello que las librerías ofrecen. Algo semejante han hecho, por períodos breves, Rogelio Riverón y Leyla Leyva en *Granma*; la recientemente fallecida Mercedes Santos Moray en *Trabajadores*, a los que podríamos añadir varios autores que han colaborado con el espacio virtual de Cubaliteraria: Enrique Sainz, Virgilio López Lemus, Laidi Fernández de Juan y Marilyn Bobes, entre otros.

Quizá el asunto tenga sus bemoles, por alguna razón nuestro medio intelectual valora más a quienes publican libros, intervienen en coloquios y tienen grados académicos que a quienes parecen concentrarse en el ámbito periodístico que es mirado como cosa menor y efímera. De ahí que habitualmente las publicaciones, aun las mejores orientadas, solo con mucha dificultad pueden encontrar un colaborador que cultive realmente la crítica y se acaba llenando el espacio, por cuestión de balance, con textos laudatorios que fueron escritos para la presentación de un título, notas promocionales o verdaderos amasijos de datos curriculares del autor, unidos a los epítetos más dulzones posibles para convencer al lector de que está ante el más importante de los textos.

El otro asunto tiene que ver con una cuestión ética. Un verdadero crítico no solo necesita lecturas, formación teórica adecuada y certeras estrategias comunicativas para llegar a su invisible público, sino que también debe tener la audacia de decir con claridad lo que piensa y no limitarse a elogiar a aquellos autores que por alguna razón le resultan cercanos. Su amplitud de miras debe incluir también el juicio que nos ayude a deslindar entre experimentación e impostura, popularidad y populismo, profundidad y disparate. Eso, desde luego, le creará muchísimos enemigos y habrá algunos, incluso, que lo tachen de políticamente incorrecto, pero sin esta cualidad sus juicios resultarán poco atendibles.

Nuestra literatura hoy puede enorgullecerse de contar con autores de prosa reflexiva muy notables, baste con pensar en Leonardo Acosta, Enrique Sainz, Margarita Mateo, Jorge Fornet, todos ellos, aún en activo, han dejado ya páginas críticas imprescindibles para conocer mejor nuestra época, sin embargo, ese otro crítico, estable hasta la tozudez y claro hasta el sarcasmo, que se dirija no al público especializado de las publicaciones literarias, sino a los lectores de periódicos, revistas populares y espacios radiales, televisivos y digitales de amplia recepción, más comprometido con su labor que con criterios de instituciones o «piñas» literarias, siempre alerta para alejar de sí los tics conservadores y la modorra de la cotidianidad, ese, sigue faltándonos. Tal vez por eso cada año puede ofrecerse un Premio de la Crítica y en él resultar laureados libros que no motivaron un solo artículo o reseña en el período, lo que en verdad resulta bastante extraño. ■



# Crítica y ciudadanía

Zaida Capote

Cuando Basilia Papastamatíu me invitó a integrar un panel sobre el «Estado de la crítica literaria actual en Cuba», acepté sin pensarlo mucho. Además del interés que suele despertar el tema, me gustaba la idea de anunciar la próxima publicación del primer tomo de un Diccionario de obras cubanas de ensayo y crítica, que estamos redactando en el Instituto de Literatura y Lingüística. El Diccionario... ofrece la posibilidad de pensar la crítica y el ensayo cubanos como parte de un proceso histórico continuo, con líneas de cruce más o menos permanentes, e ilustra la convivencia de impulsos disímiles en el trayecto de nuestra historia literaria. Una muestra del Diccionario... se puede consultar en [www.cubaliteraria.cu](http://www.cubaliteraria.cu), el sitio del Instituto Cubano del Libro.

Así que no es solo por vicio de investigadora que voy a referirme de un modo oblicuo a la crítica actual: para reflexionar sobre el presente de la crítica, lo mismo que sobre su destino, es preciso recordar algunas claves de cómo se fue armando un código del género en Cuba. El ejercicio de la crítica puede entenderse como un modo de ejercer ciudadanía, como una posibilidad de intervención pública, es decir, política. Es frecuente en la literatura cubana la expresión política mediante el juicio crítico y es una cualidad que deberíamos atender si intentamos explicar el estado actual del género entre nosotros.

A menudo, la discusión crítica ha intentado establecer opciones de interpretación de la identidad nacional; esa lucha por definir lo cubano e, incluso, la declaración de que lo cubano es una entelequia inexistente, forjada por el desmedido amor propio o el interés público para saciar lectores crédulos, es también una opción política. Me interesa mucho explorar la historia de la crítica tomando nota de ciertas desavenencias que, aunque fueron expresadas como disidencias de perspectiva o incluso de estilo, enmascararan, cuando no muestran rotundamente, cómo tales desacuerdos provienen de discrepancias no siempre estrictamente literarias.

Leer la historia de la crítica literaria cubana en clave de ciudadanía nos descubre el lazo ineludible entre la acción política y la práctica crítica. Desde mediados del siglo XIX cuando Domingo del Monte y sus contertulios comenzaron a imaginar una literatura propiamente criolla, hasta los desencuentros entre autonomistas y separatistas, explícitos en «el pleito del estilo» que testimoniara con pluma maestra Manuel de la Cruz, y los sinsabores que su propia ejecutoria crítica le trajera en los sarcásticos juicios de su admirado Manuel Sanguily sobre sus desmesurados, coloridos y sincerísimos Cromitos cubanos, son apenas el inicio de un largo proceso de construcción del saber crítico y ensayístico en la literatura cubana, amasado con palabras y sensaciones, metáforas y colores, pero a menudo significativo como declaración de uso político.

Pero empecemos por el comienzo, es decir, por el *Espejo de paciencia*. Cuando José Antonio Echeverría declaró en *El Plantel* su hallazgo del poema, los críticos del momento, liderados por Domingo del Monte, le dieron carta de naturaleza instantánea a su declaración. La crítica posterior ha estimado posible, sin embargo, que al menos parte del poema haya sido escrito por el propio Echeverría o alguno de sus colegas; una de las razones que asisten la duda es, claro está, política: propugnadores del fin de la trata negrera, la inclusión de un héroe negro, Salvador Golomón, sería una estrategia de dignificación del personaje, de su humanización, de su equiparación con sus iguales blancos, en tiempos en que se escribían la *Autobiografía*, de Juan Francisco Manzano, o *Francisco*, de Anselmo Suárez y Romero.

La posibilidad de que el descubrimiento del poema fundacional de la literatura cubana no sea más que una superchería útil a sus propugnadores, ha sido explorada también por Leonardo Padura en *La novela de mi vida*, aunque, más allá de una tesis cierta o falsa acerca

de la condición apócrifa del *Espejo*... lo que importa aquí es cómo la crítica puede variar la percepción de un texto. Si la discusión carece de mucho sentido fuera del ámbito historiográfico, la tesis, sin embargo, puede sostenerse sin esfuerzo. Por esos días, Del Monte y sus discípulos se empeñaban en encontrar una voz y un estilo propiamente cubanos, al mismo tiempo que intentaban versiones de romances populares españoles con temas del país y narraciones románticas ambientadas en Cuba. Los criollos ilustrados, interesados en la modernización industrial y el fin de la trata, se enfrentaron a España de mil modos; en aquellos años de forja de la nación, el ejercicio de la crítica era una cuestión de supervivencia. Recuerden, por ejemplo, la sonada polémica entre Saco y La Sagra sobre la poesía de José María Heredia, que trascendió toda restricción estilística. A propósito de la poesía de Heredia, el descontento español sobrevivió largamente; también Menéndez y Pelayo consideraba que la poesía patriótica de Heredia no valía la pena y que solo «un elemento político que vicia y tuerce la imparcialidad del juicio estético»<sup>1</sup> podía apostar, comprometiéndose la posteridad de la fama del poeta, por esa rama de su obra. Sus críticos cubanos, sin embargo, enaltecían el verbo herediano, sobre todo sus versos patrióticos, precisamente, con argumentos estéticos. Piénsese también en el destino de Gertrudis Gómez de Avellaneda ante la crítica —y en su tan llevada y traída «neutralidad»—, y se verá cuán influyente ha sido el juicio político en la evaluación de los méritos literarios de un autor.

Para fines del siglo XIX, la batalla por el dominio cultural se libraba, pluma en mano, con el mismo brío con que se combatía a machete limpio en la manigua. Quienes entendían los códigos al uso podían distinguir sin mayor esfuerzo un estilo autonomista (por su contención lingüística, su gusto por los clásicos y su reformismo político) de otro separatista (con imágenes y giros inusitados y coloridos, gusto por lo moderno y tan radical en el uso del lenguaje como en su anhelo de independencia: era, a fin de cuentas, el preámbulo del modernismo). Un notable discípulo de Luz, Antonio Angulo y Heredia, llegaba a preguntarse por entonces, mientras alababa la «libertad de espíritu» de países como Inglaterra, Francia y Alemania, «¿Qué se publica hoy en España, digno de leerse y estudiarse en la esfera de las ciencias y las letras?». El afán de superación por la negación de la herencia española llegó a extremos tan tremendos, que en *La sensibilidad en la poesía castellana* (1898), Nicolás Heredia declaraba sin reparos, desconociendo la calidad de la lírica española, a los poetas españoles incapaces de expresar las emociones individuales, una tesis que no por riesgosa e injusta dejó de merecer, en el encendido campo cultural del momento, elogios de notables críticos cubanos, como Enrique José Varona. La relación con España aún seguía siendo problemática en las primeras décadas del siglo XX y sobreviviría, como suele recordarse, en la discusión sobre el meridiano intelectual sostenida por los escritores del continente con *La Gaceta Literaria*, de Madrid.

La cruzada emprendida en los textos críticos de José Manuel Poveda y Regino E. Boti, con su interés por la renovación del verso, también solía manifestarse como revulsivo de la crisis nacional, y algunas de las apasionadas lecturas de *Don Quijote* que se hicieran con motivo del tercer centenario de su publicación —la de Esteban Borrero, por ejemplo— incorporaban sin máscaras la voluntad de rescatar lo español frente a la dolorosa realidad de la intervención norteamericana. Las discusiones sucesivas en el ámbito crítico a menudo llevaban el signo ineludible de un desacuerdo previo, muchas veces ajeno a lo propiamente literario, pero cuyas huellas podían seguirse sin esfuerzo en ensayos y reseñas.

Este año se cumplen 60 de la publicación de *Cincuenta años de poesía cubana*, de Cintio Vitier; hablar de la poesía suele ser

algo así como un salvoconducto, un modo seguro de mantenerse al margen, pudiera pensar cualquiera. Pues bien, basta con leer la virulenta defensa de esa selección que se vio obligado a hacer José Lezama Lima frente a un comentario vulgar que acusaba al antólogo de «amiguismos y condescendencias de intereses creados»<sup>2</sup> y amenazaba incluso con el fantasma de la violencia, si bien metafórica: anunciaba que el General Batista —se escribía en agosto de 1952— había propuesto imprimir un apéndice para incluir a su poeta favorito. La desmesura de la indignación lezamiana fue breve; luego de calificar a los críticos de «barbados letargícos» y otras lindezas, se dedicó a exaltar la labor de Orígenes. Entre los origenistas, tantas veces acusados de permanecer de espaldas a la realidad, en su torre de marfil imaginaria, Fina García Marruz propondría —en un inspirado ensayo sobre el martirologio útil de Martí, titulado sencillamente «José Martí», y publicado también en 1952— servirse de Martí como refugio, en tiempos de desazón espiritual, legible en tanto desazón política.

Varios años antes, la polémica que enfrentara a Rubén Martínez Villena con Jorge Mañach, podría ejemplificar claramente ese trasfondo político de muchas de las discusiones literarias de nuestra tradición. La calidad de unos versos y las formas del arte nuevo encontraron margen para discutir cómo sería, cómo debía ser, el arte americano. Así, Marinello estudió a Martí como escritor continental y se negó a reducirlo —era la obsesión de la época— a ser un modernista más, en su condición de revolucionario; la discusión sobre la pertenencia de José Martí al modernismo seguiría soliviantando opiniones críticas por mucho tiempo.

La crítica siempre ha sido un ejercicio de discusión pública y, como estos ejemplos nos recuerdan, a menudo la disputa subyacente tenía raíces más profundas que la motivación expresada como pretexto. Con el triunfo de la Revolución en 1959, hubo tal explosión de la inserción civil del pueblo en el destino nacional que ese año fue el de mayor asociacionismo en toda la historia de Cuba —creo haberlo leído en un artículo de *Temas*—; mientras la práctica de discusión de temas de actualidad entre dirigentes y ciudadanos era habitual en lugares públicos, la crítica literaria y artística conoció un auge sin precedentes. Todo era objeto de crítica: los espectáculos, las novedades editoriales, las exposiciones; la polémica era, consecuentemente, el pan del día. Con la creación de nuevas estructuras educativas, editoriales y de difusión cultural, tuvo lugar otro enfrentamiento en el que las fuerzas críticas en activo se disputaron, a veces agriamente, la creación de un nuevo canon. La crítica, baluarte del gusto literario de la época, no es solo manifestación de ese gusto o de la dirección estética dominante; de hecho, el gusto mismo conlleva una fuerte marca social e histórica, decisiva en su asentamiento y promoción. La elección estilística pronto se vio relacionada con las intenciones políticas, como ha sido estudiado ya, por ejemplo, en relación con *El Puente* o con la narrativa femenina de esos años. Cuando hablamos de la crítica, no se vale fingir candidez.

Toda crítica parte del interés por establecer modelos o por negarlos. Los vaivenes del canon (perceptibles en la alternancia de esos modelos) responden con frecuencia más que a cambios en la percepción del arte y la literatura a forcejeos bastante más terrenales, como las discusiones y enfrentamientos por el poder de decidir qué es bueno o malo y, consiguientemente, influir en la percepción de la realidad. En otro lugar he expresado cómo de las pugnas entre las posiciones intolerantes de quienes participaron en el debate formal (en la batalla cultural) de los primeros años de la década de los 60 provenía el humus que fertilizó la dominación e imposición de un canon realista y muchas veces simplón en la literatura de los 70. Entre intolerancia e intolerancia, se fue debilitando la cohesión del campo intelectual mientras se forjaba, alimentándose de los miasmas de

esas diferencias, la capacidad de intervención de ciertos funcionarios en los problemas de la creación artística y literaria que, en épocas anteriores, habían sido predominantemente de la incumbencia de los creadores. Lo cierto es que la creación de un canon amplio, representativo de valores disímiles, conlleva una educación para el debate y una cultura del respeto a la opinión ajena que no abunda hoy entre nosotros.

Con perplejidad advertía Mario Benedetti, en fecha tan temprana como 1968, la mutilación de uno de los rasgos más productivos de la cultura cubana: la del entrenamiento civil indispensable para vitalizar el ensayo y la crítica:

«Este es quizá el único campo cultural en que la Revolución se encuentra en notoria desventaja con respecto a la época anterior a 1959 [...]. En Cuba, las pocas veces que alguien deja constancia pública de su violento desacuerdo con una obra cualquiera, el ambiente se escandaliza, la bóveda generacional se estremece. Es curioso comprobar que un país que ha hecho de la lucha armada poco menos que un evangelio, muestre sin embargo en los medios culturales una total falta de costumbre a la agresividad crítica.»<sup>3</sup>

Si miráramos ahora mismo en derredor, podríamos, sin mucho esfuerzo, reconocer un paisaje similar.

No es por azar que la literatura de los años 80 —y hablo sobre todo de la narrativa, el género que mejor conozco— que dio a luz libros poderosos, trabajados, escarbadores en los males sociales y en la realidad del día a día de esos años, haya sido casi olvidada, borrada por el entusiasmo de una crítica que, en época de quiebre de modelos políticos y de incertidumbre económica, optó rápidamente por enaltecer la literatura «del cambio», olvidando que ese cambio debía mucho más de lo que la propia crítica reconocía a los autores precedentes. ¿Quién piensa hoy, cuando se habla de narrativa cubana contemporánea, en *Un tema para el griego*, de Jorge Luis Hernández; *Donjuanes*, de Reinaldo Montero; *Las iniciales de la tierra*, de Jesús Díaz, o, ya a fines de la década, *Habanecer*, de Luis Manuel García? ¿Quién reconoce que en libros como esos —y otros que ahora no menciono— estaba el germen de lo que vino luego? Para la crítica de los 90, en un gesto que todavía dura, la juventud se convirtió de repente en un valor en sí misma y la literatura de los «novísimos» fue elevada al rango de modelo, incluso, para aquellos creadores que tenían una trayectoria consistente. El reconocimiento de la crisis de un modelo de sociedad, además de incidir en la eclosión de temas «problemáticos», trajo consigo, por otra parte, como casi todos los grandes momentos de crisis y de transformación social, la floración de una narrativa femenina que aprovechó las grietas del discurso dominante para establecerse con una riqueza y diversidad hoy envidiables. ¿Cómo dudar que una cosa viniera aparejada con la otra, y que gracias a aquellas grietas pudiera hacerse visible la creación de tantas escritoras?

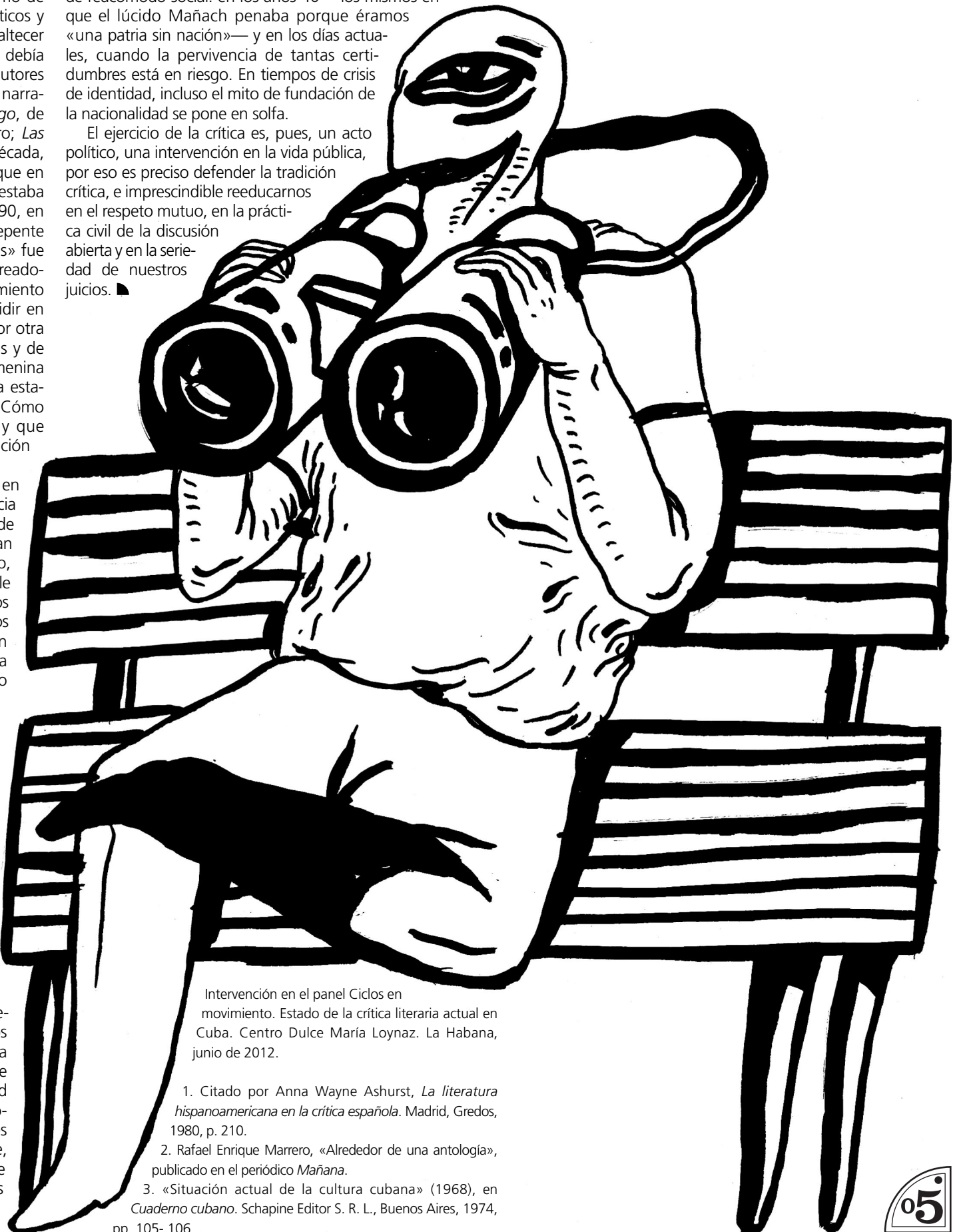
La debilidad de la crítica literaria, tan llevada y traída en foros diversos, responde, a menudo, más que a la carencia de estímulos, a la fragilidad de un modelo de cultura de la discusión, difícilmente aceptable por quienes detentan el dominio de los espacios literarios (institucionales o no, sean publicaciones, programas de enseñanza o la simple maledicencia cotidiana), muchas veces creadores ellos mismos y negados a escuchar disensiones de sus propios modelos o puntos de vista. También la carencia de espacios fijos en la prensa periódica (uno de los baluartes habituales de la difusión de reseñas críticas) ha incidido en el desamparo atribuido al género en los últimos tiempos.

Siguiendo con los 90, el rescate por esos años de dos «luciferinos» como Casal y Piñera tiene mucho que ver, además de con sus indiscutidas calidades literarias, con una sobresaturación previa de sus «opuestos» (Martí y los originistas «buenos») y se potencia el enfrentamiento, además, por ciertos usos políticos precedentes a la discusión, que en ambos casos provee de modelos de conducta discrepantes de la teleología revolucionaria con que llegó a identificarse tanto a Martí, como a Orígenes. Con la crisis y la floración de incertidumbres se potencia lo irresuelto del proyecto nacional y emergen las disensiones, los conflictos, las fallas que ponen en entredicho una coherencia monolítica. La crítica participa del diálogo político, de las prácticas de la polis; y no hay imposición o dominio sin resistencia. A lo largo de la historia, la sucesión de rescates opera con idéntica lógica. La discusión, a mediados de los años 90, acerca del legado de Orígenes y su pertinencia a la cultura de la época posterior a 1959 es, además de una querrela cultural, el hito de una crisis de credibilidad de un modelo social, la discusión sobre cuál sería el proyecto válido para la nación cubana, sobre cuáles bases debía asentarse nuestro ideal del futuro. Como ya dije, no existe la inocencia, y, como en toda guerra, se vale la trampa: la exclusión, en los arduos 70, de autores cuyos mundos, ajenos a lo entonces considerado digno de elogio e imitación, no cumplían las expectativas

de quienes dictaban la política cultural o educativa, es tan engañosa como podría serlo una exclusión —idéntica en su radicalidad— de los autores considerados centrales en aquellos años. Lezama y Piñera vs. Guillén y Carpentier es una ecuación que, por más que se repita, no hace sino empobrecer la percepción de una tradición de tanto multiforme ingenio que puede acunar en su seno a autores de concepciones —y usos políticos, por supuesto— distantes e incluso contrarios; pero el afán de dominación, la ambición por dictar qué es bueno y qué no lo es, cuáles autores nos sirven y cuáles son inútiles, tiene que ver tanto, debo reiterarlo, con la afición política como con el juicio estético. Cuestionar, por ejemplo, la centralidad de Martí —ese infinito— en el canon cubano, presentándola como un capricho de Cintio Vitier, una imposición suya a despecho de presencias como las de Casal o Varona, parece más un ardid político que un juicio de cultura. Pretender una unanimidad engañosa sería tan falso como desconocer el impulso político de todo juicio literario, por elaborado o sutil que parezca. La historia literaria cubana abunda en muestras de este aserto, reconocer esa propensión de la crítica, ese limo oscuro en el que se asienta y del cual se alimenta, nos hará más libres en tanto lectores y críticos.

Para volver a la disputa sobre *Espejo de paciencia* como obra primigenia de la literatura cubana, no es casual que tal calidad inaugural —como han notado algunos estudiosos— se discuta con más ahínco en momentos de crisis de identidad, de reacomodo social: en los años 40 —los mismos en que el lúcido Mañach penaba porque éramos «una patria sin nación»— y en los días actuales, cuando la pervivencia de tantas certidumbres está en riesgo. En tiempos de crisis de identidad, incluso el mito de fundación de la nacionalidad se pone en solfa.

El ejercicio de la crítica es, pues, un acto político, una intervención en la vida pública, por eso es preciso defender la tradición crítica, e imprescindible reeducarnos en el respeto mutuo, en la práctica civil de la discusión abierta y en la seriedad de nuestros juicios. ▀



Intervención en el panel Ciclos en movimiento. Estado de la crítica literaria actual en Cuba. Centro Dulce María Loynaz. La Habana, junio de 2012.

1. Citado por Anna Wayne Ashurst, *La literatura hispanoamericana en la crítica española*. Madrid, Gredos, 1980, p. 210.

2. Rafael Enrique Marrero, «Alrededor de una antología», publicado en el periódico *Mañana*.

3. «Situación actual de la cultura cubana» (1968), en *Cuaderno cubano*. Schapine Editor S. R. L., Buenos Aires, 1974, pp. 105- 106.

# Apostadores encima del abismo

Víctor Fowler

**H**ablar de la crítica literaria en la Cuba de hoy, es hablar de un arte que analiza, descompone, reorganiza, clasifica, compara, comenta, enjuicia la obra escrita de uno o varios autores. Semejante cantidad de operaciones las hace de manera puntual (insistiendo encima de la obra como tal) o extendiéndose hasta el ámbito del país, la región o el mundo. Además de ello, busca respuestas en la instantaneidad del presente, tomando en cuenta períodos cortos o en tramos mayores para que sea posible seguir la evolución de un detalle o estructura.

## ¿No es eso lo que hace la crítica literaria?

Tengo delante de mí el número 4 (y final) de *Naranja dulce*, suplemento de *El Caimán Barbudo* que un grupo de entonces jóvenes hicimos a finales de los 90 del pasado siglo y me sorprende la ambición con la que a los 20 años trabajábamos. Pensábamos el cine de Visconti, un capítulo de la *Biblia*, la poesía de John Donne, lo presuntamente erótico en Lewis Carroll, la historieta erótica, la pintura de Max Ernst, Dalí y Frida Kahlo, el sentido de la novela *Oppiano Licario*, de Lezama, la poesía erótica inglesa, la fotografía perversa de Joel Peter Witkins.

## Queríamos ser distintos, traer un nuevo canon.

Si no entiendo mal, la crítica es la puesta en textos, la traducción a documentos concretos, de algo mucho más grande: un estado de pensamiento epocal, generacional, acerca del mundo, el país, la época misma. La crítica es una incomodidad, una rabia, una manera profundamente calculada de destruir el presente (agujerearlo, transformarlo en ruinas, decir «miren todo lo que ustedes no han visto») e ir introduciendo pequeñas bocanadas de futuro, del aire que algún día se respirará.

En este sentido, corre enormes riesgos, cual un arte de apostadores encima del abismo, de la caída al vacío y la permanente posibilidad de merecer olvido. Aquí vale la pena pensar la paradoja de un crítico que siempre se equivocara, pues en tal modo es generoso el arco de la crítica que lo recordáramos exactamente por sus errores, estudiaríamos la falla desde la óptica de sus condiciones de posibilidad (¿cómo fue posible que se diera algo así?) e intentaríamos comprender sus motivos, metas e inserción institucional dentro del sistema al cual denominamos «la literatura».

Ah, pero si lo anterior es cierto, si hasta el error es productivo en términos de análisis, todo un campo paradójicamente

lleno de posibilidades, lo realmente imperdonable dentro de la crítica parecen ser la medianía mental, los argumentos sobados

y la renuncia a cualquier mínimo riesgo (sea este de forma, estructura, argumento, tema, lenguaje, etcétera).

Junto con mi viejo ejemplar de *Naranja dulce* tengo en mis manos uno de los últimos números de la revista (poco menos que desconocida) *Upsalón*, de los estudiantes de Artes y Letras de la Universidad de La Habana; para ellos escribí una reseña, publicada en un blog que de modo intermitente actualizo y de la que ahora me permito citar los fragmentos finales:

«De ahí el muy agradecible 'dossier' dedicado a lo que el editorial que introduce la revista propone como 'los magníficos de la literatura contemporánea' y que reúne artículos acerca de Emile Cioran, Thomas Bernhard, Cormac McCarthy, Raymond Carver, John Kennedy Toole, Leopoldo María Panero, Roberto Bolaño y Michel Houellebecq, además de ello, entre otros textos el número contiene traducciones de Alberto Moravia, un bellissimo poema de José Kozer, un sentido obituario de Damaris Calderón para Gonzalo Rojas y par de breves ensayos ejemplares de George Steiner.

«Si a la anterior oferta agregamos que —según el editorial que presenta la revista— quedaron en el nivel de los deseos otros ensayos sobre Philip Roth, W. G. Sebald, James Ellroy, Iris Murdoch, Paul Celan, John Ashbery, Juan José Saer y V. S. Naipaul, entonces estaremos de acuerdo en que la voracidad de lectura que indican todos estos nombres rompe el círculo de la maldición del aislamiento insular. Si algo me ha agradao de este número de *Upsalón* —en particular, su dossier— es que la realización responde a un desafío consciente: 'la voluntad de abrir puertas a una zona de lectura por lo general cerradas para el lector cubano'.

«Gracias, *Upsalón*, me alegra esa manera —que tan bien conozco— de transformar la imposibilidad en pensamiento.»

Finalmente, tengo conmigo las portadas de algunas de las más importantes revistas literarias del mundo, en las ediciones de la semana en que escribo este texto: *Times Literary Supplement*, *New York Review of Books*, *The Paris Review*, *Letras Libres*, *Escáner Cultural*, *Letralia*. Reviso los nombres que privilegian y descubro que incluso aquellos pocos que conozco (Slavoj Žižek, Angela Carter, Eliot Weinberger, Bruce Chatwin, Alison Lurie, John Ashbery, Philip Roth, Robert Bly) son autores acerca de los cuales apenas (o nunca) se escucha en nuestras publicaciones y entonces me atrevo a preguntar.

¿Qué es lo bueno, qué es lo cómodo, qué es lo aburrido? ¿Qué podemos encontrar en nuestras publicaciones que desde el particular trabajo de la crítica nos recuerde que pertenecemos al mundo? ¿Cuáles nombres escuchamos y qué, realmente, significan? ¿Cómo entender nuestra literatura, con cuál otro proceso creativo compararla?

Vale la pena recordar (para que las preguntas revelen su intención y sentido) que hubo una época en la cual las publicaciones culturales cubanas mostraron una sorprendente sintonía con las que —para la fecha— eran las corrientes de avanzada en la investigación del texto literario; me refiero a los años (segunda mitad de los 60-inicios de los 70) en los que era posible leer —en revistas como *Santiago*, *Casa de las Américas*, *Revolución y Cultura* o *Pensamiento Crítico*, entre otras, los nombres de Roland Barthes, Ferruccio Rossi-Landi, Claude Lévi-Strauss, Umberto Eco, C. R. L. James, Louis Althusser o Georg Lukács.

