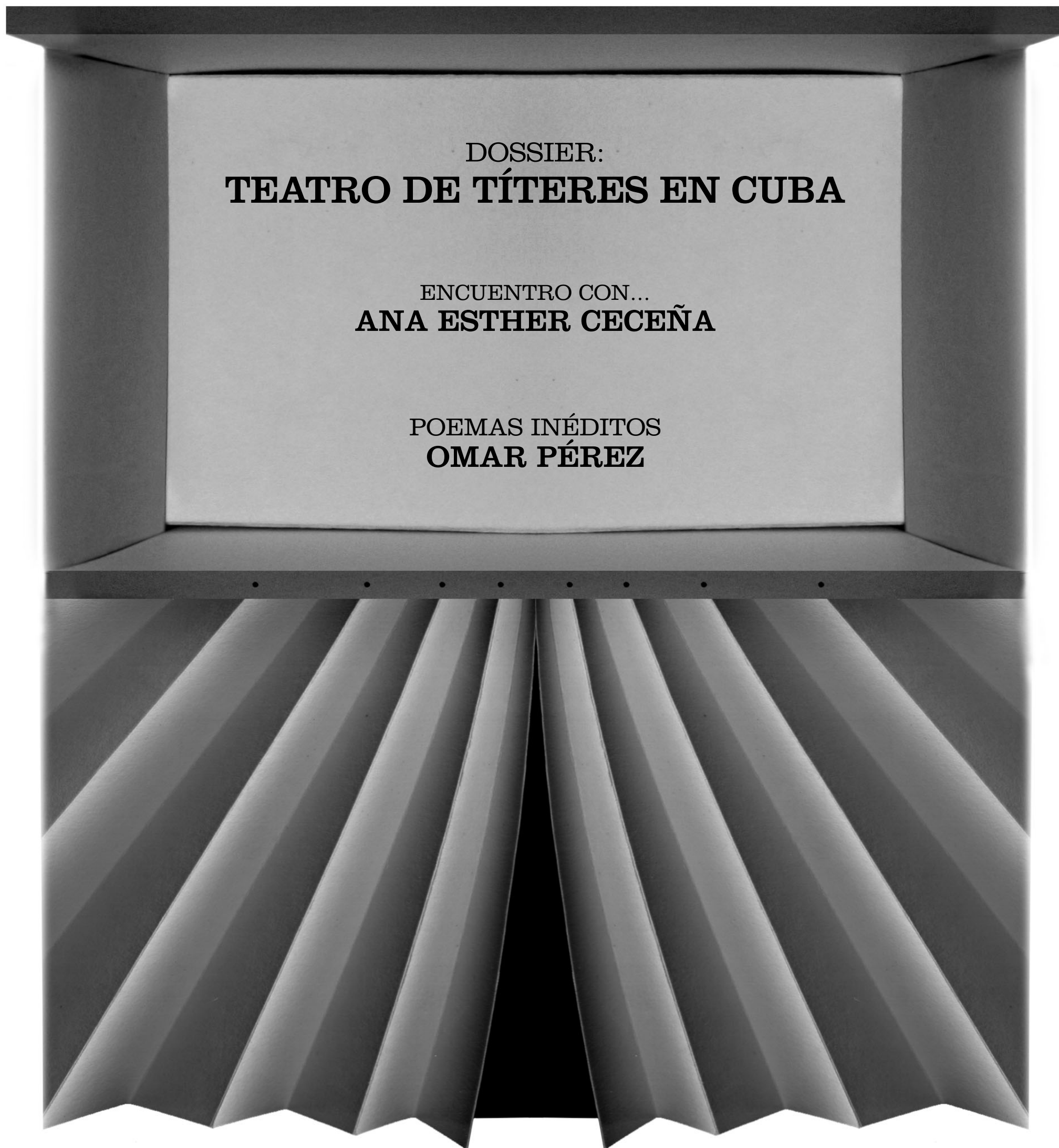


DOSSIER:
TEATRO DE TÍTERES EN CUBA

ENCUENTRO CON...
ANA ESTHER CECEÑA

POEMAS INÉDITOS
OMAR PÉREZ

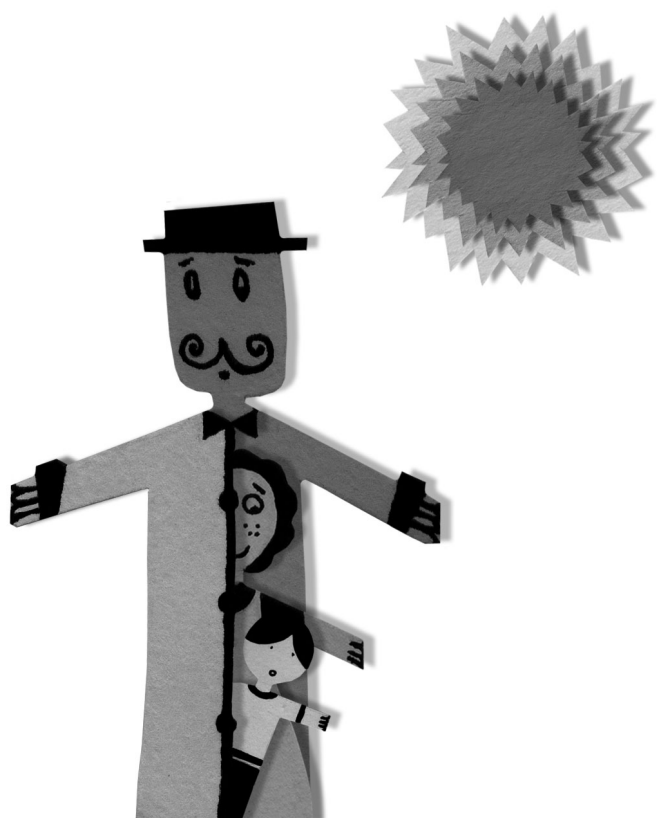




Creo, como el gran viejo France, que los títeres resultan «perfectos sin esfuerzo», y encierran «algo a la vez misterioso y puro». Son sencillos, ingenuos, llenos de esas cualidades que hacían el encanto del teatro primitivo, y que los actores de hoy malogran con su perenne exaltación de un «yo» tan poco interesante como ficticio. Las *marionettes* tienen algo de esa poesía sutil que respiran los personajes cándidos del Giotto.

Alejo Carpentier

«El gran teatro de los pequeños», en *Carteles*. Año 8, Nro. 44, noviembre de 1925, p. 20.



Dossier

- 3 Palabras a mis colegas de América
FREDDY ARTILES
Tradicón y vanguardia en el títere cubano
YAMINA GIBERT
- 6 Titiriteros cubanos en la República: entre la renovaci3n y los sueos
RUBÉN DARÍO SALAZAR
- 7 Nuestro Guíñol, el de los Camejo
ARMANDO MORALES
- 8 Escribir para imposibles
ULISES RODRÍGUEZ FEBLES
- 9 Diseo de títeres: arte, artesanía, inteligencia
MARILYN GARBEY
- 10 Títeres en la escena cubana actual. ¿Hacia d3nde van los retablos?
NORGE ESPINOSA MENDOZA
- 12 Diálogo con René Fernández: «El titiritero tiene el don de dispensar la vida»
VICTORIA HERNÁNDEZ
- 14 Twitter, la noticia
LILIAM MARRERO
- 15 La desaparici3n de los cuerpos
SANTIAGO ALBA RICO

Secciones

- Encuentro con...**
- 16 Ana Esther Ceceña
«Hay que soltar las amarras del coloniaje»
MARIANELA GONZÁLEZ
- Poesía**
- 18 *Crítica de la raz3n puta*, de Omar Pérez. Sobre la naturaleza humana
BASILIA PAPASTAMATÍU
Selecci3n de poemas inéditos de Omar Pérez
 - 20 Apuntes sobre literatura de la violencia en América Latina
PEDRO JUAN GUTIÉRREZ
- Papeles de vuelta**
- 22 Meditaci3n sobre los títeres
FÉLIX PITA RODRÍGUEZ
- La Cr3nica**
- 23 Remendando
AMADO DEL PINO
- La Mirada**
- 24 Alfredo Sosabravo; es decir, el placer del estupor entre vidrio, bronce y cerámica
LUCIANO CAPRILE
 - 25 *Retratos cubanos*. En las esquinas de los cuadros, las firmas tienen rostros
MABEL MACHADO
- Libros**
- 26 El fon3grafo boricua de Crist3bal DÍaz Ayala
SIGFREDO ARIEL
 - 27 Estar del otro lado
ALBERTO GARRANDÉS
- La Compactera**
- 28 Adrián Morales. *Ruta sobre ruinas*
JOAQUÍN BORGES-TRIANA
- La Butaca**
- 29 El maestro de las luces en Cuba
JOEL DEL RÍO
- El Cuento**
- 30 Un perro y Mozart
RAFAEL DE ÁGUILA



Direcci3n editorial:

Nirma Acosta
Edici3n:
Roberto Méndez
Marianela González

Redacci3n:
Yinett Polanco
Martha Ivis Sánchez
Mabel Machado
Liliana Rodríguez
Shellyan Arrocha

Correcci3n:
Odalys Borrell
Mey Ramírez

Diseo:
Víctor Junco
Alejandro Rodríguez

Realizaci3n:
Isel Barroso

Webmaster:
René Hernández

Análisis de informaci3n:
Yunieski Betancourt

Correspondencia:
Madelín García

Consejo de Redacci3n:

Julio C. Guanche, Rogelio River3n, 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 Revoluci3n,
CP 10400, Cuba.

Impreso en los Talleres
del Combinado Poligráfico Granma

ISSN 2218-0850

☎ 836 97 80 al 82
✉ lajiribilla@enet.cu
www.lajiribilla.co.cu

Precio: \$1.00





Ilustraciones: Alejandro Rodríguez Fornés

PALABRAS A MIS COLEGAS DE AMÉRICA

Freddy Artiles

Recuerdo cuando los niños y las niñas jugaban y jugaban, veían un rato la televisión por la tarde y se acostaban temprano. Ahora los niños y las niñas ven la televisión buena parte del tiempo de sus vidas y juegan un ratito por la tarde. Me apena ver sus cabecitas y sus rostros (inmóviles) y sus ojos fijos, como hipnotizados, ante la pantalla en colores. Y recuerdo entonces los rostros de los niños ante el espacio vivo, colorido y móvil de una función de títeres, sus cabecitas siguiendo los desplazamientos de las figuras, sus rostros iluminados por una sonrisa presta a estallar en carcajada, y sus ojos abiertos y atentos con una llama en la pupila. ¡Qué diferencia! Como de un niño dormido a uno despierto.

Y la computación, ¡qué maravilla!, ¿eh? Negar que el mundo ha cambiado desde que surgió, sería una postura de cavernícola. Pero el niño sentado horas y horas ante la pantalla interactiva, apretando teclas y moviendo al ratón para hacer que su héroe exterminie a sus «enemigos» —pues siempre ha de haber un enemigo—, al parecer actúa, pero en realidad va integrando en su mente un esquema de vida basado en el ganar a toda costa, en el sálvese quien pueda... y sin moverse de su asiento. Lo mismo que el otro niño que ve al súper héroe del súper país extranjero acabar con el mundo... o con esa parte del mundo más pobre, más ignorante, de otras razas, de otros idiomas, de otras creencias, con la aspiración última —reflejo exacto de la realidad— de consolidar un universo de un mismo gusto, de un mismo pensamiento, de una misma aspiración que domine a todos. Una moderna y tecnológica selva global.

Desde luego, no tengo nada en contra de la televisión ni de la alta tecnología. En el momento en que escribo estas líneas —en una computadora— preparo un ciclo de 20 clases televisivas sobre el teatro para niños y de títeres mundial, que ha de salir al aire al comienzo del curso escolar. La televisión puede ser un formidable vehículo de información, enseñanza,

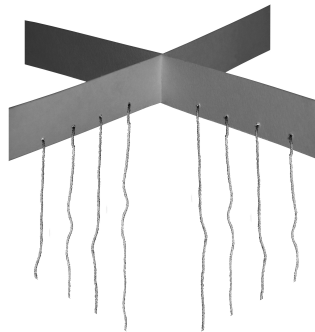
entretenimiento y cultura; la ya insoslayable computación, un medio para hacer progresar la vida humana. Pero si la televisión y los videojuegos se convierten en el principal alimento espiritual de un niño, existe el peligro de que ese ser activo, ese proyecto humano destinado quizá a transformar su realidad cuando crezca, termine convertido en un ente pasivo que lo dejará todo como está. Y eso es triste.

Más triste, claro está, es el caso del niño marginal que malvive en nuestras hermosas tierras de América y tal vez no tenga acceso a la televisión ni idea de lo que es una computadora, porque tiene que trabajar para resolver el esencial problema de su vida, que no es siquiera el de aprender a leer y escribir, sino el más elemental y perentorio: comer. Mas, ¿si ese niño un día, sin necesidad de equipos técnicos ni de tecnología ni de electricidad siquiera, recibiera la visita de un titiritero? ¿No podría cambiar su vida? Pienso que sí. El humilde títere de tela y madera no le proporcionará alimentos ni transformará de pronto sus terribles condiciones de vida, pero tal vez pondrá en sus ojos y en su alma la llama, la luz de una posible y futura transformación. Un descubrimiento.

Para un niño, el títere vive, tiene alma, está junto a él; lo transporta de lo sucio, lo feo y lo monótono a una esfera luminosa y superior. Es incalculable el benéfico poder que puede ejercer un títere sobre los pequeños y, ¿por qué no?, sobre los grandes también, siempre que no hayan perdido ese dulce recuerdo de la infancia que Javier, Mane, Ariel, Burr, Federico,

Juan Enrique, Bil, Pepe, Lola, Roberto, Eduardo y tantos otros, no perdieron nunca antes de salir de gira para siempre.

Si Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza, el hombre hizo al títere a la suya y el rostro resplandeciente de un niño ante el muñeco articulado, nos dice que vivirá mientras la humanidad exista. Sí, colegas ¡el títere no ha muerto ni ha de morir jamás! ¡Que mueran el hambre, la ignorancia y la guerra...y que viva el títere!



TRADICIÓN Y VANGUARDIA EN EL TÍTERE CUBANO

Yamina Gibert

Hablar de vanguardia en el teatro para niños y de títeres en Cuba es entrar en un terreno demasiado complicado. Debemos tener en cuenta algunos aspectos que resultan imprescindibles como punto de partida. En primer lugar, estamos en el universo de una forma artística escénica de notable peculiaridad. Sus orígenes se remontan al Paleolítico Superior, cuando el hombre-chamán comenzó a repetirse como doble de la realidad entrando en la simulación metafórica con su cuerpo totalmente disfrazado, cual *boddy*

puppet. Desde entonces, en edad tan remota, se instauró para nosotros la evolución de la imagen sagrada y no del juguete.

