

# La Jiribilla de papel

83  
2009

www.lajiribilla.co.cu

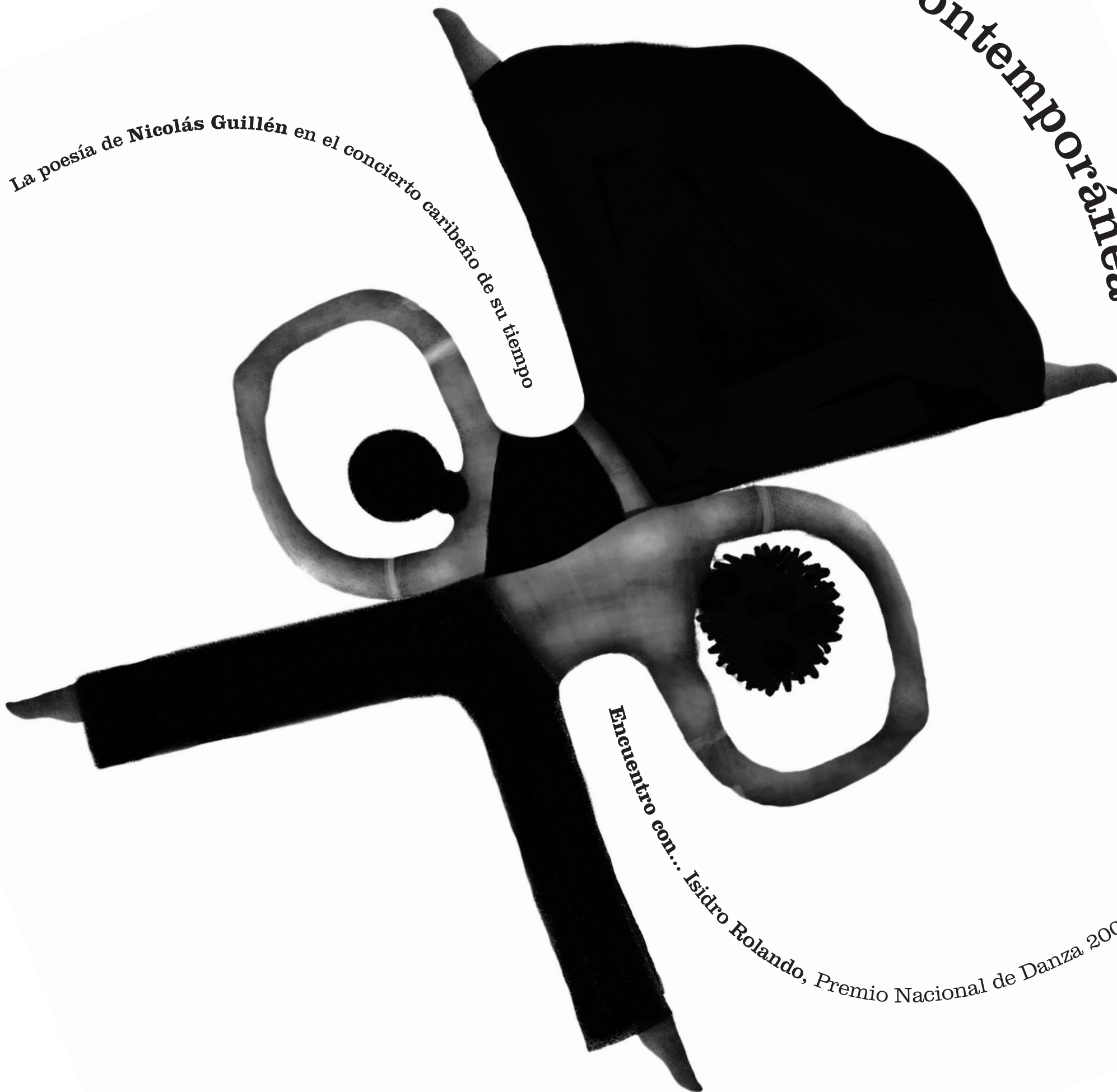
• publicación mensual •

www.lajiribilla.cu

## Dossier: Danza Contemporánea

La poesía de Nicolás Guillén en el concierto caribeño de su tiempo

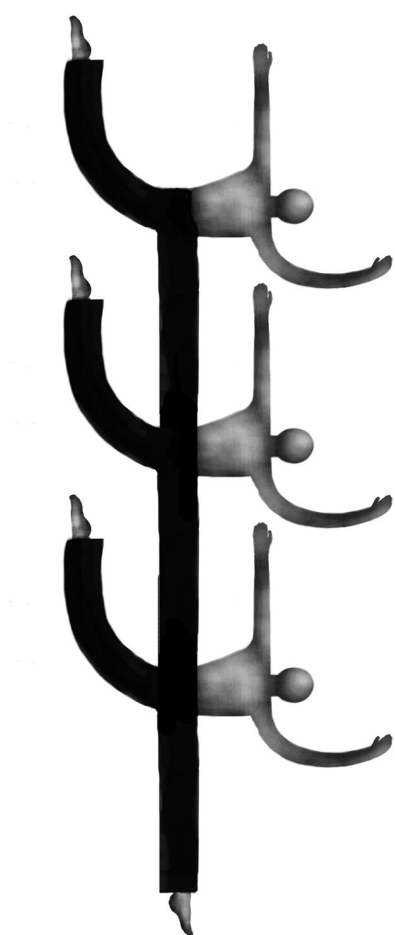
Encuentro con... Isidro Rolando, Premio Nacional de Danza 2009





«Elevar una forma individual a carácter universal, sin pintoresquismo pero sin pérdida de color. El color forma parte de nuestra órbita expresiva, de su sensualidad de acción, de su resplandor meridiano. Pegada a la tierra, pero con vuelo hacia un cosmopolitismo contemporáneo, nuestra danza muestra matices, calidades y puntos de mira que solo nosotros a través de un lenguaje propio podemos revelar, utilizando además los amplios recursos contemporáneos de la voz y el canto, del cine y la música...»

«Manifiesto del Conjunto Nacional de Danza Moderna». En *Danza Nacional de Cuba*. Editorial Orbe, La Habana, 1979, p. 6.



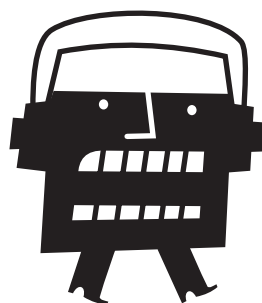
## Dossier

- 3 Desde los mambises mulatos hasta el diálogo de generaciones. Danza Contemporánea de Cuba  
MARILYN GARBEY
- 5 Conversación con protagonistas de la danza cubana
- 6 DanzAbierta. El sello elegante de la danza cubana  
MERCEDES BORGES BARTUTIS
- 8 Me motiva el ser humano. Entrevista con Rosario Cárdenas  
M. G. OQUENDO
- 9 Las «diseñanzas» de Arrocha  
MABEL MACHADO
- 10 Ramiro Guerra: Tres golpes y una nota personal  
NORGE ESPINOSA MENDOZA

- 12 La poesía de Nicolás Guillén en el concierto caribeño de su tiempo  
HAYDÉE ARANGO
- 14 Brasil, país de viejos  
FREI BETTO
- 15 Ecos y patrones vigentes de la Guerra Fría  
JORGE ÁNGEL HERNÁNDEZ

## Secciones

- Encuentro con...**
- 16 Isidro Rolando, Premio Nacional de Danza 2009  
La danza cubana está en un buen momento  
TANIA CORDERO
- Poesía**
- 18 Un gesto de indulgencia  
CÉSAR LÓPEZ  
Selección de poemas  
BASILIA PAPASTAMATIÚ
- Papeles de vuelta**
- 20 Retorno al futuro  
RAÚL ROA
- La Crónica**
- 21 Las malas palabras  
AMADO DEL PINO
- La Mirada**
- 22 Además del nombre de Lam, una diversa colección  
PABLO F. RIVERA
- En proscenio**
- 24 Trasiegos  
ZOILA SABLÓN
- La Butaca**
- 25 Moussa Sene Absa evalúa, ilustra y convence  
JOEL DEL RÍO
- Libros**
- 26 Las buenas maneras. *Cuentos del buen humor*  
JESÚS LOZADA
  - 27 *Eliseo Diego: el juego de dies?* o el ajedrez de la trascendencia  
GINA PICART
- La compactera**
- 28 *Flow latino*. Avoid Records  
JOAQUÍN BORGES-TRIANA
- La otra cuerda**
- 29 Cuando se escribe de *buena fe*  
GUILLE VILAR
- Entrevista**
- 30 Achy Obejas: Yo me siento cubana  
YINETT POLANCO
- El Cuento**
- 31 La Torre de las Antillas  
ACHY OBEJAS



**Jefe de Redacción:**  
Nirma Acosta

**Edición:**  
Roberto Méndez  
Shellyan Arrocha

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

**Corrección:**  
Odalys Borrell  
Mey Ramírez

**Diseño:**  
Alejandro Rodríguez  
Yusell Marín

**Webmaster:**  
René Hernández

**Realización:**  
Isel Barroso

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

**Correspondencia:**  
Madelín García

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

Calle 5ta. no. 302 esq. a D,  
Vedado, Plaza de la Revolución,  
CP 10400, Cuba.  
Impreso en los Talleres  
del Combinado Poligráfico Granma

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





Ilustraciones: Anabel Alfonso Suárez

# Desde los mambises mulatos hasta el diálogo de generaciones

## Danza Contemporánea de Cuba

Marilyn Garbey

¿Qué le puedo objetar a una noche estrellada?

S. R.

Todo comenzó el 25 de septiembre de 1959, al calor del triunfo de la Revolución Cubana. Ese día se lanzó la convocatoria para el Departamento de Danza Moderna del Teatro Nacional de Cuba. Unos meses después, el 19 de febrero de 1960, en la apenas concluida sala Covarrubias, se presentaba, por primera vez, la tropa de Ramiro Guerra con un programa que marcaba, para siempre, los caminos de la agrupación. Este consistía en dos coreografías de Ramiro con sugestivos títulos, *Mulato* y *Mambí*, y otras tantas de Doris Humphrey, *La vida de las abejas* y *Estudio de las aguas*, montadas por la norteamericana Lorna Burdsall, quien llegó a la Isla para quedarse.

Indagar en las raíces de nuestra nacionalidad, atentos a los últimos sucesos del mundo, fue la piedra fundacional de la compañía, esencia defendida en todas las circunstancias, contra viento y marea, hasta hoy. Se estableció un sistema de entrenamiento donde se comprometía todo el cuerpo-torso, la cabeza, la pelvis —tomando elementos de otras técnicas, del andar cotidiano del cubano y del movimiento de los orishas. Los colores de la Isla adornaban a los bailarines: blancos, negros, mulatos. La cultura popular era fuente inspiradora y surgieron obras como *La rebambaramba*,

una colaboración entre Ramiro y Alejo Carpentier. Atraer a los espectadores en un país sin tradición de danza moderna no fue tarea fácil para la naciente agrupación. En ese sentido fueron herramientas valiosas la música y las artes plásticas cubanas. Figuras como Santiago Alfonso, Eduardo Rivero, Isidro Rolando, Luz María Collazo y Eduardo Arrocha llegaron al Teatro Nacional en los primeros momentos y se enrolaron en la gran aventura de la danza en Cuba. De los años 60 quedan en la memoria *Suite Yoruba* y *Medea y los negreros*, firmadas por Ramiro.

Cuando aún no habían llegado a Cuba las noticias del posmodernismo, Ramiro enfilaba sus pasos hacia otras maneras de pensar la danza y vio frustradas sus aspiraciones de estrenar el *Decálogo del Apocalipsis*, en 1971. El maestro decidió abandonar los salones que vieron nacer la danza moderna en Cuba. Por ese entonces corrían tiempos difíciles para la cultura cubana, se impusieron el dogma y la intolerancia. Dicen los testigos que solo

la coherencia del grupo fundado por Ramiro impidió la desaparición de la danza moderna de la faz de esta tierra nuestra.

Los discípulos decidieron continuar la senda abierta por el maestro, y Eduardo Rivero nos legó dos joyas: *Okantomí* y *Súlkary*, en años tan duros como el 70 y el 71. Cuentan que se sucedían los directores artísticos, y el caos

y el disparate invadieron los salones. A pesar de los pesares, Víctor Cuéllar creó el *Panorama de la música y la danza* y *Fausto*. Arnaldo Patterson con su *Elaboración técnica* registró las bases de la especialidad. Jesús López, como coreógrafo, e Isabel Blanco, como intérprete, tributaron un amplio homenaje a una gran mujer en *Isadora*. Ya se habían limado las asperezas, alimentadas

por la burocracia entre la Compañía y los egresados de la Escuela Nacional de Danza.

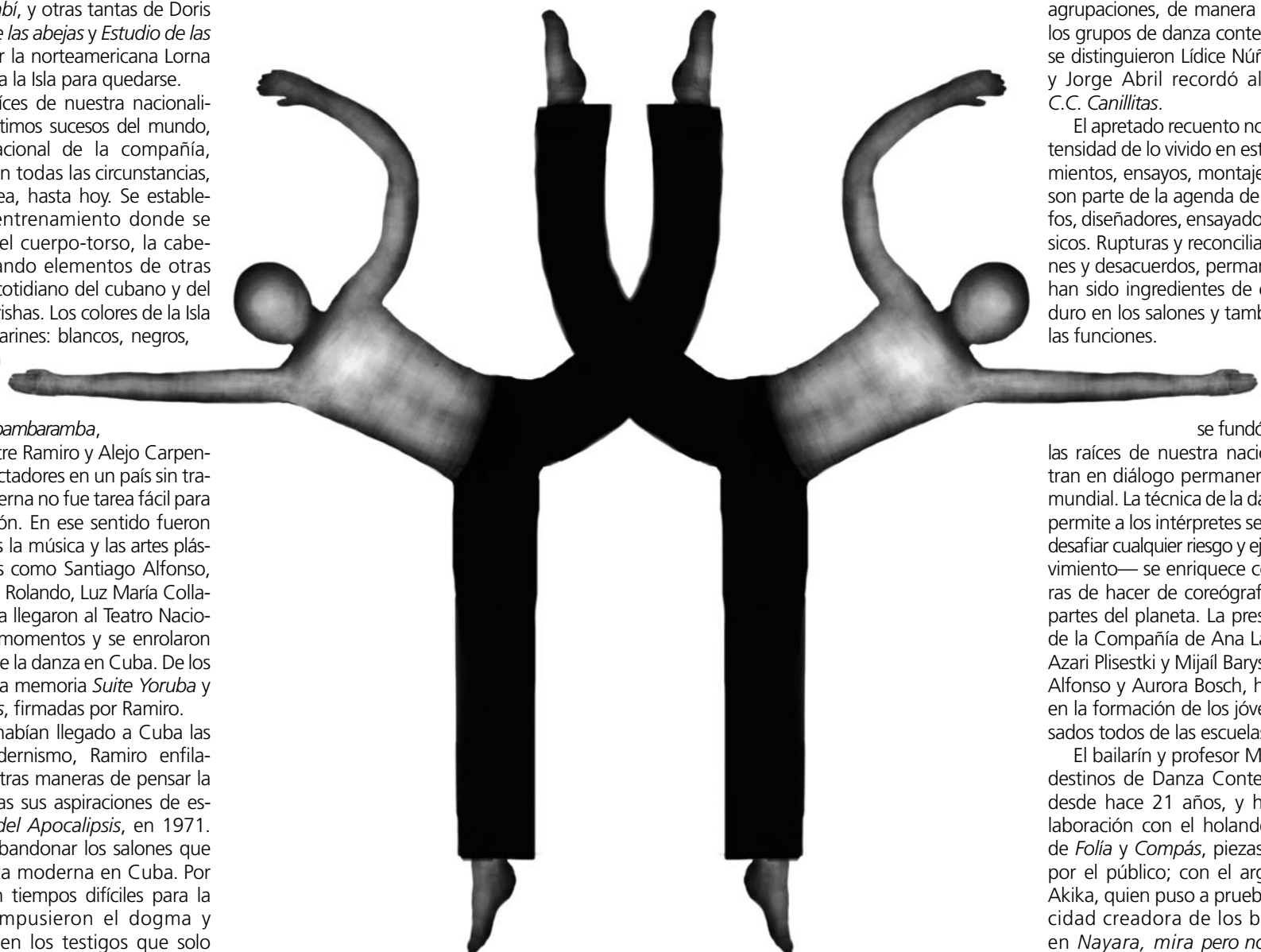
Los 80 fueron otro momento de renacimiento para el arte cubano. Sergio Vitier asumió la dirección de Danza Nacional de Cuba y otra música se dejó escuchar. La Compañía produjo títulos como *Metamorfosis*, de Narciso Medina; *El cruce sobre el Niágara*, de Marianela Boán y *Dédalo*, de Rosario Cárdenas, una suerte de vuelta a las investigaciones iniciadas por Ramiro. Los coreógrafos antes mencionados salieron de la Compañía para formar sus propias agrupaciones, de manera que se multiplicaron los grupos de danza contemporánea. En los 90 se distinguieron Lídice Núñez y su *Trastornado*, y Jorge Abril recordó al genial Charlot en *C.C. Canillitas*.

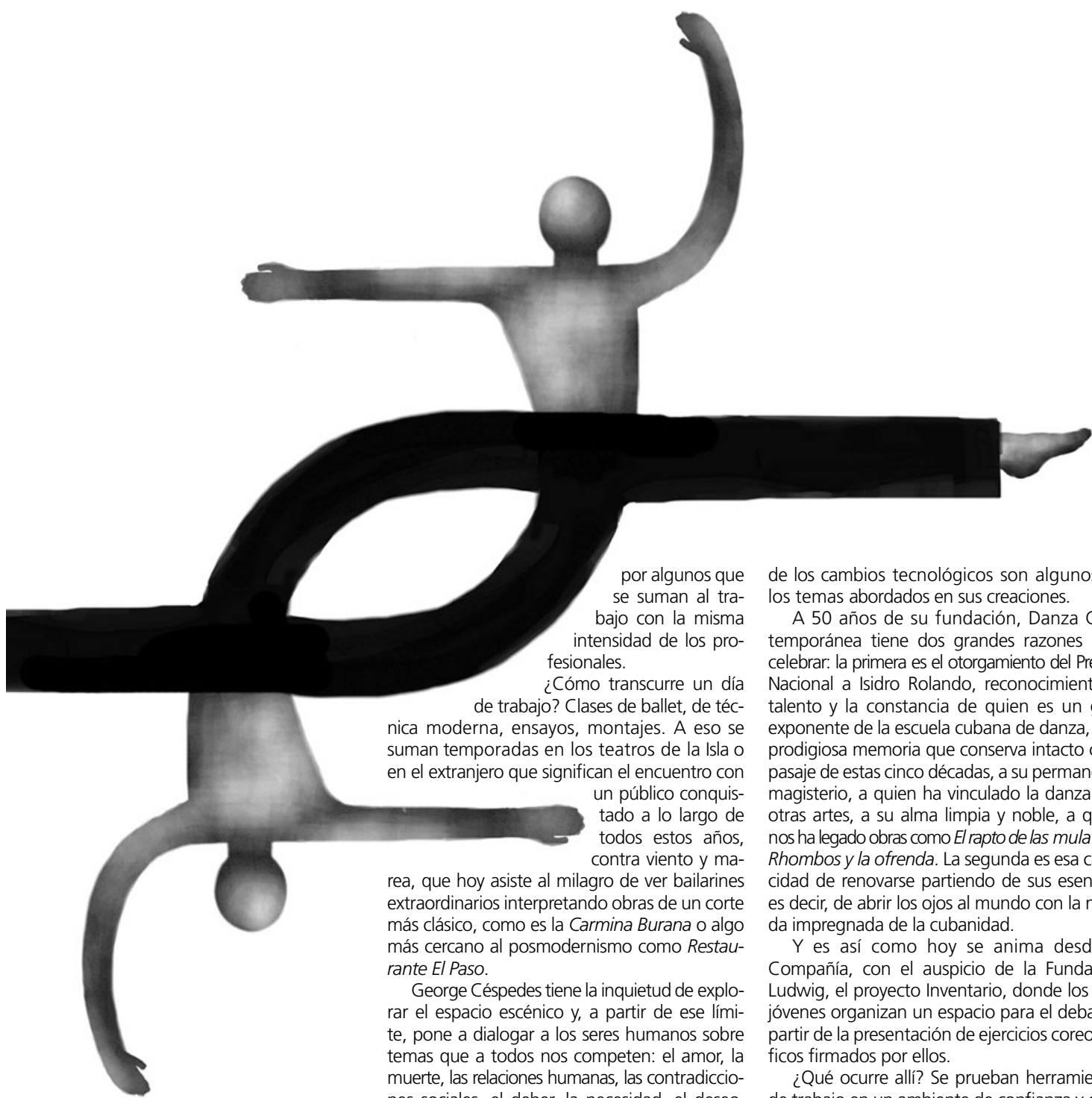
El apretado recuento no puede recoger la intensidad de lo vivido en estos 50 años. Entrenamientos, ensayos, montajes, giras, temporadas son parte de la agenda de bailarines, coreógrafos, diseñadores, ensayadores, profesores y músicos. Rupturas y reconciliaciones, contradicciones y desacuerdos, permanencias y abandonos han sido ingredientes de esta historia. Trabajo duro en los salones y también entrega total en las funciones.

El nuevo siglo vio ratificarse las razones por las cuales se fundó la Compañía, donde

las raíces de nuestra nacionalidad se encuentran en diálogo permanente con el acontecer mundial. La técnica de la danza moderna —que permite a los intérpretes seguir cualquier pauta, desafiar cualquier riesgo y ejecutar cualquier movimiento— se enriquece con las nuevas maneras de hacer de coreógrafos llegados de otras partes del planeta. La presencia en los salones de la Compañía de Ana Laguna y Mats Ek, de Azari Plisestki y Mijaíl Baryshnikov, de Santiago Alfonso y Aurora Bosch, ha sido trascendental en la formación de los jóvenes bailarines, egresados todos de las escuelas de arte.

El bailarín y profesor Miguel Iglesias rige los destinos de Danza Contemporánea de Cuba desde hace 21 años, y ha estimulado la colaboración con el holandés Jan Likens, autor de *Folia* y *Compás*, piezas muy aplaudidas por el público; con el argelino Samir Akika, quien puso a prueba la capacidad creadora de los bailarines en *Nayara, mira pero no toques*;





por algunos que se suman al trabajo con la misma intensidad de los profesionales.

¿Cómo transcurre un día de trabajo? Clases de ballet, de técnica moderna, ensayos, montajes. A eso se suman temporadas en los teatros de la Isla o en el extranjero que significan el encuentro con un público conquistado a lo largo de todos estos años, contra viento y marea, que hoy asiste al milagro de ver bailarines extraordinarios interpretando obras de un corte más clásico, como es la *Carmina Burana* o algo más cercano al posmodernismo como *Restaurante El Paso*.

George Céspedes tiene la inquietud de explorar el espacio escénico y, a partir de ese límite, pone a dialogar a los seres humanos sobre temas que a todos nos competen: el amor, la muerte, las relaciones humanas, las contradicciones sociales, el deber, la necesidad, el deseo, la velocidad de la vida contemporánea, el uso de la información, el impacto de la tecnología. George exige a sus bailarines el máximo de intensidad, el mayor virtuosismo y toda la concentración para ejecutar movimientos hermosos y complicados que dejan en el espectador una rara sensación de placer, al tiempo que quedan conmovidos por la fuerza de las imágenes escénicas y por los cuestionamientos emanados de las escenas.

Julio César Iglesias sostiene la violencia y la agresividad como métodos para sacudir a los espectadores del marasmo cotidiano y ponerlos frente a sus propias debilidades. Julio acude a cuanto medio técnico necesite para transmitir sus ideas-música, imágenes audiovisuales, lenguaje verbal —sin prejuicios. La relación de pareja, los vínculos filiales, el espacio que ocupan los ancianos en la sociedad y la velocidad

de los cambios tecnológicos son algunos de los temas abordados en sus creaciones.

A 50 años de su fundación, Danza Contemporánea tiene dos grandes razones para celebrar: la primera es el otorgamiento del Premio Nacional a Isidro Rolando, reconocimiento al talento y la constancia de quien es un gran exponente de la escuela cubana de danza, a su prodigiosa memoria que conserva intacto cada pasaje de estas cinco décadas, a su permanente magisterio, a quien ha vinculado la danza con otras artes, a su alma limpia y noble, a quien nos ha legado obras como *El rapto de las mulatas* y *Rhombos* y *la ofrenda*. La segunda es esa capacidad de renovarse partiendo de sus esencias, es decir, de abrir los ojos al mundo con la mirada impregnada de la cubanidad.

Y es así como hoy se anima desde la Compañía, con el auspicio de la Fundación Ludwig, el proyecto Inventario, donde los más jóvenes organizan un espacio para el debate a partir de la presentación de ejercicios coreográficos firmados por ellos.

¿Qué ocurre allí? Se prueban herramientas de trabajo en un ambiente de confianza y creatividad. Todos aprenden: los coreógrafos e intérpretes que exponen sus trabajos y el público que opina, cuestiona y aplaude. Se debaten aspectos técnicos, se analiza la dramaturgia, se les exige a los creadores que defiendan sus obras también con el verbo. Los opinantes se ven obligados a afinar la mirada, a dominar el lenguaje técnico, a escuchar criterios diversos y hasta opuestos, a acercarse a cada trabajo sin prejuicios, a valorar su posición frente a la danza contemporánea cubana.

Títulos como *Introyección*, de Gabriela Piñero y Rigoberto Fernández, y *Reverde*, de Luyen Mederos, son señales de las motivaciones que mueven a los más jóvenes.

*Generation*, de Osnel Delgado, dedicado a Isidro Rolando, admirado y querido maestro, es el credo de una generación que llegó al mundo cuando el planeta ya se había globalizado, donde Internet transmite todo tipo de información, donde las utopías se reinventan cada día, donde palabras como ideales y sacrificio no están de moda. ¿Qué futuro sueñan, quiénes son, hacia dónde van, a qué aspiran? Son interrogantes que intentan responder desde la cortedad de sus años y con el lenguaje que mejor dominan: el del cuerpo, entrenado y formado para bailar un estilo que les permite desplegar sus fuerzas a hombres y mujeres. La obra sigue un estilo caótico y trepidante que la hace más rica y sugestiva. Está hecha a altas velocidades; incluye imágenes audiovisuales, textos, conceptos, danza, dibujos, chistes, todo tipo de música.

Danza Contemporánea de Cuba ha generado una manera de hacer. Sus bailarines, hombres y mujeres de todas las razas, se han entrenado para asimilar las diversas técnicas dancísticas. La agrupación ha desarrollado una estrategia de gestión cultural que ha posibilitado la llegada a Cuba de coreógrafos de reconocido nivel mundial y la presentación de la Compañía en escenarios internacionales, de manera tal que la escuela cubana de danza continúa en permanente diálogo con el mundo. En la Compañía coexisten varias generaciones, garantizando la transmisión del conocimiento y la necesaria renovación de sus filas. Los miembros de la agrupación sostienen un fuerte vínculo con el sistema de enseñanza artística. El proyecto Inventario, uno de los más osados en materia de danza en los últimos tiempos, confirma la vitalidad de Danza Contemporánea de Cuba. ■

y con el catalán Rafael Bonachela, coreógrafo de *Demon-Crazy*.

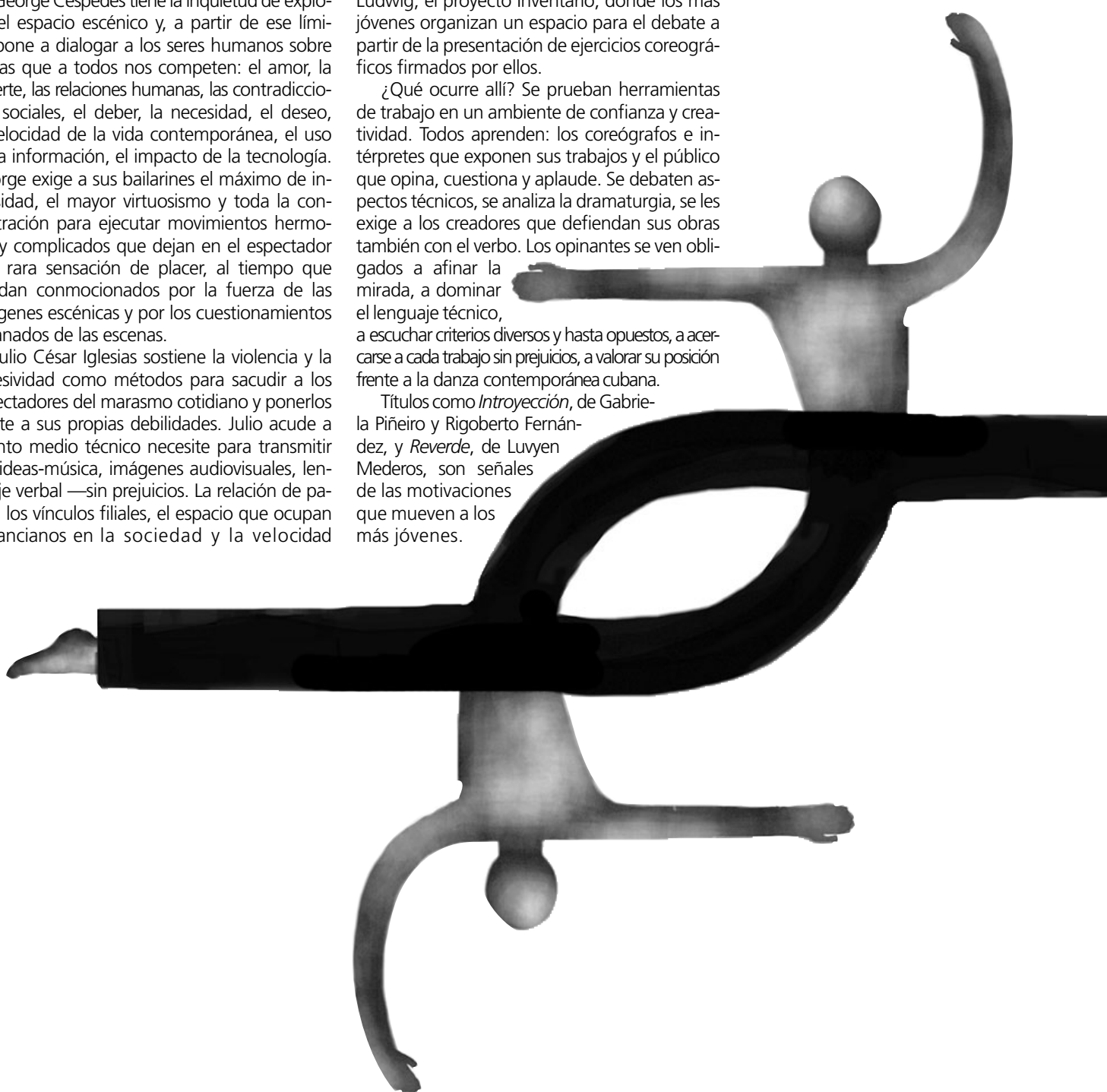
En los últimos tiempos se ha desatado una fiebre creativa, y son varios los intérpretes devenidos coreógrafos. Se distinguen George Céspedes, autor de *La ecuación* y *Carmina Burana*; Julio César Iglesias con *Restaurante El Paso* y *La lluvia cae por el viento*, y Osnel Delgado con *Kdos* y *Generation*.