Me refiero a aquellos años en los cuales, repito, la relación del pensamiento nacional (unas ciencias sociales que buscaban su camino en el mundo a partir de su identidad de brotar desde un país de socialismo tercermundista en condiciones de subdesarrollo y enfrentamiento directo, aunque en condiciones de guerra no declarada, con los Estados Unidos) con la contemporaneidad era, como antes dije, de sintonía, diálogo crítico y asimilación creadora.

Tengo, como se ve, solo preguntas o —para ser honesto— rabia, más bien mucha rabia. Creo que necesitamos abrir nuestro ámbito, absorber bocanadas de mundo (en términos de lo que hacemos) dialogar, introducir nuevos modos de pensar la literatura que nos ayuden a quebrar el imperio de las lecturas sociológicas del texto. Fugarnos, (re)entendernos, (re)inventarnos. Tenemos que pensar las problemáticas actuales con los nuevos instrumentales que hoy nos brinda la crítica y continuar explorando la época, el pasado, el país, el mundo, nosotros mismos, el destino de la especie humana a través de todo cuanto el texto literario nos da.

Ser ambiciosos, muy ambiciosos. ▀

Intervención en el panel Ciclos en movimiento. Estado de la crítica literaria actual en Cuba. Centro Dulce María Loynaz. La Habana, junio de 2012.



# ¿Crítica...?

# ¿Literaria...?

Rafael Grillo



« La existencia de la crítica literaria en Cuba está en cuestionamiento. La preocupación embarga a críticos, autores y trabajadores de la cultura. No hay nada más cierto y más falso que la ausencia de la crítica. Por lo que el problema debe ser elucidado detenidamente.»

Lo anterior es una cita trucada. De ahí el subrayado, pues donde dice Cuba debió leerse «República Dominicana», y la afirmación pertenece a Miguel Ángel Fornerín y su texto «Los avatares de la crítica literaria, Aquiles, la tortuga y una cala dominicana», publicado recientemente en la revista digital *Mediainsla*. Parece extraordinaria tanta simetría de isla, ¿verdad?

Sin embargo, no es endémico de las comarcas del Caribe ese mal misterioso que empuja a la crítica literaria al Libro Rojo de las especies extintas. Valga, para demostrar que se trata de una «crisis global», la revisión del artículo «Radiografía de la crítica literaria» publicado hace apenas unos meses en el diario madrileño *El País*.

Por allá se quejan de la tiranía de la industria editorial y la frivolidad de los medios, del mercado y la publicidad, del comentario masivo de libros por Internet, etcétera. Empero, ninguno de esos son los «problemas de acá» («¡Ya quisiéramos!», tal vez diga alguien), por lo que no creo que sea mirando hacia fuera y emparejándonos con la manifestación del fenómeno en otras latitudes, como mejor vamos a analizar e intentar ofrecer soluciones a la forma autóctona que la cuestión adquiere en esta isla nuestra.

Al respecto, es curioso que hace ya un lustro, en 2007, la pregunta de marras: «¿Existe la crítica literaria en Cuba?», retumbó en demasía. Para corroborarlo, los invito a leer el amplio dossier sobre el tema que publicó entonces la revista *El Cuentero* en su edición Nro. 5, o el artículo titulado «Añoranza por la crítica», que yo mismo escribiera para *El Caimán Barbudo*.

Alguno dirá: «Es que la historia siempre se repite». Mas, en mi opinión, la realidad es que durante todo un lustro no nos hemos movido un milímetro y las circunstancias de aquellas fechas son idénticas a las de ahora. También habrá quien vaya más lejos y coloque el pie fuera de la guardarraja del campo literario, y exprese (con toda razón): «¿Y por qué no nos esforzamos mejor en la crítica de la agricultura antes que en la crítica de la cultura?».

De todas maneras, dediquémosle un tiempito a la finquita que nos compete —porque la agricultura tendrá sus propios críticos, digo yo— y volvamos a arrojar lluvia sobre este terreno inundado, cenagoso, de la crítica

literaria y sus dolencias... Aunque sin pretender brindar un diagnóstico definitivo y curación a lo Dr. House, pues la plaga que infesta nuestro sembradío literario es una suerte de hidra, con mil cabezas, todas de similar vocación devastadora.

Me limitaré a reflexionar sobre un par de asuntos. El primero, acerca de uno de los mitos más extendidos: el de «la falta de espacio» para la crítica literaria.

Ocurrió en Argentina, 1973, que José Bianco, el editor de la sin par revista *Sur*, ante la duda respondiera con una pregunta: «¿Cómo puede haber crítica en un país donde no hay revistas literarias?». Pero, ¿es ese el caso de Cuba? ¿Acaso no tenemos *La Gaceta de Cuba*, *Unión*, *El Caimán Barbudo*, *Casa de las Américas*, *La Siempreviva*, *La Letra del Escriba*, *El Cuentero*, y un largo etcétera donde a las revistas impresas de alcance nacional, habría que adicionar las páginas culturales de los periódicos y los suplementos como *El Tintero*, las revistas culturales de cada una de las provincias, las publicaciones digitales (*La Jiribilla*, *Cubaliteraria*, *Cubarte*...)?

Pero «cantidad» y «calidad» puede que sean palabras parecidas, pero sus significados son muy diferentes. ¿Estaré diciendo yo —oh, horror— que son malas nuestras revistas culturales? No, en lo absoluto. Solo que hay muchos modos de establecer las cualidades. Y vistas cada una por separado, la mayoría de las revistas culturales cubanas aprobaría quizá un frío test de un control de calidad. Mas, si las colocamos todas juntas...

¡Cuán aburrido el panorama! ¡Qué sensación de monotonía, qué línea más monocorde, cuánta falta de contrastes, de opiniones divergentes entre unas y otras, de polémica y debate!

¡Qué similitud de perfiles editoriales y de secciones! Fijense que en casi todas encontrarán el dossier sobre el ilustre autor en turno de homenaje póstumo o los ensayos que «revisitan» (o recontravisan) el canon, las paginitas para reseñitas, la entrevista a algún Premio Nacional de Literatura, y un huequito para la narrativa y otro para la poesía...

Pero ¿dónde está la revista de la Generación Tal Cual y la del Grupo Más Cual? ¿Acaso es la viña literaria un espacio unánime y fraterno de solo unidad de contrarios y hermandad universal? ¿O, más bien, ha sido y es un campo de fuerzas contrapuestas, de abiertas pugnas éticas y estéticas?

¿Cómo puede ser posible atisbar en un territorio amorfo, nebulosamente indiferenciado, y lograr ahí distinguir

vectores, discriminar corrientes, enmarcar jerarquías; «hacer crítica literaria» en definitiva, a contrapelo de tales condiciones?

Luego, no son exactamente «espacios» lo que le falta a la crítica literaria. Podrían crearse otros más y ser copia al carbón de los anteriores. Cuando lo que se precisa hoy es justo lo contrario: «diferencia», «diversidad».

Lo cual clama por vías múltiples (la actual, de manera casi exclusiva, es la revista como representación y medio de comunicación de la institucionalidad de la cultura) mediante las cuales esos «espacios» surjan, circulen y se expresen, que aparezcan y «respiren», espontáneamente, como representantes auténticos de una «singularidad» (grupo, movimiento, generación, tendencia, *guetto* genérico) emergente del campo mismo de las letras.

No se trata de tener más revistas, de otras revistas, sino de revistas «otras». Son esos, creo yo, los «espacios» que nos faltan.

Y en tales condiciones, vendría bien, por ejemplo, que hasta surgieran publicaciones exclusivamente dedicadas a la crítica literaria. ¡Para ver si de una vez «aparecen» nuestros críticos! Porque (y este es el segundo punto de mis reflexiones) pregunto ¿acaso se puede hacer crítica sin «críticos»?

¿Estoy diciendo que no existen personas en Cuba capacitadas para ejercer la crítica literaria? No, en lo absoluto. Pero hagamos una encuesta, digamos, para que los lectores cubanos mencionen a los cinco... No, mejor, a los tres —con ese número basta— críticos literarios más importantes de Cuba...

¿Se diría algún nombre? ¿Se revelaría nuestro George Steiner o el Harold Bloom cubano, aquel cuyas opiniones influyen en lo que es convertido en clásico y lo que cae en el saco de lo prescindible?

Lo dudo, si bien existen personas en Cuba que son lectores serios y bien entrenados, de los que ofrecen conferencias y tienen investigaciones y libros de crítica publicados, y merecerían convertirse en esos líderes de opinión, formadores de gustos, orientadores de los públicos y legitimados «críticos literarios».

Mas para ello tendrían que salir de la invisibilidad, ya sea a través de esos espacios nuevos y «otros» de los que he hablado, u ocupando de manera sistemática los espacios que ya existen hoy, como reseñistas de libros en las revistas, y de columnistas fijos en los periódicos y demás medios masivos de comunicación. ■

# Y después de la

Quiero confesar de entrada que me divierte, tremendamente, esta conducta performática desde la cual, cada cierto tiempo, viajamos al interior de nuestra crítica literaria, con la intención de auscultarla, conocer su estado, las razones o sinrazones de su mala salud. ¿Qué culpas o fantasmas pretendemos ventilar con la puesta en escena de tales ejercicios metacríticos? ¿A qué nuevos disimulos nos enfrentaremos? ¿Hacia dónde dirigir el dedo apuntador, la mirada requisitoria? Este gesto indagatorio se repite, una y otra vez, de manera intermitente, desde la década de los 70, como una especie de lugar común al que es imprescindible volver (¿acaso para oxigenarnos?) Pero, ¿quién fija los límites de este debate? ¿Los universos problemáticos (teóricos, estéticos, simbólicos, sociales) para tomar en cuenta o para desechar en estas discusiones? ¿Hacia qué parajes mirar de manera frontal, conveniente, y a qué perturbadores territorios —los cuales develan nuestros más recónditos prejuicios intelectuales, existenciales, humanos— enfrentar con el disimulo, el *dis misen*?

Basta con repasar las páginas de *El Caimán Barbudo*, las revistas *Revolución* y *Cultura*, *La Gaceta de Cuba* durante las décadas de los 70, 80, 90 para constatar cómo se reiteran estas cartografías sobre nuestra crítica literaria (un *leit motiv*, nuestra gran tautología). Siempre los mismos patrones indagatorios, siempre las mismas respuestas y quejas.

Ahora bien, puesto que estamos en el territorio de la crítica —donde dos de los presupuestos que se demandan para su praxis es el tino y la argumentación— les propongo que vayamos con calma, que sofoquemos todo escozor e intentemos, al menos, un simulacro de mesura.

Un referente (otro lugar común), al que continuamente se suele recurrir como pretexto o impulso para estas cartografías, son aquellas meditaciones de Juan Marinello enunciadas hacia 1973 en su ensayo «Sobre nuestra crítica literaria», donde se refiere a ella en términos de «indigencia». A la luz de los años transcurridos, la lectura de este texto encierra no pocas paradojas. El referido escrito, como apunté, está fechado en 1973, es decir, en un período signado por la parametración, el dogmatismo de nuestra política cultural y las lecturas ideologizantes del hecho literario y artístico. Basta con releer algunos de los párrafos de este ensayo, para darse cuenta de las aporías que subyacen en estas reflexiones de Marinello y en sus impugnaciones al discurso y el pensamiento crítico-literario, de aquellos años 70, cuando lo califica de indigencia.

Leamos: «Sería ingenuo no imaginar que en un dominio como lo literario no estuvieran arraigadas viejas deformaciones que renacen de continuo, como la yerba mala en cada primavera»<sup>1</sup>. Nos alerta. Al tiempo que, también, nos llama a estar en guardia contra «las numerosas sollicitaciones foráneas, que obedecen a objetivos contrarios de los que quiere cumplir nuestra Revolución»<sup>2</sup>. Marinello no solo dicta un deber ser de la crítica literaria, sino también, de la literatura en la Revolución, y en nombre de ella veta a una vertiente de la poesía coloquial, de la cual opina «que no es coloquio ni poesía», sino un torrente de malas palabras. Y por si fuera poco, exige a los escritores tratar los asuntos revolucionarios con «la sabia claridad que llega a todos». No es casual que, «Sobre nuestra crítica literaria», al describir las razones de su indigencia durante aquellos años, termina, de una forma u otra, validando los presupuestos y paradigmas ideológicos que provocaron semejante estado de indigencia.

El texto de Marinello, todavía, encierra otras posibles lecturas que tienen que ver con el eficaz desempeño de la crítica literaria en la lucha

por el poder interpretativo y su rol en las relaciones entre política y literatura, y sobre la autoridad de determinados agentes —dotados dentro del campo intelectual cubano de una especie de poder simbólico— para administrar el conocimiento. Lo performático, en el texto de Marinello, se produce cuando la institución, el discurso oficial se transforman en sujeto y, desde ese lugar de enunciación, nos habla, es decir, enjuicia a la crítica literaria. Por eso, su discurso no puede constituirse desde las afuera del aval institucional ni mucho menos en tensión con este. Es la misma encrucijada que subyace en muchas de estas encuestas, dossieres, entrevistas que durante décadas han intentado cartografiar la salud de nuestra crítica literaria y artística: «quién» y desde «qué lugar» nos habla el sujeto que piensa y enjuicia su deber ser, su destino.

Uno de los principales méritos del movimiento de artistas plásticos emergente hacia la segunda mitad de los 80 estuvo en develar estos pliegues y tramas entre lo legitimado, lo oficial (sus marcas de exclusión) y lo emergente, lo ilegítimo (su peligroso desorden), que se alojan en los intersticios del discurso y la escritura de la crítica. En parodiarlos, poniendo de relieve las fallas y contrasentidos que, muchas veces, genera su propio carácter normativo. Recuerdo a los miembros del grupo Arte Calle, irrumpiendo en la sala de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) con caretas antigases y carteles en los que se leía: «Sepan, señores críticos, que no les tenemos absolutamente ningún miedo», «Contra la contaminación crítica del arte...».

Lo que me lleva a pensar en la crítica literaria no tanto en término de crisis o indigencia; sino como parte de las luchas culturales y de las políticas interpretativas, y sus intentos por cambiar, transformar las dinámicas y las relaciones de poder existentes dentro del campo literario. Desde luego, que semejante voluntad pasa por un grupo de instancias como la academia, su posibilidad o imposibilidad de reciclarse, su resistencia a aceptar un grupo de saberes emergentes, y por otras instancias administradoras del saber.

Por otra parte, cabría preguntarse cuál es el lugar reservado a la crítica y a los estudios literarios en un mundo global, signado por los avances tecnológicos, por nuevos sujetos, imaginarios y prácticas simbólicas que se desenvuelven en un espacio posnacional, de flujo y reflujo entre lo local y lo transnacional, de una fascinación posmoderna por los bordes, la otredad, que redefinen los viejos lazos de pertenencia e identidad.

Me gustaría conectar esta interrogante con una especie de reclamo, que he venido escuchando en varios escritores relativos a la necesidad: cambiar o subvertir el canon literario. Desde luego, que sí. Estoy de acuerdo. Solo que enunciado así, de una manera tan simple, sin más argumentación, el reclamo corre el riesgo

de convertirse en otra más de las aporías que he enumerado hasta aquí. Sobre todo cuando son esos mismos autores quienes, con sus obras, han contribuido a legitimar ese canon. Habría que preguntarles si están dispuestos a volverse contra sí mismos, con todo el desgarramiento existencial y escritural que ese acto implica.

El canon fundacional de lo cubano fue una construcción intelectual de un grupo de letrados blancos, varones, heterosexuales, quienes para su validación, desde el siglo XIX, necesitaron elaborar un discurso excluyente sobre la



alteridad y la basurización del «otro»; sustentado, sobre todo, en una filosofía higienista sobre lo corporal y sus lenguajes como metáfora o alegoría de la buena salud de la nación. Este canon fue y sigue siendo legitimado, secularizado —a través de una serie de artimañas discursivas, escriturales y retóricas— por nuestros discursos críticos, historiográficos y nuestro culto desmesurado a la letra.

Asimismo, el acto (por demás necesario) de subvertir, deconstruir, leer en reversa, interpelar a ese canon es imposible sin aludir a la crisis del paradigma de lo literario, sin repensar todos esos discursos, imaginarios, prácticas simbólicas, lenguajes vinculados con la oralidad y lo popular que nuestra ciudad letrada y nuestro proyecto de modernidad, desde su fundación, condenaron a los bordes por considerarlos bárbaros, populacheros, incultos, incompatibles con los modelos de ciudadanía y de ciudadano moderno que la literatura contribuyó a perfilar.

Llegado aquí, me pregunto si esta voluntad de auscultar el estado actual

# posmodernidad, ¿qué?

Para Salvador Redonet y Rufo Caballero

Alberto Abreu

de nuestra crítica literaria, en pleno siglo XXI, más que un ademán de literaturicentrismo, no presupone acaso una excentricidad, cuando a nivel continental, desde finales de la década de los 90 de la pasada centuria, los estudios culturales, la crítica cultural, los estudios subalternos y poscoloniales vienen planteando una crisis de la misma.

Les propongo hacer un paréntesis para escuchar algunas de las voces que concurren en esta discusión. Se trata de un debate que, aunque pudiera parecer una novedad, es ya bastante viejo. Por ejemplo: Víctor Barrera Enderle en su ensayo «Ejercer la crítica literaria cuando nadie tiene certeza de lo literario» sostiene que proponerse, a estas alturas, el tema de la crítica como único discurso objetivo sobre la producción literaria supone «una rigidez no ya del ejercicio del criterio, sino de la propia visión de la literatura. Porque si se le ha atribuido a

la literatura un papel fundamental en la democratización de las expresiones culturales de las últimas décadas, ha sido, en gran medida a causa de que la crítica dejó de atender al canon literario como única forma de representación y valorización de una comunidad supuestamente nacional y lingüísticamente homogénea»<sup>3</sup>.

Nelly Richard, quien ha venido insistiendo en los espejismos y riesgos que encierran, para los estudios literarios latinoamericanos, asumir esa «lógica de los campos», propia del desarrollo de los procesos culturales en los países occidentales, la cual conllevó la separación del saber en disciplinas y la inmanencia de lo literario. Considera que semejante purismo institucional es incompatible con el campo literario latinoamericano, signado por la herencia colonial, la mixtura, la heteroglosia y los choques entre lo oral y lo escrito, lo occidental y lo periférico, lo culto y lo popular. A partir de tales destiempos y desencuentros; nos convoca a prestar atención a esos «saberes de fractura», a estas «teorizaciones de extramuro», que «entran

en conflicto con la síntesis unificadora de la razón académico-metropolitana»<sup>4</sup> y se despliegan al margen del saber académico e institucional. De ahí, que no resulte azarosa esta observación que nos hace sobre lo literario en su ensayo: «Antidisciplina, transdisciplina y redisciplinamiento del saber», cuando apunta: «La literatura y los estudios literarios han debido acostumbrarse a este desplazamiento de protagonismo que coloca ahora lo visual y sus tecnologías de la imagen en el lugar ocupado por lo textual. La sustitución del 'espesor de lo verbal' por la plenitud de lo visual marcaría el triunfo irreflexivo de superficies sin hendiduras ni rasgaduras simbólicas, solo hechas para consagrar 'la desilusión de la metáfora', al eliminar todas las marcas de profundidad [...] que asociaban lo literario a sutiles protocolos de desciframiento de lo estético»<sup>5</sup>.

En el ensayo, «Los Estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa», su autora, Beatriz Sarlo, también comparte similares convicciones, señala: «El futuro de la crítica literaria, en un mundo donde el lugar de la literatura ha cambiado y continuará cambiando aún más velozmente, no puede hipotetizarse en los marcos de una vieja discusión de hace 30 o 40 años. La academia internacional ha percibido estas líneas de desarrollo y ha planificado sus propias respuestas. La popularidad creciente de los estudios culturales y del análisis cultural, que ha dado trabajo a cientos de críticos literarios reciclados, es una de estas respuestas»<sup>6</sup>.

No les voy a ocultar que disfruto la manera en que las voces que acabo de hacer oír en este texto, vienen a interpelar a la comunidad interpretativa cubana sobre la urgencia de descentrar los mecanismos de jerarquía y control del conocimiento oficial, diversificar los estilos y las formas de hacer y de pensar tanto la teoría, como la crítica literaria.

Surgido en los salones literarios el término «metatranca» es el que mejor ilustra, entre nosotros, esta resistencia a la teoría, a esta diversificación; el temor que casi siempre se enmascara detrás de ciertos protocolos de gramática, sintaxis, moderación y adecuación de la escritura crítica a ciertas marcas y requerimientos de la especialización disciplinaria. Los cuales impiden, con frecuencia, explorar otras condiciones y posicionamientos para la enunciación del discurso crítico, imprescindibles para la inserción de la palabra del intelectual en un paisaje social más amplio. ▀

1. Juan Marinello: «Sobre nuestra crítica literaria», *Revolución, Letras, Arte*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, p. 137.

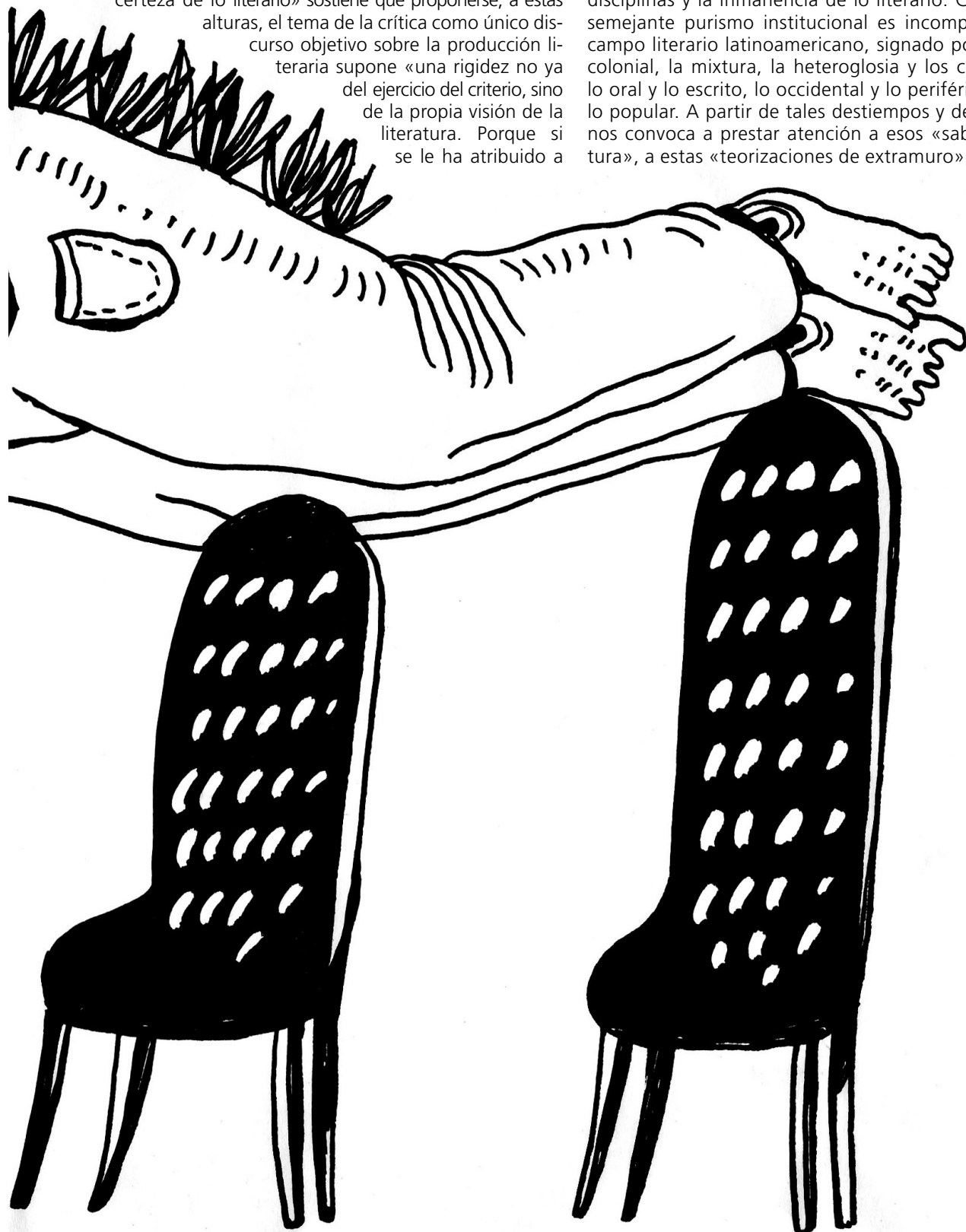
2. *Ibid.*

3. Víctor Barrera Enderle: «Ejercer la crítica literaria cuando nadie tiene certeza de lo literario», *Literatura y Globalización*, colección Cuadernos Casa Nro. 43. Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2008, p.16.

4. Nelly Richard: «Introducción», prólogo a la edición chilena de *Desencuentros de la Modernidad Latinoamericana. Literatura y Poder en el siglo XIX*, de Julio Ramos, ed. Cuarto Propio, y Ediciones Callejón, Santiago de Chile, 2003, pp. 10-11.

5. Nelly Richard: «Antidisciplina, transdisciplina y redisciplinamiento del saber», *Campos cruzados: crítica cultural, latinoamericanismos y saberes al borde*, Cuadernos Casa Nro. 44, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2009, p. 204.

6. Beatriz Sarlo: «Los Estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa», *Debates Críticos en América Latina* Nro.2, editora: Nelly Richard, Editoriales ARCIS / Cuarto Propio / *Revista Crítica Cultural*, Santiago de Chile, 2008, p. 54.



# ¿De qué hablamos cuando hablamos de crítica?

Marilyn Bobes

**F**ue en la década de los 70 del siglo pasado cuando Juan Marinello postuló la indigencia de la crítica literaria cubana. De entonces acá han transcurrido más de 30 años, y el controvertido tema no deja de ser motivo de examen y análisis en diferentes corrillos y foros de la vida intelectual cubana.

Antes de expresar algunas consideraciones personales sobre el asunto, tendríamos que dar respuesta a la interrogante que da título a este comentario: ¿de qué hablamos cuando hablamos de crítica? Porque si bien de la década de los 90 hasta hoy se han publicado en forma de ensayos valiosos análisis sobre diferentes aspectos de la literatura escrita en nuestro país antes y después de 1959, la falta de jerarquización desde la opinión especializada y el poco espacio otorgado en los medios a los comentarios puntuales sobre obras específicas, nos hacen pensar que la indigencia a la que se refería Marinello ha continuado gravitando sobre nosotros y provoca un vacío desesperanzador.

En el llamado quinquenio gris o decenio negro, la «crítica literaria» se ejerció de una manera arbitraria y politizada. Entonces, se valoraban las obras más por consideraciones extrartísticas que con verdadero rigor, estigmatizando a muchos escritores que se planteaban, aunque fuera tímidamente, una problematización de la realidad, muchas veces con notables resultados estéticos, que eran ignorados por los voceros oficiales de la tendencia que abogó por implantar en Cuba el tristemente célebre «realismo socialista».

Entonces, era frecuente clasificar las obras como «evasivas», «diversionistas», «herméticas» y hasta «contrarrevolucionarias», con el consiguiente perjuicio social a los que recibían este sambenito y la conformación de un falso canon que hacía pasar como paradigmáticos libros y autores que afortunadamente hoy han pasado a un merecido olvido por su falta de verdaderos valores desde el punto de vista estético y su inautenticidad.

Quizá existía alguna excepción, como fue el caso de la página de poesía que con frecuencia semanal publicaba Basilia Papastamatíu en la sección cultural de *Juventud Rebelde*. Pero esa excepción solo sirve para confirmar la dolorosa regla.

No fue hasta los años 90 que críticos como Salvador Redonet, Margarita Mateo, Francisco López Sacha, Leonardo Padura o Arturo Arango, entre otros, establecieron con sus libros y ensayos algunos presupuestos válidos para analizar la reanimada explosión literaria que caracterizó esa década y que se consolidó en este tercer milenio, en el transcurso

del cual han aparecido también otros críticos con visiones desde lo genérico, lo racial, lo generacional u otras perspectivas para enriquecer las generalizaciones teóricas del quehacer escritural en nuestro país.

Sin embargo, raramente en estos estudios encontramos elementos para una jerarquización. Casi todos recurren a los análisis contenidistas para tratar de demostrar alguna tesis que excluye cualquier tipo de escalafón.

Por ello, el lector y los autores no tienen quien les escriba en términos inmediatos. Es decir, raramente encontramos en la prensa escrita y especializada una reseña que no sea laudatoria o meramente descriptiva. Lo que sí ocurre, digamos, con la crítica cinematográfica que se atreve a señalar los lunares oscuros y dar una opinión comprometida cuando aborda con puntualidad la producción tanto de realizadores cubanos, como extranjeros.

En conversaciones con los lectores, he descubierto que la mayoría de ellos, a la hora de elegir los títulos que consumirán, hacen caso omiso de lo que esta «crítica» —por otra parte, escasa y asistemática— recomienda.

Lamentablemente hay mucho todavía de amiguismo y compromisos extraliterarios en esas notas

que nunca se arriesgan a señalar deficiencias en libros que, después de leídos, no se parecen en nada a los que se nos presentaban en las páginas de los periódicos y revistas especializadas casi como obras maestras.

¿Será el temor a que el objeto de análisis resulte después uno de los miembros del jurado que analizará la obra que enviamos a los concursos? ¿O tal vez la misma persona que puede escribir mañana sobre nosotros y tomar represalias en caso de que nuestra reseña no haya sido todo lo elogiosa que esperábamos?

Anualmente se entregan en nuestro país los llamados «premios de la crítica». Muchas veces me he preguntado: ¿es realmente «la crítica» la que los otorga en un contexto donde esta es prácticamente nula? Más valdría cambiar el nombre de ese reconocimiento y llamarlos algo así como los «premios del Instituto Cubano del Libro».

Por el momento, habrá que esperar a que todos y todas lo(a)s brillantes teórico(a)s que escriben valiosos ensayos sobre aspectos generales, se decidan a ejercer el criterio de manera más directa y específica. Y también, claro está, que nuestros medios abran espacio a una labor tan necesaria y desacralizadora como la de estos exégetas que seguramente contribuirían a poner las cosas en su sitio dentro de esta indigencia jerarquizadora que impide la reformulación o la misma conformación de un canon. Un canon donde no tengan lugar las componendas ni los juicios contaminados por simpatías y aversiones. El canon de la crítica que necesitamos. De la que estamos hablando. ▀



# Literatura y mass media: una tirantez disculpable

La resistencia al cliché es lo que distingue al arte de la vida.  
IOSIF BRODSKY

Rogelio Riverón

Se ha repetido con más o menos escrupulosidad que el reflejo de la crítica de libros en los medios masivos de comunicación se deriva del estado de la crítica en general: de arte, del deporte, de los fenómenos sociales. Difícilmente seamos los analistas más sagaces de una novedad libresca, si mal nos manejamos como tales en la esfera pública. Nuestra crítica suele ser sesgada y circunspecta, escasa y protocolar. Por lo demás, pudiéramos admitir que es en los espacios artísticos y deportivos donde acusa un mejor acierto. Mejor porque resulta a primera vista menos problemática, pero ello no la pone a salvo de la intermitencia, la ligereza y el desinterés.