Este teatro visto en desarrollo desde su perfil titiritero es, en el Oriente antiguo donde tiene su progreso teatral, espectacular. Allí se generó la tradición habitualmente dirigida al público adulto, ligada a una fuerte convención de notable arraigo y cerrada. Cuando se trasladó o emigró a diferentes naciones, pasando por un proceso de desacralización, se estableció en Europa y se transfirió en formas eminentemente populares. Irreverentes, lúdicas y satíricas, sin un orden reconocido por el llamado buen

arte, muchas mantuvieron la fuerte herencia popular anterior. Entonces, siglos de arte titiritero en Europa se convirtieron también en convención cerrada que permaneció y logró trascender hasta nuestros días.

Pero en la propia Europa, después del siglo XVIII, a pesar de esa primacía popular, se desplegaron otras líneas de desarrollo artístico referidas a esta especialidad: la línea de títeres selectos —que continúa en la intelectual— y la línea espectacular. La intelectual la constituyeron los artistas que estaban en el horizonte de vanguardia de su época, quienes indagaban en el teatro del Oriente y fusionaban obras

literarias, teatrales, poéticas, de eminentes artistas plásticos, crónicas periodísticas, óperas, composiciones de alto vuelo con un diseño peculiar y exquisito en su presentación, aprovechando técnicas antiguas.

En la Francia del siglo XIX, las sombras del Chat Noir y las figuras planas del Erotikon adquirieron gran importancia, justamente cuando las fórmulas artísticas tradicionales comenzaban a agotarse. Sin embargo, la preponderancia desde el punto de vista de la cantidad, la siguió teniendo el teatro titiritero popular tradicional. La situación cambió



solo en el siglo XX. El hecho de que las innovadoras propuestas vanguardistas europeas para una nueva estilización, tomaran como punto de partida el rico acervo ancestral de Asia para incursionar en la modernidad, indicó otras formas de hacer renovadoras que constituyeron la evolución. En esas circunstancias históricas, de vanguardia, surge y se desarrolla el teatro para público infantil como movimiento artístico profesional.

El movimiento revolucionador de la escena del siglo XX, aportó explícita o implícitamente una valiosa contribución al arte de los títeres desde lo estético, que a su vez sirvió como fuente de inspiración a los muchos intentos de reatear el teatro. En la primera parte del siglo XX, la vanguardia titiritera representada, entre otros, por Richard Teschner, Nina e Iván Efímov y S. Obratsov, introdujeron y emplearon la técnica de varillas del títere de Java (Indonesia) y del muñeco tipo *marotte* de vara (China). En la segunda parte del siglo XX, se produjo la aprehensión del Bunraku japonés. Todo esto marcó poderosamente a la composición espectacular que hizo posible la renovación.

Pero los milenios de tradición popular callejera y jugar se establecieron con fuerza al por mayor en el espacio titiritero contemporáneo y fue común escuchar criterios, derivados de siglos pasados, que ubicaban al teatro de muñecos como un arte menor y de mero entretenimiento, producido por las personas menos avezadas o de los sectores más bajos, menos talentosos y sin estudios suficientes. Ante tales ideas, no tenemos por qué extrañarnos cuando alguien le otorgue al arte de las figuras un lugar no privilegiado en el entorno cultural. Lo popular, por un lado, y lo intelectual por el otro, crearon circunstancias creativas y de análisis un tanto paradójicas.

La tradición titiritera y de teatro para niños que heredamos y se establece en Cuba, viene de Europa. Se trata de la obtención del títere popular basado en técnicas primitivas, que en nuestro caso comenzó a desarrollarse a mediados del siglo XX. Aunque se vean otras técnicas como marionetas o títeres de hilos, varillas, mimos, es la técnica de guante-cachiporra de jugar la que ha primado en nuestras representaciones.

Freddy Ariles afirmaba que la falta de teorización respecto a la técnica del teatro de títeres, unida al hecho de que los titiriteros se forman casi siempre por vía espontánea, en la práctica directa ante el público, han hecho pensar que el arte de los títeres es una suerte de cosa mágica o fortuita y, por lo tanto, no

muy factible de considerarse como una disciplina sistemática que pueda aprenderse metódicamente. La investigación y su teorización pueden quedar para después. Según muchos de sus creadores, este teatro no tiene mucho que ver con la vanguardia y la experimentación.

La vanguardia es una actitud mental. Situarse a la vanguardia en un territorio de creación no es ignorar la tradición: es tener capacidad innata revolucionaria, de innovación o de cambio, huir del teatro muerto. La vanguardia creativa no cree en el teatro de títeres como género menor; por el contrario, lo ve como una de las especialidades dramáticas imprescindibles que mucho aporta al crecimiento del arte humano.

Las definiciones actuales del teatro de figuras no solo admiten la implicación amplia, metafórica del muñeco u objeto, ellas nos indican que el títere es un medio de representación eficaz, una figura de las artes plásticas que adquiere movimiento como cualquier actor humano, formando parte de un drama. Gracias al actor-manipulador-animador logra su capacidad actuarial, se potencian sus movimientos y se alumbra, permitiéndose representar un personaje frente a un público. Es un recurso expresivo teatral de altos privilegios, a la vez que un actor.

En Cuba, el teatro de títeres ha ganado un primordial espacio de reconocimiento; sin embargo, muchos de sus hacedores se encuentran en franca involución, la mayoría se involucra con el género de forma empírica y adquiere su formación en los grupos artísticos que prácticamente funcionan como unidades docentes; pero la generalidad de los actores no posee una sólida preparación intelectual ni académica.

¿Cómo transcurren los espectáculos?

Ocurre como en el mundo. El teatro del hoy titiritero está precedido por una tradición más popular que intelectual o académica, lo que condiciona una forma de pensar y hacer popular, artesanal, muchas veces demasiado primitiva y fuertemente influida por su herencia de vulgo. El antecedente popular siempre merece nuestro respeto y no debe perderse de vista; pero este precedente no puede convertirse en un límite para la especialidad que continúa en desarrollo junto con otras propuestas novedosas en este siglo.

Nuestros espectáculos hoy transcurren en retablos tradicionales convencionales, no convencionales y/o con presencia mixta; en la mayoría del repertorio activo, se

denota que no están asistidos por suficientes diseñadores especializados en esta práctica teatral; realizan creaciones propias de la artesanía popular tradicional; y algunos obedecen a una línea más estilizada en espacios de riesgo, de investigación y experimentación, mientras que otros se adhieren a una línea más primitiva, tradicional, con un sentido estético de poco vuelo.

La primera actitud de vanguardia debe ser la de querer desarrollar el conocimiento y la indagación histórica. Por tradición, este arte siempre tuvo primacía empírica; pero el avance cognoscitivo científico y tecnológico de este siglo ya no permite el acercamiento superficial a un objeto de estudio. Cada día se hace más necesaria la formación y la información. Para emprender el camino a la interpretación, es ineludible a estas alturas la preparación intelectual. En este caso, sin caer en excesos diletantes, el actor también puede ser investigador, analista y dramaturgista de su zona creativa, debe entender que el títere tiene una historia cultural teatral, teórica y técnica, y que trabaja con un objeto que ejecuta acciones de una fábula dramática teniendo como especificidad la síntesis.

Roland Barthes —cuando esboza el debate acerca de la creación teatral a finales del siglo XX y comienzos del XXI— cita a Brecht como uno de los teóricos que más habla de la responsabilidad humana del hombre del teatro. Él se adentra en la conciencia creadora y trata un teatro que sutilmente lleva a visionar qué hay que hacer en tal situación, no renuncia al mito ni a la leyenda fantástica, aunque nos enuncie y represente la particularidad histórica, directa o indirectamente. El teatro es dialéctica y movimiento, no puede ser inmóvil.

Brunela Eruli, por su parte, argumenta que en la actualidad no solo se le reclama al títere la cualidad de su actuación, se vuelve sobre el estudio de la escultura clásica y de los ídolos primitivos para salir de la crisis tradicionalista y de involución que atrasa a un sector creativo: se le reclama realizar una reestructuración de su plástica escénica y redefinir las condiciones estéticas del espectáculo. El arte de las figuras se renueva en torno a problemáticas relativas al movimiento, al material y a su funcionalidad dramático-escénica. Hay que atender la garantía de la calidad estética y su material expositor de drama y acción. No se trata de insistir en la estilización o en la elegancia convencional de la imagen formal; se trata de hallar el nexo entre la construcción de la figura y su creador, un artesano que se especializa. Este objeto no

es un instrumento de demostración plástica, su cuerpo es lo que importa: al basarse en el contraste entre la fragilidad y la gracia, entre lo animado e inanimado, exige arquitectura rigurosa de integración al espacio vivo como parte orgánica del todo teatral.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, el hecho de que se propicie y connote la desaparición del retablo tradicional por motivos fundamentalmente experimentales en las puestas titiriteras contemporáneas hace que aparezcan mixturas, fusiones donde el actor y el títere compiten o se complementan como signos simultáneos a la vista del público. Meschke considera que un titiritero a la vista siempre constituye una revolución. Con el titiritero a la vista, surgen cambios en la construcción del escenario... Sin embargo, el parapeto tradicional también puede constituir vanguardia, todo tiene que ver con la representación escénica y con la manera en que se produce su contacto vivo y sustancioso con el espectador, sus empatías y uniones emocionales trascendentes.

Se dice que cada vez se mezclan o se fusionan con más frecuencia las técnicas básicas, a tal punto que se hace difícil encontrar —excepto en formas tan específicas como la marioneta y las sombras— títeres puros. Es así como nos hallamos ante una evolución de medios expresivos a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, que llega al actual siglo y revela la economía de recursos para la valorización del títere actor y el actor titiritero, quizá en absoluta comunión. Esta evolución en Europa —de la antigüedad a la modernidad titiritera— tiene fuerte expresión en Cuba debido a la influencia permanente de ese continente en nuestro país, primero por el sedimento de la colonia y después por las relaciones de intercambio que se produjeron con el campo socialista en los años 70 y 80.

La influencia europea no solo está en el aplanamiento del títere de cachiporra, está en la presencia de otras técnicas que llegaron después de la segunda mitad del siglo XX a Cuba. Todas las técnicas existentes en el otro hemisferio fueron arribando y también el Bunraku atravesó el Atlántico hasta llegar a América, adaptándose a nuestra cultura e idiosincrasia, lo cual otorgó modernidad y mejoras estilísticas evidentes.

En los 60, en Cuba comenzó la colaboración de especialistas europeos y se incentivó la formación y capacitación a partir de cursos, talleres y salidas de nuestros artistas al exterior, junto con la entrada a Cuba de técnicos extranjeros europeos para profundizar el



intercambio. Esta asistencia técnica enriqueció en nuestro país la utilización de recursos expresivos que se situaban en la vanguardia europea: el títere de varilla, el teatro negro y el títere de piso.

De todas las incursiones teatrales cubanas, es evidente que quienes se establecieron como verdadera vanguardia durante los años 60 fueron los creadores del Teatro Nacional de Guiñol (TNG). No existe otro núcleo artístico en Cuba que supere su manifiesto. Sus confrontaciones directas e indirectas con la práctica europea influyeron en la realización artística del colectivo; y aunque, desde antes, la intuición vanguardista del núcleo creativo del TNG no anduvo muy lejos de lo que ocurría en Europa. En 1961 y 1962, Pepe Camejo viajó a Europa, visitó Checoslovaquia y Varsovia. Por estos años, el colectivo tuvo en repertorio poemas de Tagore, con la técnica del teatro negro junto con sombras y máscaras, y para el *Programa Experimental No. 1* de 1964 —textos de William Butler Yeats—, estudiaron el teatro oriental y japonés. Con la presentación de *La talla de un ágata* ilustraron diapositivas del Bunraku y teorizaron sobre la actitud del actor en esta técnica. En 1967, en *La Celestina*, el teatro negro y otras prácticas propiciaban la investigación de las relaciones actorales en vivo, en un nuevo tipo de teatro. Pero el repertorio del TNG en su conjunto, imposible de situar en estas breves líneas, constituye una clase magistral de gestión artística y afirmación estética.

Un ejemplo de colaboración e intercambio que motivó transformaciones fue el seminario sobre técnicas y mecanismos impartido por especialistas del Teatro Central de Muñecos de Moscú, en 1964. Ya avanzada la década, en el 68, Carucha Camejo visitó a Alemania y allí encontró a los maestros titiriteros más relevantes de Rumania, Bulgaria, Checoslovaquia y Polonia. En 1969, la *tournée* del Guiñol por Europa fortaleció el proceso de ratificación en el orden cultural por los criterios artísticos que solidificaron, criterios que no tuvieron continuidad en ese momento por razones extraartísticas.

Durante la década de los 70 y la primera etapa de los 80, se incrementó la salida de otros artistas cubanos a países socialistas de Europa central. Grupos, directores y especialistas enriquecieron sus experiencias y aunque penetró la cultura europea a través de sus formas técnicas, algunos creadores afirman que en general subyacía una especie de mimetismo poco creativo con Europa y un bloqueo cultural hacia nuestra América.

En los 80, se hablaba de recuperación. Era significativa la combinación de actores y muñecos, la presencia en vivo o el sistema de manipulación a la vista. Durante la relación con Europa central, se habían copiado las fórmulas de creación que constituían en su espacio innovaciones de vanguardia. No siempre fuimos simples imitadores, en muchos casos se alcanzó especial atractivo en las puestas y al títerismo lo identificó una manera sensual de movimiento, cadencia y ritmo muy propios de nuestra idiosincrasia. Además, los materiales que se empleaban en la construcción casi siempre eran de nuestro entorno natural.

En 1983, Mario Guerrero regresó de cursar estudios en la URSS y se convirtió en el líder artístico del Guiñol de Camagüey. Mario aprecia el trabajo profundo del actor con muñecos a la vista, por lo cual creó *Balada para pollito Pito*, otro hito de nuestra historia que siguió estos preceptos. En la puesta, renunció a la palabra en favor de una minuciosa dramaturgia espectacular apoyada por elementos visuales, gestualidad y expresión corporal.

Otros momentos importantes de impulso, de renovación en la década de los 80, los propició Armando Morales en el Teatro Nacional de Guiñol, junto con Teatro de la Villa y el proyecto Trujamán, de Juglaresca Habana. Con el montaje de *Érase una vez un mundo al revés*, indica el regreso al protagonismo del retablo tradicional con sentido innovador. Por otra parte, *Papito y Abdala* —apuestas novedosas para su

momento— nacieron también de los vínculos entre esos proyectos. A este nuevo renacer, se unen en los 90 Teatro Eclipse y Pálpito: vuelven también a la tradición con la impronta juvenil que les marca, tratando de encontrar otro movimiento expresivo sobre la escena, lo cual enaltece cada componente representacional.

Sin embargo, desde antes, la vanguardia de los 80 y parte de los 90 había sido enarbolada por el Pupalote de René Fernández en Matanzas. Sus montajes se precian de maestría espectacular con formas estéticas verdaderamente significativas. Algunas de ellas, como *Okin eiyé ayé*, *Obiaya Fufelele* y *Romance del papalote que quería llegar a la luna*, se recuerdan en nuestra historia como hechos memorables. René nunca abandonó sus búsquedas: de hecho, es uno de nuestros maestros fundamentales. Es él quien da paso al grupo que hoy resulta fundamental en el tema que tratamos en estas páginas: Teatro de las Estaciones, que nace con *La niña que riega la albahaca* y *el príncipe preguntón*, un espectáculo de vanguardia desde la tradición.