¿Cómo es posible que, 50 años después, la Compañía sostenga la vitalidad y la creatividad que la caracterizan? ¿Por qué los bailarines de Danza Contemporánea de Cuba reciben tantos elogios por su virtuosismo? Creo que esos logros son posibles gracias a la labor conjunta de los veteranos y de los más jóvenes, a la mezcla perfecta de experiencia y juventud.

Isidro Rolando como *regisseur*, Margarita Vilela e Isabel Blanco como ensayadoras, Dulce María Vale, Luis Roblejo y Luz María Collazo como profesores, y Miguel Iglesias como director, han logrado transmitir a los jóvenes la pasión por la danza, el rigor y la disciplina que propicia el florecimiento del talento. Es posible verlos día tras día exponiendo un principio técnico, sugiriendo maneras de interpretar una coreografía, llamando la atención ante la llegada tarde a una clase, cuestionando una actitud alejada de la ética que debe distinguir al bailarín de una agrupación de tantos años. Ellos también son capaces de asistir al trabajo de coreógrafos invitados, de confraternizar con ellos, de colaborar sin prejuicios.

Los bailarines llegan de la Escuela Nacional de Danza, en su mayoría, otros provienen de la academia de ballet y de otras compañías.

Los de la Escuela Nacional de Arte (ENA) cursan el último año de la carrera en los salones de la Compañía, y esa posibilidad es muy bien aprovechada





Danza Contemporánea de Cuba se une con un sentido ecléctico y a la vez de ruptura constante para romper consigo misma y al mismo tiempo para mantener lo que se hace. *Súlkary* es una excelente obra, pero no puedo ponerla como lo que está haciendo aquí y ahora Danza. Es una compañía cubana con una estética que inserta lo cubano en la universalidad. El público habla de que está en su mejor momento, de sus bailarines excepcionales que siempre están sorprendiendo. Con eso nos basta.

**MIGUEL IGLESIAS**

Los bailarines de Danza Contemporánea sentimos también la necesidad de involucrarnos con otras ramas del arte: el teatro, la música, las artes plásticas... Eso nos ayuda como artistas, como intérpretes, fusionándolo todo en una expresión. Creo que aquí el secreto está en lo personal, en lo que uno pueda transmitir como intérprete.

**GABRIELA PIÑERO**

Treinta y cuatro bailarines conforman el presente de Danza Contemporánea de Cuba. En los salones del Teatro Nacional, los ensayos son una suerte de inmensa red donde los más jóvenes aprenden de los más experimentados. Sin embargo, más allá de su sede, la compañía se expande incluso a los epicentros clave de la formación de nuevos talentos.

Siempre me gustó bailar y a la compañía Danza Contemporánea de Cuba me trajo *Súlkary*, una coreografía que hizo historia en los años 70. Era una mezcla de folclor con la danza moderna.

Un bailarín de danza contemporánea requiere de mucho corazón. Corazón e intelecto. Y también de varias vivencias para poder expresar lo que lleva dentro. Son imágenes que tienes, y ese es el centro de la danza contemporánea: imágenes. Hay numerosas motivaciones.

**YOERLIS BRUNET**

La base de mi Compañía, además del trabajo creativo, es que el público la pase bien con nosotros y que se desarrollen esos bailarines que no son graduados de las escuelas de danza; poder encaminarlos a través de mi trabajo, que estén conmigo el tiempo que quieran, unos se van y vienen otros. Esa es mi realidad, la de ahora.

**NARCISO MEDINA**

La danza está en mis genes. Me decían: serás bailarín porque tus padres son bailarines, y yo lo negaba. Me inclinaba más por el deporte; pero la negación fue hasta un día, la inclinación por la danza era más fuerte que yo. La danza me gusta mucho, me alegra haberla descubierto, no sé hacer nada más que bailar.

Algunas personas para expresarse utilizan el lenguaje de la poesía o de la prosa; otros lo hacen con el cuerpo. La danza es lo más cercano a mí, es lo único que puedo hacer bien.

Me fascina el proyecto Inventario, es un espacio distinto al del teatro. Aquí puedes ver al público cara a cara. El salón te da la oportunidad, aunque estés muy concentrado, de sentir la reacción del público, y eso es muy significativo.

**OSNEL DELGADO**

El ballet es algo que ayuda mucho, es una técnica necesaria, con gran entrenamiento físico; pero es un acto un poco dogmático. La mayoría de las cosas en el ballet están ya conformadas, y de ellas no puedes salir. Esas son libertades que la danza sí da: físicamente, el cuerpo trabaja de manera más libre, y tu cabeza, tu cerebro funciona de otra manera.

El corazón, como cualidad del bailarín, es muy importante. Nosotros le decimos «la bomba». Es bailar con todo lo que puedes dar. Dominamos muchas técnicas; pero eso solo no basta, tienes que darlo todo en la escena. Por eso, nuestra meta es siempre crecer como artistas, que es lo que somos: no solo bailarines, sino artistas.

**JOEL SUÁREZ**

Pienso que no es posible expresarse corporalmente si no tienes una mente cultivada. Creo en los talentos natos, en las habilidades para desplegar el talento; pero es cierto que hay un basamento teórico que ayuda a verbalizar lo que uno desea decir. La mente preparada es más libre a la hora de expresarse con el cuerpo.

**ISABEL BLANCO**

**Com**

**sa**

**ción**

**ver**

**con protagonistas  
de la danza cubana**

# Danza



## El sello elegante

**Mercedes Borges Bartutis**

**D**entro del amplio panorama de la danza mundial, los cubanos llegamos con cierto retraso al inmenso mapa que fue creando la danza moderna en las primeras décadas del siglo XX. Ramiro Guerra, fundador de la danza en la Isla, tuvo que enfrentarse no solo a los prejuicios que tenía el público cubano respecto a la danza en los años 50, cuando realizó sus primeras presentaciones en solitario, sino también a la presencia del Ballet Alicia Alonso, compañía que ya había sentado pautas y le dio un *status* al arte de las puntas en el país.

Hoy la danza cubana tiene un camino recorrido. En los años 80 se restablece el discurso del arte cubano que estuvo paralizado bajo la sombra del llamado «período gris» en la década de los 70. En este panorama se inserta un fenómeno al que he denominado Nueva Ola de la Danza Cubana. Ubicado a finales de los 80 y principios de los 90 del pasado siglo, la Nueva Ola fue el despertar de los coreógrafos cubanos y legó una buena cantidad de pequeñas compañías que reflejaban en sus espectáculos el latir de la sociedad cubana y los conflictos de una época.

La mayoría de aquellos grupos se desprendieron de Danza Contemporánea de Cuba, allí se gestó la base para todo lo que vino después en la danza de nuestro país; también fue la primera gran experiencia para Marianela Boán, en mi opinión, una de las creadoras más exitosa que hemos tenido en la Isla.

En 1988, Marianela Boán abandona Danza Contemporánea de Cuba y unida a Víctor Varela crea DanzAbierta, una propuesta que aportó los espectáculos de gran formato más hermosos que ha tenido la danza cubana.

Boán había dejado, en su última etapa de Danza Contemporánea de Cuba, dos títulos primordiales: *Teoría de conjunto* (1985), pieza que mostraba al individuo marginado socialmente, y *El cruce sobre el Niágara* (1987), un ballet —como a ella le gustaba decir— basado en la obra homónima del peruano Alonso Alegría, que marcó un profundo cambio en esta creadora y se convirtió en un clásico de la danza cubana. *El cruce...* es una coreografía que, a pesar de tener como soporte un texto teatral, concentra su fuerza escénica en la energía física de dos bailarines casi desnudos en el escenario y fue determinante para el cambio que estaba ocurriendo en esta mujer.

Marianela estuvo involucrada en un taller de creación con actores jóvenes, realizado por el maestro Vicente Revuelta. Allí conoció a Víctor Varela, quien más tarde se convirtió en un protagonista de la escena cubana con su Teatro del Obstáculo. Marianela y Víctor fueron elementos determinantes en el desarrollo de las artes escénicas cubanas. La sala de la pequeña casa de Marianela se transformó en un escenario que mostró los primeros experimentos de Víctor Varela: *Los gatos* (1985) y *La cuarta pared* (1988).

Sin proponérselo, ella fue la cuerda salvadora que propició un profundo cambio en el panorama teatral cubano de finales de los 80. *La cuarta pared* fue una «piedra de escándalo»

y rápidamente la bautizaron como «algo raro».

«Era un espectáculo extraverbal, producido sin auspicio de institución alguna, desde la más absoluta precariedad, presentado en un apartamento particular reducido, en el que solo había capacidad para ocho espectadores por función [...] Sin duda, la puesta, convertida en testimonio de la quietud y el alejamiento que imperaba en una gran zona de la escena nacional, ponía al centro del debate teatral la voz de una nueva generación que expresaba sus propios temas mediante un instrumental autónomo, elaborado a partir de la consciente relectura de las más diversas fuentes de la tradición.»<sup>1</sup>

Con estos antecedentes Marianela crea DanzAbierta. Se rodeó de bailarines jóvenes y presentó su laboratorio en diciembre de 1988.

### El inicio de un camino...

La coreografía, ya se sabe, es un arte muy complejo. El gran problema de la danza hoy, como casi siempre, es el de encontrar buenos coreógrafos. El arte coreográfico es complicado, variado y altamente especializado. Tal como el mundo del teatro gira alrededor del dramaturgo, el mundo de la danza gira alrededor del coreógrafo.

La danza cubana tuvo, por suerte, a Marianela Boán, una coreógrafa que siempre produjo obras de gran empaque, una mujer determinante para la historia de la danza en esta Isla. Digámoslo claro: la vitalidad de Marianela Boán, su capacidad de invención dejó a la zaga en materia de danza al resto de los creadores cubanos. Todavía no ha surgido un coreógrafo que supere el trabajo legado por ella a la cultura cubana.

Ya sabemos que la danza no puede ser ajena a su época y, sin temor a equivocarme, los últimos años de la década de los 80 y los primeros de los 90, fue el período más rico de la danza cubana, porque los grupos eran células dinámicas de creación, comprometidas con lo que sucedía socialmente en el país.

Marianela Boán se propuso con su DanzAbierta agredir al espectador, decodificar sus hábitos y mover su pensamiento. Así puso una nota diferente en el «gran concierto» de la danza cubana del momento. Seguidora de la obra de Pina Bausch y Eugenio Barba, Marianela se insertó en la llamada danza-teatro y le dio a su grupo, en una primera etapa, títulos como *Sin permiso*, *Locomoción*, *Antígona* y *Retorna*. Le dio también un entrenamiento diferente con el *contact improvisation*, a través de Gabri Christa, bailarina de Curazao formada en Holanda, quien recibió entrenamiento en la escuela de Trisha Brown. Vivió en Cuba donde trabajó con DanzAbierta en los primeros años, invitada por Marianela. Gabri Christa aportó a DanzAbierta una obra bien interesante: *Un árbol poco vibratorio*.

Los integrantes de DanzAbierta se entrenaron, además, con el método Volando Bajo, de David Zambrano, entre otras muchas opciones alternativas de movimiento.

La propia Marianela escribió lo que significó aquel comienzo para ella como creadora: «1988. Explosión del arte joven en Cuba. El teatro y la danza también rompiendo cánones aunque más tímidamente, todos comprometidos cada vez más con la realidad real, con la realidad no TV, no ideal, viendo al hombre desde otros ángulos, sacando a la luz las preguntas ocultas de todos, preguntando en alta voz sobre el coro de susurros. [...] Mi generación viniendo de viejos instrumentos expresivos que habían retrocedido aún más cuando el duro golpe a la cultura de los años 70. [...] Ramiro Guerra desapareciendo con su vanguardia, recogiendo sus iconos, sus osadas experiencias y guardándolas dolorosamente para nosotros en la memoria que la recuperaría en los años 80. Y yo abierta y recibiendo estímulos, pero, en mis manos, la danza dormida de los años 50. Redescubriendo en los 80 los 60 del mundo. Descubriendo 20 años después en mi propia madurez las tendencias de una vanguardia que ya había cristalizado»<sup>2</sup>.

A veces en los laboratorios la química es muy efímera. Para Marianela y su grupo surgió una etapa de crisis: este fue para ella un período de trabajo en solitario bajo el mismo rótulo de DanzAbierta. De esa época se recuerdan piezas como *Fast Food*, *Gaviota*, *La carta*, y *Últimos días de una casa* que confirmaron su potencial creador. Pero ese momento oscuro de DanzAbierta fue superado con la reconciliación de Marianela y su grupo para crear espectáculos superiores.

También por esta época, Marianela Boán creó *Degas* para el Ballet Nacional de Cuba. Fue una pieza que,

# Abierta

## de la danza cubana



lamentablemente, se bailó poco en esta compañía, pero anotaba un punto bien diferente en la manera de hacer de la coreógrafa cubana.

En 1996, DanzAbierta estrena *El pez de la torre nada en el asfalto*, su primer espectáculo de gran formato que duró toda una velada. El éxito fue rotundo y el número de seguidores superó todas las expectativas. En *El pez de la torre...* el eje fundamental es el cubano en un momento de crisis. La pieza utilizó bailes populares cubanos, elementos del cabaret y los mezcló con las técnicas posmodernas. A sus nuevos experimentos, Marianela Boán le llamó «danza contaminada», que según ella era «una mezcla brutal de lenguajes».

La reflexión de *El pez de la torre...* puso sobre el tapete situaciones límite de la sociedad cubana, que otros creadores de danza no tocaban ni de manera superficial. Luego aparecieron espectáculos que se movían en la misma estética: *El árbol y el camino* (1998) y *Chorus Perpetuus* (2001).

*El árbol y el camino* fue una especie de historia de la humanidad, sintetizada en los experimentos sociales. Boán tenía mucha urgencia de expresar su opinión sobre el fin de siglo. Fue un ejercicio fuerte para los bailarines, y también el público se enfrentó a un espectáculo más agresivo. Aunque la obra por momentos se hacía larga, tuvo un éxito inmenso y sirvió de puente para lo que vendría después.

En 1999, Marianela retomó una vieja idea y le regaló su versión de *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams, a Danza Contemporánea de Cuba por sus 40 años de fundada. La música, original de Roberto Carcasés, era interpretada en vivo por este magnífico pianista cubano. Fue

una obra que rompió con los cánones de las creaciones anteriores de la Boán. La coreógrafa volvió sobre el tema un año después, y creó *Blanche Dubois*, unipersonal que fue interpretado por ella misma. *Blanche Dubois* salía de sus moldes tradicionales para convertirse en mujeres con diferentes situaciones y épocas.

Cuando llegó abril de 2001, los cubanos asistimos al estreno del *Chorus Perpetuus*, que cerró una fecunda etapa de creación para Marianela Boán. Es una obra minimalista, que concentra su fuerza escénica en las potencialidades de los bailarines, en su capacidad de matizar y dosificar la emoción, el mensaje, el humor, la crisis. En el escenario solo aparecen seis bailarines unidos por unos elásticos, el diseño de luces, las voces, y una situación bien específica. Sin embargo, todo fluye y el espectáculo se hace grande, crece en medidas desproporcionadas para mover la inteligencia del espectador más ingenuo.

Esta vez Marianela puso un poco de su trabajo anterior y también marcó la diferencia con *El pez de la torre...* y *El árbol...* Desde *Retorna* (1992), una pieza cuyo tema era una reflexión sobre el espacio que le otorgamos a «lo cubano» en la vida y en el arte, los intérpretes de DanzAbierta asumieron el canto como otra posibilidad para explotar en la escena. En la conferencia magistral que ofreciera Marianela en el Centro Cultural de España, a propósito de aquel estreno, la coreógrafa expresó: «Con el *Chorus Perpetuus* comprobé que mi tema es lo épico. Soy muy utópica. Quiero salvar la ciudad, me interesa la sociedad; sobre todo el grupo y el individuo, y los niveles de libertad. Cuando me di cuenta de que el centro de mi obra era un coro de personas amarradas, me pareció que la idea era esencial no solo para Cuba, sino para el mundo. ¿Qué pasa? Estamos amarrados. El individuo puede estar suelto y cantar su melodía. Lo único que podemos tener como seres humanos es libertad dentro del coro, no más».

Fue el broche de oro para cerrar un ciclo de creación. Un tiempo después, la coreógrafa decidió explorar otros caminos para continuar su obra. Marianela Boán le aportó a la danza cubana un estudio serio de la gestualidad del cubano que ofrece un vocabulario singular. DanzAbierta era básicamente una compañía de autor, a pesar de la participación colectiva de sus miembros en la creación de los espectáculos. El lujoso empaque que aportaba Marianela Boán a sus piezas, era un cuño de garantía con el que salían las obras al escenario. Instauró una especie de marca con DanzAbierta que siempre tuvo un público garantizado, que asistía a sus espectáculos dispuesto a consumir hasta la última gota de danza.

### DanzAbierta, otra etapa...

Actualmente DanzAbierta se mantiene colocando estrenos en cartelera. Un guión, titulado *El arte de la fuga*, firmado por su actual *manager*, Guido Gali, obtuvo uno de los premios que promueve la Agencia de Cooperación Española y la Embajada de España en Cuba.

Un punto interesante en los últimos años fue el estreno en 2004 de *Made in Havana*, un espectáculo con crédito del alemán Norbert Servos y música de X Alfonso, permanente colaborador de DanzAbierta. *Made in Havana* nos devolvió una compañía segura y con un alto nivel de interpretación.

Lo mismo sucede con *Molson*, su más reciente espectáculo bajo la dirección general de Susana Pous. Estrenada en el Teatro Mella, de la capital cubana, *Molson* moviliza al espectador desde el mismo comienzo. En los cuerpos de los bailarines el movimiento vuelve a DanzAbierta y exige el máximo de cada uno de ellos. Susana Pous abre su *Molson* con secuencias bien atractivas y tiene claro que la danza de estos tiempos hay que reinventarla, redescubrirla, porque todo está dicho; lo que se trate de expresar en lo adelante tendrá que estar bien pensado y ser interesante para llamar la atención de los maltratados espectadores, saturados por las mismas representaciones. Justo ahí, Susana Pous anota su primer punto con esta coreografía, y permite pensar en un discurso con encuentros y desilusiones, sujetos atrapados en la seducción de la vida, que aun difícil se hace hermosa y encantadora.

Un punto y aparte, en *Molson*, es para X Alfonso, quien se quita su toga de hombre famoso para plegarse al equipo de creación. X aporta la banda sonora. Esta vez menos elaborada pero más en función de la danza, la música apuntala la coreografía y la sostiene firme en todos sus giros y progresos.

La propuesta de *Molson*, en el trabajo de las imágenes, establece una pauta difícil de superar. Por primera vez, en la danza cubana, la imagen es protagonista y a la vez apoyatura de la coreografía, sin que interfiera del todo. Utilizada como soporte cinematográfico, las imágenes llevan la historia, la hacen fuerte y nos muestran en pocos minutos esa nación que somos.

La salida de Marianela Boán influyó en la situación que tuvo después DanzAbierta. Sus integrantes no lograban mantener el rigor que tuvieron sus puestas en escena. Sin embargo, con el estreno de *Molson* se nota el gran salto que ha tenido la compañía. Con sus filas renovadas y una nueva imagen, Guido Gali ha retomado el mando, y ha encontrado el camino. Le ha costado trabajo, pero ya está de vuelta con su compañía DanzAbierta, que definitivamente respecto a la DanzAbierta de Marianela Boán<sup>3</sup>, no puede ser punto de comparación, sino de continuidad, pero también de cambio. ▀

1. Jaime Gómez Triana: *Victor Varela: teatro y obstáculo*, Editorial Unicornio, La Habana, 2003.

2. Marianela Boán: «DanzAbierta o el dedo en la llaga», en revista *La Gaceta de Cuba*, enero-febrero, 1999.

3. Marianela Boán reside en EE.UU.

# Me motiva el ser humano

Entrevista con Rosario Cárdenas

M. G. Oquendo

**R**osario Cárdenas es egresada de la Escuela Nacional de Danza e inició su carrera profesional con Danza Contemporánea de Cuba. Sus inquietudes creativas la llevaron a fundar Danza Combinatoria, agrupación con la que ha creado obras como *María Viván* y *La Stravaganza*. La coreógrafa se confiesa inspirada en el ser humano.

*Danza Combinatoria es una suma de experiencias de su propia vida, ¿cómo recibe esta compañía la herencia danzaria cubana?*

Vamos a pensar que viene exactamente desde mí, en el sentido de que durante muchos años fui acumulando mi experiencia dentro de la compañía nacional, y todas esas vivencias, los viajes, los maestros diferentes, los coreógrafos de otros lugares me dieron una formación muy sólida, a la vez que me fueron preparando para que me sintiera lista para iniciar mi propio proyecto. Desde entonces, los bailarines que han trabajado conmigo no solo van recibiendo esa experiencia ya acumulada, sino también todo lo nuevo que podamos insertar de lo que nos rodea, en el ámbito nacional e internacional, siempre desde un punto de vista personal de lo que se necesita decir o se quiere hacer.

*Danza Combinatoria es una compañía que se presenta en eventos y festivales donde hay un diálogo permanente de Rosario Cárdenas con la coreografía del mundo. ¿Cómo cree que se inserta su compañía en el contexto de la danza mundial?*

La aceptación siempre ha sido excelente. Nos hemos sorprendido de la reacción del público, de la crítica, solo que no tenemos mucha publicidad y eso siempre te deja en un lugar por debajo en relación con coreógrafos y directores de compañías de países más reconocidos a nivel mundial.

Para todo el mundo es una gran sorpresa ver una compañía de Cuba y constatar cómo podemos estar tan adelante. Incluso nos ha pasado que en algunos países tenemos problemas con los desnudos debido a la manera en que son concebidos, sin embargo, son países desarrollados. Nosotros asumimos cualquier osadía o riesgo y tenemos esa capacidad de lanzar cosas a la escena para la confrontación. Indiscutiblemente hemos sido muy respetados y admirados, y nos han colocado en un lugar muy bonito.

*Después de una extraordinaria carrera como intérprete decidió dedicarse a la coreografía, ¿cuáles son los temas que le motivan a crear movimientos en la escena?*

El tema como tal no lo sé decir, se relaciona con la esencialidad del ser humano; este en sí mismo es quien me motiva, sus vivencias, sus experiencias, sus conflictos y todo lo que de poesía puede haber alrededor de eso, la metáfora que nos hace acercarnos a partir de la sensibilidad a su problemática.

*Hablando de poesía... a juzgar por su trayectoria es devota de José Lezama Lima y de Virgilio Piñera. ¿Cómo ha sido el proceso de llevar al movimiento danzario esos versos tan difíciles de Lezama y Piñera?*

Lo más difícil podría ser tratar de describir lo que ellos dicen, y no ha sido el caso. Cuando uno se ubica en el lenguaje de la metáfora, dentro del cual se inscribe la danza precisamente, se observan puntos en común; hay cosas que no pueden explicarse directamente porque se relacionan más con la inspiración y la motivación.

Virgilio y Lezama tienen un mundo tan grande, tan amplio, tan abarcador que se encuentran muchos aspectos con los que identificarse y, lógicamente, hay cosas que no pueden expresarse en la danza como con la palabra o con la pintura. La danza tiene su propio lenguaje, y la traducción de la expresión literaria brinda otras posibilidades, pero siempre se trata de que el mundo de estos autores permanezca ahí.

*Danza Combinatoria es una especie de rara avis en el panorama danzario cubano, casi todas las compañías tienen un equipo estable que trabaja cotidianamente. Usted es la guía de Danza Combinatoria y es además la inspiración, ¿cómo es la incorporación de bailarines al proceso de trabajo ante cada nueva temporada, cómo trabajan el entrenamiento físico e intelectual para asumir cada coreografía de Rosario Cárdenas?*

Cuando comencé con la Compañía en los años 90, la idea era mantener una estabilidad con los intérpretes. Con el paso del tiempo, los bailarines necesitaron otras búsquedas, otras confrontaciones. En 2001 decidí empezar a trabajar de otra manera para no «sembrarme», porque podía limitarme el hecho de contar siempre con los mismos intérpretes y la misma cantidad. Esto nos condiciona: pensar que se ha de hacer una obra con varios bailarines porque se tienen tantos bailarines. Eso no es provechoso pues hay una parte que siempre se repite. Y me lancé a cambiar el método, a hacerlo por contrato. Ahí tenía otro riesgo: la preparación en el estilo de los bailarines y la misma práctica de trabajar con cuerpos diferentes de vez en cuando —porque si algún bailarín se iba tenía que sustituirlo— me ayudó paralelamente a tener un desarrollo pedagógico y a concentrar más la esencialidad de mi estilo, pues me dio una dinámica más apropiada para que el bailarín pudiera identificarse conmigo más rápido. Así ha sido, a veces tomo un bailarín, lo voy preparando y no necesariamente va directo a la obra que estoy montando, pero se está adiestrando con el entrenamiento, y así cuando está dentro del proceso de creación al que lo invito, ya ha tenido puntos en común conmigo. Es muy difícil que elija de pronto a una persona y la inserte directo en el proceso. Incluso a veces es más fácil con intérpretes que no tienen escuela, no es lo mismo con bailarines de ballet clásico, que se demoran mucho más para entrar en nuestra dinámica, porque requieren de toda una preparación, de una evolución dentro del dominio y la manera del lenguaje de nuestro movimiento.

*¿Cree que los bailarines que llegan a su Compañía vienen bien formados en términos intelectuales?*

Es un poco difícil determinarlo y tampoco me gusta hacer comparaciones o análisis donde las personas puedan sentirse incómodas. De cualquier manera, intento que esos bailarines se enriquezcan culturalmente cuando están cerca de mí. No se trata solamente de la danza, sino de tener identidad con todas las manifestaciones artísticas y el conocimiento del entorno, de las personalidades, pero siempre desde el punto de vista del aprendizaje, no de la crítica, no del maltrato. Es como un enriquecimiento que va poco a poco, que en ocasiones no es directo, sino indirecto. Puedo llegar al salón de ensayo con libros de pintura cuyas obras no necesariamente tengan que ver con las que estamos usando para trabajar, pero están ahí. Algunas veces traigo libros de poesía, otras uno de los bailarines trae una película y la compartimos juntos. Porque se debe conocer lo que se hace en el mundo, pero defender a su vez lo que se quiere hacer, lo que está dentro de ti. Para mí ha sido muy importante que los bailarines conozcan la personalidad con la que están trabajando, que la personalidad del bailarín, del músico, del investigador, o de todas las personas que están cerca del proceso de trabajo estén a flor de piel. Así el lenguaje del movimiento, de toda la obra se va conformando con esa presencia.

*En los últimos tiempos se han escuchado muchas voces que se quejan de la falta de comunicación, de colaboración entre artistas de diferentes especialidades. En su obra *La Stravaganza*, abrió un camino en ese sentido, trabajó con los jóvenes músicos de *Golden Popeye's Theory*, con *Lucía Huergo* y también con algunos diseñadores que se integraron de una manera muy dinámica al proceso de trabajo, ¿Cree que por ahí va el camino de la danza contemporánea en Cuba?*

No puedo hablar del camino de la danza contemporánea en Cuba, puedo hablar de mis procesos. Creo que lo que se debe hacer es estar abierto a lo que se quiere entregar, y después entregarlo. A veces se quisiera unir más cosas; pero las condiciones no lo permiten, entonces hay que hacerlo con lo que se tiene y seguir creando. En el mundo de la danza, se está usando el video, muchas obras se apoyan en él. Y quizá en algún momento no se cuenta con esa posibilidad, lo cual no debe ser motivo de sufrimiento porque existen otras cosas. Lo importante es que la creatividad esté ahí, desarrollando la imaginación, que se intente evolucionar con todo lo que nos rodea, para entregar otras perspectivas a partir de las que uno mismo tiene. ▀



# Las «diseñanzas» de Arrocha

Mabel Machado

Cuba, primeros años después del triunfo rebelde. La palabra danza remitía escasamente a las proezas de Alicia Alonso y a los bailes costumbristas de salón. ¿Cómo convertir el extrañamiento en identidad? Era un empeño complicado, tarea para un perseverante como el coreógrafo Ramiro Guerra. Su mérito no fue solo la fundación del Conjunto del Departamento de Danza Moderna del Teatro Nacional de Cuba (hoy Danza Contemporánea de Cuba), sino el haber tenido la suspicacia de atraer hacia ese núcleo artístico a creadores de otras disciplinas, que complementaron el trabajo para la escena.

Así fue como llegó Eduardo Arrocha a la danza. Ensayó en la pintura tras graduarse de la Academia San Alejandro, recibió más tarde las enseñanzas definitivas del diseño en el taller de Rubén Vigón y se vinculó a las tablas creando vestuarios para grupos como Las Máscaras y el Ballet Nacional. Desde 1961, Arrocha se convirtió en un hombre del teatro; pero a partir de 1971, al devenir diseñador jefe y director técnico de la Compañía de Ramiro Guerra, este joven guanabacoense comenzó a consolidarse como un especialista del diseño para la danza.

Como parte de una reestructuración del Conjunto de Danza Moderna, Guerra le había solicitado al profesor de aquel taller de diseño en la Biblioteca Nacional, un alumno interesado y con vocación para el trabajo en las tablas, que resultó ser Eduardo. Él mismo da fe del rigor y la exigencia con que funcionaba la Compañía, pero agradece el haberle permitido manifestarse por primera vez como diseñador. Arrocha pudo tomar de Ramiro, al igual que de Vigón, la constancia y el respeto sagrado por la profesión. Al coreógrafo le debe, también, el haber aprendido a separar lo importante de lo que no es imprescindible en una obra de arte.