Si nos atenemos a la crítica literaria, y no a la promoción de títulos y autores, podemos concluir que los medios le son más bien hurafños. Pues la crítica presupone, evidentemente, un razonamiento, un análisis del texto, aun cuando en los medios masivos sean aconsejables la brevedad y un buen sentido de lo ameno. Los medios son compulsivos, la televisión y la radio conservan la tendencia a lo espectacular, a lo altisonante, y estamos de acuerdo en que la crítica es vista como lo contrario. Los medios al estilo convencional no están hechos para dar demasiado margen a las consideraciones sobre arte y menos sobre literatura. Estas parecen más acordes con la prensa plana, pero cuidado: ante cualquier necesidad imprevista de espacio, lo primero que se levanta de las ediciones de prensa, es la página cultural. Así y todo, hay que convenir en que los comentarios sobre libros se han hecho más asiduos en los periódicos de circulación nacional y en algunos de provincias.

Les sigue en orden la radio. Pero sin necesidad de contabilizar todos los espacios que allí se interesan por la literatura, se hace evidente el predominio de comentarios poco originales, que se atienden con preferencia al dato, en contra del análisis, así sea breve. Se habla del autor, del título, de la editorial que lo dio a la luz, y se invita a leer, con enunciados más bien protocolares. Se olvida que la crítica es antagonista de la neutralidad, y que demanda, por lo tanto, una opinión fundamentada, aun bajo la presión de apenas cinco minutos en el aire. Conozco el peligro de generalizar. Vienen a mi mente algunos programas de antaño, como aquel que por 1995 reunía en la CMHW de Santa Clara los domingos a las 11 de la mañana a Aramis Castañeda Pérez de Alejo, Luis Cabrera Delgado, Ricardo Riverón, Lorenzo Lunar y otros intelectuales. Era un foro sobre cultura y sobre libros, al que, para no exagerar, llamaré «acertado». Como hay programas de CMBF que siguen apostando por la literatura, para decirlo con una frase fastidiosa. Así que no creo ser apocalíptico,

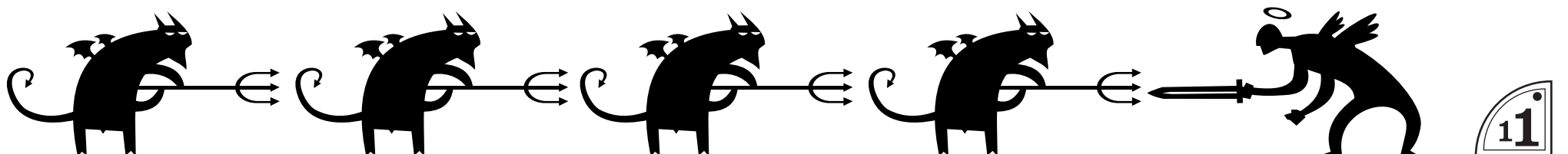
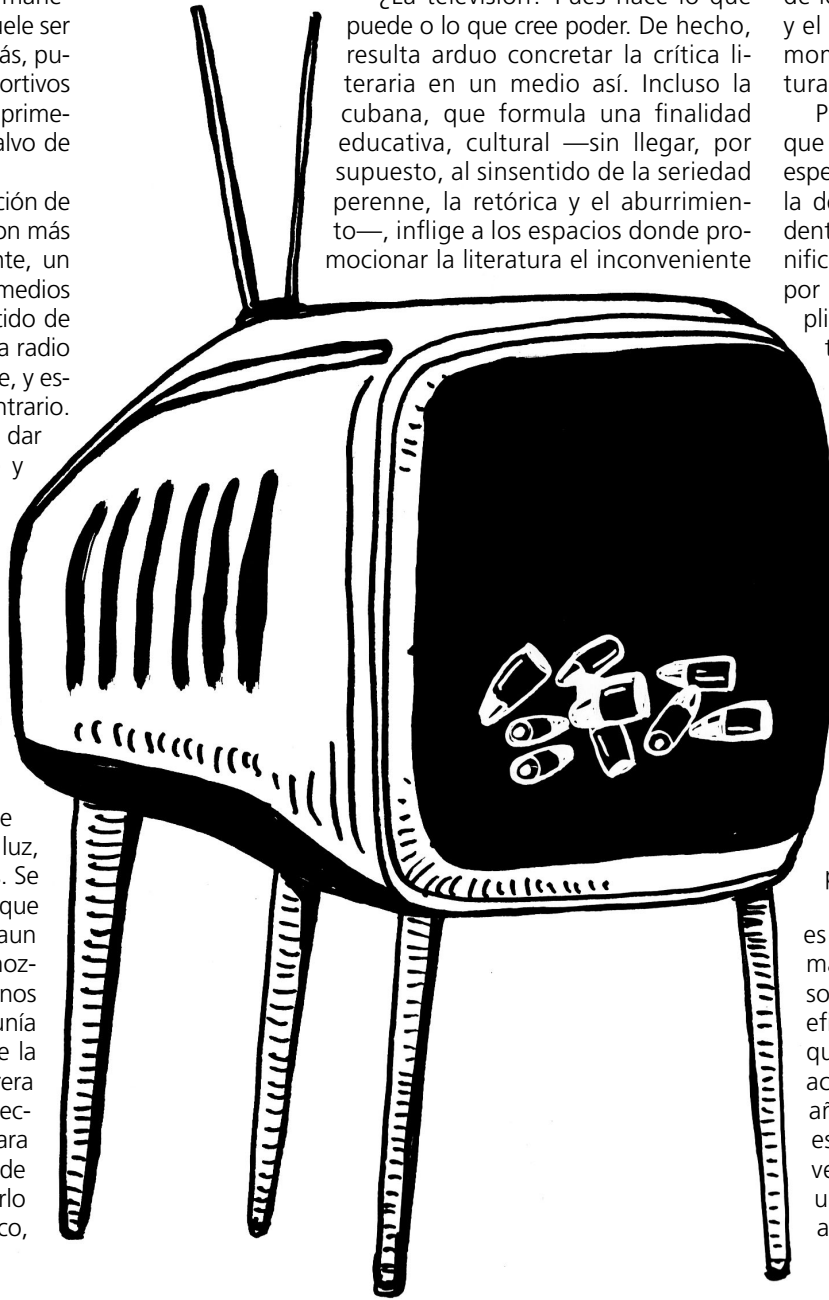
ni veo la necesidad de exigir de los medios lo que no tienen por qué ofrecer. Intuimos que la crítica de literatura en esos ambientes está condicionada por la brevedad y el horror a lo elitista, pero el problema radica en que, aun con esas exigencias, hoy resulta demasiado superficial.

¿La televisión? Pues hace lo que puede o lo que cree poder. De hecho, resulta arduo concretar la crítica literaria en un medio así. Incluso la cubana, que formula una finalidad educativa, cultural —sin llegar, por supuesto, al sinsentido de la seriedad perenne, la retórica y el aburrimiento—, inflige a los espacios donde promocionar la literatura el inconveniente

de los malos horarios. Entre libros, programa que se había granjeado cierta fama en la difusión, no de obras sino de autores, ahora parece camuflado para que tenga cada vez menos testigos. Debe ser un asunto de *rating*, pero entonces estaría en contradicción con el buscado alcance formativo de los medios en Cuba. Entre los horarios «estelarísimos» y el último nudo de esa virtual escala descendente, habría momentos más favorables para la promoción de la literatura que los existentes hoy.

Puesto que la televisión parece dada más a la promoción que a la crítica del arte en general, la crítica de literatura en específico exige más tiempo y más espacio que —digamos— la de una exposición plástica. Ambos hechos son trascendentales, o deberían serlo; pudieran tener, incluso, una significación majestuosa, sin embargo, la crítica de una novela, por ejemplo, afronta el asunto del argumento; de la multiplicidad de planos de significado y del lenguaje en concreto. La televisión puede mostrar un cuadro —con toda la distorsión que se quiera, es cierto—, pero no los contenidos de un libro. De manera que lo más apropiado para todos los *mass media* sea quizá la reseña, aunque en Cuba no abundan los buenos reseñistas. El problema es que a pesar de su agilidad, de su renuencia a un esquema preciso, la reseña debería proporcionar —dicho con palabras de Joseph Wood Krutch— una descripción del libro, algo de sus cualidades y un juicio sobre él. El tratamiento que se da a las novedades editoriales en la televisión y la radio resulta apurado, esquemático y parece hijo de la evasividad. Hay comentaristas que trasladan las mismas frases de un libro a otro, de uno a otro programa, porque son comodines para recomendar lecturas sin necesidad de ninguna demostración. Hay otros que no han leído el libro que promueven, sino apenas la nota de contracubierta o de solapa. Y otros que se hacen notar poco, pues carecen del espacio debido.

La necesidad de ser ágiles —y multitudinarios— no es enemiga perenne de una disquisición elevada. Los medios masivos han demostrado, principalmente con programas sobre audiovisuales, que existen modos de hacer crítica eficaces y de alcance significativo. No me atrevería a decir que la televisión de hace unos años era mejor que la actual. Tampoco la actual es mejor que la de hace unos años. Más moderna, posiblemente, pero si lo moderno es solo predestinación, poco aporta al mejoramiento. Tal vez la idea de construir nuestra propia televisión tenga un destino quimérico, pero algo propio se puede aportar al arquetipo de la televisión y al de la radio. ■



# ¿QUÉ ES LA LITERATURA? ¿PARA QUÉ SIRVE?

Graziella Pogolotti

**T**omás Eloy Martínez fue un excelente narrador y periodista argentino. Como a tantos otros, las dictaduras le impusieron el exilio en Venezuela y México. Muy bien construida, inclusiva de pluralidad de voces, su novela sobre Perón provee un acercamiento a las múltiples facetas que intervinieron en un fenómeno político de hondas repercusiones en la historia y la vida de su país y reveló las quebraduras sociales ocultas tras el maquillaje europeizante de Buenos Aires. A modo de homenaje póstumo, Alfaguara ha publicado en fecha reciente su libro *Ficciones verdaderas*.

Para indagar acerca de los problemas de la novela histórica, el escritor acopió en este volumen un extenso número de textos documentales y literarios. Autor de relatos que aspiran a hurgar en lo más profundo del acontecer reciente, Tomás Eloy Martínez selecciona un muestrario antológico partiendo de una hipótesis de trabajo orientada a una indagación acerca de los modos de encaminar la sempiterna búsqueda de la verdad. Se trata de una reflexión ensayística que adopta, con acierto didáctico, la forma de antología. Pasajes de obras tan diversas como *Macbeth*, *Los tres mosqueteros*, *Madame Bovary*, *El reino de este mundo* o *Crónica de una muerte anunciada* se contraponen a las fuentes documentales que suministraron datos elementales de una anécdota transformada mediante una escritura creativa adentrada en ángulos específicos de la realidad, según la orientación de cada proyecto literario. Los hechos cobran sentido una vez inscritos en una cosmovisión. Se desprenden de circunstanciales hechos baladíos para traspasar tiempos y contextos y sembrar en el lector interrogantes productivos en relación con su propia contemporaneidad. Aunque las intenciones fueran otras, el material resulta también útil herramienta para dilucidar en términos concretos la controvertida definición de lo literario.

La respuesta parecía fácil cuando los textos estaban sometidos a estrictas normas académicas. Sin embargo, la obediencia a las reglas no preservó del olvido a muchos escritores respetuosos. En cambio, la gran herejía cervantina subvirtió el orden existente. Inventó un eclecticismo más transgresor que muchas innovaciones actuales. La literatura no consiste en un escribir bonito, aunque las cualidades expresivas de su modo de juntar palabras no sea desdeñable. Tampoco se reduce a la transcripción del inconsciente hablar en prosa descubierto por el burgués gentilhomme de Molière. Flaubert encontró la materia prima deseada en la crónica de un escándalo que sacudió la sociedad parisiense. La esposa de un escultor prestigioso en el mundo de la buena sociedad francesa llenaba su ocio con sucesivos adulterios. Cubría a sus amantes de regalos para lo cual utilizaba su firma para empeñar los bienes del marido confiado. Llegado al punto de la confiscación, desaparecidas las últimas coartadas, escapó corriendo por los techos de París, imagen anticipatoria de un filme surrealista. De esa historia, el novelista extrae unos pocos elementos: el marido abusado en su honra y en su bolsa, así como la consecuente ruina. Elimina los elementos costumbristas, la falsa objetividad, y modifica radicalmente el contexto social. Traslada las luces de la capital a un reducto provinciano, acentúa la bondadosa mediocridad de Homais y construye una protagonista trágica, hecha de carne y sangre y, a la vez, representación tangible de las inquietudes del autor, angustiado ante el abismo que separa inexorablemente el ideal de la irremediable grisura cotidiana. *Madame Bovary* se despeñará en el suicidio. En *La educación sentimental*, Frédéric Moreau se quedará con un triste mechón de cabellos grises. El autor omnisciente se sitúa en la conciencia de la heroína. Más que la voz, la mirada revela la degradación progresiva de lo ilusorio a lo real, patente en los objetos y en el comportamiento del hombre que condujo al precipicio. El valor expresivo de la palabra se revela en el fluir de la prosa, en su desnudez ornamental y en la eficaz precisión de los términos, tanto como en el ritmo interno ajustado a la implacable sucesión de los acontecimientos inscritos en la vida interior del personaje.

*Madame Bovary* tiene biografía propia, cuidadosamente individualizada. Su tragedia

transcurre en un rincón definido de Francia. Pero la razón esencial de su desamparo se proyecta más allá de sus circunstancias geográficas y ambientales. «*Madame Bovary soy yo*», la celeberrima frase del novelista, no es una *boutade*, es una posibilidad que habita en todos nosotros, apresados entre ilusión y realidad. Ella se aferró al deslumbramiento de un baile que le pareció fastuoso. Nosotros estamos sometidos a la imaginación de la crónica social, de las telenovelas y del cine. Porque la ilusión es también una necesidad para el género humano. La literatura, por tanto, se define por la distancia que separa lo documental del ejercicio creativo, de una incisión a fondo en la pátina de lo aparente para conjurar el vislumbre de una verdad.

A pesar de su arraigado pesimismo, Gustave Flaubert había encontrado el sendero de la fe, ese poderoso alimento que induce al sobrepasamiento de sí, derribar muros, a explorar lo ignoto, al sacrilegio supremo en favor de una idea. Para hacer su obra, se sometió a la dura disciplina de un picapedrero y padeció lo indecible en procura de la palabra exacta. Reconocido por los *happy few*, tuvo que enfrentar el estúpido moralismo de los tribunales que no supieron leer el sentido profundo de *Madame Bovary*. La vida no puede desembocar en el suicidio o en un triste mechón de cabellos grises. Todos necesitamos forjar ilusiones y tomar la medida de las realidades.

En el mundo contemporáneo, y en cierta medida en nuestro país también, el abandono de ciertas concepciones humanistas en virtud de la influencia avasalladora de un pragmatismo inconfeso o desembozado ha restringido

Al presentar su traducción latina de las fábulas de Esopo, Fedro se sintió obligado a defender el papel de la literatura. Afirmaba que su virtud es doble, que mueve a risa y aconseja una vida prudente. Pudiera añadirse, además, que la risa propicia un útil ejercicio crítico, sacude la modorra mental, evidencia lo grotesco disimulado tras la rutina y desgarrar muchas zonas de silencio. Por lo demás, mi profesor de Psicología, Alfonso Bernal del Riesgo, insistía en que la risa oxigena la sangre. En edades oscuras, se imponía la autoflagelación, aunque subsistía el carnaval como válvula de escape hasta que se abrieron las puertas para la reconciliación del hombre con la vida terrenal. Enseñar divirtiendo fue la divisa de los clásicos. Pero se cometería un error de consecuencias irreparables al reducir su función a un mero instrumento pedagógico. La cultura y, en especial, la zona comprometida en el uso de la palabra constituyen una vía privilegiada para la construcción del yo. Al nacer somos un mapa genético y, según algunos teóricos, guardamos memoria confusa de nuestra estancia en el útero materno. Todo lo demás, incluyendo lo que tradicionalmente se ha denominado alma, se incorpora a través de la vida. Así, vamos llenando un inmenso catauro con saberes, costumbres, convicciones, sin desdeñar un constante refinamiento de la sensibilidad.

Ante nosotros se levanta paulatinamente la infinita complejidad del mundo. Los colores primarios se desdobl原因 en matices y se abren interrogantes siempre renovadas. La conciencia de la cultura propia objetivada en el poder de la palabra permite ahondar el conocimiento del otro a través de la revelación de lo más profundo del yo



Ilustración: Alucho

progresivamente la presencia de la literatura en la formación de las nuevas generaciones. Los escolares de otrora disponían de manuales de lectura contentivos de un muestrario de textos escogidos. Más tarde, en el bachillerato, se sistematizaba la enseñanza de las literaturas española, latinoamericana y cubana. Era un modo de crear el hábito de leer desde las edades tempranas. Parece, entonces, indispensable plantear el tema desde una perspectiva utilitaria.

Comenzando por lo más pedestre, el dominio de la lengua es indispensable para el pleno ejercicio del pensar. Por la complejidad de la sintaxis y la riqueza del léxico, el español dispone de una excelente capacidad para expresar matices e ideas que sobrepasan los límites reduccionistas de la simpleza. Las nuevas tecnologías favorecen una comunicación rápida, extensa y eficiente; pero conducen a un progresivo empobrecimiento del idioma. El fenómeno ha sido comprobado de manera empírica por profesores en algunos países de nuestra América, quienes advierten la repercusión del estilo telegráfico con abundante empleo de fórmulas devenidas clichés en los trabajos escritos por sus alumnos, todo lo cual resulta en extremo grave en los niveles universitarios requeridos de alguna densidad de pensamiento. Esta mutilación involuntaria tiene serias consecuencias en el plano de la sociedad y la política de las naciones. Restringe a las elites (los tanques pensantes) la posibilidad de participar, subvierte la democracia al convertir el debate público en espectáculo para las masas, mientras las minorías tienden a reproducirse cerrando el acceso a otros sectores de la población.

con sus contradicciones y sus vericuetos más ocultos. Tal es lo esencial del «conócete a ti mismo» proclamado por los griegos.

Ahora, en esta etapa crepuscular de la era Gutenberg, la preservación del contacto íntimo con el texto literario resulta más necesaria que nunca. El actual desarrollo de los medios audiovisuales impone un mensaje unidireccional. A pesar de los esfuerzos por favorecer fórmulas interactivas, el ser humano se somete a un proceso homogeneizador conducente a la aniquilación de los rasgos que la particularizan. La uniformidad de gustos y criterios, el poder avasallador de algunas imágenes cercenan la iniciativa, la creatividad y el pensar independiente. El mercado que revitaliza la industria y procura evitar las crisis de superproducción generando nuevas necesidades, multiplica la apetencia de bienes materiales y desplaza los espacios conquistados por los valores espirituales. Algunos tienden a creer que las ideas religiosas pueden llenar ese vacío mediante el rescate de distintas formas de trascendentalismo. Sin embargo, en la cultura reside la mayor fuente de valores espirituales. Suelen confundirse individualidad e individualismo. El sufijo «-ismo» señala el confluir de una tendencia (surrealismo, vanguardismo, marxismo) y, a veces, la exacerbación deformante de un fenómeno con el teorismo. El crecimiento de la individualidad no implica necesariamente la asunción de actitudes ególatras. El fluir del yo, sus aguas profundas albergan la razón y los sentimientos, la memoria y los imaginarios. De ahí su resistencia, su sentido de pertenencia, su capacidad para comprometerse en una causa y de construir puentes solidarios para defenderla. ▀

# Carta por el humor y otros demonios

Laidi Fernández de Juan

**E**l humor literario es, quizá, uno de los tipos de humor más complicado e ingrato debido a que depende más de la manera en que sea considerado por el receptor que el resto de las formas de hacer comicidad, y los escritores de ese género pocas veces llegan a conocer el efecto que causan en el público lector. Así, cuando en el escenario se monta un espectáculo humorístico con actores y actrices consagrados a hacer reír, desde el comienzo de la obra, el público sabe lo que se espera de él: carcajadas que retumben, aplausos consentidores, murmullos cómplices. Si se trata de una canción humorística, desde los acordes iniciales y las primeras letras, ya se sabe la naturaleza de lo que se escucha. Pienso en Xiomara Palacios y Osvaldo Doimeadiós para el primer caso, y Jorge Díaz y Virulo para el segundo. Algo parecido sucede con el cine: las comedias se anuncian como tales, de modo que quienes asisten a la sala cinematográfica lo hacen con disposición de reír; saben que presenciarán situaciones cómicas. En cualquier caso, los espectadores hacen saber a los realizadores de una forma u otra el éxito o el fracaso del empeño, independientemente de la capacidad de discernimiento que posea cada público concreto.

Pero en literatura, sucede que nunca se anuncia que el libro que tenemos delante es una comedia, o, al menos, un texto humorístico. Hay una especie de recelo, de prejuicio en nombrar el humor cuando es literario, como si así estuviéramos denigrando la obra en cuestión. Jamás se dice: «Novela humorística» o «Cuentos de humor».

Probablemente esto se explique por los prolongados períodos en que ha sido relegada esta manifestación artística a una segunda categoría, tal como ocurría antes con la literatura policial, ahora por fortuna, de moda. Los escritores humorísticos, sean hombres o mujeres, terminan entremezclándose, intercalando sus textos de humor con otros trágicos o, cuando menos, serios, para sobrevivir en el mundo literario con igual respeto que el resto de sus colegas. En los últimos años, hemos leído textos de gran valía que sin ser absolutamente cómicos, están dotados de una espléndida dosis de humor



inteligente. Pienso en libros como *En el cielo con diamantes*, de Senel Paz; *El heredero del caos*, de Nicolás Dorr; *La sombra del paisaje* y *Las edades transparentes*, de Lourdes González; *Supuestas vidas*, de Evelyn Pérez González; *El vuelo del gato*, de Abel Prieto; *Te regalo el cielo* y *Un día más allá*, de Arístides Vega Chapú.

Son muy escasos los libros exclusivos de humor; volúmenes que se dedican únicamente a este género, que es quizá uno de los más difíciles de lograr. Eduardo del Llano, el más imaginativo de nuestros autores humorísticos actuales, tiene en su haber varias recopilaciones de cuentos, y sus novelas *Tres* y *El universo de al lado*, son ejemplos de literatura abiertamente humorística. Francisco García (*Historia sexual de la nación*), siendo más discreto en su quehacer, menos evidente, es también un gran hacedor de historias de humor, al igual que Jorge Fernández Era, ganador de la más reciente edición de *Aquelarre* en la modalidad literaria. Autores como Nancy Alonso (*Tirar la primera piedra*), Jorge Ángel Pérez (*En La Habana no son tan elegantes*) y la consagrada Mirtha Yañez (*Del azafrán al lirio*, *Búfalo ciego*) utilizan un tipo particular de humor, que es más cáustico. Igualmente efectivo que el abierto, este depende más del contexto histórico en que se emite y se recibe, de la contemporaneidad entre hacedores y receptores porque las situaciones humorísticas —lacerantes al mismo tiempo—, se crean partiendo de la complicidad y del entendimiento histórico entre escritor-lector.

El libro *La ciencia avanza pero yo no*, del joven santalareño Aramis Castañeda, continúa asombrándome por el despliegue de buen humor, por el alto valor literario, y, sobre todo, porque me consuela saber que este tipo de literatura, lejos de estar amenazada por una extinción que no tendría perdones posibles, se empeña en subsistir aunque nadie nos advierta de antemano —como en el teatro, el cine o la música— que estamos ante un puñado de palabras que lograrán el increíble milagro de hacernos sentir mejor a través de la risa. Enhorabuena para todos aquellos que dedican su talento al complicado —y ojalá imperecedero— mundo del humor. ▀

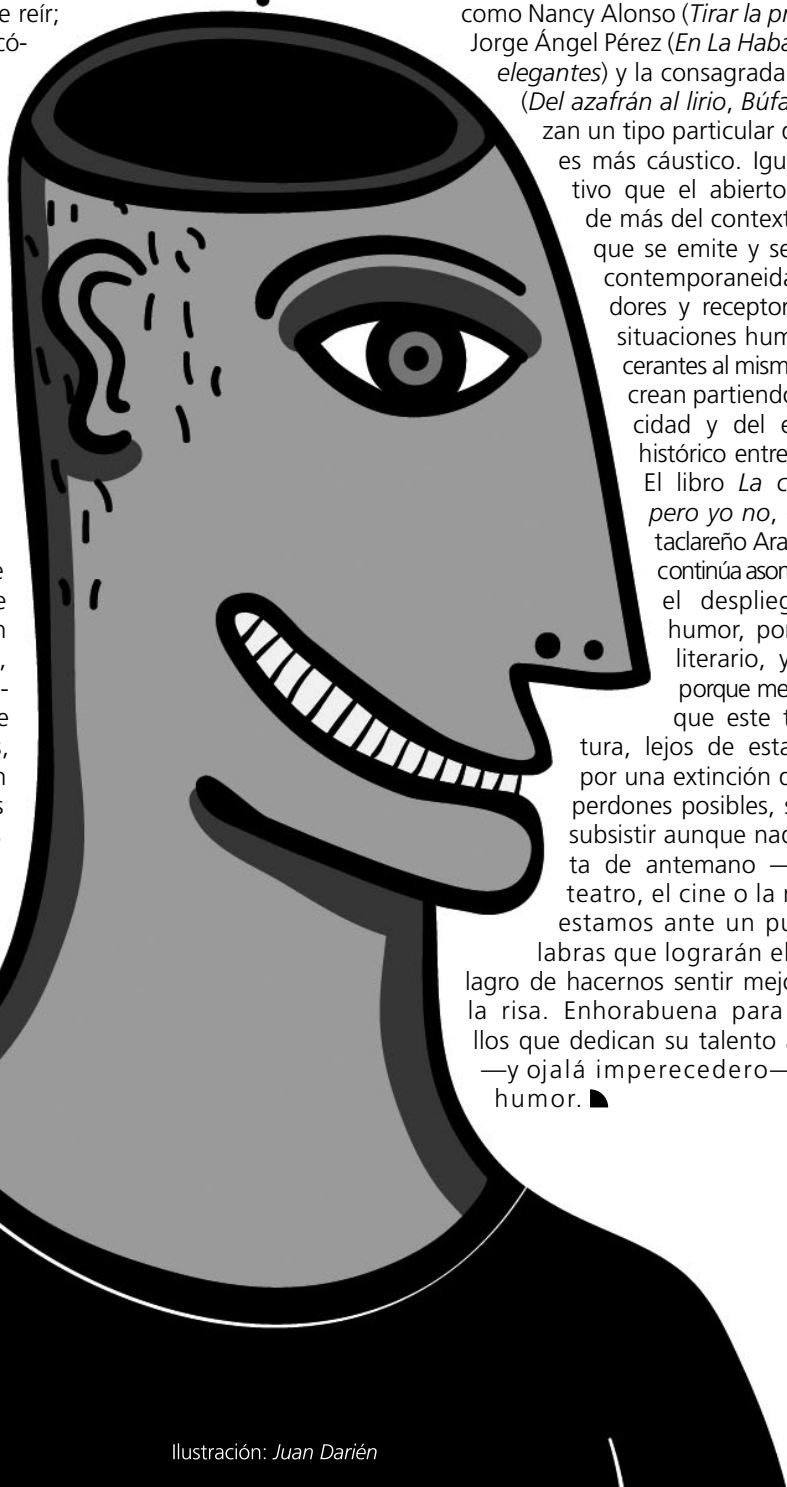


Ilustración: Juan Darién

# DERECHOS HUMANOS, DERECHOS CULTURALES

Lillian Álvarez

## Evolución de los derechos culturales

Aunque las primeras regulaciones jurídicas en el campo de la cultura se remontan al derecho francés, que reguló el depósito legal en 1534, las bases del derecho cultural han sido situadas en los siglos XIX y XX en los que se definieron tres áreas de protección fundamentales: el patrimonio cultural y los centros de depósito cultural (museos, archivos y bibliotecas), las industrias culturales (con sus orígenes en las regulaciones de imprenta) y el derecho de autor.

Constitucionalmente no hubo mención alguna a estos temas hasta que, en 1917, la Constitución mexicana utilizó el concepto de cultura por primera vez en un texto de este rango. Este hecho significó un salto cualitativo en el reconocimiento de los derechos culturales, que habían sido tratados hasta entonces de forma dispersa, y demostró un especial interés político en su protección. En la actualidad, en múltiples constituciones se establece la obligación de los poderes públicos de fomentar y difundir la cultura nacional, y encontramos artículos referidos a la protección del patrimonio cultural y lingüístico, a la defensa de los conocimientos tradicionales y de los derechos de las minorías culturales, a la libertad de creación, al papel de las bibliotecas y otras instituciones de promoción cultural.

Aquel paso trascendente dado en el México revolucionario, a inicios del siglo XX, debió abrir el camino para que el Derecho cultural —como rama del Derecho— avanzara hacia el logro de un equilibrio entre los diferentes actores de los procesos culturales a nivel de toda la sociedad. No obstante, lejos de emprenderse un avance coherente y equilibrado en pos de la protección y salvaguarda de estos derechos, hemos presenciado mundialmente un desarrollo desbalanceado que se guía de manera abierta por intereses económicos. El momento actual está caracterizado, sin duda, por una hipertrofia en la protección de algunos sujetos y relaciones, y un abandono tanto en el desarrollo teórico, como en la implementación práctica de otros muy necesarios.

Por ejemplo, en el marco de la UNESCO se han adoptado instrumentos tan importantes como la Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícita de bienes culturales (1970), la Recomendación relativa a la condición del artista (1980), la Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento (1980), la Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular (1989), la Convención para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado (protocolos de 1954 y 1999), la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial (2003) y la Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales (2005), entre muchos otros. Las convenciones establecen acuerdos que deben ser cumplidos por los estados signatarios y es de suma importancia su labor subsiguiente en la ejecución de sus postulados, pues, de no existir una voluntad política coherente con estos compromisos, lo adoptado puede quedar en letra muerta. Y es esto, lamentablemente, lo que ha sucedido en innumerables casos.

Al propio tiempo, mientras convenciones adoptadas en el marco de un organismo de Naciones Unidas esperan por las buenas intenciones de la comunidad internacional para llevarse a la práctica, un entramado de normas es tejido por el poder transnacional y, en complicidad con gobiernos y otros organismos y organizaciones internacionales, ha logrado establecer un sistema de protección que pone en un segundo plano los derechos de acceso de los ciudadanos y no privilegia a los creadores, sino a las empresas dueñas de sus derechos. Esta terrible armazón jurídica utiliza, para colmo, los mecanismos de exigencia y sanciones económicas de la Organización Mundial de Comercio (OMC).