Si algo distingue a Teatro de las Estaciones es su arte y estilo personal a partir de una poética propia y trascendente, la inteligente selección del repertorio y los afares orgánicos de investigación; el reconocimiento permanente que hace a nuestros maestros, a la propia tradición; su continua visita a los clásicos.

Rubén Darío Salazar, su director artístico, notifica sobre su proceso creativo que toda obra de arte tiene que ser portadora de una nueva dinámica, de un nuevo espíritu creativo y un reto superior: por eso, el camino de investigación y taller siempre ha de acontecer diferente, teniendo que ver con la necesidad objetiva de la propia puesta en escena. Asimismo, se trabaja en la creación de una relación de arte trascendente que produzca sensaciones, siendo conscientes de las plasticidades que deben rivalizar y hermanarse en la escena —tanto cuerpos humanos como figuras—, en tanto poderosas armas visuales que actúan el drama o un paisaje musical, una convención que debe huir de la convención.

La investigación teórica y el profundo taller facilitan el desenvolvimiento del montaje y de los ensayos. No hay exceso de intelectualización; sí aventura, mucho de aventura por obtener cada día cultura, seguridad, conocimiento técnico. Se es profundamente consciente de que siempre queda algo por aprender.

El empeño de Teatro de las Estaciones se concreta en la selección del repertorio, lo cual va en correspondencia con la necesidad de crecimiento artístico y viene con la mecánica del movimiento elegido en el diseño. Y viceversa. El diseño y las técnicas surgen en comunión con sus personajes, situaciones y fábulas argumentales, lo que evidencia un arreglo que vela un cuidadoso hilván. Por eso, bien se anima el boceto planificado. Es el arte de la manipulación-animación —el aspecto móvil de la representación— lo que proporciona fluidez; es orgánica y nace de la comunión de un colectivo humano que se conecta químicamente bajo la fe a su líder creador.

Si realizamos un repaso a los procesos creativos de Teatro de las Estaciones, yendo desde la elección de la idea-texto, es posible que logremos develar importantes claves espectaculares. En gran parte, dichas claves se deben al diseño, a la fusión de la música y al desempeño individual y colectivo de los actores, quienes trabajan bajo un régimen fuerte de dirección que exige una impecable planificación de dramaturgia actoral.

Dice Rubén: «He tenido ante mí un equipo artístico donde todos tienen habilidades técnicas conquistadas. Técnicas que imprimen al desarrollo del teatro cualidades y calidades que impulsan su acontecer. Técnicas que no solo refieren el proceso de vivificar al títere: hay que saber personificar, interpretar en el juego,

estar en el proceso interno de creación del sentimiento, que viene desde la propia construcción de la idea general, del diseño del espectáculo, del carácter del personaje en objeto. Quitar maleza y vivificar acción, encontrar las expresiones a través del movimiento en la animación de los títeres y de los cuerpos vivos, para crear sensaciones que hacen reconocer una metáfora y un carácter...»

Acerca de la naturaleza orgánica creadora, en la aplicación técnica del colectivo hay primero ingenuidad para ahuyentar costuras; después, un poco de Stanislavski, de Brecht, de Kantor, algo de la teoría de la súpermarioneta de Craig y una amalgama de diferentes tendencias del teatro contemporáneo que no son solo del ámbito de los títeres, como pueden ser los hallazgos de Grotowski o de Eugenio Barba.

Para la agrupación, el muñeco-títere-actor se convierte en personaje. Pero el muñeco les aporta casi todo pues este contiene las claves del personaje que se debe interpretar tanto en la fisonomía, en su técnica de animación y en sus colores, como en las características personales y circunstanciales que aparecen en el texto dramático. Esta retroalimentación se sucede trabajando y estudiando con el personaje. Si se trata de combinar actor-títere-personaje delante del retablo, es algo todavía más sutil. Esa técnica requiere mucha destreza —física e intelectual— para borrarse cuando hace falta o para estar cuando se le solicita, lleva una coordinación segura, atrevida, que parece espontánea pero que ha sido bien estudiada por el director, quien sí lo tiene muy claro y sabe transmitirlo a los actores.

La caja de los juguetes, *La virgencita de bronce*, *Los zapaticos de rosa* y *Por el monte Carulé* son espectáculos que hoy marcan la historia de la escena cubana. La limpieza de la imagen —a propósito, creada por Zenén Calero—, la clase que contiene su prestancia escénica, la alegría del color, su música y teatralidad, las hacen acreedoras de importantes y ambicionados premios en nuestro contexto teatral.

Pero el experimento en la técnica, perceptible en estos casos, lleva consigo lo criollo, una manipulación a la cubana. Virtuoso unido a la cadencia, sensualidad, provocación, el paso de sabiduría práctica, la empatía total, aquello que es garantía absoluta para la unión entre actores, títeres y público. Hay que tratar de situar en el títere-actor todo lo que al actor vivo le es negado. La terminación del muñeco condiciona una manera de asumir la actuación en vivo desde la contraposición. Se halla poco

a poco toda una interrelación en el absurdo dominio del títere sobre los humanos. Sus elegantes majestades deambulan, giran, cantan, vibran transportando la emoción; la relación que establecen en escena hace que acontezca un momento lírico inusual, una audaz reverencia que se rinde a todos.

En *La virgencita de bronce*, la costura se devela y se esconde, construyéndose sobre la escena la dramaturgia del espacio espectacular. De la propia escenografía también surge un personaje dramático, su cadena de acciones. Y viceversa. Se organizan las imágenes teniendo en cuenta los materiales, vemos como se reedifican, se entrelazan, se crean relaciones en un discurso visual de tensión y sorpresa, armónicamente integrado al resto de las disciplinas artísticas. Son relaciones espaciales que se resuelven consonantes, se animan las figuras sobre niveles con un sentido selectivo según la acción y quedan suspendidas las barreras al movimiento actoral humano. En la escenografía se manipula la luz en una relación compositiva. No solo no delimita sectores, ella subraya la composición de la relación en conflicto y la caracterización de la personalidad arquetípica. En el tratamiento de la escenografía y la luz, se evidencian préstamos culturales de la tradición oriental por las pasarelas y los sectores definidos. Se evade el realismo aunque este sea su punto de partida para llegar a una estructura espacial autónoma. El vestuario es caracterización y está en función de los conceptos y significantes, relacionan lo histórico con lo simbólico.

¿Cómo sacar a primer plano la imagen visual, combinarla con la auditiva y hacer presentes, al mismo tiempo, todas las peripecias y los movimientos actorales de la figura y el actor? Precisamente, sobre esta propuesta indaga Teatro de las Estaciones. Rubén monta la orientación de la mirada en relación con el público, marca el itinerario para disponer la atención del espectador. Al componer da énfasis y movimiento, cuida el equilibrio de los cuerpos según el tiempo dramático y el ritmo. Se vigila el aburrimiento visual y se desarrolla la percepción de todo lo físico ocurrido en escena, precisando en los detalles. Los detalles y las sugerencias también sellan el estilo.

Hasta aquí algunos de los nombres que pienso constituyen hitos significativos en lo que a impulso o vanguardia se refiere. He advertido acerca de cómo se enmarcan en tan breve tiempo, sin olvidar la corta tradición que les precede en nuestro país. A esta posible vanguardia titiritera cubana las agrupa un mismo rasgo: toda ella dispone su asociación a la esencia de cambio y de vivificación que supone este arte. Enuncia la necesidad de propiciar continuidad por nuevos senderos, quitar el polvo y abrir la luz de la insinuación artística. Tal vez, exponer lo nuevo; pero nunca priorizar en el pensamiento una exposición de técnicas de avanzada o de tecnología de punta, imposibles en este Tercer Mundo. Sobre todo, tiene muy claro que no mueren en el arte los que aportan maestría, los que son hitos, los que sienten el entusiasmo de la creación perenne; que de las crisis siempre nacen cambios. ▀

Referencias bibliográficas:

1. Barthes, Roland: *El imperio de los signos*, Edit. Mondadori, España, 1991.
2. Amorós, Pilar y Paricio Paco: *Títeres y titiriteros el lenguaje de los títeres*. Edit. Pirineum, Huesca, España, 2005.
3. Jurkowski, Henryk: «La reencontré de la marionette européenne avec les cultures de marionette du monde entier». En revista *Muc*, junio de 1997.
4. «Las marionetas y las artes plásticas». Revista *Puck*, No. 2. Edit. Institut International de la Marionette, Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1989.
5. Picon-Vallin, Beatrice: «Scène et laboratoire: Les enjeux des technologies contemporaines dans le spectacle vivant». En revista *Le journal de la marionette*, No. 1, 2006.



TITIRITEROS CUBANOS EN LA REPÚBLICA: ENTRE LA RENOVACIÓN Y LOS SUEÑOS

Rubén Darío Salazar

Que el teatro de títeres cubano dialogue en la actualidad con los más interesantes derroteros de nuestras artes escénicas es el resultado de un movimiento artístico palpitante de vida. La legión de creadores que hoy indagan las mejores posibilidades del retablo, para soñar con lo infinito de su alcance, comenzó a labrar esta plenitud en el período que va de 1949 a 1959, hasta que encuentra su verdadera realización al triunfo de la Revolución. Ese momento trajo cambios radicales para la economía y la sociedad de la Isla. El giro que da la cultura en el país descentralizó las acciones artísticas de la capital y le abrió caminos por todo el territorio, proporcionándole al pueblo «elementos indispensables para adquirir clara conciencia de sí y de su destino»¹.

Es en esta eclosión producida en los años 60, el tiempo en que los titiriteros más diestros y activos desde la seudorrepública precedente desempeñan un rol capital pues la Revolución incluyó sus expectativas, amasadas en un tiempo de más sombras que luces. En el período anterior a 1959, había que unir a la vocación y al talento una férrea voluntad y enfrentarse a la desproporción existente entre progreso material y progreso cultural. Desde entonces, el arte del retablo realizado con perspectivas profesionales es parte indispensable del inicio de una renovación teatral nacional, pues su origen se halla en el trabajo desarrollado por los fundadores de la manifestación en esa «nada primera» —como escribiera el dramaturgo e investigador Freddy Artiles—, lo cual convoca a múltiples reflexiones sobre un presente que exhibe con vigencia los resultados de aquel legado artístico.

El inicio

El camino profesional hacia un teatro de títeres fue allanado en 1943 por el estudiante Modesto Centeno, pues resulta ganador en el Concurso de Dramaturgia de la Academia Municipal de Artes Dramáticas con su versión para retablo sobre el cuento de Perrault «La Caperucita roja». La presencia de titiriteros ambulantes cubanos y extranjeros, junto con las compañías internacionales en gira por la Isla, ambientan el tiempo en que comienzan a erigirse los cimientos que alejaron al títere nacional de los cánones comerciales y superficiales que solo hacían uso de la tradición sin enriquecerla, sin contribuir al desarrollo de una manifestación exquisita y milenaria, contentiva de todas las artes. A partir de ese momento liderado por Centeno, comienza a desarrollarse un teatro preocupado por el texto, la puesta en escena, el diseño, la música, la animación y la actuación, con artistas que se interesan por la superación profesional, atentos a búsquedas y hallazgos que los guíen hacia un teatro total. En ADADEL, ADAD, el Grupo Escénico Libre (GEL) y el Teatro Popular, estuvieron nuestros fundadores, ya como actores, dramaturgos, diseñadores o directores de escena. El mencionado Modesto Centeno, Paco Alfonso —con su efímero Retablo del Tío Polilla— o Vicente Revuelta dirigen más de una vez su mirada al mundo maravilloso de los muñecos. Algunos se quedaron para siempre; otros, decidieron su derrotero exclusivamente hacia el teatro de actores.

la Academia de Arte Dramático a dos hermanos: Caridad (Carucha) Hilda Camejo y José (Pepe) Ramón Camejo, figuras clave, posteriormente, en la historia titiritera cubana. En aquella institución se cursaban tres años de estudio que incluían dramaturgia, cinematografía, técnica radial, escenografía y actuación, entre otras asignaturas optativas. Aquella escuela era, en opinión de la reconocida intelectual Mirta Aguirre, el lugar «donde se hacía el teatro más inquieto y más interesante, poseído de un desinterés absoluto y una intachable limpieza artística»².

Cuenta Carucha Camejo que fue en un parque de diversiones, en los años 20, donde ella y Pepe, de la mano de la abuela, ven su primera función de títeres: «Era una caseta a la altura de la cabeza de los titiriteros con una casita, de ahí salían un negrito y una negrita que hablaban y después se daban golpes»³. Pero lo que deslumbró a los hermanos fue la representación en 1949 del *Retablillo de Don Cristóbal*, de Federico García Lorca, en la sala de Los yesistas, dirigida por Andrés Castro con el grupo GEL. Vicente Revuelta daba vida al personaje principal; así lo recuerda: «Creo que fue Andrés Castro quien dirigió el Retablillo y Titón —se refiere al conocido cineasta Tomás Gutiérrez Alea— hizo los títeres de guante tallados en madera balsa; yo ayudé, pero no tenía la habilidad de él. En esa época, el público era relativo, puede que se llenara, ahora recuerdo una función del *Retablillo*...»⁴. Inmediatamente, los Camejo se pusieron a trabajar en la construcción de sus muñecos, quedaron muy entusiasmados con el espectáculo titiritero sobre el texto lorquiano. La primera función tuvo lugar en la sala de la casa como regalo navideño para Perucho, el hermano más pequeño, como lo hiciera el propio Lorca con su hermanita Isabel, o Debussy, quien compuso *La caja de los juguetes* para su hija Charlotte. El comienzo autodidacta de los Camejo halló auxilio en libros argentinos de repertorio didáctico, con piezas sobre higiene y salud. A esta primera función siguieron otras. Los muñecos fueron mejorando, pasaron de la tela al *papier maché*. Así quedó constituido, por decisión conjunta de los parientes, el Guiñol de los Hermanos Camejo. Siguiendo la tradición callejera de los títeres, dieron carácter ambulante al retablo y ofrecieron funciones en escuelas públicas y privadas, fiestas y parques.

La Academia no quedó ajena a este importante momento. El 4 de junio de 1950, se presentaron allí con una representación conformada por la histórica *La Caperucita roja*, de Centeno; también *Chinito Palanqueta*, otro texto de este autor, escrito especialmente para ellos. Incluyeron también *La tinaja*, farsa anónima francesa. Julio Martínez Aparicio, director de la Academia, escribió en el programa: «Hacemos énfasis en el maravilloso empeño de los hermanos Camejo al crear su Teatrillo de Guiñol. Ella, alumna nuestra aún. Él, graduado ya en nuestro plantel el pasado curso. Ambos, con raras dotes artísticas, han logrado en casi dos meses dar vida a un amoroso retablillo donde, además de actuar y confeccionar Carucha los personajillos que animan el tablado, con hábil talento, Pepito ilumina decoraciones que son cromitos que apuntan al escenógrafo en potencia. Con esperanzas tan lozanas se conforta y pensamos que cada final de año, no habremos perdido todo el tiempo».