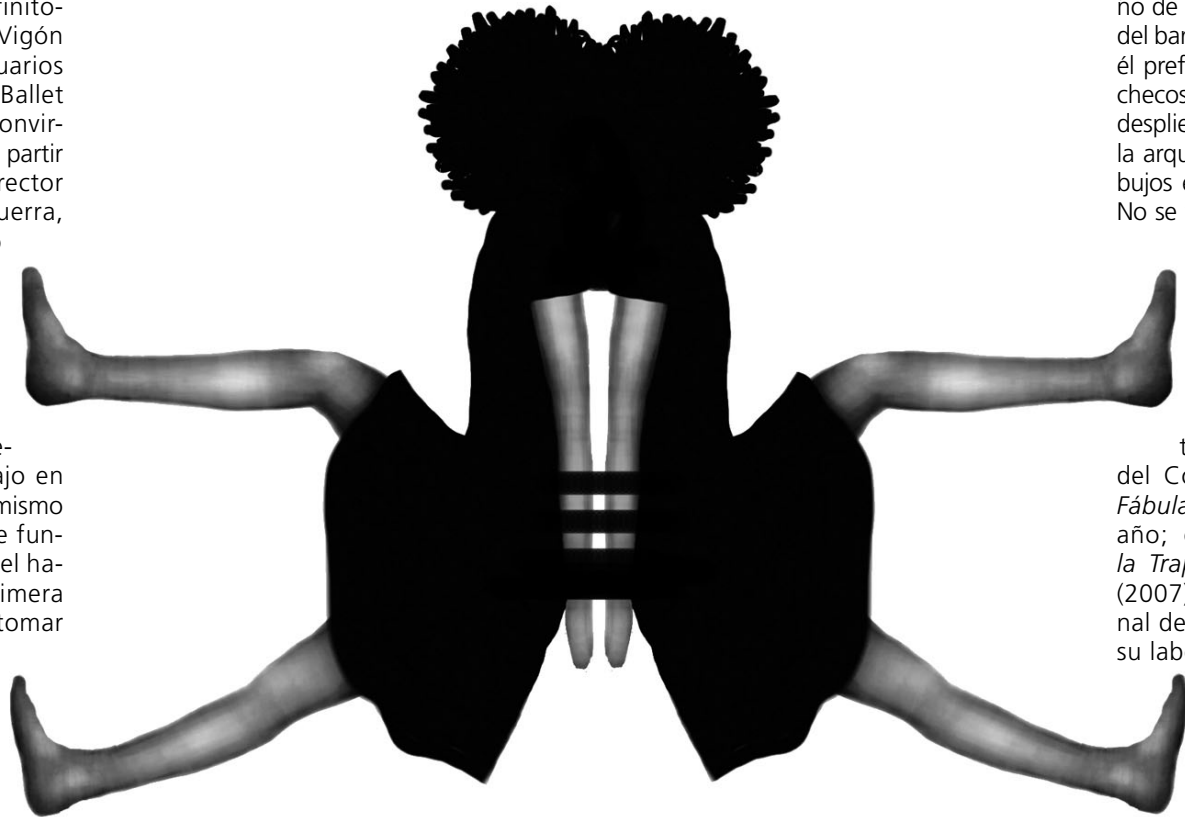
En 1966, Arrocha gana junto al Ballet Nacional de Cuba el Grand Prix de la Ville de París en el Quatrième Festival International de Danse, por *Giselle*; pero de esa misma década resultan también memorables su *Suite Yoruba* (1967) y *Medea y los negreros* (1968), dirigidas

por Guerra. La armonía del movimiento con las telas y el resto de los elementos escenográficos que consiguieron ambos, definieron el sello de la compañía por aquellos años. Resulta significativo de esta etapa la reinención de las diosas Yemayá y Oshún, salida de las manos del diseñador, que resaltan la intención común de redescubrir lo cubano en lo legítimamente popular.

Tal vez por ser hijo de la villa de Pepe Antonio, pueblo devotísimo, Arrocha haya comprendido mejor las tradiciones yorubas, abordándolas desde los detalles de

las madrugadas, ha parido seres mitológicos, híbridos de la naturaleza, donde se mezclan figuras humanas y animales con armas, bastones y estandartes.

Y ¿qué es para Arrocha el cuerpo, ese que moldean los coreógrafos para otorgarle otros significados, crear nuevas dimensiones? El hombre, en la danza, ha salido de los trazos del dibujante con elementos mínimos de vestuario, muchas veces semidesnudo, para que pueda expresarse con plenitud. Pues, desde su punto de vista, uno de los mayores placeres es escuchar a



sus signos y demostrando una rigurosa pesquisa de fondo en el trabajo. De esta manera, logra concebir imágenes muy particulares sobre las que la plástica pocas veces se había aventurado.

En ocasiones, al mirar los bocetos de Arrocha —han sido exhibidos en más de 25 exposiciones colectivas y alrededor de una decena de muestras personales— el espectador puede pensarse frente a una historieta de ciencia ficción. La imaginación galopante de este diseñador, que lo lleva a paroxismos creativos en medio de

los intérpretes decir que se han sentido cómodos con el vestuario y que, de alguna manera, su caracterización de los personajes se logra mejor a partir de las prendas que llevan.

Arrocha se enfrenta a cada obra como si viajara a un mundo desconocido y diferente. Aunque disfruta sugerir, y su carrera de casi medio siglo avala la solidez de sus propuestas, entiende que siempre debe escuchar primero y comenzar luego a estudiar las atmósferas y estilos propuestos por los directores y coreógrafos. Su metodología,

tanto para el diseño en la danza, el teatro infantil, el dramático o la ópera, pasa por el análisis y la confrontación con el director, para encontrar una pauta que le permita «fantasear» con los colores, las texturas, las épocas o los estilos.

Cuando un director le da luz verde, el diseño de este artista deja ver muchos elementos del barroco y de su versión más cubana, como él prefiere decir. Su devoción por la obra del checoslovaco Skalický, y la admiración por el despliegue barroco en la escultura, la música, la arquitectura y la pintura, convierten sus dibujos en una orgánica profusión de detalles. No se trata, sin embargo, de piezas atiborradas de adornos, sino de una manera singular de proyectar la cultura de la Isla.

Difícilmente los seguidores del acontecer en las tablas cubanas olvidarán *Omnira* (1979), por Danza Moderna; *El premio flaco*, del dramaturgo Héctor Quintero; *Trinitarias*, del Conjunto Folclórico Nacional (1982); *Fábula del perro y la jutía*, de ese mismo año; o las más recientes *Escándalo en la Trapa* (2005) y *Los siete contra Tebas* (2007). El otorgamiento del Premio Nacional de Teatro en 2007 a Arrocha reconoce su labor ininterrumpida.

Al concebirse este 2009 una exposición retrospectiva de su obra en la galería habanera Raúl Oliva, con motivo de su 75 cumpleaños, se le cuantificaron más de 460 piezas de diseño. Solo para la danza de Cuba, Eduardo Arrocha ha diseñado 170 títulos en 48 años.

Las coreografías de Marianela Boán, Eduardo Rivero, Lídice Núñez o Víctor Cuéllar se han revelado como obras de arte integrales gracias a la intervención de Arrocha en el diseño de sus vestuarios y de sus ambientes escenográficos. El lápiz del diseñador ha acompañado fiel a los directores en su faena de crear movimientos, sinuosidades, ondulaciones y vuelos. Los colores, vivos hasta en el más parco de los sepias, devuelven a la Cuba natural y exuberante, mítica y terrena, criolla y marina, a la que quiso iniciar Ramiro, allá por la sexta década del siglo pasado, en el universo de la danza contemporánea. ■

# Ramiro Guerra: Tres golpes y una nota personal

**Norge Espinosa Mendoza**

**I** En un momento de su pieza *De la memoria fragmentada*, Ramiro Guerra hizo aparecer un grupo de bailarines condenados a desplazarse por el escenario solo en sillas de ruedas, mientras varias pantallas dejaban ver fotos del ensayo general de su más mitificada coreografía: *El Decálogo del Apocalipsis*. No sé por qué, pero ese instante me ayudó a comprender el pensamiento y la fe en su propio proceder que ha caracterizado a este creador a lo largo de su existencia. Sin un ápice de nostalgia, reduciendo el mito a una secuencia de fotos y no a un intento de calco de lo que no pudo ser ese estreno en 1971, Ramiro comentaba irónica y amargamente su sentido del tiempo pasado, y, de paso, ajustaba en una metáfora rápida el estado de inmovilidad al que intentaron reducirlo personas no menos paráliticas de ideas que aquellas representadas por sus bailarines.

En 1989, al presentar *De la memoria fragmentada* ante el espectador, se estaban cumpliendo 30 años de la fundación del Conjunto del Departamento de Danza Moderna del Teatro Nacional de Cuba, célula madre de lo que hoy conocemos y aplaudimos como Danza Contemporánea de Cuba. Tres décadas atrás, se había abierto un nuevo tiempo para el cuerpo que danza en Cuba al anunciarse la *première* de *Mulato, Mambí y Suite yoruba*, primeros fragmentos de esa memoria o, al menos, los gestos más rotundos con los que en una nueva época este hombre se hacía sentir.

Acaso moleste reconocer en Ramiro Guerra a un creador incómodo. A diferencia de otros contemporáneos suyos, lo acompaña un mito de costados áridos, y no creo sería equivocado entenderlo como un sobreviviente. Cómo aquel joven graduado de Derecho, que escondió su rostro tras un mechón de cabellos para que sus conocidos no lo reconocieran en una función en la que se atrevía a bailar, pasó a ser alumno de Nina Verchinina, y de ahí a los salones donde Martha Graham y José Limón dictaban sus clases.

Terco y tozudo son dos calificativos que no faltan en la boca de sus amigos y enemigos cuando de definirlo se trata. Empecinado, podría ser uno más. De ese empecinamiento y de una suerte de constante batallar en solitario han surgido algunos de sus actos más memorables. A fuerza de golpes, de cuando en cuando, ha logrado hacerse sentir. Hoy mismo, hablamos de él con palabras que son un eco de uno de sus golpes, en 1959.

**II**

El hombre que fundaba el primer colectivo de danzas modernas en la Isla no era un joven inexperto. Con una treintena de años, varios de ellos dedicados al estudio y la práctica danzaria, se había hecho de un lugar en la cultura cubana, que le había permitido coreografiar para el Ballet de Cuba (*Toque y Habana 1830*, en 1952; una década después montaría con el ya Ballet Nacional de Cuba *Crónica nupcial*), y colaborar con grupos como Las Máscaras y Prometeo.

En la sala de TEDA presentó un programa compuesto por *Sensemaya, Zarabanda y Saeta*

en 1955. Experiencias en los EE.UU. y España durante el período anterior a 1959 activaron en aquel joven una serie de interrogantes que vendría a transformarse en respuestas a su regreso, cuando finalmente la nueva circunstancia introdujo una serie de cambios en la que lo «moderno» se alzaba como sinónimo de lo revolucionario, y el renuevo se pretendía una prioridad, lo cual ayudó a la fundación de instituciones, colectivos y entidades que debían amparar todo un estado de ánimo que implicara cambio y progresión. En ese tiempo, sin duda ya también mitificado, se incluye la apertura del Teatro Nacional de Cuba y sus célebres departamentos bajo la férrea conducción de Isabel Monal. Parecía quedar atrás la etapa en que el propio Ramiro Guerra bailaba ante un público universitario que respondía con insultos a su coreografía hasta desgarrarse un pie y no reconocer la herida, sino después de su salida de escena. En esa suerte de fervor que pretendía elevarse sin

hacer caso de los improperios y la indiferencia, se forjó un carácter al que moldearían, de modo ambivalente, la distancia y la cercanía con Cuba y lo cubano.

Desde el primer golpe del Departamento..., lo cubano fue para Ramiro Guerra una preocupación. Acompañado en esos días por Elena Noriega, Lorna Burdsall y otros fundadores superó las creaciones de su etapa prerrevolucionaria en formato y en sistema de ideas. Concediendo a la estructura narrativa de la danza una importancia radical, se dio a la concepción de piezas que funcionarían desde una teatralidad proyectada como materia del cuerpo, eliminando lo decorativo y encontrando ritmos y equivalencias en todos los sectores de una cultura y una historia que reinventaban su propio devenir en términos danzarios. De los títulos iniciales a *Orfeo antillano*, de 1964, se advierte el seguimiento y profundización en pos de claves nacionales que se multiplican y dilatan en dimensiones insólitas hasta la fecha, recuperando mitos y esencias como catalizadores de esas

mismas interrogantes que podrían sostener las bases de una escuela de danza moderna verdaderamente cubana. El análisis de las formas danzarias tradicionales, de la expresión popular que moldea un cuerpo y acoge las características peculiares de una fisonomía y una dilatación rítmica particular, brindaba los enlaces mediante los cuales podía renovarse todo lo sabido o intuido hasta ese momento.

La gira por Europa de inicios de los 60 daría para un libro aparte en el cual aparecerían las anécdotas infinitas de aquella pequeña muchedumbre de cubanos que arrasó con su impacto el París de la posguerra y las naciones socialistas que descubrían, tras las consignas de la Cuba socialista, la fuerza inimitable, y no solo exótica, de aquel conjunto. Entrenados con tozudez por Ramiro, se había logrado establecer un grupo disciplinado y firme que lo seguía en cada nuevo paso, librando a veces batallas más o menos sordas con la mirada recelosa de algunos.

Cada estreno era precedido por una expectativa justificada puesto que el Conjunto no brindaba solamente danza: el golpe seguro del

coreógrafo se asentaba en la teatralidad indudable de la entrega. Desde sus primeros años de trabajo, la relación con grupos escénicos y la exigencia de atender no solo lo que el cuerpo proponía, sino también el cuidado de los códigos de la voz o la mezcla de luz, el maquillaje, el vestuario y demás elementos dotaron al creador de *Suite yoruba* de una tensión que supo convertirse en texturas y colorido personal. La cercanía a un creador como Eduardo Arrocha sería un elemento definitivo: ambos se complementan en un tejido que hace ya inseparables sus fibras. Poco a poco, sin embargo, las preguntas ubicadas en el territorio de lo nacional comienzan a dilatarse aún más.

Maurice Béjart asiste al entrenamiento impartido por Ramiro a sus bailarines y le sugiere que esa misma estructura se convierta en una coreografía. De ahí provino *Ceremonial de la danza* donde el sentido de renovación y replanteo estaba en cada gesto desde el tablancillo mismo hasta el cartel que anunciaba la nueva propuesta. Carteles, a veces, tan hermosos como el creado por Raúl Martínez para *Medea y los negreros*.

Un repaso a los títulos estrenados por el Conjunto entre 1959 y 1971 demuestra el crecimiento constante de sus propuestas y en ningún caso el adormecimiento de lo que el líder de la agrupación conjuraba. El despliegue de nuevas concepciones era el síntoma también de una madurez interna, lograda a veces mediante severos golpes de exigencia que granjearon a Ramiro algunas «enemistades peligrosas».

La efervescencia de esos años contaba con el esplendor de Teatro Estudio, los retos que los Camejo y Carril anunciaban desde el Teatro Nacional de Guaiñol, las lecciones brechtianas traducidas a un color cubano de alta espectacularidad alentado por Roberto Blanco, los indicios de un camino para la pantomima en Cuba tras los impulsos de Pierre Chaussat, los experimentos de Vicente Revuelta y una integración de la danza a nuevos códigos no solo procurada desde el Conjunto, sino también por los coreógrafos que en aquella década laboraban en el Ballet Nacional de Cuba, el Folclórico Nacional y otros que, como Guido González del Valle, releían desde el trópico conceptos en boga como los *happenings*, tratando de importarlos por encima de unos cuantos dolores de cabeza. En todos esos proyectos, el sentido de independencia del cuerpo y su valor en la escena eran reformulados drásticamente. Los códigos expresivos del teatro en Cuba de los 50 se habían dilatado hasta estallar, y el futuro que anunciaban esas intervenciones se adivinaba promisorio.

A fines de esta década, los golpes de Ramiro Guerra se anunciaron en una dimensión que seguía poniendo en crisis su propia conquista, empujando el límite un poco más allá. Con *Chacona*, *Improntu galante* y *El Decálogo del Apocalipsis* introdujo un valor hacia el erotismo, la lucha de sexos y una subversión humorística que desmantelaba todas las estructuras preconcebidas, y comenzó a deconstruir erosivamente los propios argumentos de la nueva tradición. Pasar de la fuerza rítmica de las coreografías que tomaban como punto de partida la tradición afrocubana, a una danza europea envuelta en grandes mantos, bailada por blancos, negros y mestizos; para luego hacer al público partícipe de la batalla que hombres y mujeres protagonizaban en *Improntu...*, corroboraba su terror a la inmovilidad, al que respondía lanzando flechas en distintas direcciones. En *Chacona*, a la manera un poco de Cunningham, la coreografía no se enlaza con la partitura de Bach que le da nombre, hasta después de concluir aquella íntegramente. En *Improntu* se exigía al bailarín que hablase, interactuase con la platea, se despojara de la máscara gestual y danzada para obrar desde su propia personalidad, en consonancia con el ambiente lúdico de una creación que inundaba todos los espacios del teatro. Incluía diapositivas y fotografías proyectadas, música de diversas fuentes culturales y un sentido franco de provocación. Son los años en los que cierta crítica conservadora veía con pavor (casi ya con «pavón») la influencia —al decir de esas voces— nefasta de los *happenings* y *performances*, señalados en obras como esta o el *Peer Gynt* que estrenaban en el mismo 1970 los integrantes del Grupo Los Doce.

*El Decálogo del Apocalipsis* merece también su libro aparte. Un libro en el que pueda explicitarse por qué

ciertas producciones —estrenadas o no, publicadas o no— rozaron explosivamente el rasero de lo permitido hasta entonces, produciendo un estallido de consecuencias irreparables. En el caso de Ramiro, el golpe puede describirse como una suerte de implosión, pues bastó el recelo de un grupo de funcionarios ante la obra que durante dos horas movía al público como participante activo por los alrededores del Teatro Nacional de Cuba para que todo terminara. El retiro de las facilidades técnicas que reclamaba el espectáculo, demandando el empleo de la mayoría de los equipamientos de luces y sonido con que contaba el país en ese entonces, fue la señal que marcó el detenimiento de lo que parecía no concebirse fuera de esa dinámica avasalladora que animaba al Conjunto. La complejidad de las experiencias precedentes alimentaba esa estructura múltiple, esa simultánea revisión de leyes y códigos que se negaban para restablecerse en nuevas dimensiones de subversión que era *El Decálogo...* Intertextualidad, coexistencia de diversos lenguajes estéticos, palabra y gesto como valores de provocación, vocablos estilizados y groseros, referencias bíblicas y de actualidad inmediata inundaban los diez fragmentos del espectáculo en el que se implementaba una complicidad que fue seguida por los espectadores de los barrios aledaños durante los ensayos del montaje; reacción bien distinta a la de los «especialistas» que, al escuchar la andanada de «malas palabras» gritadas en varios idiomas, dieron por concluida o más bien abortada la vida de un Decálogo tan negador como liberador. Era abril de 1971. Ya se empezaba a sentir el golpe del I Congreso de Educación y Cultura.

### III

Por una vez, no voy a extenderme mucho en la década de los 70. Gracias a acontecimientos recientes y a la tarea del Centro Teórico Cultural Criterios, durante los últimos dos años, esos hechos han llegado a ser un poco más conocidos, aunque no suficientemente. En la historia secreta de ese decenio, sin embargo, queda mucho por revelar. Lo que se perdió es irrecuperable: la nostalgia puede, por igual, hacernos recordar lo que se tuvo y se esfumó, como otras realidades engañosas del mismo período. Lo de veras lamentable es la fuga hacia la nada de lo acumulado hasta ese entonces por un conjunto de líderes artísticos que vieron deshacerse, impotentes, el repertorio que habían levantado. Los muñecos de los Camejo fueron deshechos, los vestuarios de *María Antonia* no corrieron mejor suerte. Muchos otros podrán rememorar esas y otras maneras de hacer nulos, físicamente, los argumentos de lo que era una Cuba teatral en ese entonces. La desaparición de las luces y los medios de sonido que necesitaba *El Decálogo...* fue una señal que Ramiro Guerra interpretó a su modo, recluyéndose en su apartamento del López Serrano. La hipocresía institucional no se atrevió a destituirlo oficialmente, reduciendo sus expectativas a un llamado de regreso que nunca llegó. El Conjunto perdió sus coreografías. No se bailó más *Suite yoruba* o *Medea y los negreros* ante su mirada; esas piezas perdurarían en el repertorio hasta desvanecerse: hoy ya no integran la memoria viva de esa agrupación. De *El Decálogo...* sobreviven unas fotos muy elocuentes de aquel ensayo general y último. Demoraríamos unos cuantos años en redescubrirlas para advertir en ellas la plena consonancia de lo propuesto por Ramiro con códigos de la danza mundial de su tiempo, y los primeros esbozos de una danza-teatro que irrumpiría en la escena cubana a mediados de los 80.

Para esas fechas, Ramiro había encontrado otras maneras de bailar. Empleó la década de los 70 en escribir su *Calibán danzante*. Consciente de la necesidad de un pensamiento que equilibrase la teoría a través de los avances prácticos, había firmado artículos desde los años 40 que se publicaron en la revista *Prometeo*. Poco a poco, del sentido divulgativo de esos textos comenzó a erigir una teoría propia en la que fundamentaba sus intuiciones y convicciones.

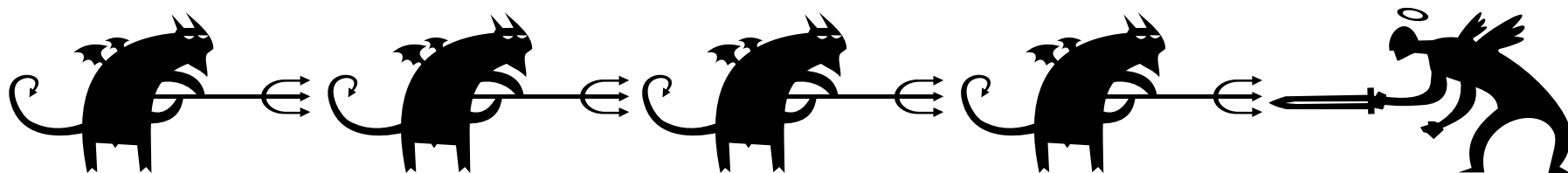
De la *Apreciación de la danza*, de 1968, pasaron 20 años antes que se editara su *Teatralización del folclor*, un título imprescindible. Ese ha sido otro de sus golpes: no

acodarse en el recuerdo de lo perdido para sentirse justificado en la parálisis. No lo he oído nunca hablar desde la autoconmiseración cuando me ha referido anécdotas de los 70. Supo convertir en otras respuestas el veto que le impusieron. Y si ello no justifica ni reduce el duro impacto de esa negación que lo alejó de la escena, al menos la devuelve como un arma duradera contra quienes la forjaron.

El regreso ocurrió finalmente en los 80 a través de trabajos para el Folclórico Nacional donde vuelve a enlazarse con su fiel Eduardo Arrocha. El espíritu investigativo no se había deshecho, y el Ballet de Camagüey aprende de sus rigores para montar *El canto del ruiseñor* sobre la nada fácil partitura de Stravinsky. Cuando finalmente se estrena *De la memoria fragmentada*, el tiempo ya es otro, y lo que pareció cortado de raíz ha encontrado también otras formas de dejarse ver. En las piezas de Marianela Boán al frente de su entonces recién creada DanzAbierta, el propio Ramiro descubrió señales de su impronta; tal y como en *La cuarta pared* y otros experimentos renacieron los códigos que en 1971 fueron tildados de peligros ideológicos y, por ende, silenciados. La historia puede concebirse mediante laberintos en los cuales se encuentren sus extremos, abrazándose de un modo en que la cultura proponga ciertas claves de salvación. En el arte escénico cubano queda por estudiar sin presiones políticas, ideológicas o de falso sicologismo, las maneras secretas a través de las cuales esa biografía ha conseguido resarcirse de otros tantos golpes y expresarse mediante una continuidad que ahora mismo, nos alimenta tanto como nos reta.

### Una nota personal

Hace ya más de diez años que cuento con la amistad de Ramiro Guerra en mi estrecha lista de privilegios. Durante esa década he acumulado el récord de no haber tenido con él una sola de las famosas broncas que de vez en vez sacuden, incluso, las relaciones más firmes y antiguas de su vida. Yo mismo me pregunto por qué, ya que en nuestro diálogo no han faltado el disenso y las visitas espaciadas. Sospecho que desde aquella noche en que entré a su apartamento, el mismo donde vivió Eduardo Chibás y hoy víctima de un olvido que habla mal no ya de cómo proteger a su actual habitante, sino de la manera en que no salvaguardamos ciertas memorias históricas, se anudó una relación basada en el respeto: esa palabra tan en desuso, pero que en nuestro caso ha sido esencial. Como Virgilio Piñera, durante las jornadas en que revisábamos el original que luego sería *Eros baila*, su ensayo Premio Alejo Carpentier, jamás me permitió tratarlo de usted. Creo que le valió saber que yo conocía, al menos, varios de sus principales hallazgos, y que el primer temor podía recomponerse en una suerte de nuevo estímulo. Quiero agradecer a Ramiro el que esa visita, procurada en aquel tiempo por Pedro Morales, me haya permitido conocerlo más a fondo, y con él, conocer una Cuba que en su personalidad sigue siendo difícil y auténtica. Jamás le he oído hablar de sí mismo en términos de pasado. Intercambiamos un chisme o una anécdota con idéntica vivacidad a la que podemos emplear para referirnos a lo que ocurre a los pies de su edificio, desde el cual el mar habanero tiene otro color, y otros peligros. No creo que estemos del todo conscientes del privilegio que significa tenerlo entre nosotros, vivo, inquieto y lúcido, deslenguado y feroz para defender lo suyo; pero capaz de compartir con quienes sepan acercarse, tigre o animal que danza aún a su manera, un poco de lo que es. De algún modo, y no es licencia poética, Ramiro Guerra está aquí, en este calor que nos agobia para recordarnos que su obra todavía baila. Habla de su querida Elfrieda Mahler, y hasta Guantánamo llega ese eco; de Elena Noriega, y el perfil de esa mujer se recompone entre sus palabras. Menciona a Irma Obermayer, y esa mujer espléndida renace como su más gloriosa Ochún. Su golpe esencial es su permanencia. Y en mi caso, quiero agradecerlo por entender ese gesto desde la amistad. Hace 50 años que él reescribió la palabra «danza» en cubano. Hablamos hoy, sin intuirlo a veces, con el vocabulario que medio siglo atrás este hombre arrojó al escenario como piezas incendiarias. ■



# La poesía de Nicolás Guillén en el concierto caribeño de su tiempo

Haydée Arango

**E**n Jamaica nació Claude McKay y vivió allí durante los últimos años del siglo, junto a su madre negra y campesina. Cuando emigró a Alabama, en busca de estudios superiores y de reconocimiento social para su obra, y antes de convertirse en una de las figuras literarias más importantes de las primeras décadas del siglo XX, McKay ya había establecido una reputación como agudo observador de la vida rural jamaicana a través de sus primeros libros *Song of Jamaica* y *Constab Ballads*. Luego, de alguna forma el movimiento Back to Africa y su impacto en los EE.UU. pudo haber estimulado en la obra de McKay la conformación de un espacio poético que desde fechas muy tempranas se configuraba como África, esa madre patria lejana, descrita desde la nostalgia y, a la vez, desde la idealización.

En este sentido, el soneto «Outcast» es quizá uno de los más reveladores dentro de su obra, puesto que desde sus primeros cuatro versos se descubre un deseo de pertenecer espiritualmente a esas *dim regions* de donde provinieron los padres, y donde el alma quisiera entonar olvidadas canciones de la selva. Allí, en el continente africano, existe la posibilidad de regresar a la oscuridad y la paz, pero esa certeza acompaña a otra, que a la vez la anula: el mundo occidental siempre será una atadura demasiado fuerte para romper, y mantendrá al sujeto lírico esclavizado a dioses extranjeros durante toda su vida. De esa contradicción, entre el deseo y su imposibilidad de realizarse, nace el sentimiento de pérdida hacia una tierra que ni siquiera se conoce y que permanece en la imaginación poética como un espacio primitivo, mítico y precolonial. Y de esa pérdida nace la angustia de no ser más que un fantasma que deambula ajeno a la riqueza de la vida, y que ha extraviado también una esencia negra, enraizada irremediablemente en África.

Para McKay, al contrario de lo preconizado por Marcus Garvey, África finalmente falla como nación posible porque ya es irrecuperable. Pero aunque el viaje físico es desechado, no así el retorno a través de la poesía:

«Algo en mí está perdido, perdido para siempre algo vital tuyo ha desaparecido de mi corazón y debo caminar por la vida como un fantasma entre los hijos de la tierra, algo apartado, pues nací, lejos de mi región original, bajo la amenaza del hombre blanco, fuera del tiempo.»<sup>1</sup>

Los dos últimos versos del poema resumen la tragedia del paria: al África mítica pertenece la libertad del espíritu, y a la realidad de los EE.UU., en cambio, pertenece el cuerpo esclavizado, alienado, convertido en un objeto sin valor. Para McKay el hombre negro vive atrapado entre dos mundos, sin que ninguno de los dos le pertenezca del todo.

Cuando escribe la mayor parte de su obra poética, entre 1912 y 1924, Claude McKay aún no había establecido contacto con aquellos intelectuales europeos que, sobre todo después de la Primera Guerra Mundial, comenzaron a interesarse de manera vertiginosa por el continente africano. Pero, además, aunque fue el primer escritor importante del Caribe anglófono que se exilió por motivos profesionales, y quizá por eso mismo, hasta 1923 McKay tampoco había viajado a África ni a ninguna otra región que no perteneciese a los EE.UU. Su sensibilidad oscilaba, entonces, entre los recuerdos de su infancia en Jamaica y su experiencia en la tierra fría del Norte; por lo que la mayoría de sus referencias poéticas sobre África resultan vagas, imprecisas, lejanas y contradictorias, y cuando aparecen son para representarlas como un símbolo de su filiación racial y, a la vez, como un símbolo de su condición de exiliado. Algunos años después, el barbadense George Lamming en su libro *Los placeres del exilio* explicaría esa proyección consciente que el antillano se forma de África, aun sin conocerla.