Mediante acuerdos internacionales de diversa índole y tratados multilaterales y bilaterales de libre comercio, los países industrializados presionan al resto del mundo a favor de la homogeneización de las legislaciones de derechos de autor. Empleando la misma trampa de que la liberalización del comercio traerá beneficios a grandes y pequeños, garantizan la protección de sus inversiones

en el campo de la cultura y fuerzan a los países subdesarrollados a invertir recursos en ello. Estados donde se están extinguiendo lenguas y prácticas culturales de sus pobladores originarios, se ven comprometidos a garantizar la persecución de quienes copien los productos de la gran industria y destinan a ello sus escasísimos recursos so pena de ser sujetos de sanciones económicas. Las inversiones en la preservación del patrimonio material e inmaterial, las posibles acciones de rescate y salvaguardia de la memoria de estos pueblos quedan una vez más como deudas pendientes, pues las deudas ante los poderosos resultan de mayor urgencia. Se trata, en resumen, de dar un golpe mortal a los derechos culturales de esas naciones y pueblos, y ofrecer garantías absolutas para el poder transnacional.

Se puede asegurar que hoy los instrumentos normativos internacionales y la mayoría de las legislaciones nacionales de propiedad intelectual nada tienen que ver con las necesidades de los creadores y de la sociedad, y están diseñados de acuerdo con los intereses de quienes resultan titulares de derechos, es decir, de las grandes industrias editoriales, de la música, del audiovisual, del *software* y, en general, de la llamada industria del entretenimiento.

Las muestras son cada vez más visibles: los creadores que utilizan nuevas formas de expresión surgidas con las nuevas tecnologías no encuentran cabida en las arcaicas leyes que suponen una originalidad a ultranza, que ignora intencionalmente el constante juego intertextual del arte contemporáneo. Las normas hegemónicas exigen un autor y una obra aislados de sus receptores sin diálogo ni interacción posibles. El arte, para ellas, debe coincidir con la añeja fórmula de la obra-mercancía que permita el sonar de las cajas contadoras. Esa es la premisa. Por otra parte, las antiguas manifestaciones artísticas de los pueblos originarios siguen siendo objeto de la depredación más inescrupulosa, y se promueve, como solución, la privatización de expresiones colectivas por naturaleza. Las culturas más diversas presencian su extinción al carecer de espacios propicios para su transmisión y enriquecimiento.

En cuanto a los derechos de acceso, son claros y evidentes los retrocesos: las bibliotecas acosadas por la falta de recursos para pagar suscripciones, los editores tratando de imponer el pago por el préstamo bibliotecario, la prohibición de fotocopias de libros en las universidades, las sociedades de gestión acosando a cuanto ciudadano utilice de algún modo una obra musical. Un mundo cada vez más interconectado tecnológicamente se hace cada vez más privado, y lo que la tecnología pudiera permitir, lo cierran los candados de la propiedad intelectual en manos del poder corporativo. ¿A quién benefician entonces estas legislaciones?

Con los acuerdos sobre los Aspectos de los derechos de propiedad intelectual relacionados con el comercio (ADPIC) y demás acuerdos de la OMC y la ola neoliberal de los años 90 del siglo XX en América Latina, el ejercicio de los derechos culturales chocó con obstáculos severos. La inclusión de la protección al derecho de autor dentro de los acuerdos comerciales, la consideración de los bienes y servicios culturales como una mercancía más sujeta al «libre comercio» entre desiguales (con sus consecuencias esperadas en el consumo cultural y los derechos de acceso), la privatización de los servicios educativos y culturales, la pérdida de toda función reguladora por parte del estado y el consecuente aniquilamiento de toda política cultural, los recortes en los presupuestos de educación y cultura, la imposibilidad de fomento, subvención y protección a la industria cultural nacional, la apertura a las inversiones extranjeras de todos los espacios nacionales y la ofensiva para la homogeneización ya mencionada de legislaciones nacionales de acuerdo con las pautas de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) y la OMC, entre otros factores, signaron momentos trágicos en la evolución de los derechos culturales en Latinoamérica.

## Derechos culturales y derechos humanos

Aun cuando las tradiciones anglosajona y latina conciben los derechos de autor de forma diferente, en textos normativos y tratados internacionales se reconocen, en el contenido del Derecho de Autor, dos cualidades u objetivos:

la protección del autor como creador de una obra intelectual concreta y la protección a todos los seres humanos como receptores o «consumidores» a los que se les debe garantizar el acceso a los resultados creativos. Este doble contenido está definido en la Declaración Universal de Derechos Humanos<sup>1</sup> cuando en su artículo 27 establece:

1. «Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten.»
2. «Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.»

La frontera que marca el límite en el ejercicio de estos derechos, ha sido francamente desplazada, y no para favorecer a esas «personas» en su condición de «autoras». Han venido limitándose de manera dramática los derechos «a tomar parte libremente en la vida cultural de la sociedad», no a causa de otros derechos humanos, sino de derechos «corporativos». Por esta causa, la clasificación del derecho de autor como un derecho humano es hoy cuestionada con gran severidad. Aunque pretenda presentarse de este modo para legitimarse, la propiedad intelectual de empresas y corporaciones no es un derecho humano. Es un instrumento para la monopolización de la circulación de las obras opuesto a la esencia de los derechos culturales del ciudadano y de la sociedad en su conjunto.

La posibilidad de que todos accedan a los resultados de la creación, es un presupuesto de la creación misma. Ante todo, el ciudadano debe contar con un espacio para el ejercicio de su libertad de creación, o lo que es lo mismo, debe tener la posibilidad de acceder al conocimiento e interactuar con la riqueza cultural preexistente. Este espacio de protección previo a la creación lleva implícito como precedente el reconocimiento y la posibilidad del ejercicio efectivo de otros derechos humanos esenciales de los que grandes masas hoy están privadas: el derecho al agua, a la alimentación, a la salud, recogidos en la propia Declaración Universal de los Derechos Humanos. El reconocimiento de este ámbito de la libertad humana debe completarse con el acceso gratuito y universal a la educación, con la posibilidad real de las personas de elevar su capacidad de apreciación de las artes, de oportunidades para manifestarse y acceder a la enseñanza especializada y a otras opciones culturales que le permitan enriquecer su espiritualidad y desarrollar su talento. Estos derechos constituyen efectivamente la base del fomento de la protección a la creación y a los autores.

Hoy vemos pagar en el mundo enormes sumas como retribución a unos pocos y afamados artistas que han creado obras de aceptación comercial y, sin embargo, las mayorías carecen de condiciones mínimas para desarrollar sus potencialidades creativas. Frente a estados con las manos atadas, incapaces de diseñar e impulsar políticas culturales, se alza el Mercado como juez supremo e inapelable para establecer jerarquías y decidir qué debe ser promovido y consumido entre quienes puedan pagar los altos precios de los bienes y servicios culturales. De este mismo modo, se anula la difusión de obras y géneros sin aceptación comercial, junto con toda posibilidad de promover la creación a nivel social, y se atenta gravemente contra la diversidad cultural.

Los derechos culturales deben hoy proteger al creador y a la sociedad frente a los intereses que mutilan y empobrecen la creación. El acceso a las obras no puede depender de la capacidad de pago de los ciudadanos —de por sí limitadísima en estos tiempos de crisis— ni la protección puede basarse únicamente en la capacidad y posibilidad de generar ingresos. Sistemas de pago más rígidos no han traído como resultado mejores condiciones para la gran mayoría de los creadores ni mayor riqueza espiritual ni más tolerancia ni nos ha acercado al diálogo entre las culturas. Por el contrario, han hecho más excluyentes y selectivos los escenarios, han favorecido la monopolización de la promoción y difusión culturales y han restringido el acceso a la cultura y al conocimiento.

## Derechos culturales en Cuba

Un recorrido formal por las normas legales se hace innecesario. De nada valiera enumerar leyes si la realidad dijera otra cosa. No obstante, ahí está sentando pautas la Constitución de la República con sus postulados rectores. Luego, la Ley Nro. 1 de Protección del Patrimonio Cultural, la Ley Nro. 2 de Monumentos Nacionales y Locales, la Ley Nro. 14 de Derecho de autor, el Decreto Ley 106, el 144 y el 145 reconocen la condición laboral especial de los artistas, entre muchas otras normas que institucionalizan y disponen los deberes del estado para con el disfrute de los derechos culturales.

Pero mucho más atrás en el tiempo están también, en el propio año 1959, la fundación por el Gobierno Revolucionario del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos y de la Casa de las Américas, instituciones a las que siguieron la Imprenta Nacional y las escuelas de arte, que abrieron para los cubanos una nueva era de emancipación y descolonización culturales. La Campaña de Alfabetización, en 1961, sentó las bases imprescindibles para saltos cualitativos impensables en la Cuba prerrevolucionaria.

La política cultural cubana apoya decisivamente la creación; pero este respaldo no debe ser visto solo como la retribución económica puntual que pueden brindar las legislaciones autorales. Va mucho más allá, como demuestra la subvención a muchos y muy valiosos proyectos culturales sin posibilidades de subsistir por sí mismos. ¿Cómo podría explicarse el gran momento que vive el movimiento teatral cubano, en términos creativos y de público, sin esas políticas de subvención? ¿O el impulso a la música sinfónica? ¿O la creación de decenas de bandas municipales de concierto que han revolucionado el clima cultural de tantas comunidades? ¿O un evento de tanto impacto social y espiritual como nuestra Feria Internacional del Libro, que se extiende a todas las provincias del país y se ha convertido en el acontecimiento cultural de mayor asistencia? ¿O que existan escuelas de arte diseminadas por todo el territorio nacional? ¿O la red de bibliotecas, museos y Casas de cultura que en medio de gravísimas carencias siguen haciendo su trabajo de valor incalculable? ¿O la celebración ininterrumpida de eventos tan importantes como los Festivales de cine y ballet, la Bienal de La Habana, CUBADISCO y el Festival del Caribe?

El Fondo de Desarrollo de la Educación y la Cultura es otro ejemplo del ejercicio de esta política comprometida y responsable. Con ingresos provenientes de empresas del Ministerio de Cultura, financia programas ramales y territoriales, asociados a la conservación del patrimonio, a inversiones de la enseñanza artística y al sostenimiento de eventos nacionales e internacionales y presta, incluso, apoyo directo y personalizado a figuras del arte y la literatura.

En Cuba, un régimen de seguridad social especial protege a los artistas de determinadas actividades que exigen particulares condiciones y les concede el derecho a una pensión por tiempo de servicios. También está en vigor un régimen especial de seguridad social para los creadores independientes.

Nuestra Ley de Derecho de autor (aunque con más de 30 años de promulgada y amén de su necesaria actualización) reconoce los derechos de los autores tanto morales, como materiales, a la vez que dispone lúcidamente la posibilidad de utilizar en el país, sin ánimo de lucro, las obras sin la autorización de sus autores, cuando sea imprescindible para las necesidades de la educación, la ciencia o la cultura, previo otorgamiento de una licencia para estos fines. Este artículo es el que nos ha permitido, en medio de las condiciones adversas que nos impone el bloqueo y nuestra condición de país subdesarrollado, preparar la fuerza técnica y profesional calificada con que contamos.

Independientemente de errores, problemas por resolver, limitaciones de recursos e ineficiencias podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que en nuestro país se cumple como en pocos el «derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él

resulten». Y es que nuestra política cultural se ha orientado esencialmente a propiciar la participación de los ciudadanos en los procesos culturales y su acceso a lo mejor del arte y la literatura cubanos y universales, y ha garantizado, por otra parte, la activa intervención de los creadores en el diseño y la práctica de esa política.

## Nuestros acusadores

Históricamente el gobierno de los Estados Unidos se ha empeñado en desacreditar la imagen de Cuba. Los derechos humanos se han convertido año tras año en tema central de una acusación caricaturesca. La potencia responsable de genocidios y guerras de saqueo, poseedora de los mayores arsenales militares del planeta, con un historial escalofriante de crímenes, torturas y cárceles secretas, acusa a Cuba de violar los derechos humanos.

Si este acusador tiene el tejado de vidrio en campos tan sensibles, también lo tiene, hay que decirlo, en los derechos culturales. El papel de los Estados Unidos en la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) da muestras de ello. Han utilizado su presencia y su aporte económico a la organización como un instrumento burdo de chantaje. Se retiraron en 1984 a causa de la creciente ascendencia que por esos años habían adquirido los reclamos a favor de un nuevo orden informativo internacional, y por el cuestionamiento a los monopolios de los medios. Se reincorporaron luego en 2003, al parecer, para estar presentes en las discusiones que se avecinaban y poder ejercer presiones en función de sus intereses.

En el año 2005, cuando se discutía el proyecto final de la esperada Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales, la entonces Secretaria de Estado, Condoleezza Rice, envió una carta intimidante a los Ministros de Asuntos Exteriores de los países miembros de la UNESCO: «La adopción de esta convención (dice) podría enfriar las negociaciones que se están realizando en la OMC. Por estas razones, la convención se presta al abuso por parte de los enemigos de la democracia y el libre comercio [...] Los Estados Unidos se reincorporaron a la UNESCO con la intención de participar activamente en ella y de contribuir a la labor importante de la organización en los campos de la educación, la ciencia y la preservación cultural. No queremos cambiar eso, pero esta convención amenaza el apoyo a la UNESCO de los Estados Unidos. Le instamos vivamente a participar y trabajar con nosotros para asegurar que la convención no deshaga toda la buena labor que juntos hemos realizado en la UNESCO».

Las amenazas no dieron resultado. La Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales fue aprobada por 148 votos a favor, solo dos votos en contra (Estados Unidos e Israel) y cuatro abstenciones. Estados Unidos aún no ha suscrito la Convención, llamada ya el «Kioto» cultural, en alusión a lo sucedido con el «Protocolo de Kioto sobre el cambio climático», otro documento de importancia capital que resultó ignorado por el país con mayor responsabilidad en los desastres que intenta remediar.

Recientemente, en 2011, Estados Unidos retiró el apoyo financiero a la UNESCO, acompañado —otra vez— por Israel, como represalia ante la aprobación de la entrada de Palestina como estado miembro.

A estas posiciones oficiales en el seno de la UNESCO habría que sumar la responsabilidad directa de los Estados Unidos en guerras que han motivado, junto con un altísimo costo en vidas humanas, el desplazamiento de comunidades y pueblos, el aniquilamiento de sus culturas y la destrucción del patrimonio cultural<sup>2</sup>. Súmese además su impúdico injer-

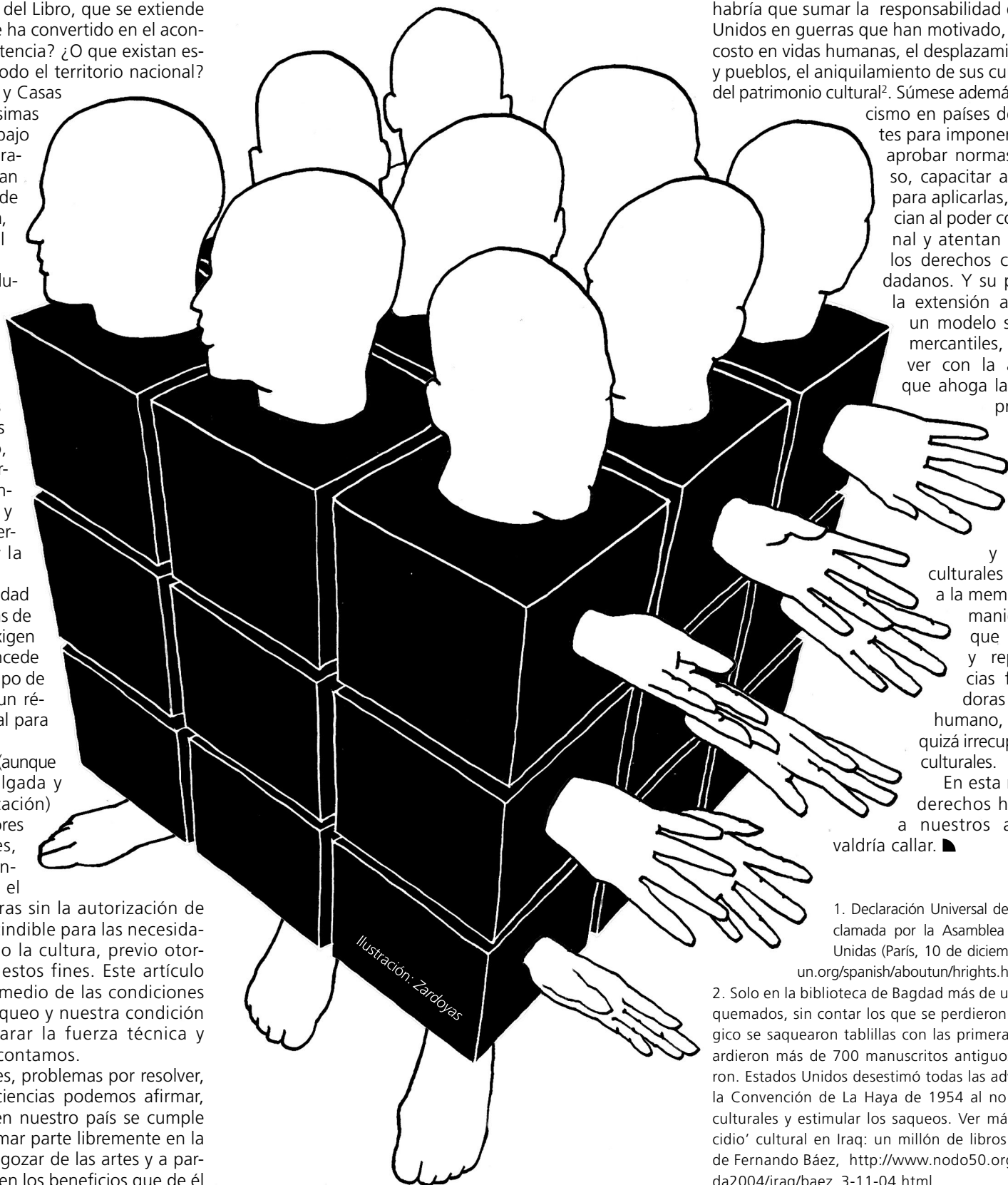
cismo en países de todos los continentes para imponerles tratados, hacerles aprobar normas nacionales e, incluso, capacitar a sus jueces y fiscales para aplicarlas, cuando estas benefician al poder corporativo transnacional y atentan abiertamente contra los derechos culturales de sus ciudadanos. Y su papel protagónico en la extensión a la escala global de un modelo signado por intereses mercantiles, que nada tiene que ver con la auténtica creación y que ahoga la diversidad cultural y promueve el consumo

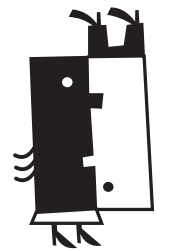
de la peor «chatarra» pseudoartística, que coloniza mentes, simplifica, homogeneiza y arruina la facultad para crear y disfrutar expresiones culturales complejas. Ese daño a la memoria cultural de la humanidad y al entorno en que debieran fomentarse y reproducirse experiencias fecundas y enaltecedoras de lo mejor del ser humano, es también un golpe, quizá irrecuperable, a los derechos culturales.

En esta materia, como en los derechos humanos en general, a nuestros acusadores más les valdría callar. ▀

1. Declaración Universal de Derechos Humanos, proclamada por la Asamblea General de las Naciones Unidas (París, 10 de diciembre de 1948) <http://www.un.org/spanish/aboutun/hrights.htm>

2. Solo en la biblioteca de Bagdad más de un millón de libros fueron quemados, sin contar los que se perdieron. En el Museo Arqueológico se saquearon tablillas con las primeras muestras de escritura, ardieron más de 700 manuscritos antiguos y mil 500 se dispersaron. Estados Unidos desestimó todas las advertencias hechas y violó la Convención de La Haya de 1954 al no proteger los centros culturales y estimular los saqueos. Ver más en «El 'genocidio' cultural en Iraq: un millón de libros destruidos», de Fernando Báez, [http://www.nodo50.org/csca/agenda2004/iraq/baez\\_3-11-04.html](http://www.nodo50.org/csca/agenda2004/iraq/baez_3-11-04.html)





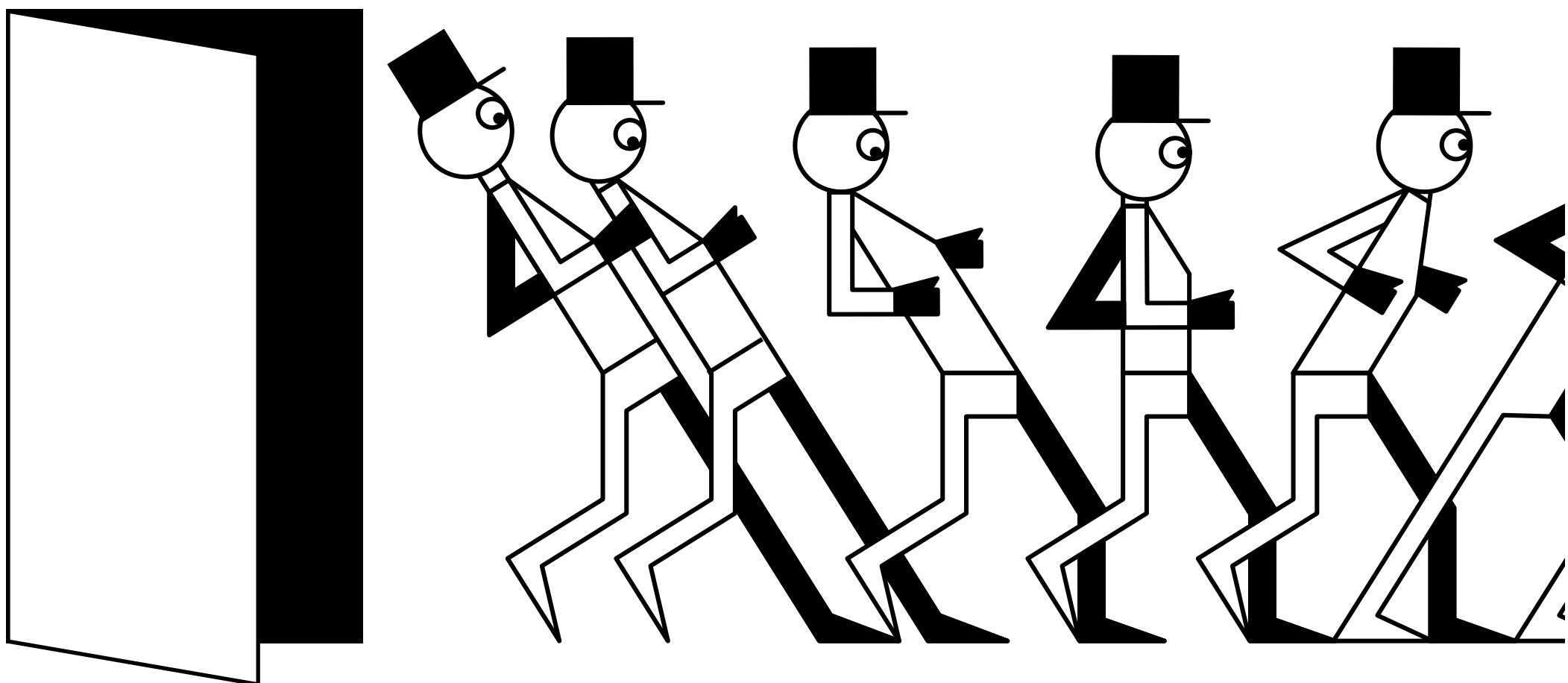
encuentro  
con...

## Ulises Rodríguez Febles

Premio La Edad de Oro 2012 de Teatro para Niños

# «La dramaturgia vive conmigo»

Rubén Darío Salazar



**C**onozco a Ulises Rodríguez Febles desde 1992, fui a verlo trabajar en un monólogo que hacía durante un festival de teatro de aficionados universitarios. En 1993, fue mi compañero de escena en Teatro Papalote. Después hemos trabajado juntos organizando eventos escénicos, homenajes y conferencias. Hoy es mi amigo, un colega intenso y vital. He venido a felicitarlo por su más reciente Premio La Edad de Oro de Teatro para Niños; entonces me di cuenta de que tenía más para conversar con él, y como cada teatrista es un pozo de curiosidad, al menos así lo siento yo, salió esta entrevista que es una especie de retrato en vivo de un creador reconocido y perseverante.

I

**Un niño no quiere ser dramaturgo porque no sabe lo que es**

*Vienes del movimiento de artistas aficionados, te gradúas luego de Licenciado en Literatura y Español. ¿Cuándo llegó la dramaturgia?*

La dramaturgia estuvo siempre dentro de mí; como algo que experimentaba dentro de mi espíritu,

dentro de mis necesidades creativas y de comunicación con los otros; aunque quizá no lo sabía. Un niño no quiere ser dramaturgo porque no sabe lo que es. Soñaba con ser actor. Desde pequeño me encantaban los diálogos en los libros que leía. Aprendí a leer muy temprano —cuando tenía siete años— y con mis lecturas más queridas interpretaba cada personaje, cambiando de voz. Preparaba pequeños diálogos para jugar con mis primos; que claro después no servían para nada.

En la secundaria tenía mi propio grupo: Los Dacios. Escribía textos, dirigía y actuaba. Así siguió siendo en el preuniversitario, donde en 12 grado obtuve en un concurso Mención nacional de literatura en el género de teatro. El premio lo obtuvo Ariel Bouza. Nunca quise ser otra cosa, tenía una vocación definida toda la vida.

Tuve actores de televisión cerca, admirados, vinculados por diferentes vías a mi familia: Eduardo Macías y Alfonso Silvestre. Viví entre el Valle de Guamacaro y La Habana. Quise estudiar actuación en el Instituto Superior de Arte (ISA); pero no abrieron la carrera ese año para Matanzas. Desaprobé Dramaturgia y todo se tornó gris. Hubiera

estudiado en el aula con Omar Valiño, por ejemplo. Ese suceso lo hizo todo más difícil: el camino fue más adverso, duro, lacerante.

Como no tenía promedio para Filología; opté por Literatura y Español en el Pedagógico. Una carrera que adentra en muchas ramas del saber, lo cual agradezco. Allí siempre escribí e hice teatro; gané premios en festivales nacionales de la Federación Estudiantil Universitaria o de la Asociación Hermanos Saíz. Uno de esos textos: *El corcel verde*, me abrió las puertas en 1992 al teatro profesional. Esa fue mi audición para entrar en El Mirón Cubano y para actuar contigo y Migdalia Seguí en *Disfraces*, del Teatro Papalote, dirigido por René Fernández. Mi debut fue en el teatro para niños; algo que en aquel momento no era lo que me llamaba la atención. Ese mismo año, Teatro D'Sur estrenaba *La ventana tejida*. Entonces... nunca la dramaturgia ha dejado de estar, vive conmigo.

II

**Respetar lo que los otros hacen**

*Vives experiencias escénicas en los 90 con el Grupo Mirón Cubano, Teatro D'Sur*

*y Teatro Papalote. ¿Influyeron estas vivencias en tu estilo de escritura teatral?*

Influyeron en comprender y respetar la diversidad del teatro: el callejero, el de niños y títeres y el de sala dedicado a los adultos. Pude practicarlos desde sus procesos y confrontarlos con la teoría. Cada uno de estos tres grupos fue una vía de aprendizaje, de conocimiento y de pasiones extrañas y contradictorias. Estas experiencias propiciaron que lo que antes no era de mi interés —el teatro callejero o el teatro de títeres— se valorizara en mi sensibilidad, lo estudiara y le dedicara algo de mí; de la misma manera, que los tres procesos me entregaban preguntas, a veces sin respuestas.

Los encuentros con estos hicieron que mi dramaturgia se vinculara a fenómenos diferentes y nacieran obras escritas, incluso para el circo y su lenguaje. Eso lo agradezco enormemente, porque ha democratizado la visión que tengo como espectador de teatro. Me enseñó a respetar lo que los otros hacen y a desentrañar códigos propios de la diferencia, existentes más allá de estos núcleos creativos.

### III

#### Mi obsesión de siempre: la realidad donde vivo

*Los dramaturgos Freddy Artilés y Gerardo Fernández, ¿qué significaron para ti?*

En mi carrera se estudiaba Historia del teatro y muchas de sus mejores obras, desde Esquilo hasta el teatro cubano contemporáneo; nunca desde una visión teatrológica, es cierto; pero me brindaron un instrumental teórico para enfrentarme al texto, ampliaron mis horizontes de lectura, todo combinado con mis experiencias como espectador. Si a Teatro Papalote le debo escribir para títeres; por su decisiva y paradigmática influencia en mi etapa de formación, a Freddy Artilés le debo todos sus talleres prácticos, desde el 98, en Santa Clara, que fue el primero. Recuerdo que estaba Norge Espinosa Mendoza.

Yo vivía entonces influido por «el bacilo griego» —que aún tengo— y presenté una obra que fusionaba los mitos de Esquilo, con los de Homero, y mi obsesión de siempre: la realidad donde vivo. Antes había leído a Freddy. Su teoría sobre la especialidad influyó mucho en mi escritura para títeres. Cuando escribí *Cyrano* y la madre de agua, estudié

*forma de concebir la dramaturgia o abrió nuevos caminos en tu imaginación teatral?*

Seguro. Hasta ese momento estaba dedicado a mi pasión titiritera, a escribir e investigar para el teatro de títeres. Matanzas con Teatro de Las Estaciones y Teatro Papalote con sus eventos, con las visitas de grupos y personalidades, hacen que uno se sienta correspondido con esos amores mutuos. Pero también provenía de experiencias dramáticas anteriores; y como narrador de los talleres literarios.

Estuve en los Encuentros de Invierno, en el Palacio del Segundo Cabo, donde conocí del rigor de Salvador Redonet, Heras León, Maggi Mateo, Madeline Cámara... Ellos me enseñaron una ética de la escritura. Fui un novísimo narrador —aún estaba estudiando— antologado en *Los últimos serán los primeros*, con selección y prólogo de Redonet. Ese también fue el comienzo de un instante importante de mi carrera. Después no escribí ningún otro cuento, hasta hace poco. El Royal Court Theatre fue una motivación especial para mi sensibilidad creativa; un encuentro con un laboratorio de escritura sobre la realidad cubana, y desde la manera en que

### V

#### Prefiero trabajar en lo que voy a escribir mañana

*Has obtenido los principales premios de escritura teatral nacional, pienso en los premios Milanés de 1996 y 2000, el Calendario, de la AHS, en 1998, el 100 obras para un Papalote, también en 1998, el Dora Alonso 2002, y los importantes Virgilio Piñera y Royal Court Theatre, en 2004, entre otros. ¿A la hora de proponerte nuevos textos, cómo influyen en ti estos galardones?*

Un reto. La duda ante el vacío, porque es una gran responsabilidad obtenerlos, establece nuevas metas y compromisos con tu creación. Los premios son una vía de promoción significativa y rápida. Enseñada publicas, sientes el regocijo de que sea conocida tu obra. Si triunfas, bien; si no resultas elegido por un jurado, aunque te entristeces, hace que te enfrentes a nuevos desafíos y puede ser que te elijan los lectores, el público.

Un premio tampoco puede hacerte creer que tu obra es la mejor, que tú lo eres, entre el mucho talento que hay en este país. Confío en el tiempo, en la memoria cultural, en

Imágenes, diálogos, situaciones del niño contemporáneo.