Títeres en las Misiones Culturales

En 1950, época del ministro de Cultura Aureliano Sánchez Arango y de Raúl Roa como director de Cultura del Ministerio de Educación,

se crearon las Misiones Culturales, un proyecto guiado por Julio García Espinosa. Las Misiones Culturales pretendieron movilizar espiritualmente las provincias e incorporarlas a la vida de la cultura, en un plano de superación nacional como tarea inaplazable: «Si la cultura es la flor más preciada del alma de los pueblos, sus frutos deben vigorizar y enriquecer la conciencia de las masas, liberándolas de sombras, prejuicios y supersticiones. En nuestras campiñas, montes y caseríos hay vastas zonas populares que, por obra del aislamiento y la desidia, han permanecido secularmente al margen de los nobles y fecundos goces que procuran el teatro, la música, el baile, la pintura, el cine y la ciencia. Y cuando en los más remotos parajes se monta esporádicamente un espectáculo cualquiera, el móvil que suele impulsar al promotor es el mero afán de lucro, con grave daño para la sensibilidad en agraz de los espectadores. No en balde Cuba ha caído hasta ahora de una política de la cultura»⁵.

Es mediante esta ardua empresa que llevan a las poblaciones muestras de variadas disciplinas artísticas, con la presencia de creadores y personalidades como Ramiro Guerra, Odilio Urfé, Antonio Núñez Jiménez y los hermanos Camejo, entre otros. El intercambio por toda la Isla con los campesinos y el pueblo, les muestra a los artistas el futuro aporte de su obra. Es entonces cuando los titiriteros deciden continuar su proyecto con más ímpetu, en pos de la plenitud, con hondo sentido del deber hacia un público ávido, que disfrutaba sobremanera.

Luego de las Misiones, se integraron como fundadores a los programas infantiles y dramáticos de la naciente Televisión Nacional; pero sin dejar de trabajar con los títeres y como actores de teatro para adultos. El títere cubano de los años 50 encontró también diversas expresiones en el valioso trabajo de Dora Carvajal, con La Carreta; Beba Farías y su Titirilandia; María Antonia Fariñas y Nancy Delbert, con las marionetas; y hasta en la antigua provincia de Oriente se funda en el Central Prestón, en Mayarí, el Teatro de Títeres de Pepe Carril. Hasta el Museo de Bellas Artes llegaron los titiriteros en su afán de promocionar el arte del retablo: allí, con el apoyo de su director Guillermo de Zéndegui, primo hermano del esposo de Carucha Camejo, combinaban películas internacionales dedicadas a los muñecos, con textos de Lope de Rueda, Javier Villafañe, Arkadi Avershenko, Serguei Prokofiev y versiones de cuentos clásicos realizadas por Pepe Camejo, Modesto Centeno y el muy joven Pepe Carril, quien se les unió para convertirse en protagonista de la tríada que fundó en 1956 el Guiñol Nacional de Cuba.

Un manifiesto para el Guiñol, un títere para la Isla

El 28 de marzo de 1956, el naciente Guiñol Nacional de Cuba lanzó un manifiesto de trabajo que llamó a consolidar el movimiento titiritero nacional, incidiendo en el rescate de las tradiciones culturales del país y en la propagación de este arte para todos, no solo como exclusividad del público infantil. Hicieron hincapié en las posibilidades pedagógicas de este teatro y propusieron funciones y charlas didácticas para maestros. Es interesante la decisión de los artistas de utilizar el vocablo «guiñol» para nombrar su agrupación pues tal definición no tiene solo que ver con la popular técnica de animación, sino con el tratamiento que le da José Martí en el cuento «Bebé y el Señor Don Pomposo», de la revista para niños *La Edad de Oro*: «y vamos al Guiñol de París, donde el hombre bueno

le da un coscorrón al hombre malo». Fundaron la Revista *Titeretada*, primera en Cuba en promocionar el mundo de las figuras a través de artículos, piezas dramáticas breves, historia y teoría del teatro de muñecos. Estrenaron más de 30 títulos de autores extranjeros como Manuel de Falla, Roberto Lago y Ángeles Gasett, y de cubanos como Eduardo Manet, Conchita Alzola, Paco Alfonso, Renée Potts, Clara Ronay, Vicente Revuelta y Dora Alonso. El trabajo con Dora Alonso, una de nuestras escritoras imprescindibles, a través de los textos *Pelusín y los pájaros* y *Pelusín frutero* —escritos especialmente para ellos— fue el origen de la creación de Pelusín del Monte y Pérez del Corcho, la representación más genuina de la niñez cubana, sonriente, pícaro, noble, con un dicharacho popular o una respuesta a tiempo ante cualquier eventualidad. Nacido en Matanzas, como su autora, en una finca llamada Tres Ceibas, Pelusín —de guayabera de hilo, sombrero de guano y pañuelo al cuello, siempre junto con su abuela Doña Pirulina— pasó a formar parte de la inmensa familia de los títeres a nivel mundial, perdurando hasta los tiempos actuales su encanto y autenticidad.

Con el triunfo de la Revolución ampliaron el repertorio y las ambiciones estéticas, renovaron el manifiesto del grupo y enriquecieron el sentido ambulante de sus trabajos artísticos, algo que nunca dejaron de hacer ni aun con la salita refrigerada del Focsa, fundada en 1963, bajo el nuevo nombre de Teatro Nacional de Guiñol. La labor histórica de los Camejo y Carril fue consolidada en los años difíciles que vivió nuestra cultura. Supieron desde entonces conectarse con el mundo y toda la Isla: lo mismo mantenían correspondencia con el maestro argentino Javier Villafañe, que acogían a un artista de provincia interesado en conocer de los títeres. Bebieron de lo mejor del teatro dramático universal y nacional, fueron coherentes con su formación académica y en su incursión en varios medios culturales. Todas las experiencias adquiridas fueron traspasadas a «su mundo mágico de muñecos», como le llamó el profesor y crítico Rine Leal. El equipo dirigido por los Camejo y Carril no solo contribuyó a la renovación de nuestro teatro de títeres, sino a la formación de la futura escuela nacional, de sus objetivos artísticos, pedagógicos y teóricos, edificados en la antesala de un tiempo que tanto ellos como otros destacados artistas soñaron luminoso.

¿Renovación o sueño? La pregunta nos pone frente a la herencia de artistas que asumieron la cultura como destino y se interesaron en propagar la luz que les da fuerza y soberanía a los pueblos, para derrotar la ignorancia y la esclavitud: renovación que incluye incontables aportes al patrimonio cultural de la nación; sueño como camino directo a las raíces del espíritu del hombre, dueño para siempre de la policromía del mundo, de sus secretos y de sus más caros anhelos. ▀


1. Palabras de Raúl Roa para «Hechos y comentarios», *Revista Cubana*, Vol. XXIV, La Habana, enero-junio, 1949, pp. 462-464.

2. Muguerca, Magaly. *El teatro cubano en vísperas de la Revolución*. Edit. Letras Cubanas, 1988, p. 59.

3. Pérez Recio, Liliána. «Diálogo con Carucha Camejo». *Revista Tablas*, Nro. 2, 2003.

4. Salazar, Rubén Darío. «Una conversación sin nada de particular. Entrevista con Vicente Revuelta». *Anuario Manita en el Suelo*, Nro. 1, 1999.

5. *Misiones Culturales*. Mensuario, La Habana, Año 1, Nro. 1, dic. 1949.

 Dos hermanos llegan a la Academia
En 1947, el destacado director artístico Francisco Morín inscribe en

NUESTRO GUIÑOL, EL DE LOS CAMEJO

Armando Morales

La presencia de los titiriteros Carucha y Pepe, los hermanos Camejo, modificó, mudó o extendió mis estudios de las artes visuales —talla, modelado y pintura— al arte de los títeres. Las asignaturas de esas especialidades estaban comprendidas en el Taller de Talla y Modelado (1953) de la Escuela Técnica Industrial José B. Alemán. Los alumnos de ese Taller gozaríamos el privilegio de contar con dos profesores de envidiable experiencia técnica y artística: los escultores Ernesto Navarro y Enrique Torres; ambos abrieron caminos insospechados.

Días altamente convulsos los vividos a partir de la segunda mitad de los años 50, marcados por alzamientos, luchas obreras y huelgas estudiantiles, lo cual minaría la continuidad educativa al cerrarse las aulas con la histórica huelga del 9 de abril. Habría que esperar al triunfo revolucionario para reiniciar la vida de la nación.

La posterior reubicación del alumnado en los centros de estudio obedeció a una política organizativa en conformidad con las nuevas directrices sociales. La Escuela Superior de Artes y Oficios de La Habana Fernando Aguado y Rico recibió a los alumnos con residencia en la capital. En ese centro terminé los estudios, en 1961.

Inmediatamente, comencé a trabajar en el recién creado Taller de Integración de Artes Plásticas, institución fundada por el Departamento de Bellas Artes del Municipio de La Habana que proyectaba e instalaba esculturas monumentales y pinturas murales en las nuevas edificaciones e instalaciones arquitectónicas, creadas al renovador impulso revolucionario. Entre esos proyectos se realizó, en el Jardín Botánico de La Habana, un fascinante teatrino de títeres, poseedor de un lunetario de maravillas, bajo la fronda de inmensos árboles.

Los espectadores, a la espera de la representación de los títeres del Guiñol Nacional de Cuba, ocupaban sus «asientos». Estas excepcionales lunetas —esculturas fundidas en piedra artificial ricamente policromadas— asumían la forma de girasoles, petunias, hongos, mameyes, mangos, berenjenas, calabazas, tomates, entre otras morfologías variables. El disfrute del agitado jolgorio del teatrino no se hacía esperar. Los rastros de aquel proyecto testimonian contundentemente el marcado signo iluminado de aquellos años. Gracias a ese teatrino se propició el encuentro con los hermanos Camejo y Pepe Carril.

Luego de disfrutar de una serie de ejercicios para obtener una beca por oposición, inicié en el horario nocturno de la Escuela de Arte Dramático mis experiencias escénicas. El teatro de títeres no formaba parte del plan de estudios de ese centro. Lo más cercano a la presencia espectacular de la figura animada, para mi juventud rural, eran aquellos ventrílocuos que aparecían bajo las carpas, humildemente remendadas, de los circos ocasionales. Con los títeres del Guiñol Nacional de Cuba (1961) se refundían inquietudes futuras no programadas.

Los Camejo, respetando la particular artesanía en la realización escultórica de las figuras y necesitando dar solución a la dinámica demanda de sus producciones para el teatro y la programación televisiva que ellos atendían, me invitaron a participar en labores de diseño, modelado, construcción de moldes de pieza y el posterior atrezzo en *papier maché* y pintura —especialmente las cabezas de los títeres de guante—, así como para el carromato convertido en teatro rodante que, en honor a Javier Villafañe, bautizaron con el nombre de La Andariega.

Mi primer trabajo como diseñador fue el personaje protagónico de la pieza Copito, de Silvia Barros. Este título, junto con otros de pequeño formato, ampliaba el repertorio de la programación del teatrino del Jardín Botánico. Otros trabajos de mayor jerarquía me confiaron los Camejo. Entre ellos, la realización del Pedro y de los cazadores, personajes del cuento orquestal «Pedro y el lobo», de S. Prokofiev. Debido al mayor formato de la puesta en retablo, el estreno tuvo lugar en la sala Ciro Redondo, instalación a la que en los años 60 acudía masivamente la población vecina de las populosas barriadas y el alumnado de los centros escolares de La Habana Vieja y Centro Habana.

La confianza de los directores del Guiñol en los jóvenes miembros de la compañía establecía una verdadera política fundacional en las relaciones de trabajo. Isabel Cancio, Xiomara Palacio, Carlos P. Peña, Ernesto Briel, Ulises García y los que continuaron bajo su mirada tutelar, éramos partícipes de los ensayos, las clases, charlas y funciones que trascendían a demostrativas acciones de su magisterio en los secretos del titerismo.

Con los Camejo y Carril, el teatro de títeres en Cuba conoció su cima dorada. Los estrenos se sucedían continuamente tanto en títulos dirigidos a los niños como en espectáculos para el público adulto. Estos últimos disfrutaban del arte de los títeres por partida doble pues en las presentaciones dirigidas a los infantes, sus acompañantes mayores se entregaban al suceso escénico con igual entusiasmo y fascinación. Títulos como *El mago de Oz* o *La cucarachita Martina* y *el ratoncito Pérez*, en las versiones de A. Estorino; *El sueño de Pelusín*, de la serie protagonizada por el Peluso o el *Tin-Tin Pirulero*, originales de D. Alonso, eran aplaudidos, temporada tras temporada, al brindar prueba irrefutable al axioma de que «el teatro de títeres es teatro para todos».

Habría que señalar títulos de la dramaturgia mundial no concebidos para el actor de madera: *Asamblea de mujeres*, de Aristófanes; *La loca de Chailot*, de J. Giradoux; *Don Juan Tenorio*, de J. Zorrilla; y *La corte de faraón*, de V. Lleo. Sus creativas puestas en retablo de títeres han sellado para la historia del teatro en Cuba el pensamiento expresado a través de la figura animada. Con ellas, el Teatro Nacional de Guiñol (TNG) restauraba conceptos fundamentales de la ritualidad teatral.

Los fundadores del teatro de títeres en Cuba desarrollaron un campo teórico del arte teatral generado a partir de la práctica. Más de seis estrenos anuales iban conformando una praxis inusitada a nivel mundial para el teatro de figuras animadas. La propia mezcla de técnicas como recurso o lenguaje expresivo; la presencia del actor que compartía un mismo rol con el actor de madera; el uso del retablo o su ausencia de tal manera que el actor animador, a la vista del público, se viese comprometido a integrarse en una escénica unidad dialéctica, definen, entre otras audaces formulaciones, componentes transgresores que en su momento asombrarían a los especialistas y deslumbrarían al espectador común, hechizado ante la magia titiritesca. Con los Camejo, la «fe y el sentido de la verdad titiritera» irradiaban esa zona, un tanto marginal, de la cultura teatral nacional.

El ser cubano, según N. Guillén, es un «todo mezclado» y los recursos expresivos del titerismo concurren al servicio explícito tanto de la herencia castellana en *Farsa y licencia de la Reina Castiza*, de R. del Valle-Inclán, como a la ritualidad afrocubana de la cultura tradicional y popular en *Shangó de Imá*, de P. Carril, mítica ascendencia del ajiaco criollo que argumentaba F. Ortiz. Significante, en la Historia del teatro de títeres en Cuba, fue la mirada enaltecedora a este arte, al estrenar piezas de F. García Lorca (*El retablillo de don Cristóbal*, *El maleficio de la mariposa*, *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*...); del irreverente A. Jarry (*Ubú Rey*); del estridentismo de G. List Arzubide (*Comino vence al diablo*); y de la imprescindible mirada titiritera de nuestra América en las piezas de J. Villafañe (*La calle de los fantasmas*, *El soldadito de guardia*...). En cuanto al repertorio dirigido a los infantes, tan válido podría ser una representación de los cuentos tradicionales de Ch. Perrault, los hermanos Grimm o C. Collodi, como de *Los ibeyis*, desde el anónimo acervo popular recogido por L. Cabrera.