Podría decirse que la nostalgia de un espacio originario donde alguna vez fue feliz y donde el racismo no se manifestaba con la crudeza de los EE.UU., es un rasgo compartido que confunde, en la poesía de McKay, la Jamaica natal y el África desconocida de sus ancestros. Langston Hughes, otro poeta que junto a Claude McKay dio gran popularidad al Renacimiento de Harlem, escribió en una ocasión: «Tan lejos, tan lejos está África. Incluso los recuerdos

han dejado de vivir». Pero aunque Hughes insistió en esa distancia temporal imposible de salvar, así como también lo hicieron otros poetas del Caribe durante esta etapa, lo cierto es que África persistió en sus obras literarias porque significaba un refugio natural, espontáneo y primitivo en contraste con el mundo mercantilizado y segregado donde realmente vivían.

A partir de 1923, el itinerario que traza la vida de McKay se expande hacia Europa y luego hacia Marruecos en el Norte de África. Sin embargo, esa ampliación de caminos no se manifestó de la misma manera en su obra poética, y sobre todo llama la atención que, luego de vivir y conocer la tierra africana, sus referencias al continente prácticamente desaparecen. Su poema «Farewell to Morocco» donde él se desborda en el elogio a la naturaleza africana que conoció, podría leerse también como una despedida simbólica. Según lo que ha quedado escrito en sus propias cartas, la experiencia de McKay en Marruecos, de 1930 a 1934, alimentó en él los deseos de visitar su tierra natal, a la que nunca más había regresado. Sin embargo, nuevamente aparece el dilema del paria y del hombre colonial, aunque ahora con nuevos matices: McKay también siente que es imposible volver a su Jamaica y tampoco quiere dejar de pertenecer a ese espacio cultural que supo conquistar, y donde contaba con un reconocimiento social como escritor que no tendría jamás en la isla del Caribe.

Sin pretender generalizaciones, esta conciencia de una cultura propia, escindida, que se convierte en motivo de angustia y que no puede revertirse, también se encuentra en otros poetas del Caribe anglófono, tal y como lo demuestran estos otros versos de Derek Walcott:

«Yo que estoy envenenado con la sangre de ambos  
¿Hacia dónde me volveré, dividido hasta la vena?  
Yo que he maldecido  
Al ebrio oficial del dominio británico, ¿cómo escoger  
Entre esta África y la lengua inglesa que amo?  
¿Traicionaré a ambos, o devolveré lo que ellos dan?  
¿Cómo puedo enfrentar esta carnicería fría?  
¿Cómo puedo dar la espalda a África y vivir?»<sup>2</sup>

Entre Martinica y Francia se trazaría un nuevo itinerario. Aimée Césaire nació en esa otra isla del Caribe donde vivió y estudió hasta que, 19 años más tarde, fuera admitido a la Escuela Normal Superior de Francia. A diferencia de McKay, cuando emigró a la metrópoli francesa Césaire no había escrito todavía ni uno solo de los versos que, años más tarde, lo convertirían en uno de los poetas caribeños más importantes del siglo XX. Alejado del esquema utópico del Back to Africa, la poesía de Césaire tendría más relaciones con los poetas del Renacimiento de Harlem y, en especial, con la obra de Claude McKay y de Langston Hughes, los cuales precisamente habían sido tomados como modelo por un grupo de martiniqueños emigrados en París. Allí, en la capital francesa, Césaire tomó conciencia de su pertenencia a una comunidad étnica, y comenzó a sentirse en africano en tierra extranjera. Sobre este fenómeno de reconocimiento cultural que se generalizó a muchos otros poetas caribeños que compartían, o no, la experiencia del exilio, Franz Fanon aseguró que si antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial, en 1939, en todo antillano «no solo había la certidumbre de una superioridad sobre el africano, sino de una diferencia fundamental [puesto que] el africano era un negro y el antillano un europeo»<sup>3</sup>, a partir de entonces, en cambio, el antillano comenzaría a sentirse a sí mismo como negro y como africano.

Durante estos años de fermento, Césaire reescribía una y otra vez su primer gran poema, publicado finalmente en 1939 por fragmentos, bajo el título de *Cahier d'un retour au pays natal*. Aquellos versos de Césaire viajaron desde la metrópoli francesa hasta Martinica, y ese regreso se convertía, a la vez, en la aceptación de su destino individual como sujeto negro, así como del destino histórico de toda su raza. La historia de Martinica y las circunstancias presentes de la vida de los negros en aquella isla no se convierten, sin embargo, en centro del poema de Césaire, sino que la dimensión simbólica que se le otorga al regreso trasciende, en el espacio hacia todo el Caribe y hacia el continente africano y, en el tiempo, hasta los orígenes mismos de la cultura negra.

Aunque había vivido allí durante gran parte de su juventud en Martinica, Césaire no encuentra arraigo, sino lo contrario. Por eso, Nancy Morejón ha señalado cómo, en el *Cahier...*, Césaire no concibe la nación en su inmediatez y «la destina a largo plazo hacia la ensoñación de encontrarla en su pasado ancestral y remoto»<sup>4</sup>. Esa contradicción, entre la necesidad de recuperar una identidad común para su raza y la imposibilidad de encontrarla en su suelo natal, propicia que África tenga una importante presencia en estos versos, puesto que es allí donde Césaire localiza «el sustento de la patria perdida»<sup>5</sup>. Como ocurría en la poesía de McKay, en este poema de Césaire también se celebra la vitalidad armónica de los pueblos africanos originales y su modelo cultural, en oposición al del mundo occidental moderno, identificado con el hombre blanco.

Césaire acudió en su obra al tema de la esclavitud y del pasado ancestral en tierra africana para exorcizar el destino histórico del negro como hombre humillado y colonizado: «Jamás hemos sido amazonas del rey de Dahomey, ni príncipes de Ghana con 800 camellos, ni doctor en Tombouctou en tiempos del rey Askia, El Grande, ni arquitectos de Djéne, ni Madhis, ni guerreros. No sentimos en las axilas la picazón de los que antaño portaban la lanza. Y, pues, juré no ocultar nada de nuestra historia (yo que admiro tanto al carnero paciando su sombra de la tarde), quiero convenir en que fuimos, en todos los tiempos muy ramplones lavaplatos, limpiabotas sin envergadura, y considerando las cosas lo mejor posible, hechiceros bastante concienzudos siendo el único récord indiscutible que hemos batido el de la paciencia en soportar el látigo»<sup>6</sup>.

Contrario al escepticismo de McKay y más próximo al optimismo de Garvey, Césaire también confiaba en que la historia compartida entre África y el Caribe era suficiente para enlazar las dos tierras. Esa convicción le permitió «crearse una geografía imaginaria que abarca todo el arco de las islas antillanas, hasta abrazar el archipiélago de Madagascar»<sup>7</sup>.

La nostalgia por un paraíso perdido, la condición de exiliado de su suelo natal, se confunde en la poesía de Césaire entre las referencias a Martinica y al África de sus ancestros, así como ocurría en McKay con Jamaica. En la fecha en que escribió el *Cahier...*, Césaire solo podía conocer la tierra africana por referencias ajenas. Sin embargo, nunca duda de su pertenencia a ese espacio, ni de la autenticidad de su representación poética:

«A fuerza de pensar en el Congo  
me he convertido en un congo ruidoso de bosques y de ríos  
en el que el látigo restalla como un gran estandarte  
el estandarte del profeta  
donde el agua hace  
likouala-likouala  
donde el rayo de la violencia lanza su hacha verdosa y obliga  
a los jabalíes de la putrefacción a desembocar en la bella orilla  
violenta de las fosas nasales»<sup>8</sup>

Quizá África persiste en poemas posteriores de Césaire porque, a diferencia de McKay, su itinerario hacia el continente siempre ocurrió desde la poesía. Existe, en ese sentido, una contradicción entre el carácter diaspórico de su obra —que a la larga anulaba el propósito de fundación que pretendía establecer— y la propia vida de Césaire, quien luego de su retorno permaneció mucho tiempo en Martinica desde donde se expandió hacia otras islas del Caribe como Haití o Cuba, en su afán por entender la región antillana desde sus elementos comunes. Nuevamente, en este sentido, la poesía de Césaire se distancia de la de McKay, a quien sin embargo tanto le debe: si el jamaicano jamás regresó a su tierra natal después de su experiencia africana, convencido de que allí tampoco encontraría un espacio propio, Césaire renuncia a visitar personalmente el continente porque asume que, desde el conocimiento profundo de su tierra natal y de la región caribeña en su conjunto, ya estaba recobrando lo que de este le interesaba: la historia común de su raza.

Antes de conocer el mundo y de sufrir la experiencia del exilio, el cubano Nicolás Guillén no solo había publicado de manera vertiginosa varios de sus poemarios más importantes, sino

que se había alimentado, en su propia ciudad natal y, luego, en La Habana, de ese fermento literario para la poesía negrista que comenzó a emerger a partir de los años 20 en la región del Caribe, en EE.UU. y en Europa. En 1927, por ejemplo, ya la obra de Langston Hughes circulaba en Cuba gracias a una visita que este había realizado a la Isla, y los primeros versos de Aimée Césaire también se habían introducido en Cuba gracias a una traducción de Lydia Cabrera, solo cuatro años después de que fuesen publicados en Francia.

Es a partir de 1937 que Guillén combina la intensidad de sus viajes a otros países con la labor intelectual y revolucionaria dentro de Cuba y con la escritura de su poesía hasta que en 1953 y justamente por las repercusiones político-sociales de sus actividades, se ve en la necesidad de permanecer en el exilio durante los seis años siguientes. De manera que, a diferencia de McKay o de Césaire, Guillén no parte de su país natal en edad juvenil para ampliar sus estudios o para buscar el reconocimiento social en espacios metropolitanos; sino que, justamente, fueron su prestigio alcanzado como poeta y su fuerte comprometimiento con el país las razones que lo obligaron a permanecer fuera de Cuba. Como parte de esta experiencia en el exilio, Guillén escribirá uno de los poemas que, dentro de su vasta obra, resultan más importantes para analizar la relación del poeta con África, ese referente poético que, como se ha visto, una y otra vez emerge en la poesía de estos años de la década del 20 y el 30. Se trata de la elegía «El apellido», que comienza a escribir en París y que publicaría ocho años más tarde en Argentina como parte de *La paloma de vuelo popular*.

Aunque las relaciones de su Isla con el continente africano no eran una temática nueva en la poesía de Guillén, «El apellido» es, sin duda, uno de sus textos más emotivos en ese sentido, por tratarse de un poema autobiográfico o de una «elegía familiar». Como McKay y como Césaire, Guillén también habla de dos mundos de valores diferentes que confluyen en su historia personal: el mundo de la cultura blanca, hispana, y el mundo de la cultura negra y sus ascendientes africanos que ha sido silenciado por el primero. Guillén concibe su poema como una elegía porque supone la muerte a la que ha estado obligada una parte de su nombre, es decir, la parte de su herencia cultural que le otorga ese apellido que «viene de aquella tierra enorme, el apellido / sangriento y capturado, que pasó sobre el mar / entre cadenas, que pasó entre cadenas sobre el mar»<sup>9</sup>. Sin embargo, el poema desecha el tradicional lamento elegíaco y se convierte, más bien, en un acto de denuncia y de rebelión contra ese olvido del que ha sido víctima su matriz africana. Guillén reclama el reconocimiento de toda su herencia cultural desde las letras de su propio nombre, porque sabe que la palabra y el lenguaje han sido siempre efectivos mecanismos de dominación colonial. Por eso invierte el sentido de las nominaciones, tratando de plantearle a la lógica colonialista cómo sería asumida tomando como centro de poder la cultura africana:

«¿Cómo decís Andrés en congo?  
¿Cómo habéis dicho siempre  
Francisco en dahomeyano?  
En mandinga, ¿cómo se dice Amable?»

Sin embargo, esa inversión que propone no se traslada al plano simbólico del regreso a la cultura originaria, puesto que para Guillén África no es lugar de llegada, sino punto de partida histórico y, por tanto, una herencia que es imposible acallar. Por eso, en su poesía el viaje siempre se traza del continente hacia el Caribe, y no a la inversa, como proponía Marcus Garvey, como realmente hizo McKay, o como poetizó Césaire. Guillén proyecta la reconciliación con África en y desde el Caribe, como parte de un proyecto futuro de integración cultural, que nada tiene que ver con esa sensación de McKay, de encontrarse *out of time*:

«De algún país ardiente, perforado  
por la gran flecha ecuatorial,  
sé que vendrán lejanos primos,  
remota angustia mía disparada en el viento;  
sé que vendrán pedazos de mis venas,  
sangre remota mía,  
con duro pie aplastando las hierbas asustadas;  
sé que vendrán hombres de vidas verdes,  
remota selva mía  
con su dolor abierto en cruz y el pecho rojo en llamas.»

Esa comprensión diferente del tiempo y de la Historia también establece distancias entre el poema de Césaire y el de Guillén, puesto que si el primero propone «un mítico e ilusorio retorno a África»<sup>10</sup>, convencido de que la herencia se ha perdido y es necesario recuperarla; para el cubano, en cambio, no es la nostalgia o el sentimiento de pérdida lo que lo hace acudir al continente africano, sino el reconocimiento de que

esa herencia aún está viva y presente, sin necesidad de ir en busca de ella. Si Césaire reconocía en su *Cahier* que el hombre negro ya no era capaz de sentir «en las axilas la picazón de los que antaño portaban la lanza», Guillén representa esa lanza ancestral en su propio escudo familiar:

«Mirad mi escudo: tiene un baobab,  
Tiene un rinoceronte y una lanza.»

Un poema de Guillén como «Llegada», del que solo podrían mencionarse unos pocos antecedentes en esta área cultural caribeña, ya escogía el motivo de la travesía trasatlántica en sentido inverso al propuesto por el movimiento Back to Africa. Su primer verso, «¡Aquí estamos!», localiza claramente ese espacio desde el que el sujeto lírico clama por la integración de su cultura, y que es el mismo espacio al que vendrán esos «lejanos primos», esos «hombres de vidas verdes» de «El apellido». Guillén propone una trayectoria del continente a las islas, de la historia pasada a la realidad presente, de los ancestros a los hermanos.

Como en Césaire o en McKay, en «El apellido» también está presente la naturaleza africana desde su inocencia paradisiaca, pero en este caso esa naturaleza se hace carne, se siente correr por las venas, se actualiza en la existencia misma del sujeto negro caribeño:

«¿Acaso visitasteis mis abismos,  
mis galerías subterráneas  
con grandes piedras húmedas,  
islas sobresaliendo en negras charcas  
y donde un puro chorro  
siento de antiguas aguas  
caer desde mi alto corazón  
con fresco y hondo estrépito  
en un lugar lleno de ardientes árboles,  
monos equilibristas,  
loros legisladores y culebras?»

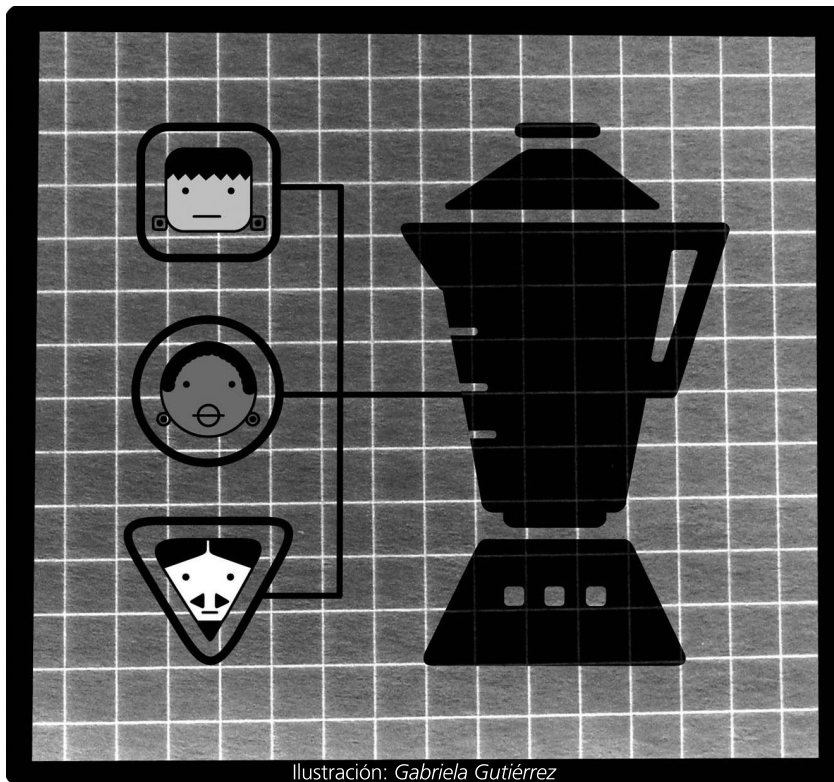


Ilustración: Gabriela Gutiérrez

Estos tres poetas son ejemplos de cómo, durante la década del 30 del pasado siglo, la imaginación poética antillana recurrió al espacio africano para minar determinadas concepciones colonialistas sobre la raza. Según Lamming, África fue conocida en las Antillas «a través del rumor y del mito, los cuales hacen siniestros el tutelaje y mediante un acondicionamiento paulatino se va identificando con el temor: temor a ese continente como un mundo que está más allá de la intervención humana»<sup>11</sup>. Desde la literatura, y cada uno con mayor o menor alcance social, estos tres poetas contribuyeron a enaltecer ese pasado remoto como un motivo de orgullo y como un elemento unificador de la raza.

Con ese mismo espíritu integrador, pero desde una identificación diferente con el espacio nacional, Guillén asume como destinatario de «El apellido» al cubano y al hombre caribeño en sentido general, y lo demuestra con la incorporación de los tres idiomas más importantes del mundo antillano para protestar, de manera pareja, por la mutilación de su cultura:

«¡Gracias!  
¡Os lo agradezco!  
¡Gentiles gentes, thank you!  
Merci!  
Merci bien!  
Merci beaucoup!»

Aunque «El apellido» es un poema escrito durante la experiencia del exilio, con él Guillén corroboraba que, independientemente de la distancia física con su suelo natal, su interés podía permanecer anclado en la cultura nacional desde su dimensión caribeña. La reivindicación familiar es, por tanto, entendida en dimensiones mayores. La herencia que se comparte es interminable, suya y ajena, porque pertenece a todos.

Por el vínculo que mantuvo con la literatura de temática negra que se producía fuera de Cuba, y por la coincidencia de sus valores, Guillén fue considerado por el propio Césaire como un hermano mayor que lo había precedido en la conquista de la negritud, así como McKay lo había sido para Césaire. Sin embargo, aunque efectivamente podrían señalarse varios aspectos en común entre el soneto de McKay, el *Cahier* del martiniqueño y esta elegía de Guillén existe una diferencia fundamental de este último en relación con los demás: si en el poema de Césaire la rebeldía de la raza se traduce en un rechazo hacia el mundo blanco, y si en el de McKay ese mundo blanco es una fatalidad que imposibilita la conciliación y la expresión auténtica de la herencia negra, en el de Guillén el grito de rebeldía se propone conciliar las dos culturas puesto que la mezcla no se asume como dilema o como enfrentamiento, sino como una realidad que necesita ser reconocida e incorporada en la identidad nacional. En ese sentido, la poesía de Guillén será fundacional en el área del Caribe donde apenas existían poemas de expresión francesa o inglesa que aceptaran cordialmente la conjunción de lo negro y lo blanco. El interés de Guillén, desde sus primeros versos, es el de defender un concepto de «país mestizo que hunde sus raíces en dos razas», confiando que en un futuro podrá hablarse de «color cubano»<sup>12</sup>.

Esta diferencia sustancial que se percibe entre los tres poetas, hermanados no obstante por un espíritu común, podría relacionarse con la diferencia que existe entre las propuestas culturales más importantes que se implementaron durante la década del 30 del pasado siglo en el Caribe anglófono, francófono e hispano: el negrismo, el Back to Africa y la negritud que «fueron fenómenos de toda una época» y los cuales dejaron sus «huellas en casi todas las Antillas de manera casi simultánea»<sup>13</sup>. Si tuviéramos que establecer conexiones entre esas propuestas y estos poetas, resulta que McKay interactuó sobre todo con las ideas de Garvey, las cuales materializó con su viaje a África y las cuales acabó por rechazar como propuesta insuficiente; mientras que Césaire, por su parte, como líder del movimiento de la negritud, adoptó una solución focalizada en el problema racial y, por lo tanto, incorporó a África como «entelequia filosófica», o como patria mitológica reconocible en el espacio caribeño, sin que necesitara o le preocupara, por tanto, viajar a ella. La visión racial, social y nacional de Guillén es otra, y marca una diferencia importante en la región caribeña. Guillén, en palabras de Nancy Morejón, sublima, hasta llevarlo a la realidad, su sueño de hacer una nación a la medida de su mestizaje (étnico y cultural). En la tensión racial que originan los dos componentes que integran la nacionalidad cubana, supo avizorar Guillén toda la fuerza telúrica de su Isla; supo ir más allá del espejismo estrictamente racial y se lanzó al plano cultural tan importante en su visión de la identidad nacional.<sup>14</sup> ▀

1. Traducción por la autora de los versos: «Something in me is lost, forever lost, / Some vital thine has gone out of my heart, / And I must walk the way of life a ghost / Among the sons of earth, a thing apart. / For I was born, far from my native clime, / Under the white man's menace, out of time.» Claude McKay: *Selected poems of Claude McKay*, con nota biográfica de Max Eastman, A Harvest Book, Harcourt, Brace and World, Inc., New York, 1953, p. 41.

2. George Lamming: «Actitudes de la literatura antillana con respecto a África», en *Casa de las Américas*, La Habana, No. 56, sept.-oct. de 1969, p. 125.

3. Franz Fanon: «Antillanos y africanos», en *Casa de las Américas*, No. 36-37, La Habana, 1966, p. 160.

4. Nancy Morejón: «El concepto de nacionalidad», en *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*, Ediciones Unión, La Habana, 2005, p. 109.

5. Nancy Morejón: Ob. Cit., p. 107.

6. Aimée Césaire: «Cuaderno de un retorno al país natal», en *Poesías*, Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1969, p. 30.

7. Nancy Morejón: Ob. Cit., p. 113.

8. Aimée Césaire: Ob. Cit., p. 19.

9. Nicolás Guillén: *Obra poética, 1920-1958*, Tomo 1, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972, p. 396.

10. Alfred Melon: «El poeta de la síntesis», en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén*, selección y prólogo de Nancy Morejón, Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1974, p. 213.

11. George Lamming: Ob. Cit., p. 120.

12. Nicolás Guillén: Ob. Cit., p. 114.

13. Margarita Mateo: *El Caribe en su discurso literario*, Oriente, Santiago de Cuba, 2005, p. 138.

14. Nancy Morejón: Ob. Cit., p. 115.

# Brasil, país de viejos



Frei Betto

**B**rasil es un país cada vez más viejo. De aquí a 20 años la pirámide etaria brasileña va a ponerse cabeza abajo. El número de personas mayores de 80 años crecerá un seis por ciento al año (hoy aumenta un cuatro por ciento al año), mientras que caerá la fecundidad y la población total comenzará a disminuir. En 2010 empezará a reducirse la franja de entre 15 y 29 años. Son datos de la investigación de Ana Amelia Camarano, del Instituto de Pensamiento Estratégico A. C. (IPEA).

En la década de 1980 se creía que la población brasileña llegaría a los 200 millones en el año 2000. Sin embargo, hoy somos 190 millones. Debido a la caída de la fecundidad —que hoy es de 1,8 hijos por mujer— solo alcanzaremos aquella cifra en 2020. Y en 2030, Brasil tendrá 206,8 millones de habitantes. Pero diez años después caerá a 204,7 millones.

Tales cambios repercutirán en la seguridad social, que hoy cubre el 60 por ciento de la fuerza laboral del país, aunque sin amparar al 33,2 por ciento de los trabajadores informales.

Tendrá efectos también en el mercado de trabajo. Para evitar un número excesivo de parados, el país tendrá que invertir en salud ocupacional y apartar los prejuicios contra el trabajo de los mayores. En algunos países estos últimos tienen preferencia en ciertas ocupaciones profesionales.

Las familias grandes, como la mía —ocho hermanos— van a quedar para los álbumes de fotos. Hoy la media nacional tanto entre los ricos, como entre los pobres, es de 2,2 hijos por familia.

En Brasil la cantidad de ancianos (21 millones) ya supera a la de niños (19,4 millones). Río de Janeiro es el estado con mayor índice de personas que sobrepasan los 60 años (14,9 por ciento).

La fecundidad entre jóvenes de 15 a 19 años, creciente hasta el 2000, debido a la erotización de la cultura consumista y a la sexualidad precoz, hoy va en retroceso. Aunque aumenta el número de niñas madres que viven con sus padres o abuelos.

La media nacional de durabilidad conyugal es de siete años. El número de mujeres se amplía en el mercado laboral, de modo que hoy día ellas son responsables del 40 por ciento de los ingresos familiares y gobiernan el 43 por ciento de las familias brasileñas. Sin embargo, aunque por una parte ellas tienen menos hijos, más ingresos y mayor escolaridad, por otra continúan asumiendo, al contrario que el varón, doble jornada de trabajo. La investigación demuestra que la mujer que trabaja emplea 20,9 horas semanales

en el cuidado de la casa, mientras los varones le dedican apenas 9,2 horas.

Hacerse viejo se ha convertido en tabú. Una de las causas es la deshistorización del tiempo provocada por la ideología neoliberal, de modo que nos inculca la noción griega de tiempo cíclico, que neutraliza los proyectos históricos y nos impone la idea de perennización del presente; léase: fuera del capitalismo la humanidad no tiene futuro. De ese modo todos queremos morir jóvenes y esbeltos. Es el elixir de la eterna juventud en frascos de virtualidad... ¡Aúpa los ejercicios y las cirugías plásticas!

En mi infancia la niñez correspondía a la edad entre 0 y 11 años; la adolescencia, entre 11 y 18; la juventud, entre 18 y 30; adulto se era entre los 30 y los 50; y viejo después de los 50. Hoy día se tiene la impresión de que la niñez va de 0 a 20 años —cuando se depende excesivamente de los cuidados paternos—; la adolescencia de los 20 a los 40, debido a la inseguridad en las opciones de vida; y la juventud de los 40 en adelante, aunque se tenga 70 ó 90...

Nadie quiere ser llamado viejo. Por eso se emplean eufemismos: tercera edad, dignidad, mejor edad (mentira, soy viejo y tuve mi mejor edad entre los 20 y los 30 años). Pero si se trata de adoptar un eufemismo realista sugiero a los mayores que se consideren la camada de la eterna edad, pues ya estamos próximos a ella.

La contradicción es que, mientras aumentan los derechos sociales de los mayores de 65 años —transporte colectivo gratuito, filas exclusivas, descuentos en hospedajes...— se reducen los hábitos de respeto hacia ellos. Es raro ver a un joven que ceda el asiento en el autobús o en el metro a un anciano o que lo ayude a atravesar la calle. Hace días vi a una comerciante negar el sanitario a una señora de más de 80 años.

No hay nada más ridículo que los viejos que se niegan a aceptar las señales de la vejez y buscan todo tipo de tratamiento estético para encubrirlas. Olvidan que la jovialidad no es una cuestión de apariencia sino de cerebro. Conozco personas achacosas con apenas 30 años y personas juveniles con 92, como es el caso de mi madre, que lee dos periódicos diarios, sigue el noticiero de la televisión y participa en un movimiento de reflexión y solidaridad.

Hay que saber envejecer con sabiduría. Ya los antiguos, como Aristóteles, nos prescribían la receta: amistades, ejercicios físicos, alimentación sana y cultivo de la espiritualidad.

Envejecemos irremediabilmente cuando dejamos de soñar con los ojos abiertos. ▀

# ECOS Y PATRONES VIGENTES DE LA GUERRA FRÍA

Jorge Ángel Hernández

Luego de la, así llamada, Segunda Guerra Mundial, cuando la correlación de fuerzas global apostaba con ventaja a una expansión socialista, la estadounidense Agencia Central de Inteligencia (CIA, por sus siglas en inglés) se encargó de ir copando, entre otros sectores, desde el ámbito mismo de la creación cultural, la generación de consenso en un vasto campo receptor. Controló «más de 50 revistas intelectuales serias que se presentaban como completamente privadas y libres»<sup>1</sup> y que, como es de esperar, no hubieran sobrevivido sin su financiamiento constante y generoso. Estas revistas se presentaban como independientes, de pensamiento libre, para que el anticomunismo raigal que las unía adquiriese carta de legítimo estándar creativo y creara el necesario patrón psicológico de demonización a quien las cuestionase. Por ello era importante atraer a trotskistas, antiestalinistas y otros intelectuales, escritores y artistas de la izquierda política, pues cerraban así, aprovechando muy bien a su favor los extremismos del comunismo ortodoxo en ejercicio del poder en la Europa del Este y en la URSS, el lógico consenso en el plano de la recepción. La promoción cultural por presuntos donativos privados conllevaba además el precepto de que la privatización sería modelo idóneo, de requisito acaso, para alcanzar la libertad de expresión. Concebido para ser puesto en marcha en secreto, en pos de minar las simpatías y adhesiones de la intelectualidad europea por las propuestas de justicia social del marxismo-leninismo y colocar en su lugar un más pragmático modo americano de pensar la existencia, el programa de propaganda diseñado por la CIA se expandió, en las acciones del Congreso por la Libertad Cultural, desde 1950 hasta 1967.

La británica Frances Stonor Saunders documenta con rigor y precisión su exitosa actividad, para revelarnos cómo llegó a contar con oficinas en 35 países, colocó a su servicio, como agentes directos o indirectos, a docenas de personas, sustentó sus bases ideológicas de Guerra Fría con artículos en más de 20 revistas de prestigio; organizó, con amplia repercusión publicitaria, exposiciones de arte, conciertos, conferencias internacionales del más alto nivel; y creó, para recompensa de músicos, artistas, escritores y filósofos, premios y apariciones públicas en tanto había instaurado «su propio servicio de noticias y de artículos de opinión»<sup>2</sup>, al punto de que, en los años 60, el Forum World Service, implantado de acuerdo con el modo operativo al uso, «con domicilio social en Delaware y oficinas en Londres», se convertiría en «el servicio de noticias propiedad de la CIA que mayor circulación tuvo»<sup>3</sup>. Así, «tanto si les gustaba como si no, si lo sabían como si no, hubo pocos escritores, poetas, artistas, historiadores, científicos o críticos en la Europa de posguerra cuyos nombres no estuvieran, de una u otra manera, vinculados con esta empresa encubierta»<sup>4</sup>.