Desde lo alegórico o lo realista, desde el absurdo o desde la asimilación de fuentes heredadas de nuestros clásicos, hay algo que es la autenticidad creativa, que es el conocimiento de la psicología del niño, de su evolución en el mundo en que vive. A veces los adultos no comprenden a los niños porque no son capaces de ver —como en *El Principito*— la boa en el sombrero. Hay esencias que son inviolables.

En el teatro de títeres, le debo mucho a Zenén Calero, por su visualidad; me lleva a pensarlo como si fuera escrito para que él diseñe lo que he imaginado. Salvo *La cabeza intranquila*, no he estrenado mi teatro para títeres. He dicho otras veces que escribir para títeres es para mí el mayor acto de libertad que la creación me permite. Es una fusión de las artes visuales con el verbo, como origen y síntesis de todas las cosas. Lo que escribo en el teatro de títeres lo he pintado antes en mi cabeza. Dejo que el pincel o mis manos o mis neuronas vibren. A veces creo se me escapan y van a parar a imposibles. El teatro para adultos es otra cosa y a la vez es mezcla de todo

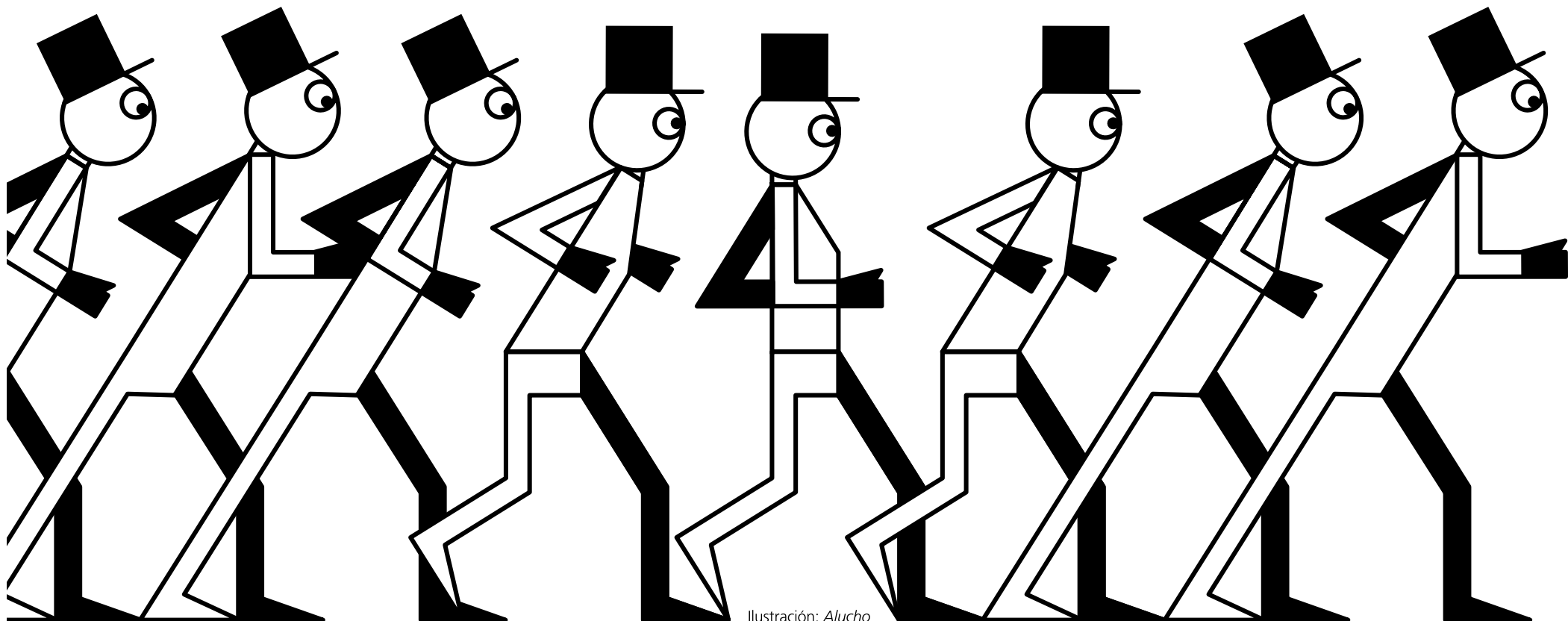


Ilustración: Alucho

muchos de sus textos teóricos. Escribir para el títere tiene sus especificidades. Después pasé otros talleres con él y especialmente el Diplomado de Teatro para niños y de Títeres en el Instituto Superior de Arte, creo que fue vital en mi formación y en la de muchos titiriteros. Con Gerardo Fernández, pasé durante un año el curso de guiones de cine, radio y televisión en La Habana. Me propició elementos diferentes, que ayudan al teatro; pero especialmente, para escribir para la radio, donde fui finalista del Premio Margarita Xirgú 2001, y me preparó para trabajar en dos ocasiones con la BBC de Londres y ser nominado junto con la guionista inglesa Jenny Buckman, para el Premio del Gremio de Escritores del Reino Unido, en el 2008. Un día quisiera escribir una serie para la televisión. La tengo en mente; pero le temo a la lentitud escandalosa de las producciones televisivas.

### IV

#### El Royal Court Theatre para mí fue una escuela

*Fuiste al seminario del Royal Court Theatre en La Habana y luego viajaste a la tierra de Shakespeare. ¿Eso consolidó tu*

esta prestigiosa agrupación se enfrenta a los procesos, a la relación del dramaturgo con la escena. El Royal Court Theatre se nos presentó como un proyecto viable de creación. Por él pasaron muchos autores: Norge Espinosa, Abel González Melo, Nara Mansur, Roberto D. M. Yeras. Fue una hermosa experiencia, que dio como resultado tres obras, todas influidas por esa fiebre creativa: *Carnicería*, *Huevos* y *El Concierto*, esta última la escribí como parte de sus talleres. El texto nació y creció con el criterio de muchos, con la prueba sobre el escenario, primero en Cuba y después en Londres.

Este año se cumplen diez años de esa primera experiencia de colaboración y poco se ha hablado de ella. Como dramaturgo fue una provocación, un incentivo. De esa etapa solo guardo momentos hermosos, dos premios, publicaciones en Cuba y en el Reino Unido, puestas en escena aquí y en Estados Unidos, lecturas en México y Londres; una adaptación mía para la BBC. Confrontación con públicos disímiles y el ser promocionado, conocido, para bien o para mal. El Royal Court Theatre fue una escuela, es definitivamente mi escuela.

cómo se leerán mañana mis textos —las premiadas, las otras— y la de los demás que ahora mismo escriben en esta nación. Me gustan los premios; pero prefiero trabajar en lo que voy a escribir mañana.

### VI

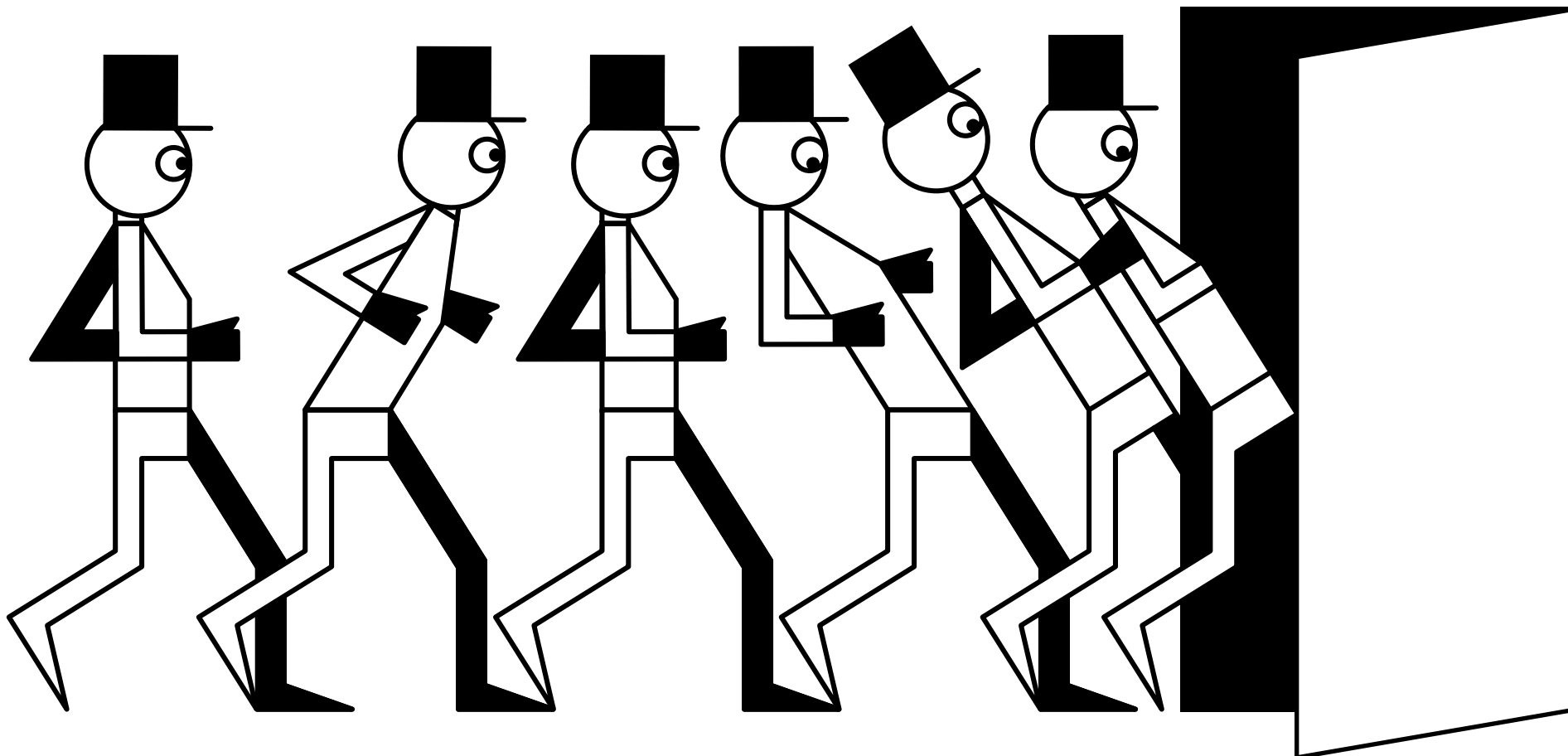
#### El teatro es uno solo

*Has transitado en tu dramaturgia del teatro para niños al teatro para adultos y viceversa. ¿Significa lo mismo escribir para un público u otro? ¿Cuáles son tus consideraciones al respecto y cómo crees que van los caminos nacionales de la escritura teatral en ambas direcciones?*

El teatro es uno solo. Ambos deben estar escritos y representados con el mismo rigor, hasta donde el talento nos alcance; pero hay especificidades esenciales para cada lenguaje. Lo veo de maneras diferentes: al escribir para niños hay algo que es esencial y es el conocimiento del imaginario infantil. Hay un espíritu especial de creación, que me remite, no al niño que fui, sino a los niños que viven conmigo, no importa que sean mis tres hijos o los niños de la realidad en que viven.

lo anterior. Es un teatro que, en cuanto a intereses estéticos, va evolucionando cronológicamente en mi cabeza. Ahora mismo me atañen otras cosas, búsquedas en zonas del individuo como ser biológico inmerso en lo social; pero hay algo que es muy propio de mi teatro, incluso el de niños y títeres: la indagación en los fenómenos ante los que nuestra realidad o el pasado nos enfrentan. Esa indagación se dirige a problemáticas esenciales en el ser humano, en la sociedad donde vivimos, en conflictos que me interesan o que más bien me provocan. Un poco de todo eso es el teatro que escribo.

Creo que la dramaturgia para niños y títeres debe ser más atrevida, más imaginativa, sensorial, provocativa, más dinámica en el sentido de las mutaciones. Salvo excepciones, no hay un repertorio renovado e inquieto estéticamente en nuestros grupos. Salvo excepciones, repito, estamos necesitando un teatro para niños y títeres del siglo XXI. En el teatro de adultos, el panorama es más amplio y diverso, creo que porque no todos ven al teatro de títeres con la irreverencia con que deberían verlo.



Para algunos sigue siendo un arte menor, mirado con recelo, incluso con desprecio. Parecen desconocer el aporte del teatro de figuras a las vanguardias.

El teatro de títeres en Cuba ha demostrado, mediante ciertos grupos y en ciertas etapas, ser más transgresor que el otro. La dramaturgia cubana —la de ahora mismo— es reflejo de una época, no por abordar determinadas realidades; sino por sus poéticas individuales, influencias, rupturas, renovación de la tradición y apego a ellas. Hay un corpus dramático con diferentes tendencias y estilos, donde conviven todas las generaciones. Tal parece que se enfrentan, que colisionan, que prueban fuerza, que unas intentan aplastar a las otras, de una manera sutil, pero visible. Es válido para afirmar un teatro nacional; siempre que no produzcan —desde el poder en el arte— una sutil parametración de nuevo tipo.

#### VII

##### Crear en soledad me hace libre

Como dramaturgo no perteneces a ningún grupo, a ningún conjunto identificativo por su concepto dramático. Creo a veces que vas de forma solitaria creando tus mundos imaginarios. ¿Por qué?

Me gusta la soledad, no me atraen los grupos. Creo que mi génesis y desarrollo como autor dramático en este mundo complejo y difícil, fue en solitario. Tengo muy buenos amigos, la mayoría estudiaron en el ISA; pero yo no estudié allí. Me hubiera encantado compartir el aula con muchos de los que hoy son parte inseparable de mi vida artística. ¿Te imaginas a Omar Valiño y yo en la misma aula? ¿Imaginas que te hubiera conocido antes? ¿Quisiera haber sido alumno de Raquel Carrió, de la Pogolotti!

Estudié una carrera pedagógica, de la que me enorgullezco. La pedagogía —más allá de la literatura, la gramática, la lingüística, el latín, la historia del arte...— te enseña herramientas para comprender al ser humano. ¿Sabías que en mis investigaciones para el libro que estoy preparando, he descubierto que es tabú decir —en ciertos círculos— que se estudió una carrera pedagógica? No pertenezco a ningún grupo, a ninguna escuela. He aprendido de todos, soy amigo, de los que dejan que lo sea. Esto hace más largo el camino. Mucho más si eres de Matanzas y permaneces en ella.

Mucho más si vas siendo alumno de muchos maestros, voluntarios e involuntarios, que vas conociendo en tu largo camino hacia un infinito, que es el de la creación.

Un viaje como el de Ulises en *Divina titiritada* es un viaje en el tiempo ante muchos obstáculos. Eso me da la oportunidad de querer a muchos de mis colegas de varias generaciones y promociones, incluidas la mía. Llevarme bien con ellos, compartir éxitos y fracasos. No envidiar nada, o solo un poquito. Les debo a muchos un gesto de apoyo sincero, de amistad. Con algunos tengo muy buena relación, iniciada en diferentes momentos de mi existencia. Con varios he compartido momentos esenciales de mi vida creativa y humana. Crear en soledad me hace libre.

#### VIII

##### Cada director lee tu obra desde su perspectiva personal

La realización de cualquier autor teatral es la subida a las tablas de sus obras. ¿Con cuáles montajes de tus piezas estrenadas tanto para niños, como para adultos te has sentido más identificado y por qué?

Esa pregunta es un riesgo. Cada director lee tu obra desde su perspectiva personal. Casi todas mis obras para adultos se han llevado a escena. La mayoría —por algo que concierne al teatro nuestro de cada día y a la política de repertorio de los grupos— no permanece por mucho tiempo en cartelera. O pasan a ser repertorio histórico de esos grupos. Es un trauma para el dramaturgo. Por eso, estoy dirigiendo, provocándome, y a la vez dándome psicoterapia.

Lo que sí puedo responder para ser justo es que mi obra estrenada que más tiempo ha permanecido en cartelera, con un mismo elenco —salvo algunos cambios—, con un éxito de público en varias temporadas, a sala llena, con público afuera, aun en horarios inusuales, en esta última ocasión se puso por más de tres meses. La que me ha propiciado premios como autor dramático —a partir de su puesta en escena— y ha viajado a varias provincias, con éxito y comentarios halagadores. La que ha tenido muchos trabajos críticos —más de 20—, trabajos interesantes de casi toda la crítica cubana de varias generaciones, y algunas extranjeras, todas con estudios profundos y rigurosos. La que ha

conmovido a los espectadores de todas las edades. Esa obra se llama *Huevos*, puesta en escena por Mefisto Teatro, dirigida por Tony Díaz.

#### IX

##### Vivo en un torbellino, e inmerso en él escribo

¿Cómo se llevan tus facetas de investigador, narrador, guionista radial y de televisión, director artístico y promotor cultural con el tiempo para escribir teatro?

No sé. Y no son solo esas facetas fusionadas y contrastantes, sino lo otro que hay que hacer en la Casa de la Memoria Escénica, y que no tienen nada que ver con ellas. Investigar es más difícil. Necesito más concentración y avanzo poco. Ahora mismo te diría que me estoy preguntando cómo puedo con todo. Creo que mi cerebro se ha adaptado a esos estallidos y por eso sobrevive. Vivo en un torbellino, e inmerso en él escribo. Así es, solo hay que experimentarlo. A veces deseo paz y descansar. Ser alguien normal, que se levanta y pueda mirar el cielo y contar la nubes, solo eso. Pero... ¿entonces sería yo?

#### X

##### Nunca estoy seguro de nada

Con la obra *Divina titiritada* obtienes el prestigioso Premio de Teatro para niños *La Edad de Oro*. ¿Cómo recibes a los 44 años ese reconocimiento y que distingue a esa pieza de tus otras obras para niños?

Me alegra mucho. Como dices, es un premio muy prestigioso, como lo es también la Editorial Gente Nueva. Quería ganarlo; pero no me lo imaginaba. Nunca estoy seguro de nada. Pero sí tengo fe en muchas cosas. Estoy contento por varias razones. Es un reencuentro conmigo mismo, el autor de teatro para títeres. Y a la vez con mis maestros. Está dedicado y rinde homenaje a varios titiriteros cubanos, a los que me unen, por una u otra razón, un vínculo afectivo. También a los maestros de todos nosotros: los clásicos.

*Divina titiritada* es un viaje como el de Ulises en *La Odisea*, para buscar a su madre, su raíz, el mundo de ultratumba, pero aquí es a la tierra de los titiriteros. Una búsqueda en la génesis, la historia y la tradición. Juega con la estructura de *La Divina Comedia*, de Dante Alighieri.

Cita, juega, parodia, intertextualiza con obras de la literatura universal como *El Maestro y Margarita*, *Romeo y Julieta*, *Ubú Rey*, *Monsieur Guiñol*, *La Odisea*, *El Retablillo de Don Cristóbal*, etc.; todo fusionado con el universo del video juego.

Es la fusión de lo clásico con lo contemporáneo, de lo metateatral, con el mundo descarnado al que se puede enfrentar el niño en cualquier sociedad: la incompreensión de muchos hacia el mundo infantil, hacia la estética del teatro de títeres. Se diferencia, creo que bastante, de lo que he hecho en el teatro de títeres. Es más irreverente, trasgresora, es una fusión de la teoría y de la práctica. Este viaje dramático tiene en *Divina titiritada*, el ensayo de las que son mis reflexiones sobre el tema.

#### XI

##### Una cabeza intranquila

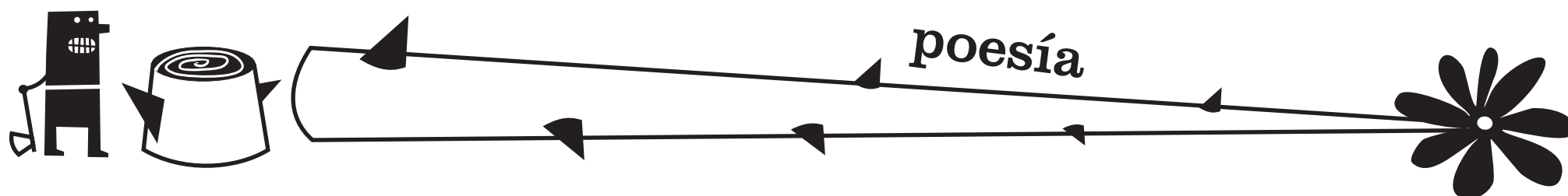
¿En términos dramáticos, en qué anda Ulises Rodríguez Febles metido ahora?

Trabajando en una trilogía de teatro para adultos. Revisando todo lo que he escrito, lo de títeres y niños, y lo de adultos; incluido *El carnaval de los animales*, que escribí a petición tuya y quiero publicar, diseñado por Zenén Calero, en Ediciones Vigía. Quiero tener ese libro listo para el Consejo Mundial de la Unión Internacional de la Marioneta (UNIMA), en Matanzas, en 2014. Es un texto un poco alucinado, creo que bastante; pero quería desafiarte y lo sabes bien. Quiero publicar una antología de mi teatro para títeres para esa misma fecha, con dos obras inéditas. Hice la primera escritura de un monólogo para un actor cubano que admiro mucho, y ojalá cuando lo lea le guste. Dar un texto para leer me asusta, escribir por encargo me aterra. Sueño con otras ideas, dejo planteados bocetos de situaciones, de personajes. Siempre hay alguien dentro de mi interior, alguien que no me deja en paz, es una cabeza intranquila que no deja de soñar con otros proyectos.

#### XII

##### Todo

Para ti, ¿escribir teatro es una felicidad, una angustia, un escape o una necesidad? Escribir teatro para mí es todo eso que me preguntas. Escribir teatro para mí lo es todo. ■



## Juventina Soler Palomino (Granma, 1970)

### EXILIO EN MI CIUDAD

1

Mi ciudad es un puente en la memoria  
donde los andenes asisten al silencio  
y el mensaje dice  
la hora exacta de perseguir los caminos.

Vuelvo a mi ciudad  
ella siempre espera.

Desde la ventanilla del tren  
alguien dice adiós  
deja sus confesiones en el rostro del aire  
para luego mirar solo mirar.  
Nadie me abre los brazos en el andén  
cuando un niño juega con las ropas de su madre  
el loco escribe en los latones y bosteza  
el vendedor ofrece la eterna felicidad  
dormida en su garganta  
un forastero sostiene su equipaje  
y silba una canción  
mientras la adolescente se acaricia el cuerpo y espera.

Nadie me abre los brazos en el andén  
los viajeros muerden la indiferencia  
de las tres de la tarde  
y el conductor anuncia nuevamente.

2

Siempre imaginé la salida de un tren  
como el golpe de una ola acariciando  
el adiós del que queda en la orilla  
pero los trenes parten a pesar del silencio  
de las manos invisibles en la distancia  
a pesar de la fiel promesa.

Estoy en el ferrocarril  
donde a las tres de la tarde todos huyen  
se lanzan a conquistar los senderos.  
A esta hora el viejo de la taquilla se revuelve  
entre el cansancio y la sonrisa de quien nada espera  
sueña con su amada cada noche  
y el sonido de los trenes  
le devuelve a su banqueta diaria.  
Siente cómo su palabra se hace invisible  
porque se la llevan los trenes  
a reencontrarse con el pasado.  
A las tres de la tarde  
los viajeros compran sus boletos  
inventándose una historia  
para contarla en los estrechos pasillos  
luego vuelven sus pasos y sueñan.  
Estoy en este ferrocarril  
en el que todos anuncian su viaje  
pero vuelvo a mi ciudad  
ella siempre espera.

El reloj marca las tres de la tarde  
y desde la ventanilla del tren  
alguien dice adiós.

3

Hoy tengo la indefinida edad  
del tiempo que marcan los olvidos  
porque revuelvo mis papeles mi casa mi ciudad  
y no me encuentro.  
Pero ahí están todos  
y todo en su lugar

como una vidriera bendecida por Dios  
aunque al cerrar las puertas  
se arrodillen delante de un plato vacío  
y rememoren las glorias pasadas.

Mis abuelos ya no van a la plaza  
por un centavo de azúcar  
se fueron con sus dudas y los años  
sin comprender por qué los hijos  
tiraban sus ojos al mar.

Pero mi ciudad los vio huir  
mis tías y primos se arrancaron  
las piedras de los zapatos  
y a la caída del sol en el mar  
nada más se vieron sus sombras.  
Nadie nadie nadie  
sobre la aparente tranquilidad  
sobre la desidia de los grandes manuscritos  
sobre el borroso escudo invento del conquistador.  
Cuando miro al mar no me sorprende

y las horas pasan  
en las alas de las gaviotas  
que desde sus picos  
lanzan una plegaria.

Ahí están todos  
y todo en su lugar  
como una vidriera bendecida por Dios  
y mi hijo en esta ciudad  
y sus primeros años comprometidos con el mar  
a la primera campanada abrirá sus ojos sonreír  
y el padre quitará de su piel  
las lágrimas que heredó  
cuando su cuerpo crecía en mi vientre.  
Aquí estoy  
y tengo la indefinida edad del tiempo  
que marcan los olvidos.

4

Desde el asfalto alguien lame su destierro.  
No nos alejan los océanos  
ni altas cumbres impiden el paso  
es la capital de mi país que huye abandonándose.  
Se hace necesario devolver las palabras  
cuando el paisaje es cada día más inconcluso  
y nadie recuerda sus primeros años  
en que los padres dibujaban un barco  
en el borde de un papel  
señalando el mar las nubes  
y nosotros tomados de las manos  
decíamos adiós sin mirar para atrás.  
Mis padres fueron tragados por estas piedras  
con sus dibujos de soles imperfectos  
y despedidas borrosas.  
Solo quedamos nosotros  
haciéndonos preguntas muchas preguntas  
después de los treinta años.  
Desde el asfalto alguien levanta su consigna  
ondea con los harapos del aire  
lo aplastan trituran sus sueños  
nadie nadie nadie  
es su propio benefactor y recoge despacio  
lo que le queda del cuerpo.  
En la puerta de su casa la consigna se ríe  
le convida a la mentira  
solo piensa que es muy tarde  
y necesita comer  
limpiarse lo que le queda del cuerpo  
prestar un pedazo de pan  
al que se arrodilla en la acera  
para nuevamente  
colgarse al cuello la consigna que otro inventa.

Alguien dibuja en el borde de un papel esta ciudad  
donde lame su destierro.

5

Ahora llueve  
y pronto el agua nos devolverá  
al sitio justo.  
Nos ponen las aguas frente a nosotros mismos  
porque aguardan la cotidiana cita  
que cree engañarnos una y otra vez.  
Los años no pasan en vano  
desde mi lugar miro al tiempo  
y mientras en mi ciudad llueve  
soy una gota que espera la caída.



Ilustración: Gabriela Gutiérrez

EL SALÓN DE MAYO

# LA GRAN ESPIRAL

Alain Jouffroy

**E**l hecho histórico y cultural nuevo que representa el mural colectivo de Cuba, es que se haya establecido por primera vez el inconsciente individual en directo, en diálogo con la conciencia política colectiva: el pensamiento del Che estaba presente, pero también el erotismo, la fiesta, el delirio, la ternura, la amistad. Aquella noche, cada uno se sentía solidario con todos, cada uno sentía como suyos los sentimientos de los demás, y si cada artista que colaboró en ese mural ha querido imponer su marca más personal, ha sido por inscribirse en él de forma más legible. En ningún momento la individualidad de cada uno se ha sentido lesionada por la presencia y la intervención de los otros.

La Cuba revolucionaria estaba allí, por todas partes, rodeándonos afectuosamente: en las orquestas que tocaban sobre el proscenio, en las siluetas de las bailarinas de Tropicana que trazaban grandes signos de alegría contra el cielo, en las luces de las cámaras de televisión y en las sombras que proyectaban las flores.

Raúl Roa había inaugurado la velada exaltando con majestuosidad «el derecho de los artistas y de los escritores a expresar libremente la realidad presente y futura», y Michel Leiris, al subir al andamio cuando tocó su turno para escribir una frase en el mural, lamentó que Picasso no estuviera presente, porque, me decía: «él, él hubiera sido también el primero en subir con Wifredo Lam para llenar el espacio que el azar le habría adjudicado en la gran espiral». Por cada uno de los que han pintado el mural, había allí un amigo ausente. Se trataba, pues, de mucho más que de una exhibición del Salón de Mayo, de mucho más que de una incursión de la vanguardia internacional de París en un país revolucionario, ya que los pintores cubanos también estaban presentes en los andamios, y no solamente aquellos que trabajaban en París, como Camacho, sino también Valdés, el joven pintor de la Escuela de Bellas Artes de La Habana, y Raúl Martínez, la imagen del pop en la Revolución Cubana.

Sin duda, la estructura del ensamblado del mural, establecida por la espiral cuya idea se debe a Eduardo Arroyo, ha permitido hacer aparecer en la revolución colectiva el dinamismo inherente a toda participación individual. Ella corresponde exactamente al movimiento centrífugo que parte de un punto —el Yo, el cuerpo, la idea únicos— para ir englobando, llevando todo progresivamente hacia otra cosa que no sea el punto. Resulta inútil, pues, tratar de analizar y de comprender el mural imagen por imagen, ya que si cada una de ellas ha sido concebida independientemente de todas las demás (salvo aquella que repite la espiral en pequeña escala y que contiene las palabras «revolución en la Revolución»), cada una juega también el juego de todas las restantes por el solo hecho de que ha sido pintada

conscientemente dentro de un diseño aceptado por todos como estructura común.

La idea misma de una pintura colectiva revolucionaria se había abierto camino desde hacía más de diez años en las conversaciones entre pintores y escritores. Wifredo Lam recuerda haber hablado de ello con amigos en París en 1958. Sin haber tenido yo conocimiento de lo que se había dicho durante aquel encuentro, en 1960 tomé la iniciativa con J. J. Lebel de llevar a cabo la realización de un cuadro colectivo antifascista para el Antiprocés de Milán: fue expuesto en la Galería Brera en aquella oportunidad, y provocó un escándalo tal, que la prefectura de policía milanesa lo incautó y durante cinco años amenazó a los responsables del Antiprocés, así como a los autores del cuadro colectivo, con un proceso por atentado a la religión del Estado. Todavía hoy en día este cuadro debe de estar durmiendo en los sótanos de la prefectura. Antonio Recalcati y Gundmundur Erró habían participado en la ejecución de ese cuadro, y no es que se hayan encontrado uno junto al otro en los andamios del mural.

Pero en La Habana ya no se trataba de la iniciativa privada de un grupo de vanguardia: ya no era necesario compartir las opiniones y los gustos de cada uno de los pintores y escritores para comprender que la necesidad nueva a la que debíamos responder, era la de entenderse para una acción colectiva de nivel internacional. Es sabido que en Occidente cada pintor, cada escritor se siente como en el exilio dentro de su propia sociedad, y que el éxito comercial en sí mismo lo desvía de sus objetivos: después de 20 años, esta situación no cesa de deteriorarse.

La audiencia y la reputación superficiales creadas por un sistema de difusión y de vulgarización incrementa cada día su poder de hacer que aumente el más grave de todos los malos entendidos, aquel que parece conceder el beneficio exclusivo a una sociedad a la que se oponen la imaginación y el pensamiento subversivos. La voluntad más virulenta que se manifiesta en el seno del arte desde el surrealismo consiste, sin embargo, en hacer que se reúnan en un punto, en un lugar común, el vértigo del individuo revolucionario y las conmociones más trastornantes de la colectividad. Después de 20 años, esperábamos ver aparecer este punto. Ha bastado que la Revolución Cubana se convierta en lugar de encuentro de artistas e intelectuales revolucionarios para que la esperanza de un acuerdo entre la imaginación subversiva y la razón política revolucionaria se convierta por fin en una realidad.