El amplio registro sonoro de las producciones del TNG partía desde los festivos villancicos navideños de J. Blanco en *Belén de Cuba* hasta rondas y nanas del folclor infantil, en la propuesta de P. Carril sobre «El gato con botas». Los toques y cantos rituales del panteón yoruba compartían las sonoridades de las espléndidas partituras, pautadas especialmente para el retablo. Reconocidos compositores como H. de Blanck, L. Brouwer, R. Varela, A. Balboa, J. Márquez, M. Álvarez Ríos y H. Angulo, entre otros, marcaron las fanfarrias propias del titerismo. En cuanto a los títeres, su confección y realización, se le otorgaba fundamental importancia a la selección de los materiales, en función de corporizar los personajes-títeres. Texturas, cromatismo, ductilidad y peso, entre otras sensibles cualidades, otorgaban a las figuras del TNG una presencia espectacular definida en su singular expresión y proyección.

Ciertamente, para quienes estuvimos en los años fundacionales con los padres del TNG, el mundo podría ser ancho; pero nunca ajeno. ▀



ESCRIBIR

PARA IMPOSIBLES

Ulises Rodríguez Febles

A veces siento que al escribir para títeres —si escribo y no pinto—, los trazos del pincel, las figuras moldeadas en materiales diversos pierden su estatismo y viven. Así, alucinados, van a la hoja en blanco, hasta que llegan a la escena.

Lo cierto es que como soy un autor para títeres casi no estrenado, estas fantasmagorías permanecen en mi imaginación, constantemente volando, incansables, en el placer de la lectura que no es la representación teatral.

De la misma manera leo a otros autores de diferentes generaciones inscritos para siempre en las páginas casi amarillas de un libro, sin pasar la prueba de fuego de la escena.

Algunos de sus textos tienen una originalidad de la que carecen los espectáculos que vemos en el teatro nuestro de cada día; muchos, reinventaciones maltratadas de clásicos de la literatura u otros abortos creativos, en los que falta —es lo que creo— la presencia del dramaturgo.

Pero el teatro de títeres no debía ser precisamente eso. No debía ser documento perpetuo en un libro porque su espíritu trasgresor no está hecho para ello. Debía ser otra cosa: escribirse sobre la escena y, si es posible, que después vaya al libro para que lo reinventen otros.

Debía «escribirse» inmerso en el sudor de los cuerpos de los titiriteros, con el olor y las texturas disímiles de los materiales con que se construyen espacios y personajes. Interrogando, dudando e investigando en proceso continuo. Por eso, al menos en mi caso —parafraseando a Virgilio Piñera—, soy un cuasi dramaturgo que escribe para títeres.

En mi memoria hay zonas inolvidables de la adolescencia —juventud que no puedo obviar—: me persiguen y se relacionan con los espectáculos del Papalote de los 80; con la figura de Armando Morales, entrando o saliendo al teatro con un tambor, su sombrero y capa, transformando hasta el viento en figura animada.

También están cientos de espectáculos y personalidades de diversos lugares de la Isla o del mundo, que han pasado por la sala de Daoiz o el Sauto dejando una huella profunda con estilos y estéticas disímiles.

La figura de Freddy Artilles, un maestro siempre presente, es un libro abierto para aprender.

Pero al escribir para títeres, especialmente me persigue el diseño de Zenén Calero, casi como una maldición que me hace alucinar con espectáculos pensados para él.

Pensar que escribo para Zenén es quizá lo que más me ha marcado. O mejor, que imagino cosas que después Zenén recreará, reinventará o hará posibles.

Quizá para espectáculos que yo como director quisiera dirigir, pero sé que jamás haré.

Porque la dramaturgia para títeres la concibo desde lo imposible.

Es lo que más me seduce.

Por ese motivo vuelvo a escribir, con placer.

De la dramaturgia contemporánea me provocan los textos de Esther Suárez Durán, Norge Espinosa, Crishtian Medina, Blanca Felipe, Maikel Chávez...

Si para cualquier dramaturgo el vínculo con el proceso creativo es imprescindible, para el autor de teatro de títeres lo es mucho más.

Los ejemplos están en Lorca, Villafañe, Dora Alonso, Fernández Santana... , vistos desde diferentes prácticas autorales.

Es singular en nuestro contexto la experiencia de directores que colaboran sistemáticamente con dramaturgos, como por ejemplo Pálpito, con Ariel Bouza y Maikel Chávez; y Teatro de las Estaciones, con Rubén Darío Salazar y Norge Espinosa.

Otros ejemplos son Los Cuenteros o La Proa, con Blanca Felipe Rivero; Nueva Línea con Esther Suárez.

De ahí los resultados de algunas de sus puestas: de ese vínculo esencial entre el dramaturgo-autor y el proceso creativo.

La relación de Norge con Rubén Darío en cada espectáculo la conozco de cerca, por afinidad y por haber participado en ciertos momentos de sus experiencias de trabajo. De algún modo, eso es lo que desearía un dramaturgo: trabajar con un director y que este te desafíe. No más el trabajo en solitario. No más asistir a algunos ensayos de sus futuras puestas; dar opiniones; iluminar —si lo consigues— su propia creación y volver a casa a esperar el estreno.

Sentarte pacientemente en una butaca junto al público.

Que un director te convoque a colaborar con él, cambia tus estrategias de escritura. Escribes para alguien, sobre algo definido, con la seguridad de que lo haces para una puesta en escena concreta, para un equipo de colaboradores que conoces y, en este caso, te son afines.

Las ideas del director marcan pautas, especialmente, cuando es uno el que sabe lo que desea de su futuro espectáculo, porque lo ha estudiado, repensado durante meses o años. A un director con una poética definida, palpante, trasgresor y lúcido, lo puedes desafiar, creyendo en esos imposibles del teatro de títeres, aunque —al escribir una primera versión— rebases los límites que el teatro impone. Crear personajes, espacios, atmósferas, imágenes contundentes —eso llegas a creer— por su dramaticidad

y belleza, escuchando una música que traza límites y sientes la necesidad de cruzar, de romper y, a la vez, de serle fiel.

Algo extraño, ¡muy extraño!

Es muy diferente crear con apuntes de un director que sueña y trabaja con un diseñador: dos sensibilidades que a veces son una sola; un director que entrega imágenes, apuntes de ideas, posibles variantes de estructuras a partir de la música, ¡siempre la música!

Un detonador para que aflorara lo que llamo las alucinaciones de Van Gogh. Mis alucinaciones. El estallido de un hongo atómico. Un autor que se inquieta antes de oler el sudor de los actores y desafía entonces al director y al diseñador, que reta los imposibles. Un diseñador y un director como lo había imaginado. Escribir teatro debía ser lo que es: un acto de colaboración. Se inician búsquedas en muchas experiencias culturales. Desde la adaptación del Mahabharata hindú por el dramaturgo y su labor con Peter Brook hasta los avances de la biología y la matemática cuántica. Desde la arquitectura hasta la física, los grandes ¿progresos? de la genética, la aeronáutica...

Las imágenes del archivo del director. El archivo que constituyes cuando escribes: una fusión intensa, abarcadora, desechable.

¿Es el mismo acto creativo?

Jamás...

Como tampoco jamás sabré —mientras escribo este texto— qué sucederá con las alucinaciones de Van Gogh, iniciadas con la música de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Checoslovaquia, que pronto produjeron en el autor un girasol, un niño, una paloma, un viejo. ¿O no fue así en la primera escritura y lo que estaba era el diluvio, el 7 como número mágico, Hiroshima y Nagasaki? Fue en la segunda, pero, ¿cómo será en la tercera? ¿Cómo será cuando se inicien los ensayos y todas las sensibilidades creativas funcionen como un todo? ¿Cómo se irá transformando cada situación dramática, cada imagen escrita para retar al mago de los diseños? ¿Serán los mismos personajes? Es una interrogante abierta, sobre la duda perenne que persigue la creación.

Delante de mí veo un espacio vacío.

En realidad pinto, después escribo para títeres.

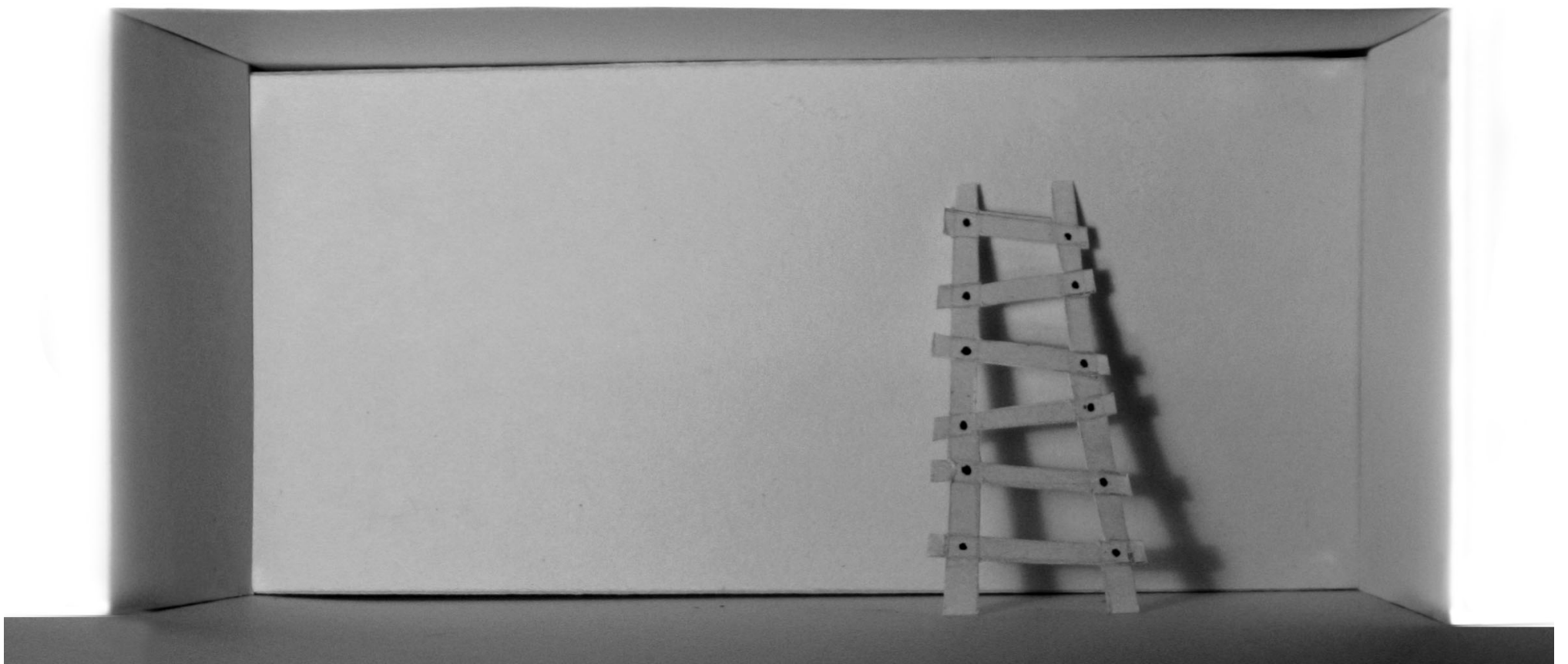
Dialogo con el director...

Dialogo con el diseñador...

Con los actores...

Con Camilo Saint – Saëns...

¿Qué es lo que hay que transformar? ■



DISEÑO DE TÍTERES:

ARTE, ARTESANÍA, INTELIGENCIA

Marilyn Garbey

Para Mayra Navarro, siempre a nuestro lado.

El teatro de títeres es un mundo fascinante. Ese instante en que un ser humano impregna de vida a un objeto y lo convierte en medio expresivo para comunicarse con otro ser humano, es inenarrable.

Para que se propicie el milagro, el actor elige una fábula y luego sueña cómo será la imagen del muñeco que la contará. Entonces comienza el trabajo del diseñador.

Diseñar para el teatro de títeres es tarea que implica una enorme responsabilidad, pues es en el taller donde se «construye» el personaje. Ese acto de creación exige inteligencia y sensibilidad, pone a prueba la cultura del diseñador, sus conocimientos técnicos sobre la especialidad y su capacidad de asombro, porque en el teatro de títeres es posible dar rienda suelta a la imaginación al concebir el muñeco y el entorno donde transcurrirán los sucesos. Todos los sueños del ser humano pueden materializarse en el teatro de títeres.

Recuerdo la frase del maestro Freddy Artilles al respecto, y lo afirma un hombre que dedicó su vida a estudiar y a dignificar el arte de los títeres: «Esa capacidad de sugerencia, de generalización, propia de toda imagen artística, es la esencia del títere, y solo cuando su diseño y proyección escénica se conciben como una metáfora, pueden la mano y la voz del titiritero convertirlo en una forma de arte».¹

El diseño es responsable, en buena medida, de que así sea.

Animar lo inanimado es asunto que va contra la lógica, es decir, que crea otra lógica distante de la cotidianidad para entrar en la lógica de la creación artística. El titiritero rompe todas las barreras porque al títere le ha sido otorgada la capacidad de reinventarse, de emprender aventuras vedadas a los hombres y mujeres. La esencia que define al teatro de títeres es el movimiento, esa es su expresión de vida. Y para esa forma de existir hay infinitas variaciones, tantas como sea capaz de imaginar el titiritero.

En el teatro de títeres, es preciso encontrar el mecanismo necesario para que el objeto pueda animarse en escena. El diseñador y el titiritero deben conjugar sus esfuerzos para que el espectador disfrute con la narración titiriterera, para que el muñeco cobre vida.

Al diseñar para los títeres es posible utilizar los materiales más increíbles: la madera, el papel, la tela, el metal... También pueden seleccionarse las técnicas más diversas: guantes, hilos, sombras, esperpentos, marotes; el ingenio del diseñador puede combinarlas, si la ocasión lo amerita. Depende de los requerimientos del montaje.

El diseño titiritero en Cuba

En la Isla, el teatro de títeres ha alcanzado momentos de alto vuelo. Habría que comenzar el recuento por los ya míticos logros del Guiñol Nacional, la agrupación fundada por los hermanos Camejo a la que se sumó Pepe Carril, para llevar a escena montajes que permanecen en la retina y en el corazón de quienes tuvieron la dicha de aplaudirlos. A Pepe Camejo le debemos la imagen de Pelusín del Monte, el guajirito nacido del talento y el corazón de Dora Alonso: un niño vestido con guayabera y ataviado con su sombrero de yarey para cubrirse de los rayos del sol de la Isla; un títere de guante que, como vendedor de

frutas o salvador de los pájaros del monte, ilumina la sonrisa de los más pequeños.