El Congreso por la Libertad Cultural, organización con mejores resultados de entre las financiadas por la Agencia Central de Inteligencia, se organizó en 1950 bajo el control de dos agentes de identificación homónima: Jonathan Gearing (Lawrence de Neufville) y F. Saba (Michael Josselson), quienes trasladaban sus acciones encubiertas de Berlín, plaza importante pero penetrada por sus enemigos, a París, con más libertad de acción y en cierta medida más prometedora desde el punto de vista de la repercusión simbólica. A su directiva se sumaban Irving Brown, quien encubría el dinero que entregaba adjudicándolo a sindicatos obreros, y el autor de *Los maquiavelistas*, manual básico de los agentes CIA, James Burnham, trotskista a quien un ejecutivo consideró, en su aval, «capitalista e imperialista, firme creyente en la familia, en la empanada de manzana, en el béisbol, en el *drugstore* de la esquina, y [...] en la democracia al estilo americano»<sup>5</sup>. Su manifiesto fue redactado por Arthur Koestler, en colaboración secreta con varios directivos de la Agencia, y estaba dirigido a encaminarse enérgicamente contra el comunismo, el marxismo y, sin dejar de insistir, encarnando la más plena, verdadera y única posible libertad de expresión. Su primera revista fue *Preuves*, destinada a potenciar las deserciones de los seguidores de Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir y a socavar la influencia de su publicación *Les Temps Modernes*; apareció en octubre de 1951 bajo la dirección de François Bondy, suizo de expresión alemana que había roto con su actividad en el partido comunista luego del pacto soviético-alemán en 1939. A ese activo y siempre controlado Congreso por la Libertad Cultural estuvieron vinculadas de manera directa las publicaciones *Partisan Review*, *New Leader*, *Der Monat*, *Nuova Italia*, y *Encounter*, principal foco de la llamada «OTAN cultural»<sup>6</sup> que llegaron a patrocinar.

La CIA se encargó de financiar al Congreso a través de sindicatos europeos, como Force Ouvrière, fundaciones como la Farfield, creada especialmente bajo los supuestos auspicios del mecenas millonario J. Fleischman, la Kaplan, la Rockefeller, la Ford, donde instauraron un departamento especial al efecto con el propósito de evadir posibles futuras acusaciones, a través del cual recibirían dinero instituciones como la East European Fund, la Editorial Chéjov, el International Rescue Comité, la Asamblea Mundial de la Juventud, el Consejo de Relaciones Exteriores, el Instituto para las Artes Contemporáneas, el Congreso de Líderes de la Cultura, algunos de cuyos miembros eran Salvador de Madariaga, Aaron Copland, Isak Dinesen, Robert Lowell, R. Penn

Warren, Stephen Spender y Herbert Read. Recibieron sufragios además, instituciones de cobertura como el Miami District Fund, la Fundación Hohlitzelle y el Comité Suizo de Ayuda a los Patriotas Húngaros.

A mediados de los 60, cuando era público y notorio el vínculo directo de la CIA con el Congreso por la Libertad Cultural, una buena parte de los implicados intentaron presentarse como desconocedores y hasta escribieron una carta al *New York Times* negando que conociesen la existencia de algún tipo de «donación 'indirecta'» y declarándose «dueños de sí mismos y libres de toda propaganda ajena»<sup>7</sup>. Un día antes, en la misma publicación había aparecido una carta del Congreso por la Libertad Cultural declarándose «completamente libre» y comprometido solo con «los deseos de sus miembros y colaboradores» así como con las «decisiones de su Comité Ejecutivo»<sup>8</sup>.

En septiembre de 2006, los despachos de prensa confirmaban que varios periodistas especializados en el tema cubano, con su correspondiente dosis de odio anticomunista, recibían subvención procedente de la Agencia para el Desarrollo Internacional de Estados Unidos (USAID, por sus siglas en inglés). Ante el escándalo, y con un traspaso de propietario del periódico *El Nuevo Herald*, que imponía la necesidad de la «limpieza», algunos fueron despedidos<sup>9</sup>. Como en el caso antes reseñado del Congreso por la Libertad Cultural, hubo reacciones de asombro, críticas, lamentaciones y hasta falsas declaraciones de ética que proclamaban la necesidad de la prensa y la opinión pública de expresarse de modo independiente y ser consecuente además con las necesidades de la democracia. Así, en estos momentos, la palabra libertad, saturada por el uso desde la creación de la Guerra Fría, viene a tener su reemplazo en la palabra democracia. Y aunque podamos entretenernos en un ejercicio de sustitución mecánica, colocando democracia allí donde aparecía la palabra libertad en los documentos de la Guerra Fría cultural, la suplantación no es solo un mecanismo de renovación comunicacional.

Los objetivos primarios que insistían en el empleo del vocablo «libertad», surgían, en una jugada de estrategia semántica, relacionados con la reacción mecánica de negación en la que ya se iba estancando el campo socialista, mientras en el plano semiológico, que buscaba atrapar una estrategia de sentido eficaz, aparecían unidos a la necesidad de llevar, en carácter de patrón psicossociológico de recepción, el modo estadounidense como un modelo para la libertad de expresión y el desarrollo de los creadores de cultura, sobre todo en el ámbito del arte y la literatura. La Europa de posguerra era aún referente modal en la supremacía del juicio cultural en tanto EE.UU., dado su pragmatismo consumista, no gozaba de un estatuto que le garantizara la acrílica aceptación en todo el mundo. A fines del siglo XX, sin embargo, el modo cultural estadounidense ha conseguido conquistar aquellos objetivos, se ha convertido en referente ideal, acríticamente recibido en todo el mundo, y necesita en cambio revertir un patrón de aceptación global que parta de su propio nivel de enjuiciamiento. En alta prioridad, este patrón se centra en la conformación de los estados, sobre todo en un debilitamiento de sus estructuras que permita maniar su capacidad de decisión. El poder imperial, desde sí mismo negado y, de pronto, puesto en la palestra de los especialistas con un nuevo rango de mirada benévola, de «mal menor», a fin de cuentas mejor que el bien de otras tantas naciones, se reestructura en el ámbito comunicativo y, para ello, necesita extender la caja negra que con la palabra democracia viaja.

Se trata, pues, de evadir tanto el culto a la omnipotencia de los medios, como la dicotomía estéril que resulta del debate entre apocalípticos e integrados, como lo señala Armand Mattelart en sus conclusiones a *La comunicación-mundo...*<sup>10</sup>. Ello, según él mismo, es causa de centrar el debate acerca de la importancia global de las comunicaciones mediante el olvido de su historia, rasgo que considera recurrente en su devenir. La insistencia en considerar obsoleta una información inmediatamente después de que otra la suplanta, no solo descoloca la profundidad epistemológica de los debates respecto al tema —como el propio Mattelart advierte—, sino que actúa como instrumento de facilitación de ese transcurso dominante en el cual la efectividad de la comunicación, conjuntamente con el aparato de conceptos y esquemas que la ayudan a promover los sentidos focales, imponen, camuflándola, la ideología de dominio imperialista.

El 6 de noviembre de 1982 fue creada oficialmente la National Endowment for Democracy (NED), luego de que varias comisiones investigadoras sacaran a la luz pública las manipulaciones delictivas del presupuesto administrado por la CIA. Su objetivo capital se

enfocaba en continuar, con estabilidad legal y magna amplitud de operaciones, el ejercicio de injerencia global, por lo que sus principales fuentes de financiamiento proceden del presupuesto que el estado norteamericano destina a la USAID. En virtud de conseguir un estatuto de apariencias más legales que éticas, como organización privada, fundaciones con contratos federales como Smith Richardson, John M. Olin y Lynde and Harry Bradley, hacen llegar a la NED parte de sus fondos. Como ramificaciones de la NED aparecen el American Center for International Labor Solidarity (CILS), el Center for International Private Enterprise (IPE), el International Republican Institute (IRI) y el National Democratic Institute for International Affairs (NDIIA). Fiel al patrón de operaciones que se ramifica a través de las infranqueables cortinas tapaderas, dispersó corresponsales en la Westminster Foundation for Democracy, del Reino Unido; el International Center for Human Rights and Democratic Development, de Canadá; las francesas Fondation Jean Jaurès y Fondation Robert Schuman; el International Liberal Center, de Suecia; y la Alfred Mozer Foundation, de Holanda. Así, ha pasado a controlar más de seis mil organizaciones políticas, sociales y culturales de todo el mundo.

Sumado al presupuesto gravado, organizaciones anticomunistas de cubanos especializados en un elemental anticastro, recibieron dinero extra procedente de un fondo especial (USD) asignado al Departamento de Estado, fuente de las regalías entregadas a Alianza Afrocubana (62 000); Federación Sindical de Plantas Eléctricas (177 696); People in Need Foundation (99 000); Asociación de Gente en Peligro (16 900); Asociación Encuentro de la Cultura Cubana (200 000); Instituto Nacional Democrático (175 000); Comité por los Derechos Humanos (65 000); Cubanet (67 000); Centro Internacional de la Empresa Privada, que debía circular en Cuba la revista clandestina *Perspectiva*, (123 000); Bibliotecas Independientes de Cuba (133 000); Centro por una Cuba Libre (55 000); Directorio Democrático Cubano (663 690); Disidente Universal de Puerto Rico, editores de la revista mensual *El Disidente*, (67 200); Fundación Hispano-Cubana de Madrid (76 000); Socios de América (86 000); Red Feminista Cubana (82 000); Grupo de Responsabilidad Social (213 000); lo que representa un total de 2 361 486.

En 2007, el presupuesto oficial del programa para Cuba de la USAID pasó a 13 millones, se disparó a 45,7 millones en 2008 y redujo alrededor de tres millones para 2009. Radio y TV Martí, canal que no ha podido conseguir audiencia, recibieron seis millones de incremento presupuestario en relación con el año 2006, para sumar 33,5 millones de dólares. Las irregularidades, desvíos y desfalcos de este presupuesto y sus partidas extra, no son sin embargo anomalías, sino consecuencias lógicas del papel que se le va asignando al estado en esa especie de período de tránsito entre el capitalismo de democracia representativa al totalitarismo neoliberal de privatización. El carácter comercial de la política, que aún se presenta como representativa de los patrones morales básicos de la sociedad, presupone el cinismo mercantil con que sus postulados se ponen en curso y, sobre todo, el insólito hecho de que las bases jurídicas sean letra muerta o, cuando más, ese diploma que se enmarca y se cuelga en un lugar visible de la casa solo para exhibición, sin que se ejerza lo que debe en verdad representar. ▀

1. Frances Stonor Saunders: *La CIA y la Guerra Fría cultural*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2003, p. XI.

2. Ob. Cit., p. 13.

3. Ob. Cit., p. 434.

4. Ob. Cit., p. 14.

5. Miles Copeland: *National Review*, 11 de septiembre de 1987. Cf. Saunders: Ob. Cit., p. 131.

6. «OTAN cultural», bautizo satírico de Kenneth Tynan al revelar sus operaciones en el programa de la BBC That was the week that was. Cf. Ob. Cit., pp. 473-474.

7. Ob. Cit., p. 525. La carta, publicada el 10 de mayo de 1966, estaba firmada por Melvin Lasky, Irving Kristol y Stephen Spender, todos con un largo historial en el oficio. De los firmantes las comillas y más las cursivas.

8. Ob. Cit., p. 526. Carta publicada el 9 de mayo de 1966, firmada por Kenneth Galbraith, George Kennan, Robert Oppenheimer y Arthur Schlesinger Jr. Había sido gestionada por John Hunt una semana antes en conversación con Oppenheimer.

9. Los despedidos del *Miami Herald*, según las declaraciones del momento, fueron: Pablo Alfonso, Olga Connor y Wilfredo Cancio Isla, quienes habían recibido, desde 2001, cerca de 261 000 dólares. Otros beneficiados fueron Helen Aguirre Ferré, editora de la página de opiniones del *Diario Las Américas*; Ariel Remos, columnista y reportero; el director de noticias del Canal 41, Miguel Cossío; y Carlos Alberto Montaner, columnista cuyas opiniones son publicadas por *El Nuevo Herald* y *The Miami Herald*.

10. Armand V. Mattelart: *La comunicación-mundo: Historia de las ideas y estrategias*, Siglo XXI Editores, 2003, Cf. p. 340. Traducción de Gilles Multigner.



encuentro  
con...

## Isidro Rolando

Premio Nacional  
de Danza 2009

Tania Cordero

**I**sidro Rolando tiene la cara, las manos, el andar de un hombre de trabajo. Y lo es. Comenzó por desempeños humildes y ha llegado a roles protagónicos; su firma acompaña coreografías ya clásicas. Dentro de nuestra principal compañía, Danza Contemporánea de Cuba (DCC), ha sido además un perenne maestro, un cómplice privilegiado del desarrollo de las jóvenes figuras. Cuando afirma que atravesamos por un momento pujante en la danza, su básico optimismo está matizado por reflexiones críticas y el nítido conocimiento de los problemas sociales, estéticos y hasta éticos que enfrentan los creadores cubanos.

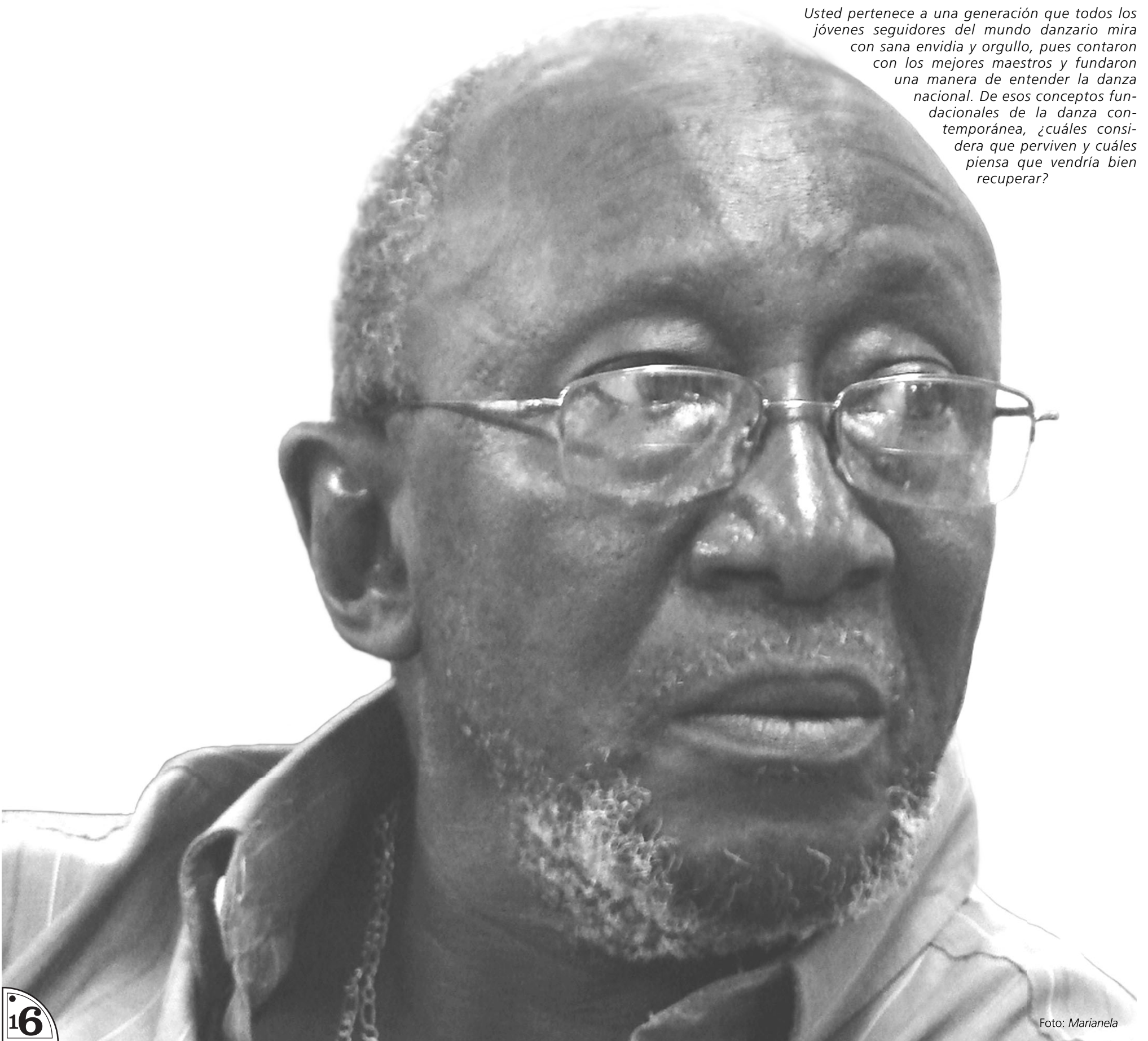
A la generación de Isidro le correspondió dar carta de ciudadanía internacional a ritmos y gestos que permanecieron durante muchos años ocultos en lo mejor del alma popular. Cuidar, sin esquematismos, esa carta de ciudadanía, el sello de la danza cubana, es otra de las batallas que Isidro Rolando entabla cada día contra la superficialidad, el acomodo o las más fáciles tentaciones de la moda.

*Reconocimientos como el Premio Nacional de Danza a su dedicación de toda la vida obligan a una revisión de su vida y su obra. ¿Cuáles son esos momentos que Isidro Rolando seleccionaría para antologar lo mejor de su existencia profesional?*

Me siento muy satisfecho con toda mi vida profesional, recuerdo los buenos momentos, los logros; las insatisfacciones y las incomprensiones han quedado a un lado. El camino ha sido difícil pero muy provechoso, pudiera citar grandes sucesos, pero ahora me vienen a la mente, entre otros, el poder llegar definitivamente al Conjunto de Danza Moderna. Anteriormente había transitado por programas de aficionados, la televisión, el teatro y el canto. El Conjunto no solo me dio la posibilidad de mi realización personal, de cumplir el sueño de bailar de forma profesional, me permitió vivir y crecer con una generación, que más que compañeros se convirtieron en mis hermanos. Mis inicios como maestro se los debo a esa agrupación. La escuela del propio Conjunto ayudó a mi madurez artística, además me preparó para desarrollar mi labor docente en la Escuela Nacional de Danza y el Instituto Superior de Arte (ISA).

El sentir la satisfacción y cumplir con el compromiso de ser un embajador de la cultura cubana ante el mundo en innumerables ocasiones; ser seleccionado por coreógrafos como Lorna Burdsall, Elena Noriega, Manuel Hiram y el propio Ramiro Guerra para interpretar sus obras, incluso creando ellos personajes especialmente para mí como intérprete; y tener la posibilidad de convertirme en coreógrafo, que es traspasar todo lo que tienes en la mente, lo que sientes, lo que sueñas, al cuerpo de otro, es de lo mejor que me ha pasado.

*Usted pertenece a una generación que todos los jóvenes seguidores del mundo danzario mira con sana envidia y orgullo, pues contaron con los mejores maestros y fundaron una manera de entender la danza nacional. De esos conceptos fundacionales de la danza contemporánea, ¿cuáles considera que perviven y cuáles piensa que vendría bien recuperar?*



Aunque de una forma inconsciente algunos lo nieguen, pervive en ellos la formación de una técnica de la danza moderna cubana han de preservar y enriquecer, acorde con los nuevos tiempos, pero desde nuestras raíces. Por otra parte, debemos trabajar para que la mente de cada uno de nosotros no se deje llevar por destellos y cosas foráneas que deslumbran, y que en ocasiones pretenden apagar el sentido de pertenencia a este lugar —que es Cuba— inculcado en mí y en todos nosotros por los grandes pensadores y maestros que nos legaron ese sentimiento de nacionalidad, que se resume en la cubanía.

Me gustaría que ese sentido de pertenencia, que también es inherente a nuestro movimiento danzario, perdurara en la mente de todos los creadores e intérpretes que están en esta empresa —aunque la puerta debe estar siempre abierta a nuevas tendencias y estilos—; pero hay que analizar qué es bueno para el continuo desarrollo y permanencia de este movimiento, y cómo hacerlo nuestro, y darle la impronta de nuestra cultura y de la capacidad de bailar que nos distingue.

*A partir de esa época ecléctica y rica de la cultura cubana, usted ha permanecido vinculando la danza con otras artes como el teatro, la plástica y la música. ¿Qué influencias le han dejado estas manifestaciones en su vida como creador, y qué importancia les concede a sus experiencias con maestros como Ramiro Guerra, Roberto Blanco o Sergio Vitier?*

Hemos tenido el privilegio de ser una generación que ha contado con grandes maestros como tú mencionas: Ramiro, Roberto Blanco, Sergio Vitier; pero además quiero destacar también figuras muy importantes para nuestro desarrollo artístico, individual y colectivo, como Argeliers León, Miguel Barnet, Gloria Parrado y Rogelio Martínez Furé.

El resto de las artes es un complemento esencial para mi desarrollo como artista, pues soy capaz de admirar a Miguel Ángel Buonarroti, Botticelli, Mendive, García Peña

o Carlos Enríquez, ante el cual quedé verdaderamente impresionado por su obra «El rapto de las mulatas», que me mantuvo inquieto hasta que la puse a bailar en la escena.

En cuanto a la manifestación teatral, fueron muchos los maestros —Gloria Parrado, Roberto Blanco, Rolando Ferrer— que nos dotaron de una sabiduría del concepto interpretativo, y me permitieron integrarla al trabajo con actores en filmes cubanos como *El Benny*.

Musicalmente soy deudor de Jesús Pérez (Orú Bata), Leo Brouwer, los hermanos Vitier, y otros tantos que han conformado ese mundo sonoro que me permite disfrutar de diferentes manifestaciones de la música, y que me estimulan a la creación.

*La movilidad de los bailarines al tiempo que enriquece sus posibilidades técnicas dificulta la estabilidad del trabajo de la compañía. ¿Cómo ha incidido esta realidad, por demás global, en los resultados artísticos y en el repertorio de Danza Contemporánea?*

Simplemente hay que enseñarles a trabajar con bases sólidas para que el relevo no falle, para que se les reconozca en cualquier parte del mundo donde estén como individualidades creativas sedimentadas por una cultura y una técnica. Existe la movilidad que molesta, pero a la vez nos estimula porque hay que mantener el nivel alcanzado por la compañía. Algunos se van, a veces los extrañamos, pero nuestro compromiso es con Danza Contemporánea de Cuba, y trabajar fuerte con los que están y también con los que llegan. Esa es la fórmula de mantener el repertorio y el nivel de excelencia de la compañía. Existen individualidades artísticas, pero la estrella es el conjunto.

*Esa misma realidad se ajusta al movimiento danzario cubano en general. En su condición de coreógrafo, maestro y jurado recorre el país con frecuencia. ¿En qué momento considera que se encuentra hoy la danza contemporánea cubana?*

La danza cubana, a pesar de las diferencias que puedan existir entre compañías y territorios, está en un buen momento, es la manifestación artística más diversa; en cuanto a cantidad y calidad está presente en todo el territorio nacional. Corren tiempos extremadamente difíciles, a la vez muy provechosos, pues si tomamos en cuenta lo antes dicho sobre el sentido de pertenencia, no hay peligro. Existen extraordinarias posibilidades con la danza en nuestro país que permiten a cada cual asumir el reto de diferentes maneras. Mi gran preocupación es que estemos claros acerca de quiénes somos para a partir de ahí abrimos al mundo.

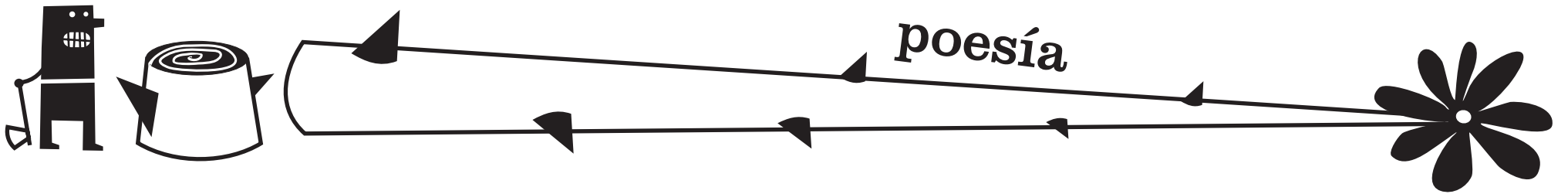
*Como maestro de varias generaciones tiene el privilegio de poder definir al bailarín de cada tiempo. ¿Cómo es el bailarín que sale de la escuela en estos días? En ese sentido, ¿con qué material físico y artístico cuentan las compañías?*

El bailarín sale de la escuela con muy buena técnica, pero le falta trabajo de interpretación. Justo como decía anteriormente, al existir muchos grupos con diferentes propuestas, el alumno que llega de la escuela pierde la idea precisa de las cosas. En DCC nos vemos obligados a equilibrar esa inestabilidad, debido a lo que se ve y se oye, por ser alumnos recogen como una esponja; pero no con la claridad necesaria, a veces se mueven más en la repetición y se pierden en la interpretación.

*Reconforta contar una vez más con un Premio Nacional de la Danza activo y actuante. ¿En qué trabaja actualmente Isidro Rolando? ¿Qué sueño le queda por concretar?*

Continúo en la compañía tratando de dar lo mejor como el primer día, de ayudar en la formación y en la continuidad generacional que debe ser capaz de asumir los retos actuales y respetar los que en su momento afrontaron las generaciones anteriores, tratar de hacer nuevas coreografías... Pienso que el hombre nunca debe dejar de soñar, pero sin ser conformista. Creo que la vida me ha entregado más de lo que esperé de ella. ▀

# LA DANZA CUBANA ESTÁ EN UN BUEN MOMENTO



# Un gesto de indulgencia

César López

**M**ás allá de las circunstancias orteguianas y de lo que sucede después de la batalla, según el cine de Andrés Wajda, Basilia Papastamatíu se enfrenta a la salvación de la palabra en un riesgo elevado, estético y vital.

Llega la poeta de un mundo que es su mundo, pero que más que «ancho y ajeno» para ella «es pequeño y puede ser mejor» como le enseñara su José Hernández en el *Martín Fierro*. ¿De dónde viene y hacia dónde va con su revelador nombre y su apellido? ¿Es argentina, griega, cubana? Sin ninguna ingenuidad con su paisaje, que ya es otro, supera cualquier limitación de ámbito fronterizo para entrar en el dominio de la poesía: el tiempo.

Para ello se vale de los más amplios recursos y de la experiencia trascendida de sus diferentes espacios. Triunfo del amor. Temporada vital.

Cuando asume intertextualmente los versos de Roque Dalton, lo hace con firmeza inquieta más allá del coloquialismo, la expresión y el experimento. La reinante, como indica su nombre, no se limita en búsquedas ni en hallazgos, y mucho menos en pirotecnias supuestamente audaces.

La *regina* sabe, conoce, anda por las líneas y los silencios como compositora que, cuando acuña la música en el pentagrama, deja con seguridad el signo doblemente cargado de significantes y significado. No teme a la concatenación metafórica ni se avergüenza de las reiteraciones, erguidas o rasantes. Avanza, y lo mismo abandona los signos de puntuación que reparte las comas graciosamente y esconde los interrogantes para otorgar a las frases poéticas el sentido necesario y deseado.

Sin embargo, no vaya el lector a pensar que se trata de un juego interesado y más o menos deslumbrante para sorprender y estar al día... ya habíamos insinuado con anterioridad la carga de sentido de este libro que, por otra parte, resulta continuación de la labor poética, el pensamiento y la práctica de Basilia Papastamatíu. Sus lectores y críticos ya lo habían apuntado desde los tempranos y reveladores apuntes de Severo Sarduy, las entrañables palabras interpretativas de Fina García Marruz o la rotunda calificación de Alberto Garrandés hasta el inteligente, noble y esclarecedor prólogo del poeta Sigfredo Ariel para este libro.

*Cuando ya el paisaje es otro* la autora se siente obligada a enfrentarse al nuevo panorama que es diferente sin dejar de ser el mismo. Y entonces a nada teme, no importa que martianamente como honrada tenga miedo. La poeta, más que poetisa, vence y avizora como Roque Dalton «el sueño que vendrá», y asume la Patria en todas sus variadas dimensiones. Paralelamente se contempla en dos poemas sucesivos cuando afirma: «Este es el día de la patria», con todas sus contradicciones de cielo e infierno (como en el alma proyectada del poeta persa Omar Khayan: «Proyecté mi alma a través de lo invisible / en pos de los misterios de lo eterno / y a poco mi alma regresó diciendo / el cielo soy mas también soy el infierno.»); o mejor, como tal vez Basilia Papastamatíu preferiría, traer ahora y siempre un verso de Baudelaire: «Plonger au fond du gouffre. Enfer ou Ciel, qué importe? / Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau?») en el diseño quiásmico dado por la confesión del título «Amo a mi patria hasta morir».

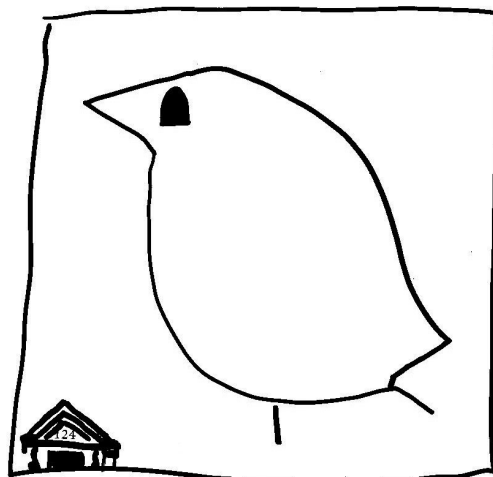
No es esta una conclusión, sino el introito de un libro concentrado, inteligente y tierno. Asentado en la poesía del ser y de su entorno. Texto en el tiempo. ▀

## Basilia Papastamatíu (Buenos Aires, 1940)

### EN SU PASIÓN POR EL EXTERMINIO

Ah, ojos que no quieren ver  
con sus miradas sin sentido  
sin ton ni son  
palabras que llegan como redes palabras como trampas  
palabras que vuelan y se clavan en nosotros como dardos  
para terminar su faena destructiva

Es la rueda que nos muele  
el irresistible placer de la sangre derramada  
Malditos que creen en la indiferencia del cielo y en la paz  
de los sepulcros  
Ferozes que nunca dudaron  
que no conocieron el desorden  
ahora caídos como suspirantes pollitos  
con el estupor de estar aquí  
buscando un lugar para morir  
¿de algo teníamos que morir, oh cielos!



### AMO A MI PATRIA HASTA MORIR

Sumidos en la oscuridad de un sueño perpetuo  
a qué aspirar qué desear  
no tenemos más cosas que hacer ni historias que contar  
por la felicidad que hemos perdido la eternidad que no  
alcanzamos  
busquemos consuelo en el duelo  
no quedará de nosotros más que el polvo siempre el polvo  
*solo una mancha que apenas se distingue*  
*un punto en el horizonte una idea más que se aleja...*

## INVOLUNTARIO DON

*Y aunque pugnen los ojos por quedarse fuera  
el gran abrazo de la tiniebla viene*

R. D.

### 1

El miedo que guía sus pasos les impide retroceder  
Incapaces de reconocerse y de escuchar el eco de sus  
propias voces  
asombrados de estar todavía aquí  
incrédulos, indóciles, fuera de sí, con palabras ajenas y  
una cierta ironía  
se preguntan:  
este es el recinto de la patria?