La aventura más arriesgada hoy en día para un hombre, aquella que lo hace comunicarse más directamente con el placer y con la muerte, es participar y dedicarse a la revolución. Su suerte y su audacia mayores son el hacerlo. Toda clase de obstáculos se alza frente a tal exigencia. La ignorancia de estos obstáculos es tan peligrosa como el temor, la parálisis que ellos suscitan. También la inteligencia consiste actualmente en crear condiciones nuevas de comprensión en función

de las cuales se podrán inventar métodos nuevos de lucha. Si los intelectuales revolucionarios se despiertan hoy en día, si el pensamiento revolucionario está en vías de abrirse un camino más grande en la conciencia de los hombres, es porque tres hechos nuevos han surgido en el horizonte mundial de la revolución: en China, en Cuba y en Vietnam. Por primera vez después de la muerte de Trotski, la perspectiva de una revolución planetaria se mantiene abierta a todos los niveles del pensamiento y de la acción.

Para el Occidente, es a Cuba hacia donde se ha desplazado el Norte revolucionario: es en Cuba donde la trayectoria de las ideas revolucionarias occidentales se une a la de las innovaciones revolucionarias del Tercer Mundo; es en Cuba también donde la poesía y el arte revolucionarios pueden encontrar un nuevo punto de partida. La necesidad de opresión ideológica ha muerto, ya que hoy en día se trata de inventar y no de conservar. Además, el tiempo ha venido, sin duda, a definir una forma nueva de lucha ideológica a la que podría llamarse el internacionalismo cultural revolucionario, gracias al cual los intelectuales y artistas revolucionarios del mundo entero podrán definir y profundizar su acción.

Dentro de esta perspectiva, creo necesario presentar uno de los eventos más raros que han estallado desde hace 20 años en la compleja trama de la historia del arte contemporáneo, uno de los eventos más raros que han desgajado algunas de las más fuertes mallas de una red tanto más opresiva cuanto que en ocasiones da a aquellos que están encerrados en ella la ilusión de descubrir allí la libertad: el suceso del mural colectivo de Cuba, pintado en colaboración en La Habana el 17 de julio de 1967 por más de cien artistas, escritores y revolucionarios de Europa y de América Latina, con la aprobación y el apoyo de Fidel Castro y de su Gobierno.

Hasta el día de hoy, en efecto, es posible creerse que el arte llamado «de vanguardia» no puede librarse del encarcamiento de la sociedad en la cual se ha desarrollado desde el cubismo francoespañol y el futurismo ruso. Hasta el día de hoy, podría creerse que el mito de la libertad de expresión individual solo servía para servir y alimentar el de la libertad burguesa, y que ello condenaba la invención individual —poética o plástica— a una ineficacia fatal. Pero este 17 de julio, gracias a la Revolución Cubana, que constituye un todo y hasta el presente ha hecho todo por multiplicar las relaciones de la inteligencia práctica con la inteligencia poética, los artistas de vanguardia han podido tomar conciencia de su rol histórico, el que la sociedad capitalista de Occidente —en Europa y en América— ha logrado enmascarar y desviar de su objetivo.

De repente, gracias a ese mural colectivo ejecutado en una noche ante la muchedumbre reunida en La Rampa, una de las arterias más populares de La Habana, cada uno de los que han participado allí, subiendo los andamios colocados delante del gran lienzo blanco y bajo la luz de los reflectores, ha podido sentir, por primera vez en su vida, la coincidencia de la invención poética revolucionaria



Ilustración: V. Junco

con la invención política revolucionaria. El antagonismo de los poderes de la razón y de la imaginación fue abolido aquella noche allí ante mis ojos. Todo se abrió, y es dentro de esta abertura donde la aventura de cada individualidad creativa va ahora a destacarse dentro de la red de cambios de signos de una colectividad, la que toma conciencia de sí misma en toda su extensión y comienza a reunirse en el pensamiento de cada hombre que lucha.

El sistema de la expresión subjetiva está amenazado de muerte desde hace mucho tiempo. Es la historia, y son las necesidades de todos los pueblos, las que están llamadas hoy a insertarse en el lenguaje que cada uno se inventa para frustrar el aislamiento, la alienación y la impotencia. Pero son también la unicidad y la violencia solitaria de cada individuo las llamadas a precisar las necesidades ignoradas de los pueblos. Entre el individuo revolucionario y la colectividad en revolución se ha levantado el telón de hierro. Aquellos que quisieran mantenerlo abajo en nombre de un dogma, de una práctica que ha pasado las pruebas de su debilidad criminal, trabajan hoy en día como contrarrevolucionarios: ellos no favorecen más que la supervivencia de valores y de esquemas antiguos donde el hombre que piensa está separado de todos por su propio pensamiento. Nada hará jamás triunfar las revoluciones sin tener en cuenta las necesidades subversivas y de vértigo a las que cada individuo obedece para abrirse en su vida al amor, al sueño y a la muerte.

Lo esencial está ahí: la Revolución Cubana nos ha permitido sustituir el arte de la Vanguardia en su contexto ideológico real. Por primera vez desde los años leninistas y maiakovskianos de la Revolución Rusa, habían podido manifestarse los artistas e intelectuales revolucionarios independientes en la perspectiva de una revolución socialista y a su iniciativa. Por primera vez, una libertad total ha presidido la ejecución pública e improvisada de una obra colectiva aprobada oficialmente por un Gobierno Revolucionario, sin miedos y sin prudencia de ninguna índole. Algunos de ellos creían en sus ojos, pero esa fue la evidencia y nadie podrá contradecirme en este punto: el arte y el no-arte de hoy en día se han unido literalmente con la Revolución el 17 de julio de 1967, al momento de la ejecución del mural colectivo de La Habana. Esta gran espiral coincidió con la «belleza convulsiva» definida por Breton, pero también con el individualismo revolucionario, con su imaginación, con su fiesta, y al inscribirnos en ella, cada uno de nosotros tuvo el sentimiento de abolir el margen hasta ahora infranqueable que, al separar la libertad mental de la libertad real, condena al individuo revolucionario a un escepticismo político cuyo poder paralizante no sabríamos subestimar sin peligro.

No cometería aquí el error de privilegiar a tal pintor o a tal tendencia en detrimento de los otros: jamás como en Cuba he creído tan poco en la legitimidad de los juicios estéticos y morales, jamás me había dado cuenta tan claramente de la movilidad extrema del pensamiento individual aparentemente más estructurado. Todas las disputas estéticas,

todas las diferencias de sensibilidad y de inteligencia de lo real no son nada cuando se trata de realizar colectivamente un acto donde cada uno se siente a la vez necesario e irremplazable. El hecho de que algunos críticos de arte poco capaces de compartir sus opciones hayan colaborado igualmente en este mural, prueba hasta qué punto ciertas oposiciones «teóricas» están mal fundadas o, en todo caso, en qué medida son secundarias.

El arte moderno en su conjunto es una corriente cuya orientación fundamental más revolucionaria será necesario determinar con precisión algún día, pero en ella ya se distingue una corriente que obedece más a la diversidad y a la libertad surrealistas de las técnicas y las formas que a los principios de otras tendencias mucho más gramáticas y dogmáticas..., pero sería abusivo concluir que el mural es de inspiración exclusivamente surrealista, aun cuando Wifredo Lam pintó el centro de la espiral y animó, junto a Carlos Franqui, el conjunto de esta demostración de libertad revolucionaria.

El arte moderno no necesita etiquetas para hacerse oír y comprender por los dirigentes y por los actores de una revolución como la de Cuba. Su propia diversidad es una de sus conquistas más importantes, a las cuales no es posible renunciar sin renunciar al mismo tiempo a las posibilidades de una reinversión de todos los valores reaccionarios tanto en el arte, como en la vida. Todo sucede, en efecto, como si el lenguaje de la poesía hubiera alcanzado ahora un grado de autonomía real, y como si esta autonomía fuese la del pensamiento revolucionario en el país donde ella se articula y se descubren puntos comunes con la escritura poética revolucionaria. El mural colectivo de Cuba marca el punto donde esta articulación juega más libre y eficazmente: en la alegría, en la ligereza misma, sin las cuales lo serio de los cálculos racionales no es nada más que una disposición táctica frente a la muerte.

Una vez más, Eros juega su vale todo: todas las insurrecciones son ligadas al deseo, y si la revolución se reinventa todos los días, es porque la voluptuosidad, la convulsión, el huracán son las fuerzas que tienen la mayor energía en reserva —una energía omnipresente que trata de captar e inyectar en todos a cualquier precio los proyectos de trastorno y redefinición de las relaciones humanas. Cada ser humano tiene necesidad de amar hasta el final aquello que no conoce, y debería tener el derecho de arriesgarse en ello, de abrirse e, incluso, si quiere, de perderse en ello. Ningún objetivo puede limitar tal necesidad, ninguna teoría puede diseñar de manera definitiva los contornos. La revolución morirá, como el arte, si no cambia la idea de que se ha hecho de ella misma. Cada descubrimiento mental, cada invención de individualismo revolucionario son suertes para ser probadas por todos.

El extraordinario mural colectivo de Cuba ofrece el primer mapa de la imaginación subversiva contemporánea: recorrerlo como las circunvoluciones del cerebro del individualismo revolucionario es entrar en el juego de una aventura nueva y de una época nueva de la revolución, donde el vértigo y la alegría provocados por lo desconocido sustituirán finalmente al miedo. ■

Texto incluido en el plegable de Salón de mayo y reproducido en el libro *Salón de mayo. De París a La Habana*, de Lillian Llanes. La Habana. ArteCubano ediciones, 2012.



# Mi mejor lectura en La Habana

Amado del Pino

**H**ace varios años escribí dejando constancia de mi admiración por *La Gaceta de Cuba*. Entonces, evocaba rápido otras etapas de la revista y me centraba en el ya casi largo período en el que un equipo laborioso y sabio —con Norberto Codina como mánager— ha logrado la que es para muchos nuestra publicación cultural más completa, amplia y abarcadora. Ahora consagraré estas líneas a la etapa actual.

Como en el último lustro he estado fuera físicamente, aunque continuamente al tanto de nuestra práctica cultural y participando en ella, insisto siempre desde lejos en que «me guarden *Las Gacetas...*». Y así es: desde que llego a La Habana, Norberto me regala una o dos; la amiga Vivian Lechuga me tiene alguna otra y, si me falta algún ejemplar, lo busco en la acogedora librería de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Mis frecuentes viajes a nuestro país suelen ser a golpe de «30 días para 30 mil cosas» entre asuntos de trabajo y familiares. Pero en la noche o en algún raro momento de pausa, tengo junto a mi cama en Centro Habana «las últimas *Gacetas...*». Recuerdo que en mayo, una madrugada de fuerte desvelo fue llenada por la lectura íntegra y complacida del número dedicado al audiovisual.

Los méritos de *La Gaceta...* saltan a la vista. Logra la rara alquimia de combinar hondura y agilidad; pensamiento y periodismo. Su sentido de la cultura es amplio y desprejuiciado. Encuentran lugar los comentarios sobre hechos artísticos puntuales y también los protagonistas, los procesos de recepción, la fisonomía de los públicos a los que va dirigida la oferta cultural. Otro envidiable equilibrio lo alcanza entre la memoria y la actualidad. Es frecuente que se aborden hitos culturales —en un sentido amplio que incluye esencias históricas o sociopolíticas—, pero jamás se pierde de vista el palpitante de ahora mismo, los últimos debates o certezas.

Crónica aparte merecería el aporte de *La Gaceta...* a través de un sistema de concursos literarios coherente y tan sostenido en su nivel. Norberto y los suyos se las arreglan para que cada año sea alto el número de participantes tanto en Poesía y Cuento, como —el más recientemente incorporado— Ensayo. Y aunque no se libra del todo de los desniveles en la calidad de los premiados, lo que más abunda, son obras sólidas, frescas, realmente innovadoras en muchos casos. Puede suceder —como en todos los casos en que entra a jugar el gusto personal— que uno crea que una mención de Cuento es mejor que el Primer Premio, pero no recuerdo ni una edición en la que la cosecha salida de los concursos (publicada casi inmediatamente) no me haya aportado un nombre por seguir, una pieza estremecedora. De muy pocos concursos en el mundo puede decirse algo así.

En mi más reciente viaje, tuve la suerte de coincidir con un día de presentación de *La Gaceta...* La tarde era de lluvia y así y todo ¡no había un alma en la sala Martínez Villena de la UNEAC!, y no se trata solo de la cantidad de personas, sino del nivel de entusiasmo; la concurrencia de generaciones, el ambiente real de intercambio y de apetencia cultural.

A tono con los días en que tecleo estas líneas, cuando se avecina el momento de apogeo de los Juegos Olímpicos, debo decir que a *La Gaceta de Cuba* hay que otorgarle otra medalla. Claro que no propongo un objeto formal, sino seguir con el inefable trofeo de leerla, colaborar, encontrarse junto a sus páginas «llueve, truene o relampaguee». ■

# HOLOIMAGEN: Nueva linterna mágica

Ángel Alonso

Cuando los Lumière proyectaron *La llegada del tren*, muchos corrieron de miedo, otros miraron detrás de la pantalla a ver si ese ferrocarril estaba allí realmente y los más intrépidos, tratando de descifrar el «truco», se acercaban a la fuente de luz, a aquella «linterna mágica» que protagonizó las fantasías del niño Ingmar Bergman<sup>1</sup>.

El cine se convirtió en el «séptimo arte» cuando el pasmo ante el aparato inventado por los Lumière ya había pasado, pero el momento de la prestidigitación y el asombro ante el «mago» fueron suficientes para despertar el interés y la curiosidad. Todavía no necesitábamos de la obra de arte cinematográfica; ver una figura cualquiera en la pantalla era suficientemente hermoso, transgresor e inexplicable como ver volar a los primeros aviones.

La representación holográfica, con todo y su tridimensionalidad, no resulta igualmente intrigante al gran público de estos tiempos, pero algunos todavía seguimos interesados en descifrar el origen de las cosas, algunos aún venimos «para preguntar, saber no puede ser lujo»<sup>2</sup>.

*Holoimagen* es el título de la exposición internacional de hologramas inaugurada el 10 de abril en el Museo Nacional de Historia Natural. Organizada por la Sociedad Cubana de Física como parte de la III edición de la Reunión Internacional «Óptica, Vida y Patrimonio», la muestra constituye un suceso inusual en nuestro país. Se trata de una oportunidad casi única para poder apreciar diversos ejemplares de imágenes holográficas, precedida solo por varias exposiciones poco reseñadas por la prensa o tímidamente comentadas, a pesar de la calidad de los trabajos allí presentados. Entre estas se encuentra, la organizada en la Casa-Museo Alejandro de Humboldt a partir del año 2004, titulada *La holografía en la ciencia, el arte y el patrimonio*.

Lo significativo que puede ser este acontecimiento cultural por lo que consigue aportar en los campos de la ciencia y el arte, escapa al ojo miope de la historia del mismo modo que tantas otras cosas se le han escapado, sobre todo ahora que la capacidad de maravillarnos está tan fatigada —anestesiada diríamos— o redirigida hacia otros motivos de fascinación muy convenientes para los mercados, entre ellos el del arte; pero... ¿qué es lo que nos ha hecho perder aquella capacidad de asombro?

Es posible que la falta de sensibilidad ante la sorpresa esté determinada por el alto desarrollo de la tecnología, específicamente la digital que de tanto asombrarnos ya no nos asombra, pues cada día salen al mercado diferentes artilugios atractivos y extraordinarios para un público que ha igualado los términos «entretenimiento» y «felicidad», atribuyéndoles un mismo significado. La frecuencia de las sorpresas reduce la capacidad de sorprendernos.

Ya Houdini no está en el teatro sino en la televisión, con las luces y la aparatividad de David Copperfield. Parece no haber tiempo para preguntarnos el origen de esto o cómo funciona aquello. Aceptamos pasivamente lo que en otros tiempos nos hubiese interpelado, sin tratar de explicarnos de dónde viene y el porqué de este o aquel novedoso artificio, vamos directamente a su uso.

A pesar de esto, la inauguración desbordó el pequeño salón y se respiró un ambiente de interés que superaba los problemas de iluminación, porque para visibilizar estas imágenes tridimensionales es imprescindible lograr la luminosidad apropiada. No en todas las paredes se logró en su justa medida lo cual ocasionó una interesante y performática acción de los espectadores: operaban ellos mismos las lámparas en busca del ángulo adecuado.

En esta exposición coexisten disímiles tipos de hologramas realizados con diversos procedimientos, por lo que constituye una amplia muestra de las posibilidades de la holografía. Los coordinadores de la exposición, el Dr. Ángel G. Augier y el Dr. Alfredo Moreno Yeras la enuncian en su texto introductorio como de Ciencia-Arte. Esta aclaración es importante, pues si se tratase de una exposición puramente artística, entonces la representación holográfica no constituiría un fin en sí mismo, sino que sería un medio que, con sus propias características y posibilidades, estaría al servicio de una idea creativa, de un discurso artístico como ocurre en el resto de las obras de arte, sin importar con lo que están hechas. Pero esa sería otra exposición mucho menos interesante, a mi juicio.

Los diversos trabajos aquí expuestos apuntan a diferentes objetivos, su presupuesto fundamental es el del acercamiento entre la Ciencia y el Arte creando un diálogo entre artistas y científicos. Por eso, caben en ella hologramas realizados con intenciones de carácter histórico, como las magníficas reproducciones de objetos que pertenecieron a José Martí (el revólver, los cubiertos y el ajedrez), de los cubanos Rolando Serra y Alfredo Moreno, junto a otras obras que se originaron con fines propiamente artísticos.

En algunas de las obras expuestas, como ocurre con *Ceci n'est pas une pipe*, del finlandés Reima Nurmikko, vive una propuesta artística que rebasa la mera representación, edificando un discurso que hace referencia a una de las obras más significativas de la Historia del Arte: el cuadro del artista belga René Magritte.

La referencia a Magritte no podía ser más certera para una representación holográfica ya que este pintor surrealista también fue precursor del conceptualismo e investigaba las relaciones entre las palabras y los objetos que estas designaban. Cuando pintó una pipa y luego la negó en el texto: «Esto no es una pipa», buscaba dar al traste con el carácter pretendidamente realista de la representación pictórica, pues por bien pintada que estuviese nunca iba a pasar de ser una imagen y no la pipa misma. Nurmikko parafrasea la idea del belga en el terreno del holograma que, por su tridimensionalidad fotográfica, resulta más engañoso que la pintura más realista que haya podido realizarse.

Los otros trabajos expuestos no tienen (ni necesitan de) la intención de fabricar un discurso artístico. Los innovadores hologramas a color del francés Yves Gentet son explosivamente hermosos por su nivel de realismo y perfección técnica. En este caso, no hay espacio para propuestas conceptuales, la técnica misma primaria por encima de cualquier intención contenidista y se robaría el *show*. Algunos podemos recordar que cuando por primera vez vimos la televisión a color, lo menos importante era el programa

que estuviesen pasando. La representación de Nefertiti o Tutankamón podría haberse sustituido por cualquier otra cosa por representar, con tal de que fuesen motivos suficientemente coloridos como para servir al verdadero objetivo de estas obras: mostrar las posibilidades de la holografía en el campo de la imagen a color.

También podrían ser motivo de estupefacción los hologramas elaborados sin ayuda del láser. Muchos espectadores se extrañaban en la inauguración y preguntaban cómo es que puede realizarse un holograma sin la ayuda protagónica del láser. Esta técnica es conocida como *Hand drawn hologram* u «holograma hecho a mano», donde los trazados, hechos manualmente con punta de acero sobre acetato, registran una imagen reproducible con la iluminación; pero, más interesante que este viejo y trabajos método de representación holográfica es —y esta es mi última esperanza para constatar que nuestra capacidad de interesarnos sigue viva— enteramente cubano y ha sido creado por dos de los autores que aquí exponen sus obras: Ángel G. Augier y Raúl B. Sánchez.

El proceso, dicho de forma muy breve, permite diseñar la imagen con la ayuda de una computadora y llevar a cabo el rayado sobre un material plástico o de acetato, a diferencia de cómo se hace en el método manual, a través de un grabador láser<sup>3</sup>. De esta manera no solo se alivia el enorme trabajo que conlleva hacer un holograma a mano, sino que también aumentan las posibilidades de realizar imágenes más complejas, de mayor tridimensionalidad y con menos riesgo de imperfecciones en el trazado de las líneas. Más aún, esta técnica permite que un diseño tridimensional creado *ad hoc* con un programa de edición 3D, pueda ser convertido en este tipo de holograma, que es como un dibujo hecho con luz.

Otra ventaja de este nuevo método es que al producir el diseño utilizando la computadora, el archivo se puede conservar para grabar nuevamente la imagen, y se obtiene un holograma similar, de aquí que resulta adecuado el término «holograbado», como lo han definido Ángel y Raúl, expresión que diferencia este procedimiento del empleado cuando se confecciona manualmente.

Participaron en la muestra artistas y científicos de diferentes países como Bélgica, Francia, Finlandia y Cuba. Obras como el autorretrato del belga Pierre Boone, o el holograma de transmisión de 180 grados en superficie acrílica cilíndrica que reproduce la imagen del rostro en movimiento del famoso actor italiano de los años 60 Marcello Mastroianni, presentado por el Museo-ICAIC, bastan para que, en una primera mirada, constatemos lo asombroso del fenómeno que estamos visualizando. Aunque, por supuesto, la magia solo funciona si somos sensibles a ella. ■

1. *Linterna mágica* es el título que dio el cineasta sueco Ingmar Bergman a un libro donde relata sus memorias.

2. Frase tomada de la canción «El escaramujo», de Silvio Rodríguez.

3. No confundir aquí la intervención del grabador láser conectado a la computadora para realizar el rayado sobre la placa con la intervención protagónica del láser en el caso de los hologramas más conocidos que constituyen una avanzada y especial forma de fotografía tridimensional.



La  
Mirada



Exposición de diseño de muñecos  
en el 10mo. Taller Internacional de Títeres

# Un cocodrilo en el retablo

D. Salas Aquech

**Y**a sabemos que un cocodrilo es el reptil americano semejante al caimán. La figura de ese saurio simboliza a Cuba, pues para algunos nuestra Isla es un cocodrilo que aparece metafóricamente acostado con su largo hocico y extensa cola, todo verde, en medio de las azules aguas del mar Caribe. Cuatro diseñadores de títeres nacidos en nuestro territorio: Pepe Camejo (La Habana, 1929-Nueva York, 1992), Armando Morales (La Habana, 1940), Zenén Calero (Matanzas, 1955) y Christian Medina (Cienfuegos, 1976), colegas de un grupo mayor de creadores que, como ellos, han apostado por imaginar figuras de tela, madera, papel y cartón, e incluso de otros materiales no convencionales, son los protagonistas de la nueva exposición que inauguró la Galería El Retablo, de Matanzas, en el marco del 10mo. Taller Internacional de Títeres. Allí se muestran las diversas formas y estéticas con que los artistas cubanos del retablo han elaborado sus títeres.

Cada uno de estos hermanos de Geppeto, el maestro carpintero que creó al muñeco Pinocho, tiene un estilo para concebir sus figuras. Si la obra de Camejo bebe de las influencias del dibujo animado norteamericano y de la plástica escénica del teatro de títeres en los antiguos países socialistas, Morales muestra fuerte filiación con la pintura, el grabado y la escultura, Calero toma del universo de la artesanía, los juguetes y las vanguardias pictóricas, y Christian muestra un cosmos donde las ilustraciones de los libros contemporáneos, los comics y los video-juegos marcan la pauta de realización.

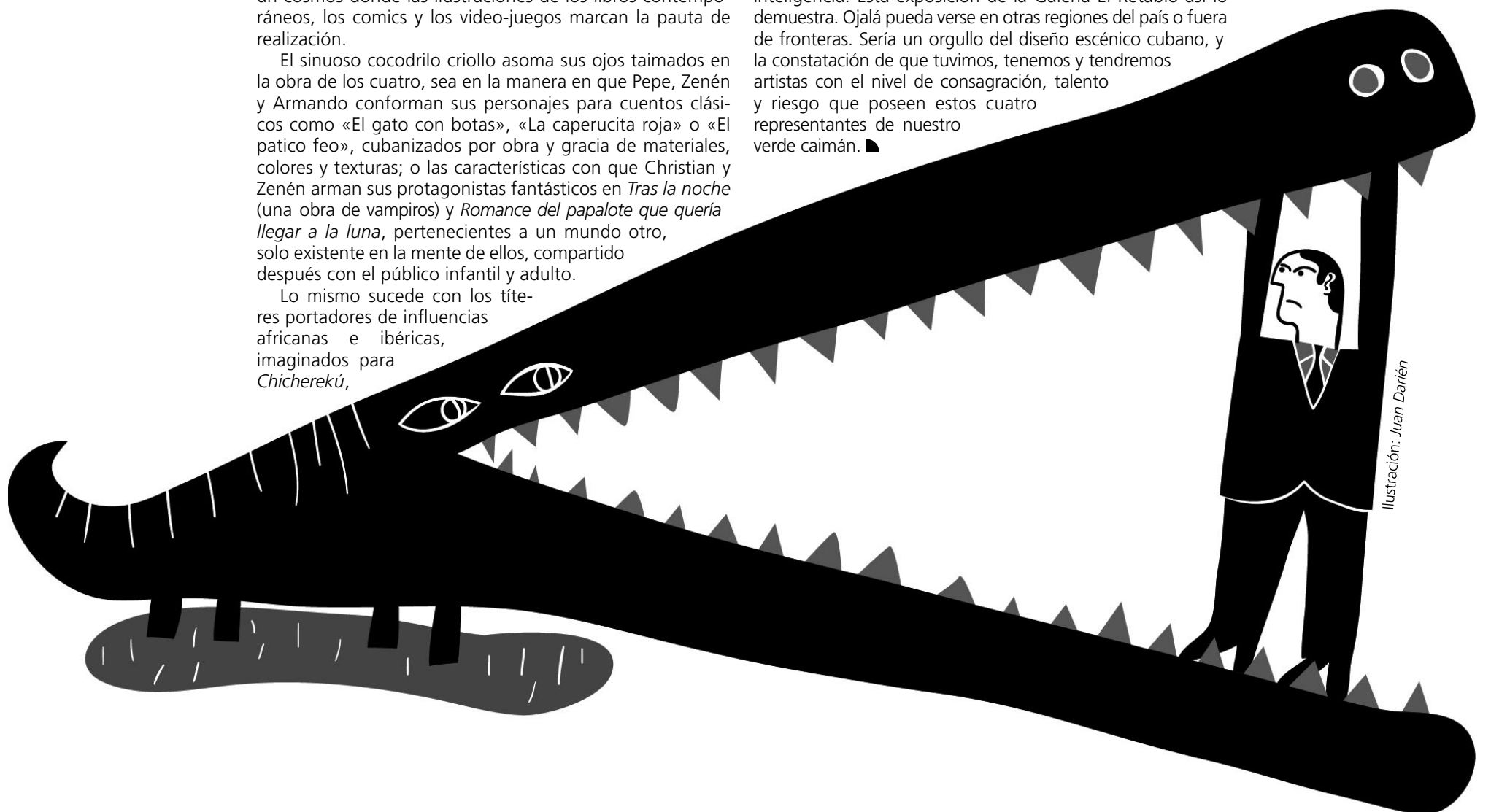
El sinuoso cocodrilo criollo asoma sus ojos taimados en la obra de los cuatro, sea en la manera en que Pepe, Zenén y Armando conforman sus personajes para cuentos clásicos como «El gato con botas», «La caperucita roja» o «El patito feo», cubanizados por obra y gracia de materiales, colores y texturas; o las características con que Christian y Zenén arman sus protagonistas fantásticos en *Tras la noche* (una obra de vampiros) y *Romance del papalote que quería llegar a la luna*, pertenecientes a un mundo otro, solo existente en la mente de ellos, compartido después con el público infantil y adulto.

Lo mismo sucede con los títeres portadores de influencias africanas e ibéricas, imaginados para *Chicherekú*,

*Ibeyi Aña*, *Shangó de Ima*, *Los cuentos de la abuela Tilé*, *Okín eiyé ayé*, *El tambor de Ayapá*, *La zapatera prodigiosa*, *Don Quijote anda*, *Federico de noche* que sugieren un muñeco híbrido, de sangres mezcladas en una sola, como los creados para los retablos de figuras en los espectáculos *Don Juan*, *La Celestina*, *En familia*, *La virgencita de bronce* y *El túnel*, dedicados a los mayores.

Un cúmulo de muñecos de diferentes técnicas se juntan en el centro del singular espacio expositivo yumurino, armando una amalgama de figuras coloridas que parecen vivas y expectantes, a la espera de la próxima representación. Los bocetos han quedado dispuestos en las paredes, solitarios, colgando de hilos como si fueran marionetas. Uno siente que en uno u otro volumen de Camejo, Morales y Medina palpita un orgullo que proviene de la sapiencia y el buen gusto, y de un imparable y tentador torbellino de ideas.

¿Existe un diseño para teatro de títeres de marcado concepto nacional en Cuba? Creo que sí, y el reptil que unifica en un signo la imagen tropical de nuestra tierra sonríe cómplice, listo para lanzar su embestida en un tiempo de contaminaciones visuales y tecnológicas. Este cocodrilo está posado para siempre en el retablo criollo, y apuesta, como yo, por el crecimiento de nuestro arte títeril y de su diseño, un oficio que en sus mejores momentos no ha necesitado de sofisticaciones ni cantidades astronómicas, solo de imaginación, atrevimiento e inteligencia. Esta exposición de la Galería El Retablo así lo demuestra. Ojalá pueda verse en otras regiones del país o fuera de fronteras. Sería un orgullo del diseño escénico cubano, y la constatación de que tuvimos, tenemos y tendremos artistas con el nivel de consagración, talento y riesgo que poseen estos cuatro representantes de nuestro verde caimán. ▀



# EN EL PASADO QUEDÓ LA ESTRECHEZ COMEDIA-MELODRAMA

Joel del Río

La inclinación a lo genérico en el cine cubano se refuerza después del año 2000, pero venía avanzando desde las décadas anteriores cuando se establece la tendencia decidida a reinstaurar el abierto contacto con el público mayoritario, a partir de narrar y representar mediante códigos secularizados. Así, se percibe abierta voluntad de claudicar con ciertas convenciones genéricas en las comedias satíricas *Adorables mentiras*, de 1991; *Kleines Tropicana* y *Amor vertical*, ambas de 1997; las *road movie* que fueron *Guantanamera*, de 1996 y *Miel para Oshún*, de 2000; el melodrama y la tragedia de cariz más o menos femenino y filial (*Reina y Rey*, de 1994; *La vida es silbar*, de 1998; *Las profecías de Amanda*, de 1999), la reconstrucción histórica y la adaptación literaria (*El siglo de las luces*, 1992; *Mambí*, 1997; *Operación Fangio*, 1999), con la notoria reaparición de esa rara avis que fue el musical en nuestro panorama audiovisual: *La bella del Alhambra*, de 1988; *Zafiros, locura azul*, de 1997 y *Un paraíso bajo las estrellas*, de 1999. Sin embargo, a medida que avanza la primera década del siglo XXI constituyen mayoría los largometrajes de ficción que evidencian la subordinación a la tipología de personajes, los códigos narrativos y la iconografía propia no solo de los llamados géneros canónicos del cine cubano (comedia y

*abundancia* (2008) y el más reciente aporte de Tabío consiste en el único cuento dirigido por un cubano en *7 días en La Habana* (2012). Gerardo Chijona retoma primero la tragicomedia costumbrista con *Perfecto amor equivocado* (2003) y luego le imprime un sesgo inesperado a su obra con la *road movie* *Boleto al paraíso* (2010) desencantada revisión del pasado reciente que verifica hacia el presente otra película de carreteras, *La mirada* (2010), de Alfredo Ureta.