Heredero de los Camejo y amigo de esa gran pintora que fue Antonia Eiriz, Armando Morales ha diseñado títeres que han recorrido todos los rincones de Cuba y se han presentado en buena parte del planeta. Inolvidable será su puesta en escena de *Abdala* —obra que el joven Martí dedicara a la Patria— donde compartió escenario con Sahimell Cordero. Armando también ha dedicado parte de su tiempo a teorizar sobre el arte de los títeres: una labor que se agradece, pues va fijando en letra impresa conceptos y criterios útiles para el crecimiento espiritual y técnico de los titiriteros. Quiero aquí citar sus palabras sobre el tema que me ocupa: «El diseño, en cualquiera de sus especialidades, es el resultado de un proceso de selección. En un principio, el diseñador del teatro de títeres boceta variantes de las posibles soluciones a los problemas de la escena. Labor difícil y compleja, pues el lenguaje artístico del títere precisa de una expresión que sostenga las calidades y cualidades que distinguen, entre otros presupuestos, al autor del texto y su estilo; lugar y época donde acontece la acción del drama; aproximación histórico-plástica que influya en el acabado de los elementos constitutivos de la figura y, fundamentalmente, la tecnología del títere que haga posible la descripción de una imagen en movimiento. Tal diseño debe —debiera— estar regido por una poética propia, sensible y creadora, capaz de permitir las necesarias mutaciones, como meta superior condicionada a la función exigida al diseño en esta especialidad escénica».²

El príncipe Blu es otro momento de lucimiento. Santiago Bernal, arquitecto de profesión conquistado por los títeres, creó un entorno fascinante para contar la historia junto con el actor William Fuentes.

Cuenteros, papaloteros y piratas, del Guiñol santiaguero, presentó a la actriz Lilian Cala y los diseños de José Guasch. Jesús Ruiz, quien ha tenido la extraordinaria iniciativa de dedicar una galería habanera al diseño escénico, colaboró con Roberto Fernández en la puesta en escena de dos clásicos de Javier Villafaña: *El caballero de la mano de fuego* y *La infanta que quería tener los ojos verdes*.

Emilio Vizcaíno ha sabido interpretar los presupuestos éticos y estéticos del Guiñol de Guantánamo, colectivo que recorre la serranía guantanamera bajo la inspiración martiana para presentar los títeres en los más remotos parajes de la geografía oriental.

No son muchos los diseñadores que se dedican profesionalmente al teatro de títeres; pero puedo mencionar algunos nombres de creadores que otorgan su vida a tan noble arte: Karen Maldonado, Félix Viamonte, Gilberto Perdomo, Nilsa Reyos. En el Guiñol de Holguín, con los granmenses de Andante, entre Los Cuenteros habaneros o en Nueva Línea, ellos han dejado su impronta artística.

René Fernández, hasta ahora el único titiritero que ha recibido el Premio Nacional de Teatro, ha fundado una escuela: Teatro Papalote, donde se han formado actores, dramaturgos, diseñadores. René es el alma del Taller Internacional de Teatro de Títeres que se desarrolla en Matanzas, hasta donde han llegado colegas de todo el mundo, los hermanos Di Mauro, Roberto Espina, Teatro Arbolé... René, hombre de teatro, ha concebido el diseño de muchos de sus espectáculos y lo ha hecho con maestría.

Es habitual entre nosotros que los titiriteros diseñen sus espectáculos; pero no siempre aciertan. Desgraciadamente, los ejemplos son numerosos: elección de técnicas equivocadas, colores desacertados, descuido en el acabado. Lo peor es cuando la imagen del títere se deslucen frente al actor, cuando el escenógrafo se abarrota con elementos que no cumplen función dramática alguna, cuando el diseño es mera ilustración del texto.

Para no abrumar al lector, también diré que hay ejemplos loables en que el titiritero diseña los muñecos que animará en escena. Mi memoria me devuelve la trilogía que Teatro Pálpito dedicara al teatro bufo: *Sácame del apuro*, *Historia de una muñeca abandonada* y *La cucarachita Martina*. Ariel Bouza, actor y director, supo beber en las fuentes de la tradición teatral cubana y proponer una mirada contemporánea sobre esta época del teatro nacional. Christian Medina, del Guiñol cienfueguero, se desempeña en diversos roles: actor, autor, director, diseñador. Y ha alcanzado altos cotos. Recuerdo *Si yo te contara*, junto a Panait Villalvilla y, más recientemente, *Pico sucio*.

El maestro Zenén Calero

Al disertar sobre el teatro de títeres en Cuba hay que detenerse en la obra extraordinaria y voluminosa de Zenén Calero. Recientemente, la Galería Raúl Oliva acogió *Zenén Calero, un retablo entre el sol y la luna*, una muestra antológica de su obra, con la curaduría de Silvia Yáñez. Allí pudo deleitarse el espectador ante las maravillas que el artista concibió para Teatro Papalote, Teatro Estudio y Teatro de las Estaciones, agrupaciones marcadas por sus manos prodigiosas. Los títeres se revelaron como auténticas obras de artes plásticas porque los colores, las formas, las telas, las texturas, las técnicas titiriteras han encontrado en Zenén Calero a un hombre capaz de convertirlos en Arte, con mayúscula.

Para alcanzar tan elevados objetivos, mucho ha trabajado Zenén. Ahí se resumen horas dedicadas al estudio y a la investigación,

horas dedicadas al trabajo en el taller, horas dedicadas a confrontar con sus colegas, horas a convencer a la burocracia de la necesidad de hacer un trabajo de esta naturaleza.

Sobre la importancia del diseño en el teatro de títeres, considera que «es de un 70 o un 80 por ciento en la puesta en escena. El trabajo visual que incluye al títere, la escenografía, las luces, el maquillaje y el vestuario, es fundamental. Desde que se abre el telón de boca comienza el trabajo del diseñador. En realidad comienza cuando el público llega a la sala, ve el cartel que anuncia la puesta en escena y percibe el ambiente del vestíbulo, que lo prepara para ver la obra. El diseñador debe ocuparse de las flores que están en el vestíbulo, de la última luz que hay en el escenario y hasta de los elementos de utilería».³

Al expresarle mi admiración por la cuidada factura de los títeres que salen de sus manos declaró: «Me gusta cuidar del acabado de la pieza. No quiere decir que solo trabaje con materiales sofisticados, de lo que se me ha acusado alguna vez: con tantos materiales que hay, ni la lycra ni la gasa son ya materiales sofisticados. También he trabajado con fibras naturales como el yute o el henequén, porque el material depende de lo que pidan el texto y la puesta en escena».

La crítica resalta siempre la labor del diseñador cuando reseña los montajes de Teatro de las Estaciones. Al respecto, Zenén afirma: «He tratado de que el diseño no sea el protagonista de la puesta en escena, he intentado que sea un elemento en función de la puesta en escena. Nunca he querido desviar la atención del público hacia lugares que sean bellos plásticamente y que no apoyen lo que quiera expresar el montaje».

Me atreveré a mencionar tan solo tres espectáculos que Zenén ha diseñado: *Okin eyé ayé*, para el Teatro Papalote; *La niña que riega la albahaca* y *el príncipe preguntón* y *Los zapaticos de rosa*, estos últimos junto con Rubén Darío Salazar y el Teatro de las Estaciones. Conste que me refiero a tres entre los que más he aplaudido; podría añadir muchísimos más.

El futuro que se avizora

El diseño en el teatro de títeres va dando pasos que me hacen soñar con un futuro luminoso. A la herencia de los maestros, se suma el ímpetu de los más jóvenes. Se investiga con seriedad. Se producen intercambios con colegas del mundo, como sucedió durante las recientes presentaciones de la Compañía de Fernan Cardama con *Historias de media suela*, con la Compañía La Rous y su obra *La casa del abuelo*, y con la Compañía Titiritrán y su espectáculo *Nena*. Se realizan cursos y talleres. Se creó el Museo del Títere en La Habana Vieja. Se fundó la Cátedra Freddy Artilles en el Instituto Superior de Arte. Se publican libros sobre el tema. El teatro de títeres se ha dignificado entre nosotros. El viento sopla a nuestro favor. Aprovechémoslo: como suele decir el maestro René Fernández, el títere es una gran verdad. ▀

1. Freddy Artilles: *Títeres; historia, teoría y tradición*, Librititeros, Editado por Arbolé, Teatro de marionetas, 1998.

2. Armando Morales: *En la luz o en la sombra? El títere*, Ediciones Unión, 2002.

3. Todas las citas fueron tomadas de una entrevista que Zenén Calero concedió a la autora, publicada por la emisora *Habana Radio*.





Títeres en la escena cubana actual

¿HACIA DÓNDE VAN LOS RETABLOS?

Norge Espinosa Mendoza

En el párrafo final de su artículo «Títeres en Cuba: el breve y largo camino», Freddy Artilles apuntaba desde la revista *Tablas*: «Si a finales de los 80 un diagnóstico precoz vaticinaba la muerte del títere en Cuba, hoy, al concluir los 90, el muñeco teatral goza de una salud admirable que le permite estar a tono con el desarrollo mundial de una disciplina artística que, surgida en los tiempos más remotos, ha alcanzado en este siglo que termina su mayor altura, incorporada en gran medida al vasto movimiento mundial del teatro para niños y jóvenes». A varios meses de su fallecimiento, del que quienes fueran sus alumnos y colegas no se reponen en verdad del todo, sería útil imaginar a Freddy Artilles aquí y ahora, cuando se reanima el Centro Cubano de la Unión Internacional de la Marioneta (UNIMA), para oírle apostillar sus propias palabras y medir, un decenio después de haber dictado esas frases, sus ideas acerca de lo que, como profecía o detenimiento, aportó la primera década del nuevo siglo a un panorama en el que crecen nuevos valores, al tiempo que se repiten viejos conflictos y polémicas. No solo en lo concerniente a lo teatral, sino en lo relacionado con el arte del títere.

Mirando en perspectiva el panorama que corre de entonces a acá, y calibrando desde los nuevos acercamientos críticos y teóricos lo que ocurre en nuestros retablos, pueden sumarse elementos que amplíen esa historia y la hagan más nítida para quien, ante ese esperanzador párrafo final, pueda preguntarse qué ha ocurrido. Nacimiento de una aspiración profesional del arte titiritero en los años 40; su proyección en los años 50 a pesar de la indiferencia oficial; solidificación y perfeccionamiento, así como institucionalización en los 60; reorganización, pérdida y detenimiento en los 70; restablecimiento de líderes y festivales en los 80; cruce generacional y *boom* del género en los 90, parecieran ser algunas picas en el camino. La entrada a una visión más detallada nos dejaría sumar elementos que hacen más intensa, vibrante y polémica esa suerte de repaso elemental.

Construida a la par de la historia del teatro moderno en nuestro país, la utopía titiritero en

la Isla ha debido esperar pacientemente a que nuevas pupilas se acerquen a sus páginas aún no escritas, para escudriñar en esa escritura efímera e invisible a fin de reconstruirla como un testimonio para compartir.

La historia real de los hermanos Camejo y Pepe Carril apenas comienza a ser aprehendida en su totalidad. Falta aún recuperar la de nombres que todavía no pasan de ser citados al pie del capítulo: Dora Carvajal, Beba Farías, María Antonia Fariñas, Eurípides La Mata, Luis Interián y muchos otros. Mientras no alcancen a integrarse esos fragmentos y se recomponga el mosaico que, junto con el Teatro Nacional de Guiñol, fueron organizando directores como Roberto Fernández Acosta, Eduardo Manet y otros a lo largo y ancho del país, no se podrán fijar los cuatro puntos cardinales de un mapa aún solamente esbozado. Ya empiezan, en el Instituto Superior de Arte, a aparecer tesis de grado que se asoman al arte del títere. Ojalá no sea ficticia la esperanza que nos permita añadir a las líneas de Freddy la próxima llegada a esos otros capítulos imprescindibles.

Pasada la fiebre de los 90, hoy puede verse qué quedó de ella. Cuántos de los que integraron las tropas aparentemente nutridas de ese movimiento quedaron en el camino, pasaron por el género de manera efímera y superficial en pos de un reconocimiento que les permitiera saltar al teatro para adultos, a la televisión u otros medios, o abandonaron el país para seguir o no alzando sus retablos en otras tierras. De acuerdo con aquellas primeras cifras, no deja de ser asombrosa la escasa cantidad de los que perviven, aunque alienta el corroborar que los que perduran (aquí o allá) lo hacen, en varios casos, con dignidad que no desmiente sus primeros pasos. La pérdida del Festival de Teatro para Niños y Jóvenes viene a ser paliada por la integración de esa manifestación en competencias que corren simultáneas a la del teatro para adultos, y sigue siendo polémica esa decisión, que si bien para algunos —el propio Freddy entre ellos— significaba una cierta manera de reconocer entre nosotros los valores y el patrimonio de la expresión a la misma altura del «teatro serio», sigue dejando ver de cuando en cuando la perseverancia de ciertos recelos y el peligro de que

especialistas lejanos a la materia del retablo y el auditorio infantil jueguen cartas decisivas a la hora de destacar, promover e imponer determinados valores en ese ámbito. Con esto, nos llegamos al espinoso tema de los falsos estímulos, de la falsa representatividad, de la falsa imagen de un teatro en el que todo el que llega parece dominar lo imprescindible y merece un galardón por ello. Más de una década lleva entregándose el Premio Nacional de Teatro y es francamente lamentable que en solo una de sus ediciones se haya reconocido el quehacer de uno de los líderes de este género: el maestro René Fernández. Me pregunto cuándo Armando Morales, Xiomara Palacio y Roberto Fernández alcanzarán ese honor tan escurridizo, por mencionar tres nombres de extensa trayectoria que han influido no solo en el ejercicio del retablo, sino en toda la cultura teatral.

Es cierto, en esta década se ha escrito y publicado más sobre el arte del títere como nunca antes en la Isla, aunque algunos despistados parezcan creer lo contrario: una suerte de ignorancia a conveniencia que no es exclusiva del teatro de muñecos y para niños; pero que en el género, acrecentado por el prejuicio que carga esta expresión como leyenda negra, redobla su influencia negativa. *Tablas-Alarcos* y otras editoras y publicaciones han editado antologías, recopilaciones de autores individuales, acercamientos teóricos nacionales y extranjeros, como el excelente libro de Paolo Beneventi, que no siempre parecen haber llegado a quienes deberían reclamar esas fuentes de información renovada. Se activó el Diplomado del Instituto Superior de Arte, también bajo el influjo de Artilles, que aproximó a creadores de diversas procedencias las herramientas que hoy nos debieran ser devueltas en espectáculos más sólidos en lo técnico y lo artístico. Se transmitió todo un curso de televisión focalizado en este tipo de quehacer, se editaron tabloides y se organizaron talleres, entre ellos el muy importante de Matanzas: un evento a mi modo de ver francamente modélico, bien diferente de tanto seminario y encuentro que más que aportar luz sobre ciertos aspectos, se reduce a la ilustración pasajera sobre las maneras de hacer de este o aquel. Porque también en esta década se ve que los egos pesan



más que los saberes y no pocas veces nos topamos con quienes aseguran ya saberlo todo, ya haberlo leído todo, aferrados a una época remota en la que auguraban algo con sus primeras obras o incapaces de aportar algo de veras novedoso, renovador, después de uno o dos espectáculos incipientes. No creo repetirme al decir que sucede igual en el teatro para adultos. Y es que, más allá de las cuestiones estilísticas y propias de cada expresión, el teatro y el país son uno solo; de ahí emanan los problemas y demoran las soluciones.