### 2

Con una desafiante dureza en sus miradas  
y el empeñamiento de los inconformes  
añoran la calma del desierto, su luz cegante

*pero estamos tan lejos de dios!*

### 3

Esta es la hora solemne  
de los que no vendieron su conciencia  
de las cuentas no pedidas ni saldadas  
no hubo ni crimen ni error  
*nadie mandó ni obligó ni compró ni vendió*  
pendientes de sus deudas y limpios de confesión  
tardarán un buen tiempo aún en morirse  
devotos, escuchan las regias palabras  
como único consuelo

Vienen de la misma cuna y su indestructible amistad  
les alegra el alma  
juntos beben con igual deleite el vino que invita al beso, a  
amarse hasta el hartazgo, a la sensualidad sin fin (que  
cura todas las heridas, que anula todo pensamiento )

### 4

Sobrevivimos a nuestra naturaleza endeble  
a nuestro himno, a nuestra historia  
atrapados en las entrañas del mundo, ni siquiera  
intentamos salir  
devorados-devorando hasta la saciedad  
nada es más agobiante, nada más amargo que el  
involuntario don de nuestra corpórea existencia

### 5

no actuamos sin embargo por pesadumbre ni  
por desesperación  
serenos, complacientes  
en este país de espinas  
cedemos paso a la derrota  
como impulsados por un gran, irrefrenable, deseo de morir

(el intenso resplandor que ahora emerge del abismo  
nos envolverá y nos enlazará para siempre con la  
eternidad)

*oh, amor  
oh noche solemne  
única cuna  
regias palabras  
ajenas palabras  
no humanas... no terrenas...*



## ESTE ES EL DÍA

Esta es nuestra vida de bárbaros  
pero no todo es bestial en nuestros actos  
sufrimos pacientemente la tortura de ser razonables

Este es el día de la patria  
escuchen las embriagadoras melodías  
himnos y más himnos que llegan a nuestro oídos  
Es un día luminoso, de amor y embeleso  
(las ilusiones no están todavía perdidas)  
navegamos siempre hasta el final  
siempre hasta encontrar? al final?



Ilustraciones: Tensy Krismant



Raúl Roa García (1907-1982) se distinguió como una de las figuras más relevantes en la vida pública del siglo XX cubano por su labor intelectual y revolucionaria, en la que se destacan sus incisivos discursos como canciller de nuestra nación ante la Asamblea General de la ONU.

Su vasta cultura, su carácter satírico, los continuos rasgos de humor que aparecen en una prosa llena de elementos barrocos, conformaron

un estilo expresivo único como lo evidencia su obra ensayística.

El texto que a continuación ofrecemos apareció en la revista *Vida Universitaria*, en su primer número de 1959. No solo resulta una mirada al triunfo de la rebeldía nacional, sino una inserción de este acontecimiento histórico en el devenir de la Isla, con una especial carga de futuridad.

# Retorno al futuro

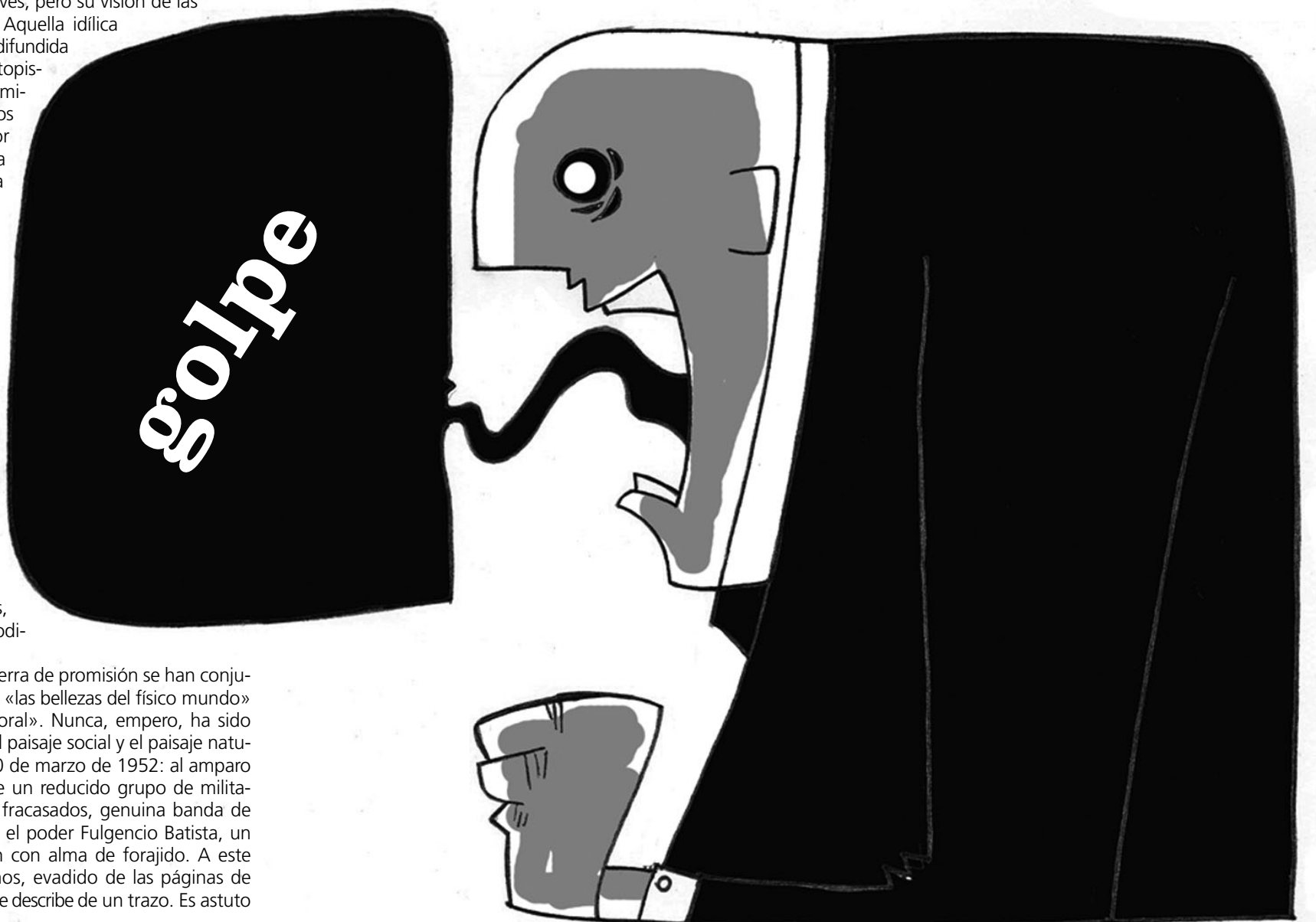
Raúl Roa

**E**n el deslumbrante amanecer del 27 de octubre de 1492, Cuba debió parecerle a Cristóbal Colón un regalo de los dioses flotando voluptuosamente sobre un mar de zafiro. «Esta es la tierra más hermosa que ojos humanos vieron» —escribió en su *Diario*, apenas la proa de la fatigada nao hendía el fondo transparente de la lujuriosa ribera. La frase hizo entonces fortuna y aún se repite con fruicioso regusto y hasta con su criolla punta de honrilla. No surgió ciertamente de un arrebató mediterráneo. Colón era genovés; pero su visión de las cosas fue siempre castellana. Aquella idílica imagen del paraíso perdido —difundida en Europa por los escritores utopistas— ha perdurado, fresca y luminosa, en el subconsciente de los sucesivos pobladores de la mayor de las Antillas. Es, sin duda, la más profunda vivencia telúrica del pueblo cubano, fundido a su paisaje con sensualidad mestiza. Hay países geográficamente cerrados y países geográficamente abiertos, con sus correspondientes concomitancias psicológicas y culturales. Cuba, desnuda de fronteras, es de los países que entregan su cimbreante contorno y su claro dintorno a la mirada golosa, sin hurtar sus playas reverberantes, sus valles floridos, sus graciosas estribaciones, sus verdes montañas, sus ríos serenos, su cielo límpido y sus lisas intimidades. Copo de sol ceñido de espumas, Cuba ha sido, y es, la perla morena de un collar codiciado de islas.

Pero en la historia de esta tierra de promisión se han conjugado, con bastante frecuencia, «las bellezas del físico mundo» y los «horrores del mundo moral». Nunca, empero, ha sido más brutal el contraste entre el paisaje social y el paisaje natural de Cuba que a partir del 10 de marzo de 1952: al amparo de las tinieblas, y en andas de un reducido grupo de militares traidores y politicastro fracasados, genuina banda de piratas, había asaltado el poder Fulgencio Batista, un Napoleón de aserrín con alma de forajido. A este salteador de caminos, evadido de las páginas de *Tirano Banderas*, se le describe de un trazo. Es astuto

felón, oportunista y cobarde. Su voz engolada y su histriónico gesto delatan, a la legua, su complejo de inferioridad y su perenne pavura. Es ignaro y cruel. Su impudicia corre pareja con su paranoia. Alardeaba de «fuerte» cuando se sentía protegido y apoyado por cañones y tanques y se valía de otros en las coyunturas de peligro. No se conoce un solo acto suyo en que haya arriesgado una uña. Ha operado siempre en la sombra y sobre seguro. El 4 de septiembre de 1933 se apoderó de la sublevación de los soldados y clases —mixtificando

a seguidas la proyección revolucionaria de la insurgencia— merced a una estratagema concebida y ejecutada a espaldas de sus promotores. Traspuso el campamento de Columbia la infausta madrugada del 10 de marzo de 1952 cuando ya estaban los resortes y mandos en poder de los conjurados, mediante la traición y el soborno. Y creyéndose otra vez dueño de la República, robó, persiguió, encarceló, desterró, torturó y asesinó a mansalva hasta que, consciente de su derrota total y de su ajusticiamiento en la plaza pública, se fugó, también





## Las malas palabras

Amado del Pino

en la noche, con su cohorte de verdugos, palafreneros y garrapatas, yendo a refugiarse en el cubil de Trujillo. Su proscripción será eterna como eternamente maldita será su simiente. Y algún día, en Santo Domingo o en cualquier otra parte, la justicia caerá implacablemente sobre él y sus cómplices como se tajan de un árbol las ramas podridas.

En este sombrío y sangriento septenio no hubo, sin embargo, un solo día de respiro para el dictador y su cuadrilla. Los estudiantes universitarios, heroicamente parapetados en la indoblegable Colina, abrieron la marcha de la resistencia, de la rebeldía y de la protesta. Paralelamente se organizó el movimiento insurreccional, que tuvo en la «Triple A» su primer aparato de lucha y su líder en Aureliano Sánchez Arango, con la colaboración de un puñado de limpios y arrojados sobrevivientes de la generación del 30. Y a la vez, y por otras vías se fueron integrando nuevas corrientes y grupos revolucionarios, con Rafael García Bárcena y Fidel Castro a la cabeza. El frustrado asalto al cuartel Moncada cierra este capítulo del proceso y sirve de prólogo a la épica gesta que acaba de terminar. De aquella romántica arremetida surge el Movimiento 26 de Julio y adviene Fidel Castro al primer plano de la lucha revolucionaria. Durante su reclusión en Presidio Modelo, estudió y meditó y maduró los planes que darían al traste con la dictadura. Cuando yo le vi en México, a raíz de su llegada como desterrado voluntario —había ya escogido su ruta— andaba en los preliminares de la organización de su ingente proeza de invadir a Cuba con una mano de valientes, y desde las montañas orientales, iniciar la reconquista de la libertad mediante una guerra de guerrillas que pareció ingenua a los estrategas de café y a los generales de salón. Anunció que vendría antes de finalizar el año 1956; y, en efecto vino. Solo 12 hombres supervivieron; pero Fidel Castro demostró una vez más, que 12 hombres decididos a vencer o morir son capaces de levantar un pueblo y conducirlo a la victoria.

La Sierra Maestra fue tornándose, poco a poco, en el símbolo de la varonía cubana y en el contrafuerte irreductible de la dignidad nacional. En Santiago de Cuba primero y paulatinamente en el resto de la Isla, se organizó la ayuda a los nuevos mambises. Sumaron sus aportes al Movimiento de Resistencia Cívica las instituciones cívicas, profesionales, culturales, religiosas y fraternales. Hombres y mujeres, jóvenes y viejos, negros y blancos, ricos y pobres se enfrentaron, a pie firme, a la persecución, la cárcel, el destierro, el tormento y la muerte. Cuando un pueblo se yergue en defensa de su albedrío y decoro no hay fuerza que lo domine. No había ya otra alternativa que desafiar gallardamente el despotismo o vegetar de rodillas. El Directorio Revolucionario, la Federación Estudiantil Universitaria, la Ortodoxia Independiente, la Organización Auténtica y el Movimiento Montecristi, por su parte, movilizaron

sus recursos con admirable denuedo. El homérico asalto al Palacio Presidencial, organizado por el Directorio Revolucionario, es una página sin precedentes en nuestra historia política. Esa tarde, gloriosa y trágica al par, cayó, como un héroe de leyenda, José Antonio Echeverría, la figura epónima del estudiantado universitario, como lo es Frank País de la juventud oriental. No hubo flaqueza alguna ante los mayores reveses. El combate abierto a la dictadura prosiguió sin parar mientes en las dificultades. Se abrió, por el Directorio Revolucionario, el frente del Escambray, en el corazón mismo de la Isla, donde Faure Chomón y Armando Cubela se cubrieron de gloria, al igual que Raúl Castro y sus capitanes en el Segundo Frente Oriental. Ernesto Guevara —el Che del romance y de la crónica— y Camilo Cienfuegos, emulando a Antonio Maceo y a Máximo Gómez, llegaron hasta Las Villas, coordinando sus actividades con los guerrilleros del Escambray. Desde aquel mismo instante, los destinos de la dictadura quedaron sellados. Y afloraba asimismo el gran milagro de esta epopeya: el triunfo del ejército popular sobre el ejército profesional.

Lo demás ya se sabe. El tambaleante armatoste del régimen más sanguinario, corrompido y rapaz que haya padecido nuestra América se vino abajo con los rosados despuntes del nuevo año. Había huido Batista; pero el batistato persistía. A la alta traición del general Eulogio Cantillo, que había favorecido la fuga de Batista y de su camarilla e intentado desconocer la voluntad insobornable de la Revolución, respondió Fidel Castro con la declaratoria de huelga general hasta conseguir la rendición incondicional de los últimos residuos de la dictadura y la asunción a la presidencia del doctor Manuel Urrutia.

Ya el presidente de la Revolución ha tomado posesión de su cargo en Santiago de Cuba. Su gabinete está en proceso de formación. Se ha establecido un nuevo Ministerio encargado de recuperar las propiedades y dineros mal habidos. A Fidel Castro, el gran organizador de la victoria, se le ha confiado la custodia y garantía de la nueva libertad. La Federación Estudiantil Universitaria y el Directorio Revolucionario han acampado en la Universidad de La Habana. Los milicianos del 26 de Julio patrullan las calles y protegen la vida y hacienda de los ciudadanos.

La pesadilla ha concluido. El régimen anticubano que personificaba Fulgencio Batista ha sido completamente barrido. Urge ahora organizar la victoria sobre el primado de la libertad, de la justicia y de la cultura. La tremenda faena de la reconstrucción exige la cooperación de toda la ciudadanía. Jamás presidente alguno ha tenido respaldo más compacto que el doctor Manuel Urrutia. La nación tiene ante sí la oportunidad única de estrenar una vida nueva en todos los órdenes. La guerra «necesaria y justa» ha sido ganada y Cuba retorna al futuro empavesada de ilusiones. ■

**L**eo sobre el debate acerca de las palabras «malsonantes» en las televisoras de EE.UU. Se llega a multar a los creadores de alguna serie dramatizada si —en horario estelar o para todos— se profieren lo que en Cuba llamamos «malas palabras» y en España «tacos».

El asunto me trae imágenes, sensaciones y hasta ideas un tanto contradictorias. Me crié en el campo donde las frases gruesas eran escasas y utilizadas casi exclusivamente por varones de mucha confianza y en lugares o situaciones muy precisas. Es más, hasta en el elogio a los atributos de una mujer el campesino no solía nombrar sus hermosas proporciones con su santo y seña literal, sino que sustituía la bendita mala palabra por frases contrahechas por el pudor y gestos expresivos; algo así como: «¡Oiga..., esa mujer lo que tiene es... un fenómeno!», y todo ello arrugándose de la admiración o poniendo palmadas donde, en otros círculos, irían los vocablos soeces.

Por otra parte, soy de una generación que se liberó de muchos puritanismos y moralinas. Una de las razones por las que admiro tanto a Pablo de la Torriente Brau es por la forma en que nuestro brillante periodista y escritor empleaba la llamada mala palabra, el desenfado con que prescindía de las célebres y feas iniciales acompañadas de puntos suspensivos. Donde mis primos, rústicos pero sutiles, apelaban al gesto, los editores conservadores acentuaban la grosería, con esa letra inicial y el espacio para completar el supuesto insulto a la corrección.

Me cae bien la gente de la llamada «boca sucia», siempre que ejerzan esa vocación con gracia. La posible grosería que en alguien simpático da risa, dicha por otro(a), sin ritmo o magia, puede caer como una piedra sobre un charco de aguas residuales.

En mi teatro he apelado a estas palabras, pero sin verlas como fealdad o provocación. Por el contrario, sigo pensando que en ciertos momentos resultan insustituibles y que puestas en circunstancias poéticas se suman a esa ruda pero honda belleza.

El combate que se libra ahora parece ir por otro camino. Los defensores de la jerga supuestamente marginal o prohibida invocan al realismo del habla cotidiana. Es cierto que esos giros fuertes han ganado, cada vez más, una carta de legitimidad en diversas esferas sociales.

Solo comparto la censura a esta zona del lenguaje si se hace en nombre de embellecer y de hacer más rico el idioma. Claro, se trataría de limitar las malas palabras: no de arrancarlas de raíz, pues algunos de estos vocablos son más hermosos y expresivos que otros legitimados o solemnes. Repetir tacos puede ser tan aburrido como emplear muletillas o desconocer sinónimos radiantes o eficaces. Además, el abuso de ese lenguaje paralelo y pícaro acaba por degradarle su gracia, hacerle perder su condición de exclusiva, sensual contraseña. ■

# Además del nombre de Lam,

Pablo F. Rivera

**N**o se trata de una colección más. La que se exhibió parcialmente en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam —ubicado en una de las esquinas de la Plaza de la Catedral habanera— constituye una importante suma de creaciones de los tres continentes que han participado en las diez Bienales de La Habana, así como de otros artistas que se dispusieron a entregar señales palpables de su identidad estética a una institución que coincide con lo más raigal y avanzado de tales hacedores de la visualidad.

En las estructuras y significados de las piezas que los interesados podrán apreciar y «desnudar» hay mucho de historia de la plástica y alcance cultural porque son realizaciones de todo género que hablan de los rostros múltiples, las técnicas, los métodos transformados en buena medida, el contenido abierto, los impulsos solares y las desgarraduras. El conjunto, en lo museográfico, más que responder a razones de consecutividad generacional,

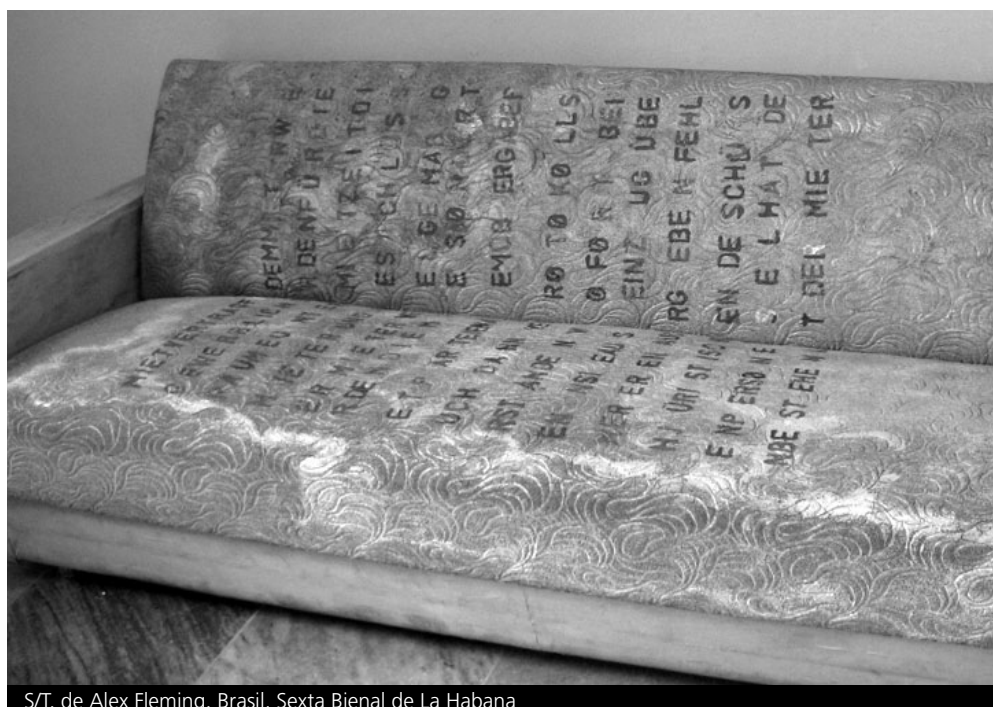
temáticas de época y selección estilística —comunes al coleccionismo local de arte cubano— se basa, para su ordenamiento, en la concurrencia de visiones que provienen de tiempos y realidades donde lo equivalente y lo diferente, lo peculiar de los lenguajes y el diálogo visceral, la fusión de huellas temporales y la ruptura del criterio constructivo o perceptivo establecen un campo plural intrainstitucional de singularísimas propuestas para el ojo y la mente.

Modernidad, posmodernidad, nacionalismo, antropología, lenguaje indirecto, drama social, poéticas vernáculas, universalidad, transarte y pensamiento visualizado son algunos de los conceptos implícitos en las obras de la colección que en la muestra se manifiestan de modo individual y renovador, y evidencian que los criterios para producir, evaluar e interpretar el arte del siglo XX —considerado aún en esta centuria como «contemporáneo»— no han sido iguales para los diversos tipos de artífices del mundo.

La exposición recorre desde las expresiones afirmadas por el conceptualismo y una acepción



«Máscara», de Antonio Ole, Angola, Segunda Bienal de La Habana



S/T, de Alex Fleming, Brasil, Sexta Bienal de La Habana



«El peso de la memoria I», de Erika Mesa y Javier López, Paraguay, Décima Bienal de La Habana

# una diversa colección



más nueva de la «pintura pensante», hasta representaciones que utilizan referentes étnicos o proyectan orgánicamente signos de violencia, sensualidad o nexos con la condición natural. También están presentes las variantes híbridas de lo latinoamericano, el diálogo entre herencia y presente en códigos artísticos africanos, y cierta energía cifrada de lo asiático, a veces devenida base de propuestas ambivalentes por artistas que no se complacen con transmitir el ambiente que los marca y la sensibilidad que han conformado.

Un Centro que pudo haber sido al mismo tiempo dinámico y moderno museo de las artes que han revitalizado a nuestras Bienales, nos muestra por primera vez, a modo de colección coherente, la riqueza que atesora. No son piezas que indiquen solo nombres sacralizados por los estilos iterados y la cubierta hermosa de los productos «plásticos», sino genuinas «ventanas» por las que puede percibirse una historia, detectarse las operaciones de diseño y la fabricación fecundantes, saberse de las mundividencias individuales

insospechadas, y comprobarse que los artistas de esencia vital —no importa su nacionalidad— poseen, además de una visión filosófica y estética de la existencia, determinadas necesidades dialógicas de relación simbólica, ética y hasta crítica con el panorama social.

Una gran clase viva para estudiantes y estudiosos de arte, o de geografía humana y temas culturales, resultó la visita a las salas del Centro Lam en el verano. Conversar con cada obra, interrogarla, penetrar en su urdimbre y en las sugerencias, volver con ella los ojos al instante de su nacimiento para finalmente sorprendernos con lo que tienen de actualidad y perenne perspectiva, será una experiencia enriquecedora de la información y el espíritu. La lógica interna, la limpieza distributiva y esa equilibrada dosis de arte legítimo que ofrece la colección, son los resultados de un equipo de trabajo curatorial que ocupa, junto a la correspondiente tradición mantenida por Casa de las Américas, el lugar de mayor acierto y reconocimiento en ese terreno profesional en nuestro país. ▀



S/T, de Jorge Orta, Argentina, Tercera Bienal de La Habana



S/T, de Alex Fleming, Brasil, Sexta Bienal de La Habana

# Trasiego

Zoila Sablón

**L**uego de aventurarse con la revista y el proyecto cultural La Má Teodora, muy vinculada al teatro cubano, Alberto Sarraín y un notable equipo de colaboradores donde se destaca la Dra. Lillian Manzor, irrumpen con el atrevimiento, por qué no, de convocar a teatristas de la Isla al I Festival del Monólogo en la ciudad de Miami, en 2001. Fue un éxito rotundo en todos los sentidos. Por primera vez, el teatro tendía un puente eficaz y duradero entre ambos países. Aquel encuentro ilustró de manera contundente

que la cultura, en efecto, es un arma de paz y entendimiento entre los humanos.

Otra estación significativa en el trayecto de Sarraín fue el montaje de *Parece blanca*, de Abelardo Estorino, en 2002, en el que involucró a actores cubanos residentes y no en Cuba, con la excepción de algunos invitados procedentes de otros países latinoamericanos. Con *Parece blanca* —versión de Estorino de la novela *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde—, Sarraín confrontaba, a través del dueto incestuoso de Cecilia-Leonardo, a dos sentidos de nación, una en la otra y viceversa; tensaba

y dimensionaba en escena el conflicto de la novela para advertir sobre los múltiples sentidos de patria, de pertenencias, en un aparente juego literario.

Ya Estorino se había encargado en su hermosísima versión de llamar la atención sobre esa supuesta «culpa» expuesta en la novela. Una culpa «observada» desde el distanciamiento que permite el tiempo y el recurso del teatro dentro del teatro, vías igualmente eficaces para relativizarla. El autor de *La casa vieja* pone al descubierto los manejos sucios del poder en detrimento de la vida y de la plenitud del hombre, los vigentes conflictos raciales que aún sacuden la sociedad y la mentalidad cubanas. Con el montaje de Sarraín, a esos aspectos se añade la perspectiva de la «culpa» como un elemento intrínseco, inherente a nosotros mismos, parte de nuestra propia ontología, algo con lo cual tenemos que vivir. Ese cruce impuro de sangre, esa imperfección, esa inmoralidad que se regodea en lo erótico —alejado del estereotipo de la mulata sensual y seductora— es asimismo, sustancia de la cual también estamos hechos. Al poner en un mismo escenario a actores y visiones diferentes, pero con un origen en común, resemantizaba el incesto como acto simbólico que traspasa los contornos de lo moral para instalarse como un posible signo identitario.

Hace apenas unos días se estrenó en Miami, *Chamaco*, de Abel González Melo. No necesito para estos apuntes haber visto el montaje de Sarraín para imaginarme que, con ese trastoque espacial, su *Chamaco* pone el acento en otras resonancias. El espacio de enunciación desde el cual participamos del relato «habla» y «produce» otros mensajes. Algunos de ellos obviamente conectados a la lectura personal e intelectual que hace Alberto del texto de González Melo; pero otros muchos relacionados con el hecho mismo de su estreno en Miami. Se genera otra operación que va más allá de verificar, en efecto, la re-creación de la nocturnidad del Parque Central o de la corrupción, decadencia y doble moral de una sociedad o una zona de esa sociedad. Ya sabemos que el Parque Central está en La Habana Vieja y no en Miami. De lo que se trata es de constatar una voluntad que persigue dialogar e indagar con / y en esa realidad, desde una distancia, también comprometida, testigo y partícipe de ese descalabro humano y social.

*Chamaco* es una pieza dura dondequiera que se coloque. Es, a la vez, un escenario común. Más naturalizado en uno u otro sitio, pero al fin y al cabo, sus personajes conviven con nuestro tiempo en cualquier coordenada.

Es justamente esa convivencia, en una activa complicidad, lo que hace de *Chamaco* una obra de otro tipo dentro de la línea de lo «marginal». No son personajes marginados, sino marginables, cuya línea cruzan una y otra vez en dependencia de la hora del día y de la noche. Son seres expuestos, vulnerables, tanto que se confunden sus historias: se cruzan en un trágico y amargo desenlace. ¿Cuál es la culpa? ¿Qué es lo que hace de ellos lo que vemos

que son? En primera instancia la mentira. Todos tienen estrategias para falsear: un abogado, bien posicionado socialmente que miente a su familia porque es gay; una médica que esconde a su novio y no se siente realizada, pero se engaña diariamente; un policía amante de un travesti, doble simulacro, juego de ocultamientos de poder para afirmarse; un anciano pervertido y gay, ex marido de la tía de Kárel que tergiversa la verdad ante el policía; la guardaparque que lo sabe todo y no dice nada. El único verdadero culpable ante la ley es Kárel Darín porque es un asesino, pero, ¿qué es en primera instancia lo que lo condujo a matar?, ¿quién puso la navaja en su mano? Nosotros y ellos. ¿El resto no es, de alguna manera, cómplice de Kárel? ¿No hemos contribuido de alguna forma a «construirlo»?

*Chamaco* nos alerta, sin didactismos ni moralejas, de esa responsabilidad colectiva que pasa por lo social, lo político y lo universal. El Parque Central siempre ha estado ahí, con esos sujetos atravesándolo, habitándolo. González Melo nos lo pone delante como Dea Loher lo hace con la Plaza Roosevelt, de Sao Paulo. *Chamacos* siempre han existido en la realidad y en el imaginario universal. Abel nos muestra a Kárel Darín como también Bertrand-Marie Koltes lo hace con Roberto Zucco. El Parque Central, como ahora la calle G, son entornos de legitimación, de comprobación de otros cuerpos, de otra cultura de la vida, de otros lenguajes de negociación. Son, querámoslo o no, territorios que también habitamos.