El desencanto o desilusión de ambas *road movie* se verifica también cuando las películas recurren a la claustrofobia, como *La anunciación* (2009), de Enrique Pineda Barnet, que ilustra el panorama de desunión familiar causado por un pasado traumático, mientras que *Páginas del diario de Mauricio* (2006, Manuel Pérez) se desenvuelve a través de la acumulación de incidentes ocurridos en los últimos 12 años de la existencia del protagonista, y por ello en el filme se entrelazan la exposición de las dimensiones intimistas y el análisis del contexto social durante la última década del siglo XX cubano, marcada por profundos cambios políticos, económicos y sociales que removieron las bases éticas y humanas de las generaciones que estrenaron el nuevo milenio.

Dentro de la nueva generación de cineastas, la que mayor inclinación a lo genérico ha demostrado, se destaca

desde el presente, que significó *Los dioses rotos* (2008), de Ernesto Daranas y *Vinci* (2010) medimetro dirigido por Eduardo del Llano que cuenta el breve encarcelamiento que padeció Leonardo da Vinci a los 24 años en Florencia acusado de sodomía. Más que tratar de apegarse al historicismo o a lo biográfico, Daranas recontextualiza el mito, mientras Del Llano intenta responder a la pregunta de para qué sirve la belleza y su importancia para el ser humano.

A los años 50 retroceden también las películas dirigidas por cubanos, pero más orientadas al musical, *Bailando chachachá* (2003), de Manuel Herrera; *Tres veces dos* (2003) cuyo segundo cuento relata las memorias de una anciana que espera el regreso de aquel que fuera su amor de juventud, y entonces la trama retrocede al pasado, y vemos episodios de aquel amor, en clave musical. «Lila» es un musical o, más bien, un melodrama con fragmentos cantados (debe aclararse que apenas existe el límite entre melodrama con canciones y cine musical). Además de recrear con mínimos recursos el *glamour* habanero de los años 50, *El Beny* (2006), la ópera prima de Jorge Luis Sánchez, se aproxima con bastante fidelidad a la biografía de uno de los grandes mitos musicales en un país colmado de leyendas melódicas. Para recrear los diez o 15 años finales de la vida del músico cubano Beny Moré, apodado El Bárbaro del ritmo, Jor-

Ilustración: Alucho

melodrama), sino en cercanía con otros caminos estilísticos muy diversos a los tradicionalmente afrontados por nuestras películas.

Comencemos mencionando los filmes y realizadores que discursaron por los cauces genéricos habituales, pero se las arreglaron para caminar con nuevos aires. Fernando Pérez vincula melodrama neorrealista y documental de encuesta con *Suite Habana* (2003) y se arriesga con la pieza trágica de rebordes biográficos e históricos que es *José Martí, el ojo del canario* (2010); Humberto Solás concluye su obra mediante la vinculación entre el melodrama filial y la *road movie*, o el filme polifónico de autor, con *Miel para Oshún* (2000) y *Barrio Cuba* (2005); Daniel Díaz Torres recurre a la comedia de enredos con *Hacerse el sueco* (2000), ensaya el cine histórico antiépico en *Camino al Edén* (2007), combina lo histórico reciente con la comedia absurda de fondo político en *Lisanka* (2009) y regresa a la de humor de equívocos y enredos en *La película de Ana* (2012) la historia de una actriz sin empleo que decide hacerse pasar por prostituta para sacarles dinero a unos productores alemanes.

Consagrado desde los años 80 por clásicos de la comedia costumbrista cubana como *Se permuta y Plaff* o *Demasiado miedo a la vida*, Juan Carlos Tabío repunta en la ingeniosidad agrídulce, coral y surrealista en *Lista de espera* (2001), dentro del típico filme de cine dentro del cine en *Aunque estés lejos* (2003), y retoma la comedia costumbrista, desencantada, polifónica y con elementos de absurdo *El cuerno de la*

Juan Carlos Cremata cuando vehicula comedia romántica, sátira de costumbres y surrealismo en *Nada* (2001), le da curso a la más criolla *road movie*, fábula de dos amigos que pudieran separarse por la voluntad de emigrar de la familia de la niña, en *Viva Cuba* (2005), y luego acomete desde la tragedia y el melodrama, la trilogía de adaptaciones teatrales que implicaron *El premio flaco* (2009), *Chamaco* (2011) y *Contigo pan y cebolla* (2012), la primera y la tercera clasifican en el retro de inspiración literaria puesto que las tramas se ambientan en los años 50, al igual que *La edad de la peseta* (2006), de Pavel Giroud y tres coproducciones con España, del período 2004-2006, conducidas por directores de ese país, pero rodadas mayormente en foros criollos y con importante participación de creadores nuestros, que se apuntan al regusto por resucitar historias y estéticas del pasado: *El misterio Galíndez*, *Rosa de Francia* y *Hormigas en la boca*.

La línea de reflexión histórica conoció, respecto al período colonial, tres ejemplos con muy diversa fortuna estética: *Roble de olor* (2003), de Rigoberto López y las ya mencionadas *Camino al Edén* y *José Martí, el ojo del canario*, mientras que el pasado más reciente conoció de otra adaptación teatral, *Santa Camila de La Habana Vieja* (2002), de Belkis Vega, y el *thriller* de corte historicista *Ciudad en rojo* (2009), de Rebeca Chávez; amén de las reconstrucciones épicas *Kangamba* (2008), de Rogelio París, y *Sumbe* (2011), de Eduardo Moya. No obstante, la tradición de cine de época en Cuba fue retada por la relectura del mito de Yarini,

ge Luis Sánchez diseñó el personaje principal en el registro trágico, con destino inexorable, como para introducir una reflexión sobre un país con una historia trágica, más allá de la costumbre de representar a los cubanos siempre reidores y juerguistas. La segunda película de Jorge Luis Sánchez, *Irremediablemente juntos* (2012), incursiona otra vez en el cine musical comprometido con temáticas sociales como la racialidad y las diferencias de estatus social.

El debut de Pavel Giroud, *La edad de la peseta*, cuya acción transcurre en La Habana de 1958, evoca con nostalgia el gusto decorativo y la música de los años 50 en Cuba, mientras recrea el universo afectivo de un niño a punto de entrar en la adolescencia, pero ese mundo un tanto idílico e inocente está contrariado en la segunda película de Giroud, *Omerta* (2008) un retro con matices de *thriller* y de cine gansteril. Arturo Sotto amalgama el humor grueso, populista y vernáculo con el melodrama y los códigos del cine policiaco o criminal en *La noche de los inocentes* (2007), y similar tendencia a recrear lo criminal y delictivo, marginal y antiético aparece en las ya mencionadas *Chamaco* y *Los dioses rotos*.

En similar órbita de seres carentes de ética y capaces de cometer cualquier delito aparecen los protagonistas de *Frutas en el café* (2005), de Humberto Padrón; *Mata que Dios perdona* (2006), de Ismael Perdomo; *Mañana* (2006), de Alejandro Moya y *Afinidades* (2010) codirigida por Jorge Perugorria y Vladimir Cruz, un acercamiento al erotismo «culpable» como fórmula para conjurar la impotencia y



la soledad. *Verde, verde* (2011), de Enrique Pineda Barnet, narra un acercamiento sexual entre dos hombres, en un ambiente marginal y decadente, y el posterior «borrado» por parte de uno de ellos, homosexual inconfeso, a partir de la sangre y el crimen. Con su agresiva recreación de iconos gays, *Verde, verde* tiene la osadía de constituir el primer largometraje de ficción cubano creado con el fin de mostrar una relación homosexual, puesto que los temas dominantes de *Fresa y chocolate* resultaban ser la intolerancia, la amistad y la emigración forzosa, y *Video de familia* (2001) además de ser un medimetraje, se refería a estos temas desde la tangente y el carácter secundario de este conflicto en medio de la tragicomedia filial que parece interesarle a Humberto Padrón.

*Personal Belongings* (2007), la ópera prima de Alejandro Brugués, habla sobre jóvenes que se enamoran, aunque estén conscientes de haber elegido caminos completamente distintos. Es decir, se trata del melodrama puro, y su acercamiento al problema migratorio proviene de una mirada capaz de develar la tragedia implícita en la división familiar y en los afectos impracticables, y de complejizar el panorama anímico, pues se concentra en la esfera de lo privado sentimental. La mirada de Brugués se asemeja a la del español Benito Zambrano, egresado de la Escuela Internacional de

trapable, cual fantasma, metáfora tal vez del encanto y la elegancia de una capital ahora raída y maltrecha. En «Luz roja», el tercer cuento de *Tres veces dos*, dirigido por Esteban Insausti, hay dos personajes solitarios quienes intentan suplir la inexistencia de amor real, físico, concreto, con ensoñaciones sexuales, hasta que la casualidad los une ante la luz roja de un semáforo y entonces, por causas inexplicadas, y tal vez inexplicables, tampoco se verifica el acercamiento entre los dos solitarios. Igual se concede un cierto margen a lo irreal, a lo que ocurre en la mente de los personajes en la siguiente película de Esteban Insausti, *Larga distancia* (2010).

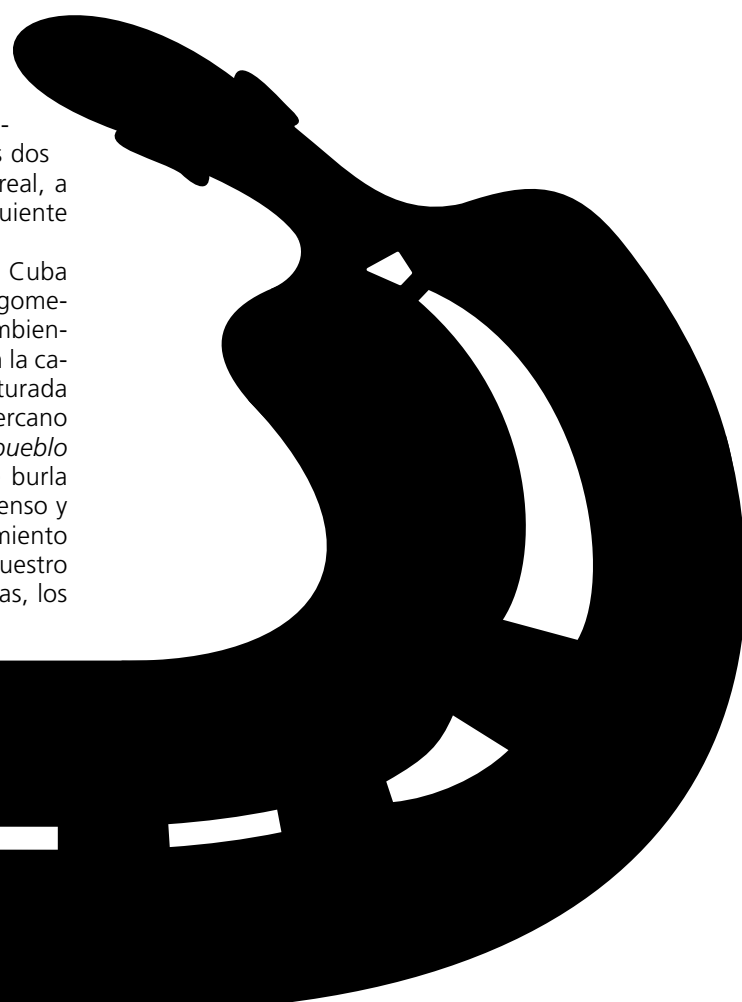
Pero la sublimación del cine fantástico hecho en Cuba llegó con *Juan de los Muertos* (2011), el segundo largometraje de Alejandro Brugués y el primer intento por ambientar en Cuba a los llamados zombis, quienes destruyen la capital de todos los cubanos en una masacre caníbal saturada de humor negro. En un tono de comedia satírica, cercano al de *Plaff* o *Demasiado miedo a la vida*, *Alicia en el pueblo de Maravillas* y *Vampiros en La Habana*, el filme se burla de los códigos típicos de las películas de terror, suspenso y misterio al tiempo que constituye el mayor distanciamiento con los géneros habituales del cine cubano porque nuestro audiovisual apenas ha rozado hasta ahora las tinieblas, los

Cine y Televisión, de San Antonio de los Baños, en *Habana Blues*, una especie de melodrama musical cuya eficacia con el público mayoritario tuvo que ver con el enfoque de la emigración como el impedimento para la continuación del afecto amistoso o filial. Esa misma barrera se interpone entre el protagonista que regresa del extranjero para ver morir a su padre, y su familia, que se quedó en el mismo lugar, haciendo lo mismo, en *Casa vieja* (2010), el primer largo de Lester Hamlet. Cercano al melodrama romántico, a pesar de que sus autores probablemente detesten semejante etiqueta, casi siempre usada en términos peyorativos, clasifican también *Marina* (2011) donde Enrique Álvarez habla sobre la casi mágica coincidencia entre un hombre que quiere irse y una muchacha que regresa a su pueblo natal y *Fábula* (2011) segundo largo de Lester Hamlet, y nuevo intento por ilustrar la persistencia de un idilio acosado por las circunstancias.

Lo fantástico, con tan escasa presencia en el cine cubano como no sea a partir de la coartada surrealista u onírica, aparece en las dos primeras películas de Cremata, *Nada y Viva Cuba*, además de *La vida es silbar* (1998) y *Madrigal* (2007), de Fernando Pérez; *El viajero inmóvil* (2008), de Tomás Piard y el primer y tercer cuentos de *Tres veces dos* (2003). Titulado «Flash», el primer cuento presenta a un joven fotógrafo que se estremece ante inexplicables apariciones, en sus fotografías impresas, de una hermosa mujer, modelo de la desaparecida tienda El Encanto. El joven se enamora hasta la obsesión de esa mujer elusiva e ina-

terrosos y los crímenes y tampoco ha intentado la parodia de tales horrores.

*Viva Cuba* inicia también la momentánea tendencia del cine cubano a tratar de plantar un audiovisual cercano al complejo genérico de mayor éxito en el mundo entero: las aventuras de matiz fantástico. El éxito cinematográfico de 2011 tenía que ser *Habanastation*, ópera prima de Ian Padrón y película colmada de peripecias y persecuciones protagonizadas por dos niños de diferente estatus económico. Después, muy rápido llegó a las pantallas *Y, sin embargo...* (2011) debut en el largometraje de Rudy Mora, autor de excelentes videos musicales y de las recordadas series de televisión *Doble juego* y *Diana*. Mora se valió de una obra de teatro escenificada por La Colmenita (en los talentos de esta compañía se ampararon *Viva Cuba* y *Habanastation*) en la cual se cuentan las pícaras fantasías de Lapatún, paladín de todos aquellos convencidos de la importancia de soñar, imaginar, estar seguros de que la vida excede lo contingente. Niños casi adolescentes protagonizan también *La piscina* (2012) largometraje contemplativo de muy tenue narración y que, por tanto, rechaza casi todas las etiquetas genéricas, además de apartarse de casi todas las convenciones del cine cubano en cuanto a tono, personajes y estilo expositivo. Es precisamente la dinámica de acatamiento y ruptura de las convenciones narrativas, estilísticas y genéricas las que garantizan la evolución de las cinematografías pequeñas y mayores, ahora mismo y desde hace un siglo. ■



**H**ay voces que emergen de intrincadas profundidades para ascender a un punto de luz, donde han de hallar la posibilidad de recuperar la trama de lo recorrido, desde aquellas raíces inmemoriales hasta el momento que alcanzan situarse bajo frondas que cobijan todos los tiempos. Esas voces han de expresar en la palabra cuanto con ojos propios han visto y reconocido. Para ello han de aceptar la enumeración que corresponde a los sucesivos opuestos que suelen asaltarnos.

Lina de Feria recurre a sus andanzas de lo oculto a lo revelable Caminando en el ocre, que acoge sus pies para mostrarle las sendas del mundo vivido y su contribución a hacer de ella, quien ha sido y es... «pero siento que una extratierra me perturba». Mas su voz se nos acerca y se le escucha decir: «Juventud ya no hay / en mi mano entreabierto / pero si siento el poema de la noche o su borla / de encabritado freno / puedo decir la imagen / la innombrable imagen que me conmoviera ayer».

La memoria responde en ella, vida. Quienes la conocemos en su decir poético en la escritura como dramaturga y ensayista, vemos cómo avanza en el ascenso, sin ignorar lo sumido a profundas honduras subterráneas que han acumulado sus predecesoras búsquedas y encuentros. Pues, la Naturaleza le indica cómo identificarse consigo misma en relación con todo lo que la rodea, la anima, la predispone a comunicarnos en versos lo reunido en sus pasadas existencias, lo conocido a través de experiencias personales en su relación con familiares y amigos, lo aprendido en sus investigaciones, análisis y reflexiones, que ella suma a su conocimiento.

Insiste en renovar su voz y acude a temas, estilos, formas en imágenes que aportan al lenguaje un renacimiento. En esa evolución espiritual y humana, no rechaza el aporte de otras voces que han entablado con la suya una firme y comunicativa relación: Virginia Wolf, Lord Byron, Baudelaire, Andersen, Rimbaud.

Seguirla convoca a *Casa que no existía* y sus múltiples evocaciones pasadas. En el ocre, ella encuentra el color que la conduce a tomar con amor los reflejos de la luz que alumbran su alma tanto que solicita la acompañemos. «Hagamos una belleza de las noches turbias / y como lo soñamos / el mundo será filtrante ignoto / mirando los billares del astro / donde la sangre / no brota más que para la vida».

Gozosa de entender los propósitos de la vida, es fiel a sí misma y no cesa en sus empeños de mejorarla «mientras brillan mis ojos con una luz distinta». Esa luz, que, sin duda, es el color del camino ocre, la lleva donde otras manos radiantes la exponen. Y Lina rememora a Belkis Ayón en «La arena gris», Juan Moreira y Alicia Leal «hijos del silencio / acuñan la debilitación de los tiempos / Y entre las manos mágicas / yace la orquídea más morada / de donde fluye un néctar / que perfecciona los jardines del hombre / en lo que captan ellos»: Julia González «vuelve a su modo / a su reminiscencia / mientras Antonia Eiriz / me agrava el hábito».

El ocre en el sol, la luna y las estrellas fulgura y la guía hacia Miguel Barnet, que «cantando las baladas de la noche / y siendo el gran amigo de la vida / me da el agua para la sed inmensa / con que a veces / atravieso el desierto / y las rocas sin luna». En «Débito» evoca a Ángel Escobar: «y en el refugio de nenúfares / santiaguaba no sé qué agua bendita / que convertía tus ojos / en un incendio de árbol aún vivo».

Diré que este es un libro a la vida. En esta, su primera edición, Arturo Marrero manifiesta: «La originalidad de la poesía de Lina de Feria radica en su persistente renovación, su espíritu cognoscitivo, su condición poética, su capacidad para dudar y afirmar, para romper coordenadas ya visitadas, para no rendirse jamás ante las impurezas de la vida ni ante las dificultades y sutilezas del acto sagrado de la creación».

Desde lo hondo, Lina de Feria ha intentado revelarnos el misterio de su propia vida, y tras sus pasos nos hemos situado sobre la tierra que nos acoge en vida. ▀

# Lina de Feria caminando en el ocre

Pablo Armando Fernández

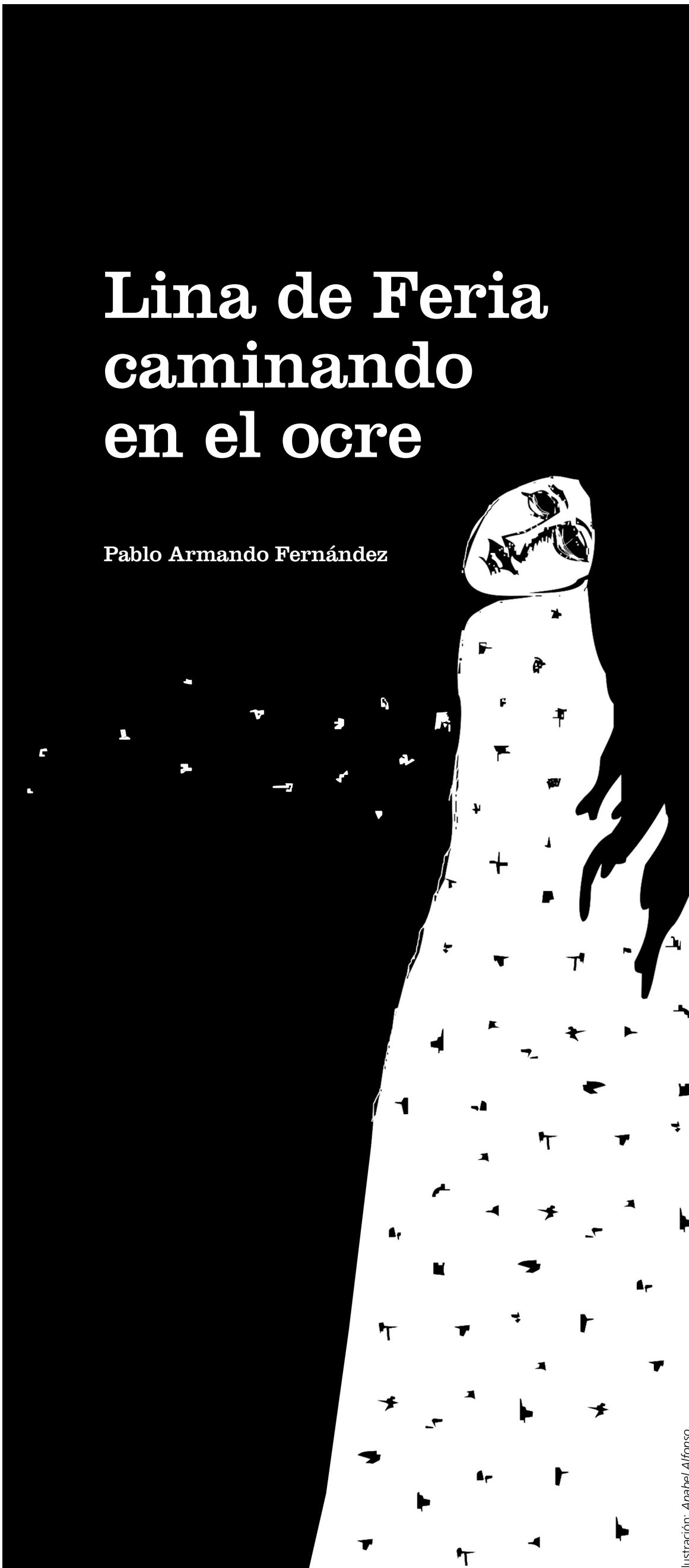
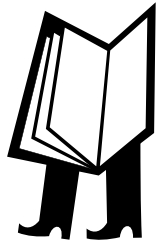


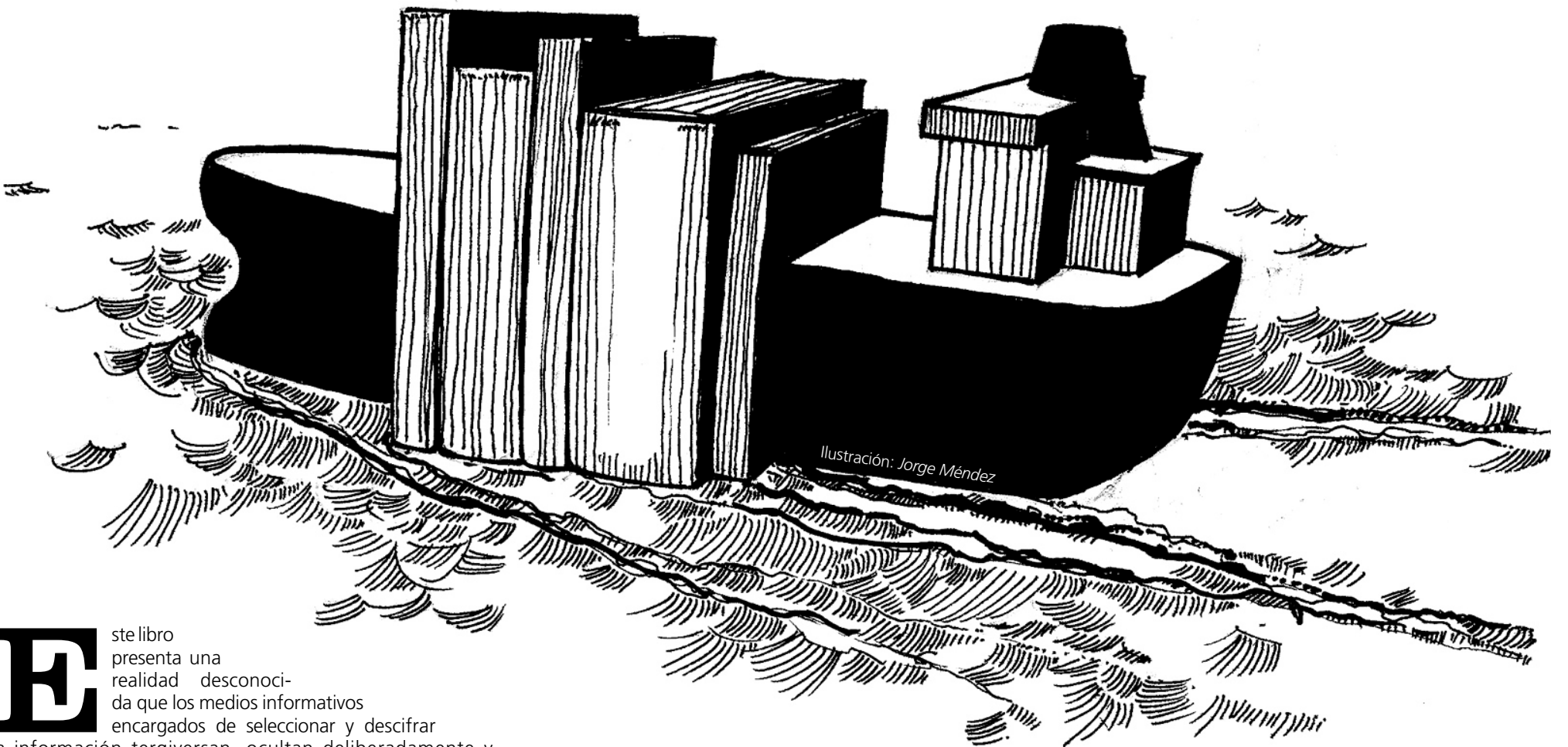
Ilustración: Anabel Alfonso



Libros

# ESTADO DE SITIO: un libro convincente, implacable y fuerte

Paul Estrade



**E**ste libro presenta una realidad desconocida que los medios informativos encargados de seleccionar y descifrar

la información tergiversan, ocultan deliberadamente y muchas veces callan. Estos medios dominantes, múltiples pero unívocos, disimulan respecto a Cuba una realidad que Salim Lamrani se dedica a restituir aquí.

Cierto, los «especialistas» institucionales de Cuba y los enviados «especiales» a La Habana mencionan la existencia de un «embargo» en sus comentarios sobre las dificultades que padece el pueblo cubano. Siempre de la misma forma: del modo más breve y vago posible, al final de una frase, con una sola palabra. No pueden negar la existencia de un embargo, pero en sus análisis actúan como si no existiera. Así, para ellos no parece necesario recordar sus orígenes (ni, de hecho, el nombre del estado responsable), sus motivaciones cambiantes, su carácter ilegal, sus modalidades perversas, su duración insoportable y sus efectos deplorables.

Para algunos, el embargo es un factor accidental, sin importancia, una circunstancia desprovista de sentido y de consecuencias. Cuando se dignan a hablar de él, lo transforman en coartada e incluso en una ganga para Cuba. «¡Así se escribe la Historia!», diría Voltaire. Pero, ¡qué curiosa casualidad resulta esta convergencia!

No se podría explicar —en 2011 menos que nunca— que la única causa del actual y grave estancamiento de Cuba, se debe al bloqueo que han impuesto los gobiernos estadounidenses desde 1960. Las reformas drásticas que se llevan a cabo en Cuba, demuestran lo contrario. Algunos pretenden que el gobierno cubano utiliza desde hace décadas y con fines propagandísticos las sanciones injustas que afectan a su pueblo para minimizar sus propios errores y las carencias de su sistema. Convendría, en este caso, explicar entonces por qué el gobierno de Estados Unidos no las ha eliminado como se lo pide todos los años la Asamblea General de la ONU de modo casi unánime, y que en octubre de 2010, 187 estados (contra 2: Estados Unidos e Israel, y 3 abstenciones: Micronesia, Islas Marshall y Palau) se lo pidieron otra vez votando la resolución «Necesidad de levantar el bloqueo económico, comercial y financiero impuesto a Cuba por los Estados Unidos de América».

En efecto, el embargo resulta costoso e inútil y sus ejecutantes deberían rápidamente renunciar a él. Peor, el embargo proporciona un argumento cómodo al gobierno cubano y sería juicioso que sus instigadores lo suprimiesen enseguida.

Ahora bien, lo mantienen —demócratas como republicanos, Obama como Bush— contra el deseo de las naciones, contra la opinión mayoritaria de los ciudadanos de su país, contra

los intereses vitales de la población cubana víctima del estado de sitio. ¿Cómo? ¿Por qué? ¿Con qué finalidad?

Salim Lamrani no se conforma con subrayar los daños humanos de este embargo de otro siglo (pensemos en el boicot de Haití) que dura desde hace medio siglo. Examina, punto por punto, las etapas de su elaboración y su reforzamiento, lo ubica en una perspectiva histórica y lo considera desde el punto de vista del derecho internacional. No le resulta difícil mostrar su injusticia. No obstante, lo hace sin énfasis, sin acrimonia, apoyándose, como de costumbre, en numerosas fuentes procedentes, en su mayoría, de documentos oficiales publicados en Estados Unidos.

Así, el autor acumula hechos precisos, fechados, establecidos, y reproduce todo un abanico de opiniones autorizadas. Mesurado en el tono, sobrio en la palabra, es prolijo en la demostración. ¿Demasiado serio? Desde luego el asunto tratado no incita a la broma, pero uno sonríe aquí y allá al leer las tonterías ocasionadas por la aplicación estricta del embargo. Uno aprende de la pluma de los jueces estadounidenses que importar delfines de Cuba o vender pianos a Cuba son negocios que atentan contra los intereses y la seguridad interior de Estados Unidos. Lo ridículo no mata desde hace tiempo. Pero el bloqueo mata, solo por la prohibición de introducir en Cuba medicinas insustituibles.