Por supuesto, nada de ello es suficiente. Y no lo será mientras la verdadera jerarquía del arte no sea la variable que nos permita calibrar lo que se hace, mientras la crítica no sea franca y profunda, y se acerque a los retablos no para complacer al amigo o evitar problemas. Si leyéramos la crítica teatral de este momento, no entenderíamos por qué el Festival de las Naciones no se celebra aquí, sino en París, si nosotros tenemos el que parece ser el mejor teatro del mundo. Y no es tampoco que sea el peor; pero sí es uno que no parece sacar provecho de su historia, de su patrimonio, de lo aportado por sus líderes fallecidos o vivientes y actuantes, en pro de un horizonte mucho más promisorio. Lo que más se echa de menos es una continuidad, una calidad sostenida en la entrega de grupos que a veces tardan tres, cinco o más años en estrenar un espectáculo que nos permita reavivar la expectativa que alguna vez fueron, cuando mostraron sus mejores cartas, luego empobrecidas con propuestas menores que denotan falta de una guía precisa en el rumbo que, mediante poéticas concretas, cada cual acierte a elegir. Esa secuencia interrumpida, esa suerte de quehacer entendido a flashazos y no como una vía ascendente y sólida, demuestra cuán poco se trabaja desde el interior de los propios grupos en la protección de aquello que puede definirlos y defenderlos.

Con todo lo hecho en favor de la superación de nuestros artistas, con lo aportado por maestros que han llegado a Cuba con su bagaje de técnicas y criterios, con lo impreso y lo dictado, podría esperarse que el teatro de títeres en Cuba estuviera en mejores condiciones y fueran más numerosos los espectáculos verdaderamente dignos que aparecieran en nuestras carteleras. Una cartelera en la que, por más de cinco años, veo repetirse una y otra vez las «variedades infantiles», los títulos de repertorios que se reponen mecánicamente, como siguen reciclándose de manera poco progresiva los mismos módulos creativos, los mismos textos, los mismos conceptos. Nuestra idea del retablo y del teatro para niños, salvo honrosas excepciones, no parece haber crecido mucho desde los años 80 hasta acá. Temas importantes y actuales no llegan a los escenarios y el niño los confronta en su día a día callejero, para ir luego a un teatro donde la realidad puede ser tan edulcorada que —salvo un entretenimiento vulgar y pasajero— no llegue a emocionarlo o a permitirle reconocerse en nuevos y viejos héroes, traídos a nuestro presente por un director capaz de desempolvarlos. La crisis de valores de este momento, el peso grave de las economías como fuente de

separación y diferencia, la diversidad sexual, moral y aun política del imaginario social demora en llegar a los retablos, mientras el país sobre el cual se levantan discute todo eso. Quien alza el retablo como una especie de cuarta pared sobreprotectora y no aspira a convertirlo en espejo teatral de una realidad que se asoma a él, opera como un mago en el vacío, que saca de su sombrero conejos muertos. Digo muertos y no descontentos. Nótese, por favor, la sutil diferencia.

Si hago exigencias al arte del retablo es porque creo en él. Francamente, me gustaría cerrar de cuando en cuando la puerta y quedarme en paz, escribiendo o haciendo simplemente lo que me plazca: un consejo que alguna vez también me dio un Freddy Artilles en días amargos. Pero Lorca, Villafañe, Carril, ciertos espíritus que una vez conocidos se hacen demasiado atrevidos, ya no me lo permitirían.

Digo todo esto porque me importa y me preocupa. Añado a los problemas más dolorosos del retablo nacional la pérdida de ciertos patrimonios, la no continuidad de una escuela y un modo de hacer que ha ido opacándose y disolviéndose en lo que alguna vez fueron los grupos madre, los colectivos históricos de la Isla. No acaba de definirse una política institucional de protección y salvación con respecto al género, como no acaba de definirse para el teatro todo, para las artes escénicas cuyo pasado es cada día más huidizo y frágil. No acaba de hacerse consistente un levantamiento real de lo que tributan los muchos, demasiados grupos que funcionan en el país, en atención a su calidad y aportación verdadera.

No acaba de hacerse palpable una responsabilidad ética y artística que impida que cualquiera se autodenomine animador, dramaturgo, diseñador, músico, etc., para generar desmadres de los que luego nadie se hace responsable. En nuestra tradición, por breve que sea, no faltan ejemplos de rigor y colaboraciones entre creadores de orígenes diversos para la concreción de esa verdad múltiple que debe ser un acto teatral. Hágase en la sala refrigerada o en la calle, en la plaza o en la montaña, el respeto hacia el arte del retablo se gana en la medida en que lo imaginemos como arte, como prueba de nuestra superación y sabiduría, para goce de un público que alcance a ser mejorado y estimulado con nuestro trabajo. Y con la verdad que logremos transmitir a la figura animada, como portavoz de ese mundo en el que otros retablos se dibujan como sueños.

¿Hacia dónde van los retablos de la Cuba de hoy? Van donde sus artistas, donde el país va, donde los empuje el riesgo que cada creador debe tener como brújula. Lo que más lamento es que no siempre el riesgo y sí la convención ya tardía parece ser lo que guía a muchos sobre el mapa. De ahí sale la pequeñez desde la cual otros nos juzgan, y contra eso poco puede hacer lo mucho que se estudie, imprima o edite.

Un grupo nace, otro muere, un titiritero emigra a la televisión, a otras tierras, o abandona sus muñecos para servir copas o dar clases de baile. Eso es la vida y solo

salvan esos escollos los que poseen un verdadero compromiso con cierta verdad, aunque a estas alturas, tal y como está de arduo el hecho simple de vivir, todos merecen alguna dosis de respeto. Mientras, otros persisten, arman sus producciones pidiendo ayuda a amigos de aquí y de allá, leen, investigan, aciertan o yerran. Descubren que sus maestros viven al doblar de la esquina o se lanzan a la búsqueda de lo que escribió alguna vez un titiritero japonés para tratar de reproducir esa sabiduría en un próximo espectáculo.

Los retablos cubanos van donde su gente y si suscribo todo lo anterior, imaginando qué sabrosa discusión tendría ahora con Freddy Artilles de tenerlo entre nosotros —como me gustaría que estuvieran Bebo Ruiz, Ulises García, Ernesto Briel y tantos más—, es porque creo en algunos nombres que hoy impulsan esos retablos sobre el archipiélago. Como discuto con cada nuevo espectáculo de René Fernández y Armando Morales, desde el placer de saberlos vivos aun cuando me agraden o no sus resultados. Como discuto con Christian Medina o Rubén Darío Salazar —con quien bronqueo más de lo que alguna gente supone. Como señalo a Idania García o Maikel Chávez lo que me parece puede ser más agudo en sus espectáculos. Como discuto con Yuddalis o Dianelis o Maira, que se aproximan desde las aulas del Instituto Superior de Arte (ISA) a los secretos del títere. Y con Freddy Artilles, cada vez que veo un espectáculo y me pregunto, repitiendo el dejo con el que nos perseguía en sus talleres: «¿es titiritero, no es titiritero?» Él me enseñó que el teatro de figuras es una especialidad, como lo es el teatro musical —aunque este último sufra en nuestro país de tantos que parecen creer lo contrario, dejando que cualquiera cante, baile o actúe a más menos—, y desde ese punto de partida es que muchos hemos empezado a respetar y honrar a sus líderes.

Hoy, la UNIMA vive una nueva etapa entre nosotros. Ojalá sirva para que el mapa de Cuba se convierta en un retablo que nos deje saber, de Pinar del Río a Guantánamo, cómo pervive la extraña fidelidad que nos hace aplaudir al títere. O cómo, por el contrario, ha desfallecido o desfallece, para que podamos reactivarla si es posible o escribir un capítulo sobre alguna historia que también puede alcanzar un final tan lógico como no necesariamente postergable.

Tiempo es de unir fuerzas y apartar los egos innecesarios, los criterios de lucha que nos separan en vez de hacernos saber qué fuerzas comunes tenemos, de apreciar los modos tan diversos en que unos y otros honran al «muñeco teatral», como dijo Freddy, experimentando o dejándonos saber por qué la tradición es siempre fuente inagotable de riquísimos hallazgos. Un arte, me digo, ni más ni menos que un arte. Un ensueño, una ficción, como lo imaginaba Calderón de la Barca. Los retablos de Cuba van hacia ese destino y en el duro arte del hacer cada día su verdad, hallarán nuevos mapas, nuevos cruces, nuevos planetas sobre la Isla. ▀

Diálogo con René Fernández

«EL TITIRITERO TIENE EL DON DE DISPENSAR LA VIDA»

Victoria Hernández

Un papalote sobrevuela la ciudad de Matanzas. René Fernández tensa el hilo y lo dirige de un lado a otro, desde 1963. Único nombre entre los Premios Nacionales de Teatro cubanos que podemos enlazar al mundo de títeres, el director del grupo matancero El Papalote gusta de la conversación, aunque sea virtual, mientras se trate de muñecos. Asegura que le sobran para ello vivencias. Moldeado directamente por los Camejo y Pepe Carril, este titiritero y dramaturgo no dice «palabras al viento»: cercanos ya al medio siglo del movimiento iniciático del arte titeril en Cuba, «saltan a la vista la tradición titiritera heredada de nuestros maestros y la actual necesidad de aunar esfuerzos».

Con esas palabras recibe René el regreso de Cuba a la Unión Internacional de la Marioneta, celebración que situó en Matanzas, en octubre, el punto de llegada de una extensa peregrinación de titiriteros provenientes de todos los puntos de la Isla. «Nunca se sabe cuándo se dan los grandes saltos —les dice y cita a Cortázar—. Este salto está en cada uno de los que estamos presentes y en los que no están, en los que día a día hemos hecho el teatro de títeres en Cuba». Y los reclama con una frase que me había dicho ya al final de esta entrevista: «Convocamos al diálogo de la vida y destino de los títeres y los titiriteros». Lo repite porque le «encanta» y «no es una consigna, sino el gran salto a otra montaña».

Sentado en la cima —que ha escalado infinitas veces con sus cerca de 200 obras, más de dos decenas de premios y un largo repertorio titeril que ha hecho volar el papalote cubano más allá de nuestros aires— tensa para nosotros el hilo. Y un poema que seguramente conoce, parece haberse escrito también para este hombre¹. Al titiritero de 66 años, podemos medirle el amor con una cinta de acero: una punta en la montaña; la otra, clavémosla en el viento.

La figura del titiritero tiene una mística muy fuerte. ¿Cómo la explica?

Es una leyenda que hay que narrar muchas veces: cada vez que el titiritero toma un objeto y le da vida. No hay que olvidar que la vida es uno de los mayores misterios que nos acompañan: para unos, viene de la materia muerta; para otros, de un soplo divino... Y el titiritero tiene ese don de dispensar la vida, el poder de génesis que ciertamente tiene de mística, pero que encierra una filosofía ancestral en su interior.

Un hombre que narra historias y anima muñecos es —ante los ojos de la «normalidad»— un gran disparate: es el *Homo ludens*, el «hombre que juega», dueño de todos los colores, todo lo contrario del ordinario hombre gris. Pretende frente a su estimado títere tener enajenada cordura, debate las palabras con su agitadora lengua, entrecruza el presente con el pasado, convida a ejercitar el verbo con

su rara virtud; no tiene cuarta pared, cuida su nobleza ecológica, muestra su transparente equidad de palma real, contagia con su pertenencia de tortuga y brinda a la ignorancia su sencilla desnudez.

El colega Francisco Nieva dijo que los títeres —y al decir títere quiso decir también titiriteros— «son hijos y padres de la vida mítica y heroica del teatro. Su más pura filosófica abstracción». Estas palabras siempre están presentes en mis espacios cotidianos. Muchos consideran ese espacio peligroso; pero para mí es la inmanente existencia, un desafío diario que adquiere dimensión de futuro. El teatro de títeres se hace día a día con el deseo y la voluntad del titiritero.

¿Qué elementos distinguen la formación de un titiritero? ¿Tenemos en Cuba un alma mater que alimente nuestros retablos de nuevas generaciones de titiriteros?

Considero fundamental su amor a la profesión. Su laboriosidad, su impresionante sentido de veracidad hacia todo lo que hace: estudiar un texto, entregarle al personaje su acción y su voz, construir la figura y vivificarla. Hacer creer en la gran mentira que son los títeres y disfrutar ese acto de juego que considero su esencia. No basta la sensibilidad; el titiritero debe ejercitar sus capacidades físicas, técnicas y artísticas para animar lo inanimado.

Cuando se descubre el mito de esas figurillas, todo es real maravilloso, los brazos de los títeres se alargan queriendo tocar las nubes, la cabeza se le desprende y salta como un grillo; el titiritero asoma la cabeza por el retablo, sonríe, se descalza el títere de sus manos y el público continúa creyendo que el títere existe de verdad. No desaparece de sus ojos, las manos del titiritero imaginaron un cuerpo y el público no ve su desnudez: es la maravillosa magia de nuestro arte. Debemos comprender las cualidades y virtudes de los títeres, su poder paradigmático de enlazar en su discurso la atención a sucesos y acontecimientos universales, como todas las grandes artes.

El titiritero se hace y deshace del cuerpo del títere con la capacidad consciente y la voluntad del disfrute de este proceso orgánico en su proceder artístico. Nosotros hemos ido componiendo en la práctica un cuerpo teórico con las experiencias de grupos y titiriteros de más experiencia. Considero que debemos respetar las reglas básicas —perdón, jellas se respetan solas!—. De ellas nos hemos apropiado con rigor y exigente técnica para animar un títere. Cuando esas leyes se aprenden bien, se prenden a nuestros músculos y pensamientos, nos acompañan siempre. Las hemos ido enriqueciendo con lo que nos brinda la investigación y la información que nos llega sobre los títeres en el mundo.

Nuestro arte necesita una continua actualización y renovación, integrar nuevas miradas y maneras de hacer a la potente voz del retablo nacional. No nos podemos dormir en los laureles. No me canso de

decir a mis alumnos y a los titiriteros que dirijo: «hablen con las palabras de las manos». E insisto: «con las manos, con los dedos, con los codos, con los hombros, con todo el cuerpo y el pensamiento, se animan los títeres».

El titiritero no deja de observar su títere, corrige, rectifica, modifica, enmienda sus acciones escénicas. Como dice mi Yemayá: «Siempre vigilando, vigilando, vigilando...». Es como un pretendido distanciamiento que juzga su comportamiento. El titiritero deja que el títere haga y deshaga; pero lo controla obligándole a hacer lo que él quiere y como lo quiere... aunque muchas veces el títere haga lo contrario. Es un intercambio, una rivalidad, un abrazo compartido, una constante alternancia. Es el deseo, el placer que sentimos al fusionar ambas voluntades y una dimensión única en la creación de un fascinante ser.