Abel aguza el tino y pone la misma mano que mató a Miguel en el cuello del propio Kárel. No hay juicio porque no hay victimario. Desde la perspectiva de autor, es interesante y sabio, por demás, el mecanismo de crear espacios deseados donde la voluntad del escritor juega con la posibilidad de cambiar la historia. A pesar de que en sus manos, ese ente-autoral tiene el poder de enrumbiar el relato hacia otros avatares, la realidad lo supera. Le gustaría que Kárel no llevara la navaja y que la hubiera dejado sobre la mesita; sin embargo, el narrador se sorprende al confirmar que la tiene consigo. Y así sucesivamente, comparte con nosotros su punto de vista o su deseo, frustrado siempre, de que las cosas no ocurran de ese modo. Un deseo frustrado por la realidad que, de hecho, es frustrante. Es a partir de esa «instancia poética» desde donde prefiere convocarnos para participar de su utopía individual y social. Esa voz apuntadora nos va llevando de la mano y, más que cumplir su función para con el director o el espectador en su montaje imaginario, nos habla calladamente. Esos mundos paralelos nunca llegan a tocarse: el utópico se agazapa ante el real.

Me han llegado hermosas imágenes del espectáculo de Sarraín. Fotos donde veo otro Kárel o el mismo, otro Miguel o el mismo. No creo que eso importe tanto. Poner *Chamaco* frente a los ojos de ese espectador es un acto de fe que siempre el teatro insiste en aventurar, como lo sigue haciendo el propio Alberto. ▀



Ilustración: Jorge Méndez

# Moussa Sene Absa



## evalúa, ilustra y convence

Joel del Río

**B**ien ocupado en su estancia en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños estuvo Moussa Sene Absa (el realizador senegalés, autor de *Madame Brouette*, entre varias otras películas memorables) participando en las evaluaciones de los ejercicios realizados por el fin del curso, particularmente pretesis y tesis. Sus opiniones sabias, concisas e iluminadoras fueron vertidas en francés, inglés o español, en el lenguaje de los gestos y la representación, o mediante los códigos universales del cine. *Madame Brouette* se exhibió en el cine Charles Chaplin con la presencia de su realizador. Posteriormente Sene Absa ofreció una conferencia en la sala Glauber Rocha de la escuela sobre los modos de narrar en el cine, y mostró a los estudiantes su próximo filme, todavía en posproducción.

Multifacético cineasta, pintor, escritor y músico, Moussa Sene Absa dirige y escribe para teatro, televisión y cine. En todas esas vertientes trabaja con frecuencia, como ya hemos apuntado, el tema de la mujer africana, frecuente también en la obra de notables cineastas de ese continente y del Tercer Mundo. Los colores vibrantes, la belleza visual y una cierta cualidad estética remarcada sutilmente en la puesta en escena de la vida cotidiana y popular en Senegal, son algunas de las virtudes que disfruta el espectador. Esta reconocida película africana realizada en 2002 cuenta la historia de una mujer joven, orgullosa e independiente, quien se dedica a vender frutas y vegetales en una carretilla. Ella vive con su hija Ndèye y su amiga Ndaxté quien también ha escapado de un marido violento. Sueñan con abrir un pequeño restaurante que les permita vivir con dignidad. Entonces conoce a Naago, un policía seductor y mentiroso de quien se vuelve a enamorar. Un día, al amanecer, el vecindario se despierta con el sonido de disparos. Naago sale malherido de la casa de Mati y se desmorona en el suelo. Todas las mujeres del barrio salen en defensa de Mati-Madame Brouette; los hombres sienten que su autoridad está siendo amenazada.

Confirmación de que la eficacia dramática y la habilidad para conmover no necesariamente se vinculan con los presupuestos millonarios de producción. El filme pulsa las cuerdas genéricas del melodrama femenino y el policiaco de intriga y suspense con el fin de comprender las circunstancias que impulsaron a Mati a cometer el crimen de que se le acusa. El final abierto es la coartada para que sea el espectador quien se sienta

obligado a emitir criterios y ofrecer verdicetos a partir de los testimonios escuchados en el juicio y de las retrospectivas que nos informan de como cambió la vida de esta mujer en su relación de pareja. La manera comprometida y cálida en que el realizador ha sabido reflejar la intimidad de esta mujer alcanza resonancias universales, comprensibles para los espectadores de cualquier latitud y entorno. No en vano la película se ha transformado en uno de los pocos títulos africanos que ha sido exhibido comercialmente en muchos países.

Sobre *Madame Brouette* su autor ha declarado, en numerosas entrevistas, que se inspiró en la historia real de una amiga de la infancia y en la de numerosas mujeres senegalesas: «En mi sociedad las mujeres no gozan de mucho respeto. Realmente no tienen un lugar, y a menudo su función es exclusivamente reproductora. Soportan abusos y humillaciones; incluso, muchas no se pueden divorciar porque son económicamente dependientes. Cuando se hacen mayores y sus cuerpos se estropean, sus esposos piensan que ya han tenido suficientes hijos y buscan una segunda esposa más joven, y virgen, para crear una nueva familia. Sentía la necesidad de hablar sobre todo esto porque para mí la mujer es sagrada.

El cine es un medio muy importante que nos puede ayudar a entender y resolver los problemas. Debo mostrar al mundo esta terrible cara oculta. No me gusta el cine de mero entretenimiento. Mis películas deben ser el espejo

en el que mis compatriotas se vean y se sientan impulsados a cambiar».

Al nivel del subtexto, con todo y que algunos personajes secundarios se vean caricaturizados al extremo, y aparte de que en ocasiones predomina un tono ciertamente ingenuo y en apariencia banal, *Madame Brouette* representa un asunto tan complejo como la intromisión de la modernidad y de los patrones de la civilización occidental en formas de vida tradicionales y ancestrales, incluso. Los traumas derivados de semejante colisión se asoman o capitalizan en el interés de los principales cineastas africanos, y en particular de Senegal. La pequeña cinematografía de este país impactó en muchos lugares del mundo desde finales de los años 60 hasta la primera mitad de los 80 —cuando lograron estabilizar la producción con cinco largometrajes de ficción al año— con las excelentes películas del también escritor Ousmane Sembene (famoso por realizar las primeras y las mejores películas del África negra: *Emitai*, *Xala*, *Moolaadé*), Djibril Diop Mambety (*El viaje de las hienas*), la cineasta Safi Faye (*Los dueños del sol*) o Valerio Truffa (creador de escuelas de cine en varios países africanos como Benin y Madagascar).

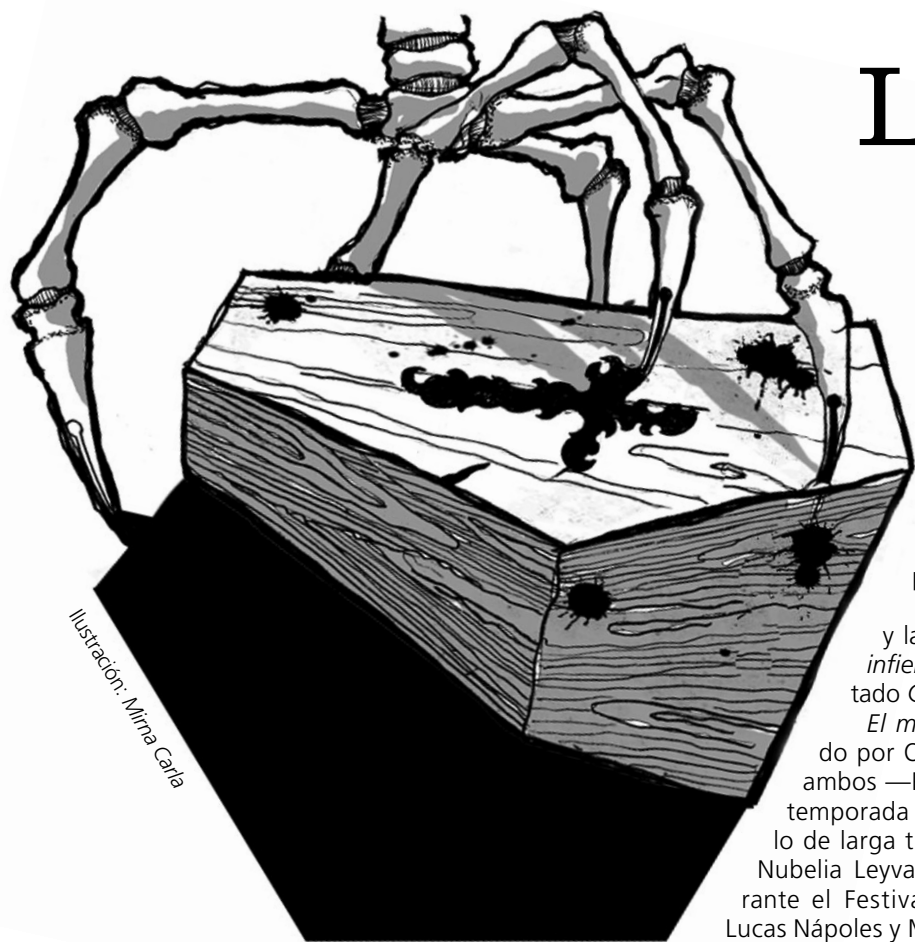
Según el criterio generalizado, los personajes femeninos son capaces de reflejar con mayor exactitud y comprensión los estadios de la exclusión, desigualdad e infortunio que domina en los países subdesarrollados, y Moussa Sene Absa lo sabe. Importa mucho tener presente semejante perspectiva cuando uno se enfrenta a esta película de altísimo linaje artístico: estamos viendo mucho más que la historia trágica y el drama criminal de una mujer víctima de las circunstancias. ▀



Ilustración: Yusef Marin

# Las buenas maneras Cuentos del buen humor

Jesús Lozada



armar programa, no con un solo espectáculo, sino con cuatro.

Y así fue, desde el fondo del esfuerzo y la amistad brotaron *El menú*, *Bar del infierno*, *Rompo con la rutina* y el ya mentado *Cuentos del buen humor*.

*El menú* (tercera versión, a saber), dirigido por Octavio Pino y esta vez, con guión de ambos —Pino y Navarro—, fue el pórtico de la temporada estival de cuentos. Es un espectáculo de larga trayectoria. Primero lo hicieron Pino y Nubelia Leyva en Ecuador; después en 2008, durante el Festival del Proyecto Ejo, se le sumaron Lucas Nápoles y Mirta Portillo, junto con músicos agrimontinos, y ahora se presentó como una degustación

para *gourmet*. El entrante fue excepcional con «Por qué cundió brujería mala», de Lydia Cabrera, en la voz de Luis M. Carbonell —el primero de los cubanos que subió los cuentos a la escena teatral, y que asume el texto literario como quien interpreta una partitura musical, logrando que tras esa «lectura» se escuche una melopea que, acompañada de gestos discretos y precisos bastan para que uno vaya descubriendo los paisajes, los personajes y los sucesos. Los 86 años de Luis fulgurán. También intervino Aris Garit, trovador de fina musicalidad, mientras tras los aforos, Elhiete Manso, Ernesto Lugones, Ricardo Martínez, Nubelia Leyva, Lavinia Ascue y la Navarro cocinaban sus historias a la espera de ser presentados por el capitán Benny Seijo, actor sobrio y orgánico. Cada nueva versión de esos cuentos-platos se agradecen en su variedad y equilibrio, segura puerta para las «degustaciones» que tuvieron lugar.

*Bar del infierno* y el espectáculo de Georgina Almanza, *Rompo con la rutina*, no alcancé a verlos en El Sótano. Del primero hablé en un texto publicado en este mismo espacio y que está estructurado partiendo de cuentos literariamente complejos, sólidos, que fueron presentados con una maestría que se sostiene en los años de práctica escénica y el talento excepcional de sus hacedores: Mayra Navarro y Octavio Pino. El segundo, con dirección de Simón Carlos, aún no lo he disfrutado, aunque por su protagonista se puede sospechar una corrección y experiencia que emanan de la trayectoria de esta actriz devenida narradora oral, por lo que dejo pendiente un comentario al espectáculo de Georgina.

*Cuentos del buen humor* se presentó el domingo 26 de julio. Desde la escena no dejamos de preguntarnos sobre la conveniencia de hacer la función ese día, cuando sabíamos que los feriados, y más este, pueden ser días de jolgorio extenso e intenso, que alcanzan la madrugada y después requieren un sueño reparador. Pero el público estuvo ahí, fiel y agradecido.

Las primeras palabras fueron las de Mayra Navarro. Un pequeño tropezón, al introducir el espectáculo, la hizo temblar. Era una palabra, una de esas libertinas e independientes palabras que se tuercen cuando menos uno lo espera. Ella, al regresar a la pata, me miró con cara de espanto. Fue una de las lecciones más impactantes que he recibido en mis días. Mayra no sufría por temor a un ridículo, que sabe que no hizo; temblaba por el público que merecía lo perfecto. Seguidamente, había contado un cuento indio de tradición oral, simpatiquísimo, una de esas historias, complejas por la reiteración de un trabalenguas que conectan con todos los públicos de inmediato, y lo había hecho con maestría singular, pero no le bastó. Ella quería limpieza en todo, ella hubiera querido que aquella palabra dicha para los otros saliera perfecta y luminosa. De alguna manera lo fue. Desde la platea la gente sabe, reconoce el deseo profundo de verdad y belleza de los verdaderos narradores, como también reconoce a los ególatras, a los oscuros. De modo que, como vieron la luz, olvidaron, no escucharon. No digo que perdonaran; digo que vieron la belleza esencial. No obstante, en su cuento final, el efectivo «Divorcio», del mexicano

Vicente Rivas Palacio, resultó un momento espléndido. Yo que he escuchado ese cuento tantas veces en los últimos 30 años, digo que para reverenciar a su público Mayra Navarro saltó sobre sí misma y alcanzó cotos muy altos, como pocas veces uno alcanza a ver.

Entre adagio y coda, variaciones recias y seguro humor hubo un bloque de cuentos en homenaje a Héctor Zumbado, con Octavio Pino, Lucas Nápoles, Ernesto Lugones, Nubelia Leyva, Elhiete Manso y Ricardo Martínez. Todos aportaron al conjunto una nota de serena y simpática armonía. Sin embargo, quisiera destacar también los efectivos momentos de Octavio y de Ricardo en sus apariciones independientes que, desde historias que apelan a una realidad inmediata, nunca traspasaron la barrera sutil que separa a una contada oportuna de una oportunista.

Junto a ellos estuvo también Miriam Broderman con su ya reconocido estilo, y también el que suscribe, ciertamente correcto a pesar de alguna que otra pausa excesiva, contando «Historia de un caballo que era bien bonito», de Aquiles Nazoa, quien esa noche hubiera merecido mejor suerte en mi voz. Es un poema en prosa que me acompaña desde hace más de 25 años, cuando aún no había aparecido en su hermoso libro *Historia privada de las muñecas de trapo* y lo transcribí personalmente, de uno de aquellos antiguos discos de placa de acetato, publicado en la serie *Palabras de Nuestra América*, de la Casa de las Américas. Por aquellos tiempos todavía no era médico, ni siquiera pensaba estudiar Medicina, e iba todas las tardes a escuchar esa historia a la sala de música de la Biblioteca Provincial de Camagüey. Los encargados, Mercedes y Pimentel, tenían mucha paciencia, pero no los otros usuarios. Cuando llegaba, era como si llegara un caballo de carretón con uno de esos sacos pestilentes bajo las ancas, y todos se marchaban sin decir palabra. Es que los principeños somos muy educados. No sé si alguien me regaló un casete Orwo, de aquellos que venían de la RDA, o yo lo busqué o lo compré; lo seguro es que me grabaron el poema, y ya en la cinta, pasito a paso, lo transcribí. Lo demás fue coser y cantar. Hasta hoy lo cuento. Unas veces mejor, otras peor, pero lo digo. Esta vez no estoy contento con lo que hice. Pero no debo hablar de mí mismo, que para algo me hicieron leer el *Manual de urbanidad y buenas maneras...*, de Carreño.

En otros países, como Argentina, Italia, Francia y Colombia existe la tradición de permanencia en cartelera de un mismo espectáculo de cuentos mientras haya público que asista. Deberíamos aprovechar esta experiencia, pues es ciertamente positiva. Todo el mundo sabe que un espectáculo alcanza madurez y equilibrio en la medida en que es presentado; sin embargo, en nuestro país tenemos la manía —o la desgracia— de armar espectáculos de vida efímera, con una o dos presentaciones que no dejan espacio para que el público descubra las claves y para que el narrador aprenda del público. Apelamos a la oralidad y le cerramos las puertas a sus expresiones más exactas.

Contar un cuento es un arte efímero que se produce siempre en el aquí y ahora, frente a frente, cara a cara, y en el cual la comunicación, que es su razón de ser, se produce por la conjunción de un narrador, de un texto narrativo, de una situación de representación o espectacularidad, de un receptor y de una recepción determinada, en una circunstancia tempo-espacial única e irrepetible. Cada vez es la primera y la última. No hay segundas oportunidades, es todo o nada; aunque en cada «versión» aprendemos algo que seguramente será útil porque creará un repertorio de fórmulas, de estructuras, que permitirán echarle mano en una nueva ocasión efímera, que tampoco concederá otras oportunidades sino que se concretará o no, dependiendo del modo en que se produzcan las complejas sinergias necesarias para un momento de arte en el reino de la oralidad.

Esperemos que esta temporada no sea la última y que los narradores orales, los programadores y «decisores» culturales unan voluntades para que la buena costumbre de narrar y escuchar cuentos sea solo leve en su esencia, pero reiterada en su presencia. Colorín colorado... He terminado. ■

**L**as buenas maneras, las pobrecitas, las tan llevadas, traídas y estrujadas buenas maneras. A pesar de que ellas sostienen la decencia y hasta a nosotros mismos, todavía insistimos en pisotearlas, en mofarnos cual si de cosa antigua se tratase; y lo que es peor, hemos terminado viéndolas como a trastos inútiles que retrasan, desde la impedimenta, la marcha triunfal del ejército de los adelantados, los posmodernos, los pioneros del porvenir. Sin embargo, yo, que soy persona del siglo pasado, insisto en convocarlas aun cuando refrenen mis más legítimos fueros. Quiero escribir sobre *Cuentos del buen humor*, el espectáculo de cierre de la temporada de Narración Oral que los proyectos NarrArte, Te Cuento, Para Contarte Mejor —con algunos invitados— y el Centro de Teatro de La Habana, presentaron en la sala teatro El Sótano durante todos los domingos del mes de julio, siempre a las ocho de la noche. Pero no puedo.

A estas alturas ustedes se estarán preguntando, ¿qué tendrán que ver las maneras y los deseos del escribano? ¿Acaso ellas le aconsejan no hacer uso de su legítimo derecho con tal de no perturbar la tranquilidad de sus congéneres? ¿No estaremos delante de una de esas raras estrategias en las que el victimario se disfraz de víctima y apela a la decencia de los moribundos mientras este le cercena el cuello con una multitud de argumentos elegantes y filosos? ¿No estaremos cayendo en la red de uno de esos escritores-araña? Puede ser, todo puede ser... pero no es. Confieso haber participado en el espectáculo y no del lado de la platea. *Mea culpa, mea culpa*. Estaba en la escena, con una participación discreta, pero en escena. La cosa está entonces en que la urbanidad y las buenas prácticas indican que la parte debe renunciar a ser juez. En buena ley, hay conflictos de interés. Renuncio. Debo hacerlo. No escribiré la crítica del evento, pero, y siempre hay un pero por estos lares, relataré los sucesos, me atenderé a ellos y nada más que a ellos. Como si fuera un cuento de cuentacuentos, uno que nadie ha contado antes o que se ha narrado millones de veces, un cuento como el de «El elefante y la hormiga», como el de «La buena pipa», como el de «La mujer chiquirritica»...

Había una vez, había una vez... una mujer llamada Mayra Navarro: una mujer puente, una mujer río, una mujer huracán, una mujer sol... una mujer. Y ya se sabe que las mujeres son de armas tomar. Esta tiene las suyas, solo que son instrumentos de una guerra fuera del tiempo o en el tiempo, a un mismo tiempo. Yo no había nacido y ya ella las había jurado. Fue alumna de Eliseo Diego, de María Teresa Freyre de Andrade y de María del Carmen Garcini; después, de Francisco Garzón. ¿Y quién con tales maestros no se pone enseguida en el camino? Ella no encontró nunca el ungüento de la Magdalena, ni el bálsamo de Fierabrás, ni la Piedra filosofal, pero cuando toca a una persona, a uno que quiera ser tocado, enseguida por la boca le salen cuentos; todas las historias de un tirón.

Como ella no ha dejado de aproximarse a otros seres humanos y como ellos no han dejado de buscarla, hoy puede lanzar un chasquido de sus dedos al viento, dar un pase mágico sobre una chistera o frotarles el corazón a sus amigos y enseguida

# Eliseo Diego: el juego de dies?

## o el ajedrez de la trascendencia



Gina Picart



**M**ás vale tarde que nunca, dice el refrán, y cuando al hallazgo de un libro se refiere, no podría ser más exacta la expresión, especialmente en lo que concierne a mi tardío descubrimiento del libro *Eliseo Diego: el juego de dies?*, del poeta, narrador, ensayista e investigador literario camagüeyano Rafael Almanza, el cual me parece el más exhaustivo, profundo, acertado y enciclopédico estudio hecho en Cuba y, probablemente en el mundo, sobre la obra poética y narrativa del cubano Eliseo Diego, uno de los intelectuales más extraordinarios que han visto la luz en nuestro país y en el ámbito hispanoamericano del siglo XX.

Con un arsenal teórico pleno de erudición, un enfoque humanista que mucho falta hoy en nuestras letras, una profundidad de observación deslumbrante y ecuménica y una sensibilidad que se identifica plenamente con la de Diego, Almanza acomete la titánica tarea de develar ante el lector las claves conceptuales y culturales necesarias para iniciarse en la comprensión de su obra.

Vi por primera vez un libro de Eliseo Diego, *Noticias de la quimera*, cuando era una adolescente obsesionada por devorar lecturas. Lo compré porque su título me hizo pensar que trataba sobre mitología, tema que mucho me atraía entonces. Y quedé asombrada y definitivamente seducida cuando descubrí en aquellas páginas algunos elementos de mi propio imaginario que ya se perfilaba en aquellos años como lo que es ahora. Había allí personajes, paisajes, situaciones, ecos de voces, inquietudes, terrores y visiones que me resultaron muy familiares. Seguí buscando sus escrituras, sus poemas, y en la medida en que iba leyendo, me reafirmaba en la convicción de estar en presencia de un pensamiento universal, de una clase de artista que era absolutamente raro, inclasificable, algo así como el polo opuesto, por ejemplo, de un Manuel Cofiño. Tendrían que pasar casi diez años y convertirme yo misma en una estudiante de Literatura para que comenzara a vislumbrar en las tradiciones literarias de otros complejos culturales la *cuasi* imposible sustancia poética de la que Diego estaba hecho.

Pasó el tiempo y comenzaron a aparecer algunos libros y reseñas que pretendían acercarse a su obra pero, lo mismo que aproximaciones anteriores a ella, siempre el abordaje resultaba para mi gusto demasiado académico o demasiado pueril. Pocos daban muestras de comprender el alma de Eliseo ni su hondísima preocupación por temas como el Paraíso, la Tierra, su propia existencia, su lugar en el mundo, el pasado, la muerte... hasta que abrí el libro de Almanza y leí la primera página. Allí estaba, por fin: *ecce homo*.

Cada época lanza sobre el arte su propia mirada, y para algunos, hasta hoy, Diego solo fue una especie de heredero de la poesía clásica española, de la tradición más purista del verso en nuestra lengua. Salvo Cintio Vitier, nunca conocí a nadie que se interesara realmente por bucear en las fuentes de los múltiples imaginarios que Diego dejaba entrever en su obra, y se hablaba siempre de él como de un poeta de la nostalgia que sangraba por la herida incurable de la infancia perdida. Para otros, era un poeta permeado (y preñado) de catolicismo. Y cuando alguna voz señalaba tímidamente que podía tratarse de un creador obsesionado por los grandes temas ontológicos de la Culpa, la Pérdida, la sujeción del destino humano a la Divinidad, la expulsión del espíritu del estado de Gracia, etcétera... yo veía arquearse muchas cejas que solo percibían su escritura como un intento de juego no demasiado digno de ser tomado en serio, casi como algo infantil que debía —qué remedio— ser graciosamente tolerado, aunque se comentara en los corrillos que se trataba, en verdad, de un hombre muy atormentado. Y ni siquiera cuando México le concedió a Diego el Premio Juan Rulfo por la obra de la vida, ¡ni aún entonces! accedieron a matizar sus opiniones.

Y es que cualquier escrutinio en torno a la obra de un artista de las características de Eliseo Diego no podría alcanzar su hierofanía más que a través de un abordaje tan

multifacético y abarcador como tales creadores son en vida y obra. Solo pueden lograrlo indagaciones como la de Almanza, sustentadas en una vastísima cultura y una muy amplia e inagotable información puestas al servicio de una mente que tiene el don de aprehender la revelación y las iluminaciones de la poesía con la misma sensibilidad con que sorprende los más íntimos malabares del pensamiento y sus recovecos más celosamente protegidos por el artista de la mirada del mundo.

Las herramientas de análisis empleadas por Almanza proceden de la hermenéutica, la teología, el simbolismo, la antropología, la psicología arquetipal, la crítica estructuralista y un asombroso conocimiento de la tradición esotérica heredada por Occidente del mundo grecolatino, tan cuidadosamente custodiada por sus guardianes a través de los tiempos que muy poco de ella ha salido a la luz. Almanza no se conforma con utilizar como mera plataforma el modelo propuesto por teóricos como Northrop Frye (tan socorrido entre nosotros), ni los sistemas de Derrida, Deleuze, Bachelard, Durand y otros tantos filósofos, lingüistas y antropólogos; en su búsqueda insaciable de la verdad última, Almanza apela a otras disciplinas, y siguiendo a Jung, supongo, incorpora elementos de metacomplejos culturales ajenos a Occidente, todo lo cual le permite vincular la poesía de Diego, por ejemplo, con estructuras y significados mandálicos, con la asunción de arquetipos universales, y todo ello puesto al servicio de la investigación literaria. Ello facilita su asedio prolijo, su inagotable rastreo de los mitos de creación personal elaborados por Diego. Su apoyatura en la música, la pintura, el cine, para ampliar hasta lo imposible los territorios de su exploración se muestra ante nosotros como un esfuerzo en verdad monumental y —no me asusta decirlo— como una tremenda y arrogante empresa de perfil humanístico renacentista, legado cultural del que Almanza me parece muy digno receptor.

Por si todo lo anteriormente expuesto no justificara todavía celebrar el extenso texto de Almanza como uno de los más sólidos y espléndidos del género ensayístico escritos en Cuba —en realidad ahora mismo no se me ocurre con cuál otro pudiera compararse, como no piense en los ensayos de Lezama o en los de Cintio Vitier y Beatriz Maggi, pero estos últimos en diferentes órdenes—, diré aun que,

a pesar de que el propio Almanza advierte desde el comienzo que su obra reviste carácter académico —me parece hasta percibir tras esta afirmación el eco



Ilustración: Yusef Marín

débil de un cierto pudor, de una cierta salvedad inicial hecha para ser perdonado de antemano por cualquier «exceso» gnoseológico—, *Eliseo Diego: el juego de dies?* se separa definitivamente por un abismo bien hondo de la engorrosa densidad teórica y la oscuridad retórica usuales en los textos escritos por académicos y profesores. No hay abuso en Almanza del metalenguaje filológico que abruma, fosiliza y divorcia sin remedio esta clase de producto de la comprensión del lector —hago notar que nunca pienso en los lectores como una masa homogénea que se eleva a las alturas de la excelstitud o queda enredada en las lianas rastreras de las calabazas a fuer de ignorante y basta en su entendimiento—, y hasta de otros investigadores. *Eliseo Diego: el juego de dies?* es, por el contrario, un libro de amenisísima, equilibrada y emocionante escritura, y aunque no hace concesión alguna a patrones de pretendida masividad, ni resulta una lectura posible sin cierto grado de complicidad intelectual por parte del receptor, se deja leer con sumo deleite. Ni un punto cede en la elegancia de la prosa ni en su vuelo de castellano culto. Creo que su éxito en este sentido se debe, al margen de otras posibles razones, a que Almanza no pretende mostrarse como un invicto gladiador rodeado de cadáveres derribados por el rotundo *knock-out* de su frondosidad conceptual. Yo diría que es un logro de su absoluta honestidad y su absoluta humildad porque no busca deslumbrar, sino compartir sus hallazgos, hasta donde sea posible empujar la frontera de la comunicación.

Este es un libro sincero que nada esconde, y en tal sentido se me antoja un ejemplo luminoso de lo que puede (y debería) ser la crítica literaria, y del verdadero papel que le corresponde desempeñar en un contexto cultural que no es el de la máquina de asedio repleta de soldaditos enanos prestos a lanzar sus dardos mefíticos sobre el blanco «enemigo», sino la del estudioso que desea contribuir a despejar el camino para quienes quieran acceder, cada vez más provechosamente, al universo del conocimiento y al placer y desarrollo espirituales que entraña la comprensión del arte.

En este sentido me parece, también, que Almanza y su método constituyen una lección implacable para quienes asumen el papel de pontífices del canon literario cubano, mientras en la práctica se ven reducidos, por su propia incapacidad profesional y una mentalidad de estrechos horizontes, al ejercicio de la crítica como exposición de un discurso mimético atiborrado de información mal digerida y peor meditada, a menudo demasiado lastrada por una muy grande incompreensión del texto que se proponen «analizar» —el cual generalmente los supera—, y por el deseo incontenible de epatar a un supuesto lunetario con la exhibición casi circense de una «sabiduría» sin apenas más soporte real que la vanidad y la soberbia. *Eliseo Diego: el juego de dies?* es muestra atendible de que la crítica no puede limitarse al escrutinio reseco y superficial de la obra de un creador, como si se tratara de desmembrar una marioneta; ni mucho menos exigirle al artista no ir nunca más allá del mecánico reflejo historicista de un momento de la sociedad en que se vive o del panfleto ideológico, sino que ella es, por encima de todas las cosas y como primer movimiento, el intento de acercarse al misterioso centro del alma del artista, con la reverencia de un sentido humano que ante nada debe doblegarse.

Y solo después, la teoría.