Llámenlo como quieran —«bloqueo» o embargo—, las sanciones económicas que golpean a Cuba carecen de fundamento. Los pretextos bajo los cuales se justificaron en Washington se han desvanecido uno a uno. Además, ¿quién puede pretender que Cuba haya amenazado o amenace todavía a Estados Unidos? Todo el mundo sabe cuál de los dos estados ha sido el agresor en el curso de la Historia y cuál ha sido el agredido, particularmente desde 1959. Todo el mundo sabe que la Bahía de Cochinos, donde intentaron desembarcar mercenarios en 1961, se encuentra en Cuba y no en California.

Todo el mundo también sabe —o debería saber— que cuando se derrumbaron las Torres Gemelas de Nueva York, el gobierno cubano brindó inmediatamente su colaboración, y cuando el ciclón Katrina devastó Nueva Orleans, las autoridades cubanas ofrecieron espontáneamente su ayuda desinteresada. A pesar del recrudecimiento del embargo...

Los incontables logros cubanos en los campos de la educación, la salud, la cultura y el deporte se conquistaron también a pesar del embargo... El coste de este, más allá del coste generado por las agresiones y las amenazas de intervención armada, fue evaluado en octubre de 2010 por el ministro cubano de Relaciones Exteriores, Bruno Rodríguez, en más de 750 mil millones de dólares (valor actual de esta moneda) por los pasados 50 años. Suma que permitiría saldar muchas deudas públicas, empezando por la de Cuba.

A pesar de la incongruencia de este «Estado de sitio» permanente y de la enormidad de los sufrimientos que ocasiona, el autor no alza el tono, no ironiza, no invectiva, incluso se muestra gentil con el presidente Barack Obama, al que reconoce las medidas favorables para suavizar las condiciones de los viajes a Cuba. ¡Pero cuánto saldría engrandecido Obama de su estancia en la Casa Blanca si ordenara el levantamiento total del embargo! El Premio Nobel que recibió antes de lo debido, aparecería merecido.

Francia, mediante su representante en la ONU, vota regularmente a favor de la resolución que promueve el levantamiento de este embargo. Pero el compromiso de Francia se detiene allí, mientras que en otras partes, en África o en Asia, promueve con ganas una política dura de «protección de las poblaciones civiles» que elabora, por desgracia, de modo totalmente inadecuado.

Salim Lamrani no nos dice lo que debemos hacer. Pero su exposición rigurosa sería inútil si los amigos de la Justicia y el Derecho no la usaran. Hay que difundir este libro convincente, implacable y fuerte. Hay que indignarse por el mantenimiento de este estado de sitio, combatirlo y contribuir así a su levantamiento incondicional. ▀

Prefacio del libro *Estado de sitio*, del investigador y periodista francés Salim Lamrani.

**L**os políticos y sus asesores saben que las campañas electorales han cambiado; quizá no en el contenido, pero sí en la forma. En 2008, Barack Obama y su equipo supieron aprovechar los avances tecnológicos para conectarse con los más jóvenes votantes norteamericanos. Cuatro años después, y ante nuevos comicios, la idea de una comunicación «en tiempo real» de los ciudadanos con el mandatario ha cobrado fuerza.

En apenas un año, Barack Obama ha ofrecido tres entrevistas en directo, en las redes sociales de mayor impacto. Primero fue a la sede de Facebook, en Palo Alto, California, y allí contestó las preguntas de los internautas, con Mark Zuckerberg como moderador; luego, recibió en la Casa Blanca a Jack Dorsey, uno de los tres fundadores de Twitter, con similar objetivo. Por último, respondió cinco interrogantes de los usuarios de Google Plus.

La Casa Blanca explicó que en la entrevista para Google Plus —retransmitida en directo por YouTube, otro servicio del líder mundial de búsquedas— Obama recibió más de 130 mil preguntas. Solo tuvo tiempo de trabajar con cinco de ellas; aunque sus asesores le aseguraron a la enorme audiencia que sus dudas serían «tenidas en cuenta» por el Presidente.

Las redes sociales han multiplicado su total de usuarios, así que esos espacios son más atractivos para los políticos. Ya no se trata solo de tener una página o un perfil allí y publicar enlaces a contenidos electorales o socializar videos que puedan convertirse en «virales»; sino que, en 2012, los internautas necesitan, cada vez más, respuestas en tiempo real. La interactividad ganó terreno, por lo que las estrategias políticas *online* han tenido que readaptarse para, al menos, ofrecer una «ilusión» de conversación.

Las grandes compañías que controlan las redes, intentan aprovechar al máximo este acercamiento. De acuerdo con Rob Saliterman, miembro del equipo de publicidad de Google, los políticos acuden a las redes sociales porque «les interesa acercarse a los votantes y compartir directamente con ellos sus propuestas. La conversación entre usuarios es cuatro veces más intensa cuando un candidato hace una afirmación concreta durante un debate *online*, que si lo hace en cualquier otra comparecencia», aseguró.

¿Qué reciben, a cambio, las empresas? Por ejemplo, Google saca ventaja de su principal fortaleza: la información recopilada. Esos datos se convierten en dinero porque los equipos de comunicación pagan por conocer en qué momentos los internautas realizan más búsquedas y qué palabras clave sobresalen, vinculadas a los candidatos norteamericanos.

En 2008, la campaña de John McCain recibió múltiples críticas por el insuficiente trabajo con las nuevas tecnologías; pero en las elecciones de «medio término», en 2010, los asesores republicanos enmendaron algunos de los errores cometidos. Para los comicios de noviembre, el posible candidato por ese partido, Mitt Romney, exgobernador de Massachusetts, ha aumentado sus mensajes e interacción en las redes. El director de su campaña *online*, Zac Moffatt, reconoció, en un reportaje al *The New York Times*, que para ellos era imprescindible saber comunicar sus ideas y responder a lo que las personas estaban diciendo.

#### Las redes sociales: ¿un grupo focal?

El total de seguidores o de «Me gusta» en las redes sociales resultan elementos cuantitativos que se analizan para «evaluar» el impacto de un político o de un determinado contenido publicado. Parece que todos tratan de ganar la batalla



de la percepción en el mundo digital; sin embargo, algunos desconfían de los números.

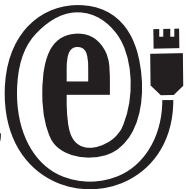
Los argumentos para esa desconfianza aparecen en recientes investigaciones que muestran cómo asesores y políticos han pagado grandes sumas monetarias para aumentar sus lectores en las redes. Esto indica que, muchas veces, el índice numérico es resultado de múltiples mediaciones, algunas de las cuales apartan el concepto de «seguidor» de su significado real y evidencian que no siempre existe un verdadero interés por una página o perfil.

Una idea interesante podría ser trascender los elementos numéricos y concentrar más los análisis en el valor cualitativo de la web. Los grupos focales constituyen una de las técnicas más valoradas en los estudios cualitativos, pero parece que todavía los políticos, sin importar su tendencia o nacionalidad, no han comprendido que tienen a su disposición, en las redes sociales, un enorme, diverso e interminable grupo focal.

A partir de las opiniones de los internautas sería posible identificar sus principales inquietudes, así como probables soluciones a sus problemas. Ese diálogo «real» forma parte de la filosofía colaborativa presente en Internet; aunque, lamentablemente, muchos políticos solo recurren a él cuando están inmersos en procesos electorales.

Una vez concluidos los comicios, las «conversaciones en tiempo real» desaparecen; aunque tal vez esto sea preferible, a defender una «participación ilusoria» y luego no tener en cuenta los criterios de los ciudadanos. En las tres entrevistas hipermediales en directo, sostenidas por Obama en Facebook, Twitter y Google Plus, el presidente norteamericano no se cansó de repetir que cada opinión contaba; pero la vida ha demostrado que las críticas y sugerencias quedan solo en el universo virtual. ▀

Ilustración: Zardoyas

en R  dos

# Políticos en tiempo real

Miguel Ernesto Gómez

# MÉDULA: HABLAR DE FRENTE



Joaquín Borges-Triana

**S**urgida como una derivación del grupo Trauma, en 2004 nace la banda Médula, para mi gusto una de las más atractivas en la escena metalera cubana en lo que va de la actual centuria. Después de que temas suyos aparecieran en los álbumes compilatorios *Not Salsa, Just Brutal Music: Cuba's Hardest* (Brutal Beatdown Records) y *Cuba Metal Sampler 1: Mi generación que se levanta* (Cuba-Metal Promotions), por fin vio la luz el primer disco de estos pinareños y que se ubica en el cada vez más pujante movimiento de las producciones independientes en Cuba.

Contentivo de 12 cortes, *Hablar de frente* es un fonograma que se inscribe dentro de lo que puede considerarse como una mezcla entre sonoridades procedentes del *hardcore* y las que vienen del metal.

El repertorio seleccionado para la grabación abarca piezas de los primeros años de la agrupación e incluso, algo de la etapa final de Trauma, como sucede en el caso de «Éxodo», entre lo más popular de Médula en sus conciertos durante sus ocho años de existencia.

Otras antiguas piezas de la agrupación y que rescatan para su primer CD son «La balada del Kmarón», «Proyección» y «Médula», esta última toda una declaración de los principios ideoestéticos que siempre han animado el quehacer del ensamble. La perspectiva marcada fuertemente por el enfoque sociocrítico se percibe en buena parte de los textos de la banda, como se verifica al escuchar temas como «Hablar de frente», «Cultura del miedo» (¡qué bien esos *riffs* a dos guitarras!), «Fin de la inocencia», «Mi generación» y la ya mencionada «Éxodo».

Desde el punto de vista musical, me llama la atención la presencia de un corte al estilo de «Intro», por su concepción cercana a la *ambient music* y a la electrónica, corriente que también encontramos presente en el *remix* final de «Éxodo». Si bien estos dos *tracks* nada tienen que ver con el resto de la propuesta del fonograma y alguien pudiera asumirlos como un ruido en el proceso de comunicación con el oyente clásico del metal, opino que es de resaltar la voluntad que tiene el grupo en pro de experimentar con las posibilidades que ofrece el universo de lo digital en el estudio de grabación y en este contexto es que ubico lo hecho en ambos casos.

Claro que musicalmente lo fuerte del quinteto está en cortes como «Hablar de frente», con estupendo trabajo de la mancuerna de guitarras con *riffs* bien marchosos, «Cultura del miedo», «Respeto», en ambos casos por la energía y vitalidad transmitida en las dos piezas, y «Fin de la inocencia», poseedora de un impactante solo de guitarra a cargo de Cristian Alejandro, invitado a intervenir en el tema y que también se desempeñó como coproductor del álbum.

La orgánica conjunción que registra entre música y texto *Hablar de frente*, me lleva a afirmar sin ningún temor que este es un fonograma del que transcurrido el tiempo de su aparición se continuará hablando, cuando se haga la historia del *rock* facturado por los cubanos en los primeros años del siglo XXI. Así, pues, ¡bravo por los integrantes de Médula! ▀

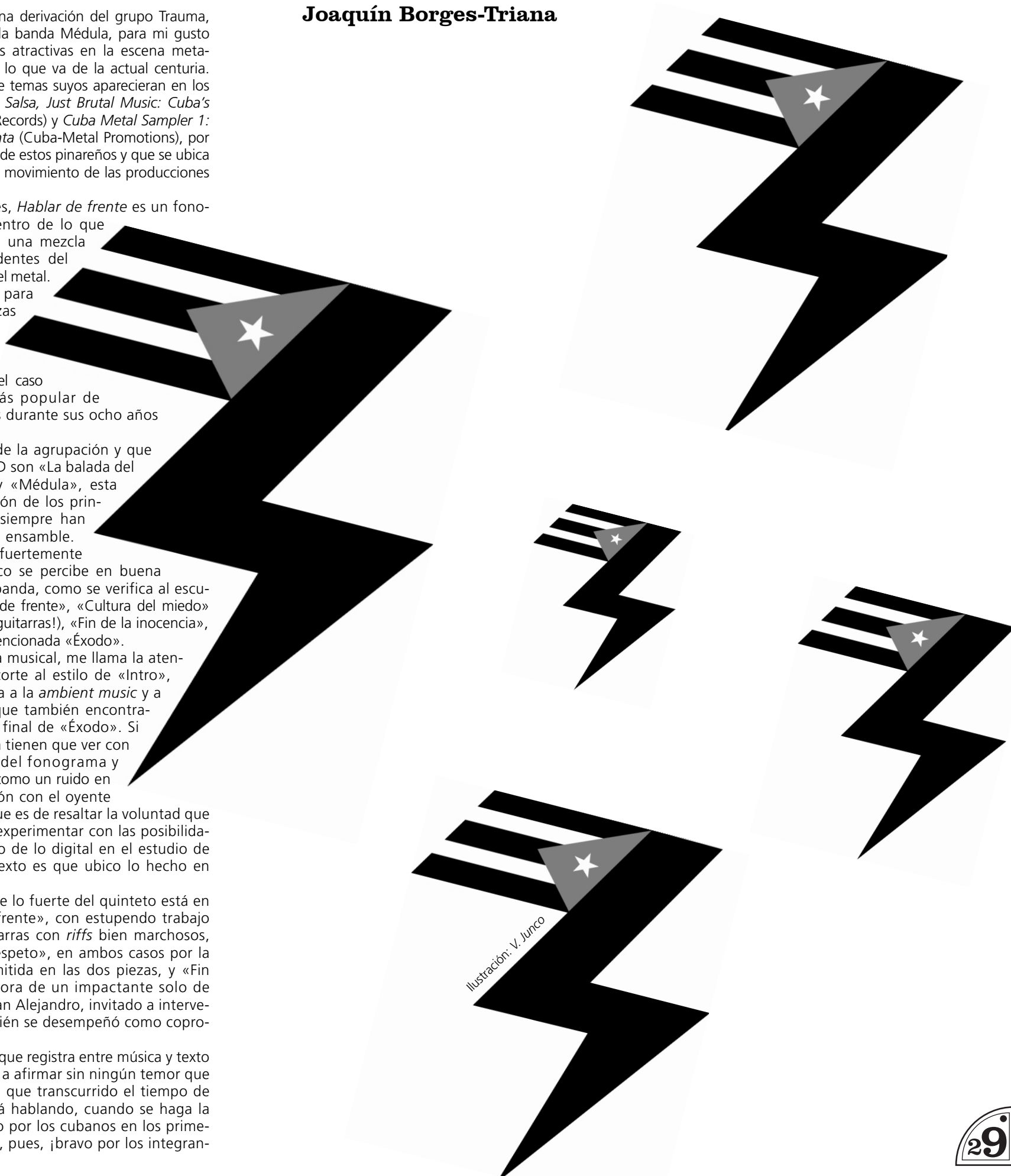


Ilustración: V. Junco



# Godofredo Miyares

## Cronología de un mito

Gumersindo Pacheco

**L**a verdadera historia del mito Godofredo comenzó con la carta apócrifa que Alma Inés puso en el correo para estimular a su hermana, postrada en su lecho de muerte. Fue una sabia decisión. Amelia empezó a recuperarse como si una mágica poción hubiera obrado un milagro. En poco tiempo, asumió sus quehaceres, y volvió al portal de la vetusta casona a disfrutar el té de la pequeña Rosaliz.

Esa noche, ante la deliciosa infusión, Amelia extrajo la falsa misiva del bolsillo de su bata y la leyó complaciente a sus hermanas. El desaparecido Godofredo, cansado de unir tubos y destupir cañerías en La Habana, había marchado tras los tesoros de Alaska, soñando regresar un día con suficiente patrimonio para llevarla dignamente al altar, tal como ella misma refería que le dijo al despedirse 40 años atrás, con lágrimas en los ojos. Ahora, desde las Montañas Rocosas de Utah, el excoronel del ejército americano, donde se alistó en aquellas tierras, le confesaba a su «amiga inolvidable» el impacto de aquel maravilloso amor de juventud. Con un lenguaje cuidado y una delicadeza inusual para un oficial de tan alto rango, pedía al cielo que su amada pudiera recibir ese regalo tardío en el crepúsculo de su vida.

Alma Inés no pudo dominarse al ver a su hermana sobrecogida, y a la pequeña Rosaliz enjugándose las lágrimas, y le confesó su secreto. Había sido un último recurso para sacarla de la cama.

Amelia le agradeció su honestidad, todavía conmovida, pero no se deshizo de la carta, sino que a cada rato la releía en voz alta como si una fuerza misteriosa hubiera inspirado a su hermana a grabar sobre el papel el verdadero espíritu de su ansiado Godofredo.

A partir de entonces no lo soñó más como un Santa Claus forrado en pieles, sobre vastos horizontes de hielo, sino con su traje de coronel incrustado de medallas y condecoraciones.

—Nada hay como el amor de un militar —susurraba por las habitaciones.

Alma Inés y Rosaliz le hacían contar sus sueños, que luego pasaban a la memoria familiar. Solteronas, dependientes de la

Seguridad Social, formaban entre ellas un matrimonio irreprochable. Alma Inés hacía las compras, casi siempre en la bodega del gallego, y llevaba las cuentas del hogar; la limpieza, el lavado de ropa y otros quehaceres de la higiene eran cosa de Amelia; y la pequeña Rosaliz se encargaba de la cocina, incluyendo mermeladas, flanes, jaleas y los dulces de fin de año. Tenía 65 años, pero para sus hermanas seguía siendo la pequeña.

Habían conocido a Godofredo Miyares hacía muchos años cuando, ya huérfanas y recién instaladas en esa casona, se presentó un salidero en una de las tuberías, y el joven Godofredo, con su jolongo de extravagantes herramientas, se presentó a ejercer sus buenos oficios.

La pifia fue sellada fácilmente, pero el plomero se excedió en sus favores y estuvo una semana haciendo mejoras gratuitas en la vivienda. Al mediodía, se sentaban a la mesa, y disfrutaban del incipiente arte culinario de la pequeña Rosaliz. Alma Inés, aunque trabajaba la ropa de mujer, tuvo a bien regalarle a Godofredo una camisa de guinga, con cuello y puños de gamuza, usando los retazos que iba acumulando en su corta profesión. Pero el amor no entró por la costura ni por la cocina, sino por los inquietos ojos de Amelia.

Cuando terminó su faena, Godofredo la invitó a pasear por la ciudad, y Alma Inés, la mayor, le dio el consentimiento, tratándose de un hombre hacendoso, con un oficio decente y poderosas manos para el trabajo. Pero solo salieron tres veces. La primera, fueron a ver la tienda Fin de Siglo, con sus increíbles ofertas y toda la parafernalia que ofrecía a sus clientes en una ciudad embrujada por la reciente independencia de la Isla, y Godofredo le habló por vez primera de los increíbles tesoros que almacenaban las minas de Alaska. La segunda, entraron al Teatro Tacón, llamado entonces El Nacional, a ver una comedia musical que ya estaba casi terminando, y el embriagado plomero le tomó una mano a su muchacha y la amasó juguetón entre sus dedos; pero la tercera, en el momento en que Godofredo la besaba apasionadamente, en la taberna San Román, allá por la Avenida del Puerto, no pudo controlar su fuego desbordante, y trató de introducir

su mano en ciertas partes prohibidas de su tierna anatomía. Amelia, tan veloz como dispuesta, le sonó par de bofetadas en el rostro, que pusieron fin a tan ambicioso romance.

Sin embargo, al cabo del tiempo, ella lamentaba su carácter impulsivo y había sido capaz de perdonarlo, ¿acaso todo joven no perdía la compostura a la hora de inflamarse sus turbulentas pasiones...? Nunca relató eso a sus hermanas; sino que inventó una despedida frente al Muelle de Luz, mirando el barco de la World Line que se llevaba a Nueva York, en tránsito hacia Alaska, a lo más deseado de su vida. Y aunque las tres eran vírgenes, Amelia solía contarles a sus hermanas cómo fue que Godofredo la hizo suya, una noche fabulosa en el último piso del Hotel Miramar. Sus respiraciones se unieron, sus cuerpos se pegaron, y ella se sintió volar como extasiada gaviota sobre la costa norte, El Morro, y parte de la plataforma insular.

Por entonces, la casa se llenaba de jovencitas que venían a encargarse sus vestidos, sus blusas, sus atuendos y oropeles, persiguiendo las curvas de París en las revistas de modas, y con las muestras y los entalles venían los episodios de sus vidas, las avenencias y sobresaltos del amor, y el saco de la vida apenas se hacía sentir entre el traqueteo de la Singer, los enredos, tejemanejes y el rumor de tanta historia planeando sobre los muebles de la sala, rebotando en los espejos, en los cuadros, los adornos, hasta depositarse por los rincones más ocultos y extraviados.

Sin embargo, aquella legión de clientas se fue evaporando a medida que envejecían. Las nuevas chicas consiguieron otras modistas más afines con la actualidad, y las hermanas tuvieron que capear el temporal y sobrevivir a los primeros gobiernos nacionales, a la Enmienda Platt, el Estanco del Ganado, el Diferencial Azucarero, la Conspiración del Algarrobo, el Machacado, el Usufructo Oneroso, el Intercambio Recíproco y la Prórroga de Poderes. Cuando vinieron los 40, con los ecos de la guerra allá en Europa, una paz muy parecida al olvido fue envolviendo sus vidas, y empezaron a tomar el té en las noches, mirando la oscura callejuela por la que rara vez

pasaba alguien, a no ser el cartero, que siempre las saludaba con un gesto solidario.

Una de las veces en que Amelia refería sus sueños con el malogrado Godofredo, Alma Inés le confesó que esa noche había soñado con él.

—¿Y qué soñaste, mi hermana? —inquirió Amelia.

Alma Inés se ruborizó, pero relató su erótica fantasía, pidiéndole perdón de nuevo por aquel impulso desleal.

Entonces Rosaliz tuvo un brote de sinceridad y aseguró «para serte sincera, mi hermana», que ella también llevaba tiempo soñando a Godofredo.

—Tanto he oído hablar de él, que lo tengo metido en mi conciencia.

Amelia no se sintió ofendida por tales confesiones, y desde ese momento, Godofredo pasó a ser propiedad imaginaria de las tres. Desde Bombay hasta Constantinopla, pasando por el Frente Aliado en las montañas de Italia, las poseía a cada una, y luego ellas intercambiaban los detalles, con cierto regocijo malsano, pero de forma tan real que el suceso pasaba al patrimonio de las otras.

Una noche Amelia tuvo una feliz iniciativa.

—Debíamos mandarnos cartas con los sueños. Así el té serviría para revivir nuestros deseos más ocultos.

Aquello resultó un ejercicio novedoso, pero finalmente comprendieron que eso no bastaba.

—Tenemos que hacer las cartas como si fueran del propio Godofredo.

—¿Qué quieres decir, Alma Inés? —quiso saber Rosaliz.

—Eso mismo, Pequeña, escribimos como si él nos escribiera. ¿Se imaginan cuántas cosas sería capaz de decirnos?

Así empezaron a mandarse oficios amorosos las unas a las otras. Todas remitidas por Godofredo a secas, pues les pareció pecaminoso usar el nombre completo de un cristiano, tal vez difunto a estas alturas, perdido en sabía Dios cuál cementerio del mundo. Cada dos o tres días, Amelia tomaba el fajo de correspondencia y lo depositaba en el correo de la Estación de Ferrocarriles, y durante algunas semanas, sus lecturas ayudaron a mitigar la soledad de las noches, y el olvido.

—¿Es linda Constantinopla...? —solía preguntar Rosaliz.

—Una ciudad increíble. Pequeña, según me cuenta Godo —suspiraba Alma Inés, y a continuación le refería las tres páginas que una traducción pirata de la Enciclopedia Británica (edición de 1911) dedicaba a la antigua capital Bizantina, incluyendo la primera universidad del mundo con sus 31 profesores, pero que era una lástima que ahora se llamara Estambul y no Constantinópolis o Nueva Roma.

El negro Caniquí, que era un cartero suspicaz, encontró sospechoso el aluvión de correspondencias que un tipo sin apellidos enviaba a aquellas viudas tristes —pensaba que eran viudas—, y un día se llevó las cartas a su casa.

Las abrió con extremo cuidado y descubrió aquel enamorado intemporal que amaba a tres hermanas sin el más mínimo pudor, y fue a ver a su amigo Pantaleón, miembro del Club de Autores del municipio. Pantaleón, sumamente impresionado, leyó las cartas a sus discípulos del Comité Literario, y les puso como tarea el reto de escribir a las viudas, una carta tan hermosa como lo hacía el ubicuo Godofredo. Fue un ejercicio inusual, pero bellamente logrado. Pantaleón se las llevó a Caniquí, quien las metió en sus sobres, les puso un sello de correos que conmemoraba el cincuentenario de la industria tabacalera, y al día siguiente dejó aquella carga de 28 cartas de amor en el buzón de las atribuladas hermanas.

Godofredo lo mismo escribía junto al río Mississippi, que desde Ciudad El Cabo o sumergido en una trinchera en las cercanías de Berlín. Había sido cónsul en Venecia, diplomático en Andorra y senador en Santiago de Chile; pero en todas las misivas, invariablemente, la angustia desbordaba las páginas, se volvía corcel y espuma y luego labios y nubes y añoranza por regresar a los brazos de su amada y quedarse allí, en su «querido y último refugio».

A las hermanas no les importó indagar cómo habían llegado las cartas a su casa y esta historia hubiera terminado así, de forma impropia, de no ser por dos de los alumnos de Pantaleón —cuyos nombres no hace falta siquiera mencionar—, que antes de entregar sus trabajos al maestro, los mostraron a sus compañeros del Liceo de Guanabacoa, quienes tomaron la dirección de las destinatarias, y redactaron su versión de Godofredo. Uno de ellos era hijo de un laborioso reportero, y la curiosidad fue impresa en un periodicucho de la villa, donde se recomendaba que tales cartas eran remedio infalible para el mal de amores.

A partir de entonces, el asunto creció con la velocidad de un maremoto. De modo que ante cualquier remordimiento o desazón, el despechado amante optó por hacerle una misiva a su novia o a las propias hermanas y, de esa manera, Godofredo pasó a convertirse en un tipo de leyenda. Tal fue así, que el candidato opositor a la alcaldía, cuyos sondeos daban por perdido, prometió que en su futuro gobierno las cartas de Godofredo no necesitarían sello postal. Fue una estrategia fulminante. Ganó las elecciones con el 75 por ciento de los votos; pero en un pueblo donde la picardía brotaba de forma natural, como las generaciones de insectos sobre los húmedos pastos, la gente empezó a mandar papeles, títulos de propiedad, expedientes, contratos, partidas de nacimiento, certificados de defunción a sus parientes y amistades, usando el mágico nombre que evitaba el gravamen.

El alcalde, como agradecimiento a sus votantes, implementó una esquina del ayuntamiento, llamado El Rincón Godofrédico,

donde se depositaban las respuestas que las mujeres del pueblo quisieran enviar a Godofredo. Al final de cada mes, se abría la correspondencia y las mejores epístolas eran leídas en las tabaquerías y por la emisora radial del municipio, cuyo espacio estelar «Querido amor mío», sobrepasó todos los récords de audiencia. Cada diciembre, un tribunal encabezado por el

doctor Pantaleón, otorgaba el premio a la mejor carta del año, un vistoso tocororo, tallado en cedro, que se entregaba la víspera de la Noche Vieja.

Por supuesto, las hermanas eran asiduas ganadoras de la selección mensual, y una de ellas, Rosaliz, resultó premiada el segundo año de su convocatoria.

Gracias a tal iniciativa, la población encontró el valor de la palabra. Aquel

pueblo ofuscado que solía tragarse sus rencores, sus angustias y sus desconciertos, comenzó a expresarse de otro modo, regalándose esos brotes que manaban del cariño, al principio sobre la hoja en blanco y más tarde bajo el imperio magistral de la elocuencia. ¡Qué cosa tan maravillosa es la palabra...!

Algunos estudiosos del tema, como el dramaturgo cubano Reinaldo Montero<sup>1</sup>, aseguran que en la época de máximo esplendor se erigió una estatua a Godofredo, junto al Parque Central de la villa, y que la gente depositaba a sus pies no solo sus plegarias de amores imposibles, sino también, sus aplazadas ansias de prosperidad. Refieren que acudían enfermos terminales de casi todo el país, en busca del remedio milagroso para cualquier tipo de males, y que entonces se hablaba más de Godofredo que del presidente de la República.

También sostienen que se estableció la forma más expedita de conquistar una amante, pues cuando llegaba el punto cardinal, luego de una cena romántica, con candelabros dorados o de una velada inolvidable entre los cortinajes del teatro, el esperanzado galán, tomándole la mano a su tormento y mirándole a lo ojos, preguntaba apasionadamente: ¿godo?, y si ella respondía: fredo, quedaba establecida la unión; pero nada de eso ha sido comprobado, y más bien parecen ser exabruptos de la cultura popular en su ambición de ficcionar realidades. De modo que ponerlo en este texto sería restarle credibilidad al asunto y menoscabar la confianza del lector. Lo verdaderamente cierto es que tanto el hombre como sus afanes se diluyen los unos en los otros inexorablemente. Las cartas se espaciaron, el entusiasmo decreció, apagándose como el otoño, para engrosar esa otra memoria llamada tradición.

La tarde que las hermanas se alistaban para un agasajo por haber creado tan fabuloso personaje, Amelia recibió una extraña misiva. No solo porque el remitente se apellidaba Miyares, sino porque venía con un sello del Correo Central de Santiago de Cuba. Amelia no pudo esperar el regreso de la actividad, luego de tanto tiempo sin correspondencia, para darle salida a la inquietud que había empezado a consumirla. Llamó a Inés y a Rosaliz, abrió la hoja y...

Desde una casa de beneficencia, el octogenario Godofredo Miyares le contaba que no pudo marcharse nunca por aquellos remotos destinos del oro y la riqueza como eran sus planes, pues cayó preso por excesos de la juventud, como ocurría a muchos hombres. Y cuando salió del prolongado presidio, regresó a su natal Mayarí Arriba, arrepentido de haber hecho sufrir tanto a su madre, y se dedicó a cuidarla hasta el fin de sus días. Nunca se casó ni tuvo hijos, pensando en Amelia cada instante de su vida. Internado en Santiago hacía dos años, y medio parapléjico, le escribía estas cortas pero sinceras líneas porque tal vez ella pudiera recordarlo.

«Yo te amaba, Amelia —le decía—. Me encantaba tu carácter. Parecías un animalito rebelde de los que siempre me gustó domesticar. ¿Te acuerdas cuando me diste el bofetón allá por la Avenida del Puerto?».

—Qué Godofredo más ordinario —dijo Alma Inés.

—Increíble —adujo Rosaliz—. Esa carta no favorece la buena tradición.

Amelia estrujó la hoja antes de echarla a la basura.

—Es un apócrifo. Ni siquiera merece una respuesta. ▀



Ilustración: Juan Darién



*Siempre que hundo la mente en libros graves  
La saco con un haz de luz de aurora*

*José Martí*

# LECTORES