Hasta hace unos días yo no conocía a Rafael Almanza, y de no ser por su nombre escrito en el *copyright* lo creyera meramente el misterioso señor Ráfaga, seudónimo con el cual firma esta obra. La ausencia de la habitual nota biobibliográfica de contracubierta asombra (y desconcierta) en un libro de tal naturaleza y valor, respaldado por una tan cuidada y bella presentación. Pero ello no me impide saludar con todo el entusiasmo de que soy capaz la existencia del autor y de este título, y agradecer inmensamente a la Editorial Letras Cubanas por su publicación. ■



# Flow latino

## Avoid Records

Joaquín Borges-Triana

**C**onfieso que estoy a favor de poner fin a la historia de la periódica realización de compilaciones de rap cubano. Soy consciente de que, como alternativa única, en una etapa esto jugó un definitorio papel en la función de mostrar la diversidad estilística del hip hop nacional y de contribuir así, a darse a conocer tanto al público de la Isla, como al foráneo. Sin embargo, lo que sirvió en un primer momento desde el punto de vista divulgativo, en la actualidad constituye un elemento de retardo para el desarrollo lógico de los miembros de la movida que, en varios casos, hace rato están aptos para empeños mayores.

En todo lo anterior pensaba, a propósito del fonograma acerca del cual escribo

las presentes líneas. El álbum *Flow latino*, aunque por una parte puede verse como una más entre las diversas antologías que recogen una porción de la obra de nuestros raperos, por otra constituye una peculiar grabación, pues se trata de un empeño que persigue como objetivo fundamental, hacer interactuar a representantes cubanos de esta cultura con sus colegas procedentes de España. Y aquí justamente surge la primera objeción que tengo que formularle al disco: Si su propósito es el que apunté con anterioridad, se me torna del todo incomprensible la inclusión en el material de un corte titulado «Superstar», acreditado a la agrupación venezolana nombrada Cuarto Poder, y que da cierre a la compilación.

Entre los que por la parte cubana participan en esta experiencia multinacional figuran Familia's Cuba Represent, Primera base, Alto voltaje, Explosión suprema, Pasión oscura, Hermanos de causa, Anónimo consejo, Trueno Aguilera, 100% Original, Duros como el acero, Eddy K e Intocables. No

aludo al listado de los españoles porque, si bien algunos de ellos son conocidos entre los seguidores del rap en nuestro contexto,

como sucede por ejemplo con el caso de Mala Rodríguez, la mayoría de los que intervienen en representación del país ibérico, no se conocen por acá entre el común de los aficionados al género.

Uno de los elementos a favor del CD es que ha tenido la buena suerte de haber sido grabado en un estudio y no de forma casera, como acontece por lo general con las producciones de hip hop realizadas por los cubanos. En esa misma línea de los aciertos, hay que resaltar la diversidad de timbres y de *loops* que se han utilizado, y que torna mucho más grata la audición del fonograma, en lo cual también incide la multiplicidad de estilos de *flow* que se percibe a lo largo de los 15 temas recopilados en el álbum. Eso sí, desde el prisma estrictamente musical, echo de menos que no se han empleado signos definitorios de la música popular de nuestro país, los cuales habrían contribuido a diferenciar esta grabación de las muchas que se hacen en cualquier rincón del mundo.

Por supuesto que, en tal sentido, también hay excepciones como las de «Ábreme tu puerta», interpretado por Payo Malo y Dilema & Alto voltaje, donde la introducción y el diseño de un bajo que marca el ritmo de la clave cubana consiguen establecer esos rasgos sonoros que nos distinguen desde una primera audición. Al propio sentido identitario contribuye a su vez el discurso de las distintas poéticas que aquí se recogen, y en las que se detecta a las claras las diferencias de correlatos que las originan. ▀

Ilustración: Albert Zayas

# Cuando se escribe de buena fe



Guille Vilar

**T**engo la certeza de que al apreciar la propuesta del DVD *Buena Fe Live. 10 años de canciones* (Egrem, 2009), surgirá la pregunta de cómo es posible que entre tantos grupos de pop rock que hay en Cuba, incluso con instrumentos similares, este, en particular, conserve una sonoridad que lo distingue del resto. Por supuesto, para conseguir tal sello de identidad no solo decide el rango y la cohesión entre los instrumentistas, sino además la calidad de los temas que compone el propio vocalista del grupo, Israel Rojas. También es evidente la voluntad de mostrar, con toda intención, la sobriedad en la escena de Buena Fe, agrupación alejada de toda manipulación de esquemas ya saturados, como la supuesta obligación de tener el pelo largo para tocar este tipo de música o aparentar cierto desaliño que se puede percibir en la vestimenta utilizada.

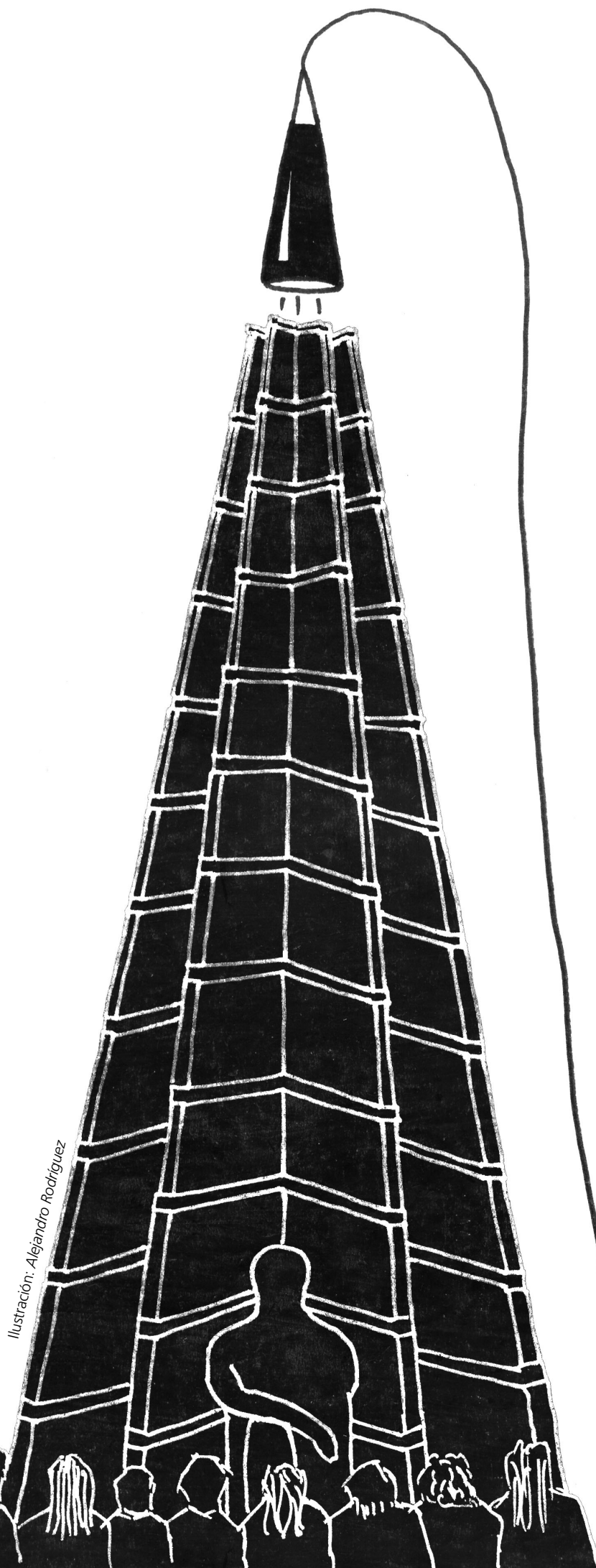
Sucede que, aunque se cuente con buenos instrumentistas, a quienes se les escriba bien, y se tenga claro que no es necesaria la complicidad con la banalidad para tocar música, nos percatamos de que en el caso de Buena Fe, Israel y Yoel, obviamente están comprometidos con dichos parámetros, pero marcados por ese don del ángel, esa empatía a la que también se le conoce por *swing*.

Valoraciones como estas distan mucho de ser despreciables, pues hay suficientes ejemplos de músicos de indiscutible nivel profesional, pero que por carecer de semejante carisma no alcanzan la realización de un espectáculo impactante.

Con todas estas cualidades a su favor, las imágenes que nos llegan de este concierto de Buena Fe reflejan cómo una multitud de jóvenes cubanos corean alegres sus canciones, de las cuales quizá no todas presenten textos con la profundidad que algunos le exigen, pero tampoco se destacan por la simplicidad que otros le achacan. Dicen lo suyo a tiempo a partir de letras sugerentes e inteligentes que, sin lugar a duda, invitan a la reflexión.

Por otra parte, el concierto —que sirve de base al DVD— tuvo lugar en la histórica Plaza de la Revolución, lo cual propicia

Ilustración: Alejandro Rodríguez



que en la filmación aparezca reiteradamente la estatua de José Martí; ello no solo conduce a que Israel manifieste cómo él sentía su presencia, pues lo mismo ocurre con el espectador cuando se le sugiere el beneplácito del Apóstol ante tanta belleza provocada por los nobles sentimientos que se desprenden de las canciones de Buena Fe.

Esta dimensión conceptual que nos lleva más allá de la música, se produce pues existe una voluntad creativa de introducir al espectador en una atmósfera reposada, sin cortes bruscos en la edición ni movimientos incontrolados de la cámara, para entregarnos una visión de familiar armonía que seduce durante todo el material. Y, por supuesto, ello se debe a la presencia de la mano maestra del director Ian Padrón, avezado realizador que alcanzará un nivel de excelencia en el DVD *Aquí el que baila gana*, de Juan Formell y Los Van Van (Egrem, 2008). Si en este video —Premio Cubadisco 2008— la dinámica misma de la música funciona como patrón para entrelazar la euforia del público ante la acción de la orquesta, en el de Buena Fe, Padrón consigue similar nivel de respuestas, pero con el mérito de hacerlo en el tiempo propio que singulariza a estas canciones y en la manera en que influyen en un público distinto al del concierto con la agrupación de Formell.

Por último, no era necesario incluir en el soporte del DVD *Buena Fe Live* alguna nota que funcionara como apoyo integral de lo que revelan las imágenes. Cada canción del concierto es comentada por Israel y Yoel Martínez con la finalidad de dar a conocer los orígenes y el desarrollo del dúo, y a la vez de exponer en la voz de los propios creadores, la esencia de cada pieza.

Cuando uno termina de ver este DVD, se queda conectado a las vibraciones positivas de sus canciones y además recibe toda la carga de humanismo que distingue al dúo Buena Fe. Este material, como recorrido por los diez años de su quehacer musical, ha demostrado lo bien que están en su primera década. Esperemos que para los próximos diez sean mejores, y entonces sí valdrá la pena afirmar aquello de que 20 años no son nada. ■



# Achy Obejas: Yo me siento cubana

**Yinett Polanco**

**A**guas y otros cuentos es su primer libro editado en Cuba, pero los lectores cubanos conocíamos desde hacía tiempo la obra de Achy Obejas a través de textos suyos publicados en revistas como *La Gaceta de Cuba*. Aunque nació en la Isla vive en EE.UU. desde los seis años, donde es una escritora reconocida y premiada. Antologías de cuento: *Come All the Way from Cuba So You Could Dress like This?*; libros de poesía: *This is What Happened in Our Other Life*; traducciones: *La breve y maravillosa vida de Óscar Wao*, del dominicano norteamericano Junot Díaz; y novelas: *Memory mambo* (1996), *Ruins* (2009) y *Days of awe* —uno de los mejores libros en 2001 según *Los Angeles Times*— hablan de una prolífica producción literaria. Si a eso le sumamos que ha escrito para radio y televisión y que por su trabajo en la serie *Gateway to Gridlock* compartió un Premio Pulitzer con el staff del *Chicago Tribune* en 2001, esbozamos el retrato de alguien que cuenta, entre sus obsesiones más fuertes, la de comunicar. *Aguas y otros cuentos* fue publicado por la Editorial Letras Cubanas y presentado el 7 de julio en la sala Villena de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Los textos recogidos en el volumen fueron publicados entre 1994 y 2007, salvo uno, aparecido por primera vez en este libro. Conversar con Achy es percibir una pronunciación por momentos angloparlante con giros eminentemente habaneros y, de algún modo, esta falsa dicotomía se aprecia también en su escritura. Luchar por su identidad y, al mismo tiempo, remarcar la diferencia, podrían ser algunas de sus características distintivas.

*Ha afirmado sentirse emocionada por este primer libro en Cuba, para quien tiene publicado varios en EE.UU., exitosos además, ¿qué espera de la recepción en la Isla de Aguas y otros cuentos?*

No sé calcular muy bien cómo se mide el éxito en Cuba, dado que el mercado y la manera en que la industria del libro funcionan aquí son muy diferentes. Estoy muy contenta de estar contada entre los escritores cubanos, de tener un libro que la gente de mi país pueda leer por fin y de estar aquí con la presencia de tantos amigos, de tanta gente que me ha apoyado por muchos años. Mi esperanza es que disfruten los cuentos, los lean, se comenten. Es extraño ser una escritora reconocida como tal sin tener una obra que la gente pueda leer, es muy extraño tener esa relación con un lugar, así que para mí es como una realización de 15 años. Ahora pueden valorar mi obra, y aspiró a que en un futuro podamos hacer otro libro.

*Destaca el hecho de que aunque —como usted misma decía— no se educó en español, una parte de su obra se ha traducido y está escrita originalmente en nuestro idioma ¿Cómo es la relación con su lenguaje primigenio?*

Es mi pesadilla. Nosotros nos fuimos de Cuba cuando tenía seis años, y mi papá siempre pensó que íbamos a regresar, por tanto, para él era un deber y una obsesión que nosotros habláramos y pudiéramos leer y escribir en

español. Soy la mayor de dos hijos, así que todos sus experimentos los hizo conmigo. Cuando llegamos a mi hermano, ya estaba cansado; eso explica por qué mi hermano casi no habla español; sin embargo, me interesa mucho tener vivo mi idioma. Cuando empecé a venir a Cuba en el 95, yo era mucho más tímida, hablaba mucho menos, jamás hubiera podido leer diez páginas en público, entre otras cosas porque los nervios me hubieran matado. En la escritura no lo pienso tanto, en la primera versión mi obra tiende a ser siempre una mezcla de inglés y español y luego, en algún momento, decido a cuál idioma lo voy a llevar para finalizarlo. El cuento lo va determinando, tiene mucho que ver con el lugar donde lo estoy escribiendo. Cuando estoy en Cuba y escribo, generalmente he estado hablando español todo el día y tengo el cerebro en el canal hispano, entonces me sale en español. Cuando estoy en los EE.UU., especialmente si no he visitado a Cuba en mucho tiempo, me sale en inglés. Algunas veces hay trabas, cuando los personajes son muy particulares de un lugar resulta difícil pensarlos en el idioma opuesto. Entonces, ello requiere más trabajo consciente con el idioma.

En esta novela que acaba de salir en EE.UU., *Ruins*, el personaje principal es un viejito de 54 años de Tejadillo. La novela entera tiene lugar en Cuba, no hay un solo momento en EE.UU. Es precisamente el cuento de la gente que no se va. He escrito muchas veces cuentos de la gente que se va; pero he pasado tiempo en Cuba y conozco mucha gente que no se fue, por eso quería hacer ese cuento, por lo menos de este personaje que no se va y por qué lo hace. Es un cubano de a pie, un tipo común y corriente de La Habana Vieja, que no es jefe, no está conectado, no trabaja para una empresa, no es el maletero del Habana Libre, no tiene un tío ni un primo en Nueva York; es un tipo común que siempre ha creído en el proyecto social de este país y que, a pesar de todos sus traumas, más o menos mantiene su línea en un momento muy crítico —porque la novela tiene lugar en el 94. No es un libro ideológico, sino crítico en muchos sentidos. Ese personaje fue interesante hacerlo en inglés porque para mí era importante publicar ese libro en EE.UU., un libro diferente de una cubanoamericana.

Ese cuento —quizá ya ustedes lo saben, pero esa era mi versión— fue simpático porque casi todo el diálogo estaba en español y el resto del libro en inglés; debí tomarme un momento para cambiar las cosas. La gente en La Habana habla de un modo muy particular y en La Habana Vieja aun más. Hacer ese ajuste fue un poco salvaje pero creo que lo logré, el libro ha gustado, ha salido muy bien, ha tenido muy buena crítica, estoy muy contenta con él hasta ahora.

*Sobre Ruins apareció una reseña en el New York Times y publicaron un capítulo del libro...*

El *New York Times* acabó conmigo, me hizo picadillo en la reseña, fue la única negativa. Estuve de luto todo ese domingo, no contesté el teléfono, mi email murió, lloré mis lagrimitas; pero después resultó que no importó para nada porque en el *New York Times*, no sé por qué, no conozco a nadie en la sección de libros, aunque me habían adelantado socios que trabajan en otras secciones que la reseña no era

buena, pero por alguna razón ellos decidieron publicar el primer capítulo entero al lado de la reseña en la versión digital, y parece que eso ayudó de una manera inesperada. El libro iba súper bien, tenía cierto ritmo, y de buenas a primeras cuando salió la reseña pensamos que se había terminado el asunto, que había sido una alegre primavera pero el verano iba a ser terrible y entonces, para nuestra gran sorpresa, el libro cogió vuelo de nuevo, aún más fuerte. También la muchacha autora de la reseña —yo no la conozco, no sé quién es, puede ser la persona más excelente del mundo— era la primera vez que escribía para el *New York Times*, o sea, tuve la mala suerte de que me tocó alguien que debía probar cierto rigor.

Cuando escribo por primera vez para una revista o un periódico, estoy muy consciente de mi trabajo y es muy importante hacerse la dura, me imagino que eso fue parte de lo sucedido allí. Al final le estoy agradecida a ella porque llamó la atención sobre el libro y todo ha salido muy bien.

*¿Cómo combinar sus referentes literarios, en español y en inglés, a la hora de la escritura?*

No pienso en eso. Leo a Reinaldo Arenas no porque sea cubano ni gay, sino porque era brillante, y su obra me fascina. Igual leo a Dennis Cooper en EE.UU. porque es genial. Lo que me llama la atención es el cuento, la palabra, lo que hay en la página, si me deslumbra o me inquieta, si me hace pensar, si me estimula.

*En Cuba se le reconoce sobre todo como escritora, pero usted ha tenido una vinculación importante con el mundo del periodismo...*

Fue una etapa muy linda de mi vida, tuve una tremendísima suerte como periodista. Trabajé durante muchos años en los medios alternativos, que me dieron mucha libertad y me ayudaron a desarrollar un estilo muy particular.

Para cuando comencé a trabajar en el *Tribune* ya tenía cierta reputación y pude hacer cosas absurdas porque mi día normal de trabajo era muy anormal. Generalmente no entraba en la oficina hasta las 2:00 p.m. porque dije que quería seguir escribiendo mis novelas y ellos ajustaron mi horario laboral para que pudiera hacerlo. Vine a Cuba casi por cinco meses, y me dieron una licencia.

Ellos sabían muy bien que mi interés no era el periodismo sino la literatura, y entonces para ciertos proyectos me decían: «usa tu ojo literario», lo cual me hacía mucha gracia. Pero aprendí cosas muy interesantes desde el punto de vista estilístico de cómo manejar la palabra y también desde el punto de vista de información y del reportaje.

Me encanta el reportaje, mis libros tienen mucha investigación, sobre todo cuando tengo interés en algo, hago muchas cosas para ganar en exactitud. Eso me fascina, y en ese sentido el periodismo influencia mi obra literaria, pues tengo cierto conocimiento de cómo hacer algunas investigaciones.

En *Ruins*, hay un objeto de obsesión en el libro que es una lámpara que puede ser o no *Tiffany*, o sea, es una lámpara de vitrales, de colores. Esas lámparas tienen un proceso de creación muy particular para hacerse, de hecho no se hacen en fábricas, son objetos de artesanía. No tenía la más mínima idea de cómo se hacía semejante lámpara y empecé a averiguar el proceso. Lo llevé a tal extremo que terminé en una residencia en Pilchuck en el estado de Washington, una escuela dedicada al arte con vidrio. Cuando aprendí ese proceso, aprendí también ciertas cosas que me ayudaron con la novela en otro sentido, por ejemplo: para manipular el cristal se requiere una cantidad de agua espectacular, jamás se me hubiera ocurrido. El agua en Cuba es un elemento importantísimo, las malditas circunstancias nos siguen hasta el final y metafóricamente eso integró el proceso mucho más profundamente en el tejido de la palabra en mi novela. De ello jamás me hubiera dado cuenta si no lo hubiera investigado. Cuando hablo de investigación, no me refiero solamente a ir a una biblioteca y estar leyendo cuatro horas, sino a algo mucho más amplio.

Sigo haciendo reseñas de vez en cuando para algunas revistas, escribo sobre música para *Washington Post*; pero en realidad en estos días me concentro más en la literatura y es lo que quiero hacer.

*¿Escribe bastante cuando está en Cuba?*

Depende del tiempo que esté aquí. Cuando vengo por poco tiempo, no porque tengo que hacer muchas visitas y cumplir con ciertos ritos, y el tiempo se va desapareciendo. A veces cuando estoy aquí más de dos semanas, sí escribo y bastante; en esta ocasión no, porque vine con mi compañera y era la primera vez que ella venía a Cuba. Me interesaba muchísimo que conociera algo de mi país, por tanto, no nos quedamos en La Habana. Fuimos a provincias, estuvimos de viaje casi ocho días; después regresamos y yo quería obviamente presentarla a mis amigos, a la gente que aquí son como mi familia.

*Cuando se refiere a «mi país» con tanto énfasis, pensaba en el pequeño prólogo que le hizo Daniel García a Aguas y otros cuentos donde señala el sentido de cubanidad que se aprecia en sus textos...*

Nací aquí, yo me siento cubana y que me digan lo contrario, no sé que otra cosa decir. Yo soy quien soy. ■



# La Torre de las Antillas



**Achy Obejas**

1

—¿Cuál es su nombre?

—Usted ya conoce mi nombre.

—¿Cuál es su nombre?

—Usted ya conoce mi nombre.

Y así continuaron, uno con su línea, la otra con la suya.

—¿Cómo...?

—...ya conoce...

—...

—... nombre.

Coincidieron, no exactamente en armonía: Una de las voces era aflautada, aunque segura; la otra, monótona.

La habitación donde estaban era oscura y húmeda. Posiblemente algo se deslizaba por algún lado, algo pequeño e inocuo. El ruido indirecto de la carpintería murmuraba desde la ventana solitaria.

—¿Cuál es su nombre?

Esta vez, silencio.

—¿Cuál es su nombre?

Cuando él se fue a parar, la silla se trabó en la arena. Y al estirarse, su cuerpo desvió la brisa más ligera de la cara de ella. El latido en la madera afuera continuó, débil todavía.

Se abrió una puerta, se cerró. Entretanto, un susurro.

2

De hecho, solo se puede especular sobre la formación de la Isla, cómo fue esculpida por la lava y las mareas, cómo los punticos de las piedras que se asomaban en la espuma se transformaron en las cimas de montañas, e islote tras islote se fueron fundiendo, miles de ellos, hasta que se convirtieron en un archipiélago como la curva de una cicatriz.

Los nativos no sabían cultivar la tierra ni cómo usar herramientas. Recogían frutas, cazaban cangrejos dándoles vueltas hasta que lograban sacarlos de sus cuevas de arena. Casualmente descubrieron cómo cultivar unos tubérculos comestibles, por lo general en montículos de tierra diseñados para retardar la erosión y alargar el almacenamiento; con el tiempo, aprendieron a hacer pan de una raíz que de otra forma hubiera resultado venenosa. Pescaban, cazaban jutías e iguanas, comían tortugas y perros.

Los hombres casi siempre andaban desnudos, las mujeres usaban faldas cortas y llevaban los senos al aire. Se aplaban las frentes amarrándose un plato duro antes de que estuvieran formadas. Así, con sus frentes inclinadas en un ángulo, reflejaban la luz hacia el cielo.

Eran marineros torpes y sin ambición, sin sentido alguno de la navegación. Por un tiempo, muchos de ellos creían que la Isla no era una isla, sino una especie de balsa gigantesca, de tierra y arcilla compactada, imposible de dirigir.

Tenían dos dioses supremos, cada uno asociado de manera particular con el agua: Un rey del mar y una diosa del agua dulce y la abundancia. Como tributo, les ofrecían rezos y platos de comida: Pez aguja a montones, papayas tan maduras que amenazaban con explotar sus semillas negras y pegajosas, cubos de leche de coco.

Antes de hacer las ofrendas, los devotos se purificaban y se despojaban con ayunos y vómitos ritualizados. Hambrientos, se colocaban unas palitas de madera en la garganta, instrumentos litúrgicos que después se sacaban y dejaban resbalar vagamente por los labios.

Al final, usando unos tubitos largos como un pitillo, inhalaban la corteza pulverizada de un árbol local que les causaba alucinaciones extremas.

3

—¿Cuál es su nombre? —preguntó él.

«El pino es mejor, más fácil para tallar», calculó para sí misma. La Isla estaba densamente poblada de caobas, cedros y palmeras con sus topes como ramilletes de plumas.

—Usted ya conoce mi nombre —dijo ella, sus labios un poco tiernos.

Ella tosió sin querer. En ese momento, reconocía la importancia de escoger maderas sin nudos, marcas o rajaduras. No podía pensar más que en la carnosa pulpa de los árboles, la muselina de Madras y el cáñamo.

—¿Cuál es su nombre?

Su bote necesitaba una abrazadera. Aproximadamente cinco centímetros de altura, un metro de ancho y dos metros de largo. En su cabeza, midió más o menos 30 centímetros del borde hacia el centro. Marcó los puntos, entonces dibujó líneas diagonales que iban de un lado al otro.

—¿Cuál es su nombre?

Ella continuó midiendo distancias íntimas, sus dedos dibujando en el lienzo suave de sus muslos.

4

Un buen día, una mulata grandota de ojos achinados trajo un botecito y lo dejó en la orilla de la playa. Estaba hecho de las lánguidas hojas de una flor local, dobladas por aquí y por allá hasta completar un triángulo. Solo un puñado de nativos lo notaron o le dieron importancia, y cuando el botecito no se encontró entre los escombros al amanecer, todos asumieron que la culpa era de los ansiosos zarcillos de la marea.

Esa tarde, la mulata grandota de ojos achinados regresó, esta vez con un bote hecho de madera de balsa. Su superficie era como la piel de un bebé, rosadita y dulce. Y una vez más, se perdió por la noche.

Esa semana aparecieron otros botes —canoas y kayaks, naves hechas de madera que el mar había arrastrado hasta la playa, troncos de árboles ahuecados, refrigeradores boyantes gracias a tubos inflados, carrocerías de automóviles con flotadores—. Se amontonaron unos encima de los otros, disminuyendo de tamaño en la medida que la estructura ascendía, y apilados así, empezaron a crear diferentes niveles. Cada piso tenía su propio y peculiar color, generalmente una variación de azul desteñido o una mancha aguamarina.

Llegó un momento en que los botes empezaron a girar, ligeramente, hasta que las proas apuntaron hacia los cuatro puntos cardinales. Nada había entre las naves, cada una encima de la otra en equilibrio perfecto. Aunque se mecían con los vientos alisios y así saludaban las olas del mar, no se derrumbaban.

5

Con el tiempo, dejó de preguntar su nombre. Entraba y se sentaba frente a ella en la oscuridad. Ella se había acostumbrado a sus visitas. Sus muslos estaban cubiertos de fantasmales diseños de botes. Después de un rato, él arrastraba la silla hacia atrás, se levantaba y desaparecía.

Entonces los labios de ella formaban silenciosamente las palabras que lo perseguían: «Usted ya conoce mi nombre».

En la costa de la Isla, algunos cuantos perros sarnosos, murciélagos y una o dos colmenas de abejas silvestres llegaron a descansar sobre la columna de botes. Se hinchó con ranas que se colaron en las grietas y caracoles que se arrastraban por las paredes. Pájaros con plumas locas como cabellos despeinados se posaban y cantaban. Hubo días claros y días de neblina, noches en que los astros brillaban en el cielo y otras en que se negaban a dar luz.

Estas eran las noches en que los botes gemían por el peso de los nativos escalando la torre. ▀

Este relato pertenece al volumen *Aguas y otros cuentos*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2009.

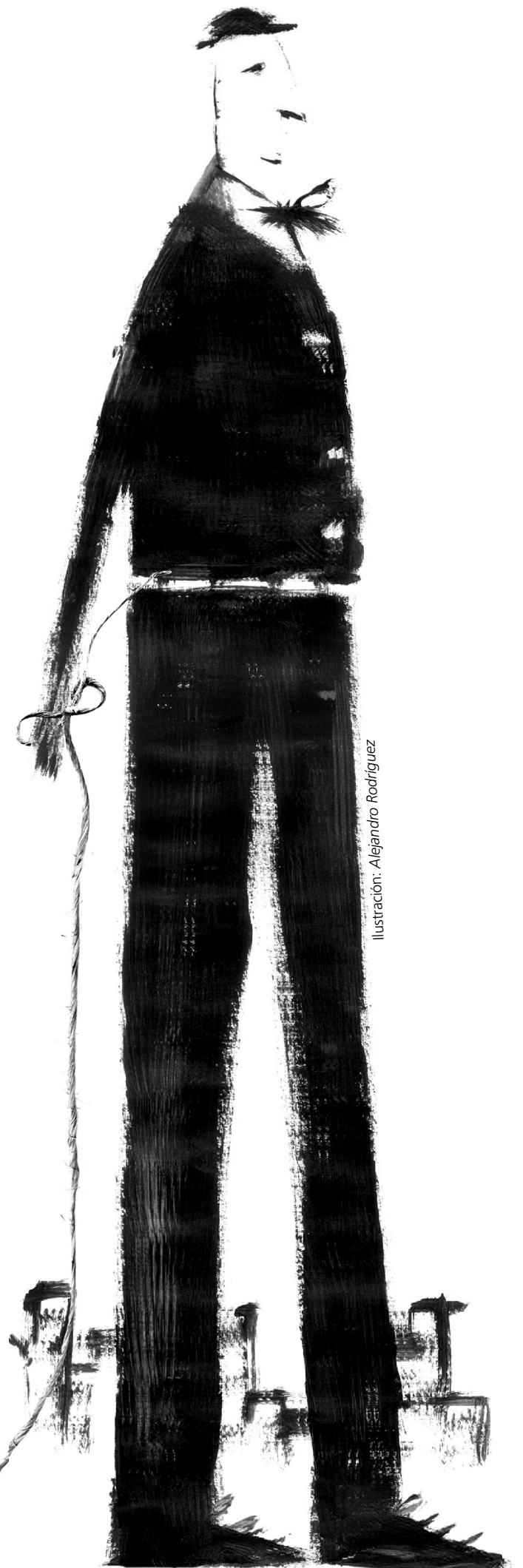


Ilustración: Alejandro Rodríguez

# 50 años

## contemporánea

### 1959-2009