Hoy podemos decir que tenemos escuela en nuestra Isla y se siente regocijo por haber contribuido entre tantos creadores amigos. Con el paso del tiempo, hemos conocido profundamente este arte y le hemos brindado una energía que se traduce en la creatividad y la ética, de las cuales nuestros retablos se alimentan y nos permiten hablar de un títere cubano.

¿Considera que existen limitaciones temáticas, dramáticas... o de algún tipo en el arte titeril?

Todos los temas se pueden tratar sin limitaciones, no solo en términos de literatura dramática sino en todos los contenidos y recursos escénicos que se integran al proceso creador de la puesta en escena. Lo importante es saberlos tratar en una dimensión artística, integrarlos en una dramaturgia que valore y respete los intereses del público al que se destina, sin perder de vista que el teatro es reflexión; pero también juego, picardía, humor. Divierte y educa, como decía Martí.

Temáticas como la muerte, el amor, el divorcio, el alcoholismo, la religión, el sexo, las enfermedades, la emigración, son afines a los títeres. Más aún, son necesarias porque se traducen en diálogo, en creativa polémica donde intervienen niñas, niños y adolescentes junto con sus familias, maestros, amigos y vecinos. Muchas veces, los adultos distancian a sus hijos de temas «difíciles»; pero no pueden borrarlos: estos siguen llenos de interrogantes y misterios. Los niños y adolescentes se miran en espejos múltiples y nos dan sorpresas a diario. Es preciso mostrarles esas verdades de la existencia, prepararlos para la vida, ayudarlos a crear un cuerpo de pensamiento interactivo con todo lo que les rodea.

Cuando escribo, pienso en lo indefenso que es un niño frente a la dureza —y en ocasiones crueldad— de sus mayores. Otras veces, la ligereza de la comunicación de los adultos los minimiza y desaparecen de los espacios que tienen pleno derecho de habitar. Pienso también mucho en el teatro para ellos y cómo imaginar y fantasear todos estos temas

con la mayor sensibilidad, sinceridad e idealización que merecen. Creo que una transparente sencillez es la luz sensorial de nuestra escritura, como la libertad muscular de nuestras manos es para la expresión titiritera.

El teatro no es una piñata, ni un regalo envuelto en papel de colores, ni una rifa para ganarse algo que no se tiene, ni una mal colocada nariz roja, ni una mueca, ni los reyes magos olvidados... aunque aderezo de todo tenga. Tenemos que despojar a los personajes que construimos de la ligereza de carácter. Las palabras tristeza o hambre nos provocan extrañamiento y rechazo; pero son tan reales y necesarias al adentrarse en la problemática infantil como el sentir envidia de no tener una pelota o la muñeca que soñamos, o ver un chocolate en una vidriera y no tener un centavo para comprarlo, o enterarse de la grave enfermedad de un amigo o de la preferencia sexual de un vecino.

Tampoco debemos hiperbolizar ningún tema, hay que saber controlar sus intensidades afectivas y dramáticas. No desechar en la dramaturgia el sistema de convenciones, ellas también pueden conformar determinados lenguajes escénicos dirigidos a los más pequeños. Los textos chabacanos, simplones, tontos, empobrecen la riqueza expresiva. A lo que el espectador pueda entender con palabras, subtextos en el diálogo o una mirada, no le voy a poner una onomatopeya; a lo que se entiende con una onomatopeya, no le voy a poner una sola palabra.

Los niños de hoy son intensos, curiosos, obstinados, incansables, osados, indiscretos, pero con cualidades desbordantes de inteligencia que les brinda el ritmo cósmico-tecnológico de la vida actual. Sus corazones se llenan de expectativas y sus ojos se detienen en las computadoras, ese mundo fascinante y lleno de claves, de acciones relacionadas con su dinámica de existencia. Ellos deben descubrir los vacíos y superficialidades de los contenidos por su propio sentido de apreciación. Tienen la capacidad para descubrir la falsedad de una palabra y la sinceridad de una caricia. También son insinuantes, aduladores, toman para su defensa imágenes asociativas, son rencorosos, irreverentes, simuladores; pero son capaces de mostrar vergüenza ante un regaño y pudor ante un desnudo que ven en la televisión.

Así es la realidad en la que vivimos y es bueno que los niños piensen con optimismo y esperanza en las vivencias diarias que los agitan, convulsionan y alivian, donde puedan ayudar a volar a una mariposa con un soplo de aire generado por sus pulmones, reclamar la atención de papá cuando disfruta un juego de béisbol en la televisión, estar cansados y no ir al mercado a buscar el pan, quedarse dormido en el suelo, sentirse solo, aplastar con violencia una cucaracha, no tomarse la leche porque mamá la endulzó a punto de caramelo, negarse a usar un pulóver que no le gusta, comerse el pan sin mantequilla por ser un producto muy caro en las tiendas pero sí saborearlo con una lasca de dulce



de guayaba, pensar sentado en una acera o en un banco del parque los motivos del divorcio de sus padres.

El escritor debe asumir todos estos complejos contenidos con actitud crítica y comprometida, sin concesiones ante prohibiciones, costumbres, conveniencias y asuntos intocables. El teatro es arte y al tratar estas complejas composturas del carácter se les debe dar respuestas sin didactismos moralizantes, con honestidad literaria, escénica, artística y técnica. Los que escribimos el teatro para niños y de títeres tenemos la responsabilidad de hacerles hallar cuentos que les narren la vida a flor de labios. Hagamos que se sientan felices en nuestro teatro, mostrándoles las emociones que se sienten en la oscuridad de una cueva y en el amparo luminoso de una noche con luna llena. Además, tengámoslos en cuenta y ayudemos con nuestro arte a que vivan intensamente su tiempo, porque hoy las realidades los halan a un mundo adulto y ellos dejan de sentir la organicidad de los diversos momentos de sus edades sin disfrutar el curso de su niñez.

Confieso que de niño también sentí miedo de los dragones, fantasmas, esqueletos y diablos, me escondía debajo de la cama, dormía con la luz encendida... Hoy ellos son personajes de mis obras, se animan en los retablos de títeres y me río de los enredos, las travesuras y trastadas que escribo para ellos. Hace mucho tiempo que dejé de fumar un cigarro antes de acostarme; pero aún puedo dormir soñando con

la tradición del títere, me levanto con una taza de café y comienzo a caminar hacia la modernidad en el absurdo de un coche halado por un caballo que me lleva a Daoiz 83, al teatro Papalote de mis sueños.

¿Y diferencias etarias? ¿Cómo hacer que el teatro de títeres sea también para adultos?

El títere no nació para los niños. En realidad, las artes dirigidas a la infancia son muy jóvenes, creo que no llegan ni a dos siglos. El teatro de títeres fue una de las que más rápido tuvo ese tránsito, por su expresividad literaria y escénica, hasta el punto de que hoy muchos lo consideran una manifestación menor y solo para niños. Sin embargo, he sido testigo, sentado o parado, en el mundo y en mi Isla, de mucho buen teatro para jóvenes y adultos. Al teatro Papalote asiste diversidad de público a obras para los más pequeños y para los menos pequeños, y todos disfrutan del espectáculo sin crearse fronteras de público o edad.

El teatro de títeres es para todos. Tiene patentes y propiedades para ser adulto y niño, para convencer de su ser a cualquiera, no tiene limitaciones ni prohibiciones para hacer corrección de lenguajes y acciones según habite un teatro, un camino, un naranjal, una escuela, un parque, una noche de cabaret. Nunca el títere se ha sentido solo, siempre ha disfrutado de la diversidad de público en su bregar por la historia y las fábulas que representa.

El teatro surgió así. La vida en movimiento o el movimiento de la vida han fascinado siempre a los hombres. Animó sus sombras a la luz del fuego y a la luminosidad del sol; animó sus cuerpos ornamentados con hojas y flores; animó máscaras representando sus dioses, animales, lluvia, rayos y hasta su humana imagen elaborada con pieles. Se asombró de la segunda naturaleza del movimiento que podía crear. Este trascendental suceso lo acompañó en sus ritos religiosos, sociales y políticos a través de la historia. A veces, con pudor y sentido de silencio en los templos; otras, con grandes y expresivas algarabías en la multitud de las plazas. Todo gira en la existencia, la tierra, los astros, los huracanes, los remolinos en los ríos, los trompos, las pelotas, el hombre y los títeres para todos los espacios y públicos.

¿Definiría usted una «función social» del teatro de títeres?

Me sumo al precepto brechtiano sobre el carácter social del teatro. Lo más importante del teatro es el público y el teatro debe buscar placer para ese público. El problema está en encontrar y elegir qué tipo de placer ofrecerle.

Hoy asistimos a las expectativas que genera el regreso de la Isla a la Unión Internacional de la Marioneta (UNIMA). ¿Cómo valora el panorama actual?

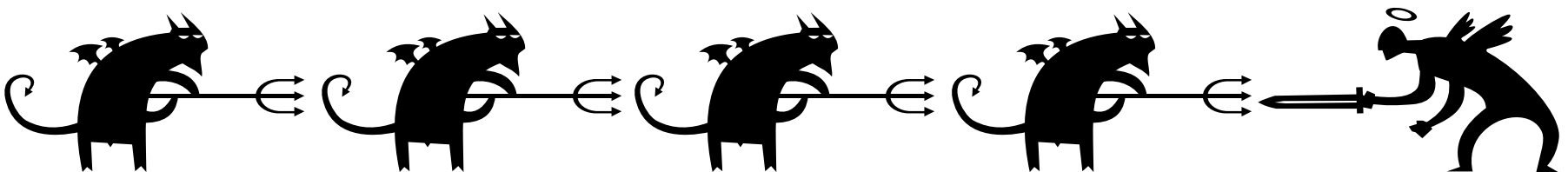
Puedo resumirlo en mis palabras de bienvenida a la primera Reunión Nacional

del Centro Cubano de la UNIMA: esta cita la vemos como un gran salto en la historia de nuestros títeres, salto que está en cada uno de los presentes y en los que no están presentes, en los que día a día hemos hecho el teatro de títeres en Cuba. Es un salto del pensamiento consciente, del respeto a la tradición y contemporaneidad de la cultura del teatro de títeres.

En estas palabras se entretrejen política cultural, sociedad, superación, carencias, pertenencia, creación, técnica, identidad, pasado, futuro y, en especial, una mayor atención al movimiento titiritero por los órganos culturales que nos dirigen. Nos sobran vivencias y capacidad para debatir y entendernos con los problemas de nuestro teatro de títeres.

Lo que digo no son palabras al viento. Hoy, el tiempo ha incorporado nuevas travesías, remolinos y huracanes que potencian la profesión y las generaciones en nuevos cauces para nuestros retablos. No hay duda de que se multiplican y suman a la continuidad y al legado de la cultura del títere cubano. Repito, porque me encanta y no es una consigna, sino el gran salto a otra montaña: «Convocamos al diálogo de la vida y al destino de los títeres y los titiriteros». ▀

1. «Tiempo», poema de la escritora cubana Dulce María Loynaz. La estrofa que referimos dice textualmente: «Voy a medirme el amor/ con una cinta de acero:/ Una punta en la montaña/ la otra... ¡clávala en el viento!».



TWITTER, la noticia

Liliam Marrero

Los resultados vinculados a la ausencia de réplicas en Twitter apuntan a la relativización del carácter conversacional que se le atribuyó a la aplicación de *microblogging* desde su nacimiento. El 1,53 por ciento de las conversaciones, es decir, de los *tweets* que reciben réplicas, cuenta con tres niveles de profundidad o lo que es igual: el seguimiento de un intercambio que trasciende el mero esquema actualización-respuesta.

Este tópico asociado a la pérdida de lo dialógico en Twitter, da continuidad a reflexiones críticas precedentes en torno a la evolución del sitio de *microblogging*. Desde el año 2007, una investigación auspiciada por la Universidad de Maryland incluía las conversaciones en pequeñas comunidades como uno de los cuatro perfiles dominantes en los contenidos de la aplicación, además de las trivialidades cotidianas, los usos en función de compartir datos y *URLs*, y la difusión de noticias.

No obstante, hacia mayo de 2009, el investigador David de Ugarte insistía en la mutación de Twitter y la disolución de los tejidos de microrredes. Con ello, apuntaba al desvanecimiento de la conversación debido a la aparición de los *rankings* y la carrera por la conquista de los seguidores que rompió las primeras redes sociales, lo que a su vez provocó el solapamiento de intercambios múltiples e inmediatos y, por tanto, la fragmentación de los propios intercambios.

En este sentido, numerosos medios que muestran en sus perfiles de Twitter cifras impactantes de *followers*, no siguen prácticamente a ningún otro usuario, lo que convierte a la red de *microblogging* en un mero canal de difusión noticiosa, mas no en un espacio coloquial y participativo, según reza la filosofía 2.0.

Twitter, el sitio de *microblogging* que nació en marzo de 2006, además de alcanzar el máximo de popularidad según los discursos integrados al universo de la web 2.0, puede presumir con desenfado la cualidad de convertirse en agenda constante de los medios *on* y *offline* a casi cinco años de su creación. Sin embargo, la también notable presencia de Twitter en las agendas investigativas, comienza a devolver, hasta para los más entusiastas, no tan buenas noticias.

Un estudio culminado en el mes de septiembre, demuestra que la mayoría de los *tweets* o *microposts* que se publican actualmente a través de esta aplicación, no recibe siquiera una réplica o un *retweet*.

El análisis se concentró en 1,2 billones de *tweets* durante un período de dos meses, con el objetivo de monitorear el seguimiento de cada uno de los mensajes de 140 caracteres que aparecen en el sitio. El 71 por ciento del total no genera reacciones, lo cual indica que una cantidad impresionante de lo que se «comparte» en Twitter, no es tomado en cuenta por el resto de los usuarios conectados.

Este primer resultado invita a cuestionar el indicador asociado a la cantidad de seguidores de los perfiles del sitio de *microblogging*, frecuentemente empleado como evidencia del impacto de marcas y medios. La inclusión de réplicas y *retweets* como parámetros para las mediciones y estudios comparativos, permite apreciar con mayor exactitud y profundidad el alcance real de Twitter.

De igual manera, la investigación refleja que el seis por ciento de *microposts* recibe *retweets*, mientras que el 85 por ciento de los que encuentran réplicas lo hace mediante una sola; y el tiempo mínimo entre las reacciones y los *tweets* no excede la primera hora después de su actualización.

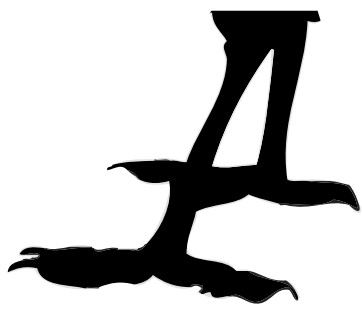
Luego de 60 minutos de vida de los mensajes, difícilmente aparecen reacciones asociadas a estos.

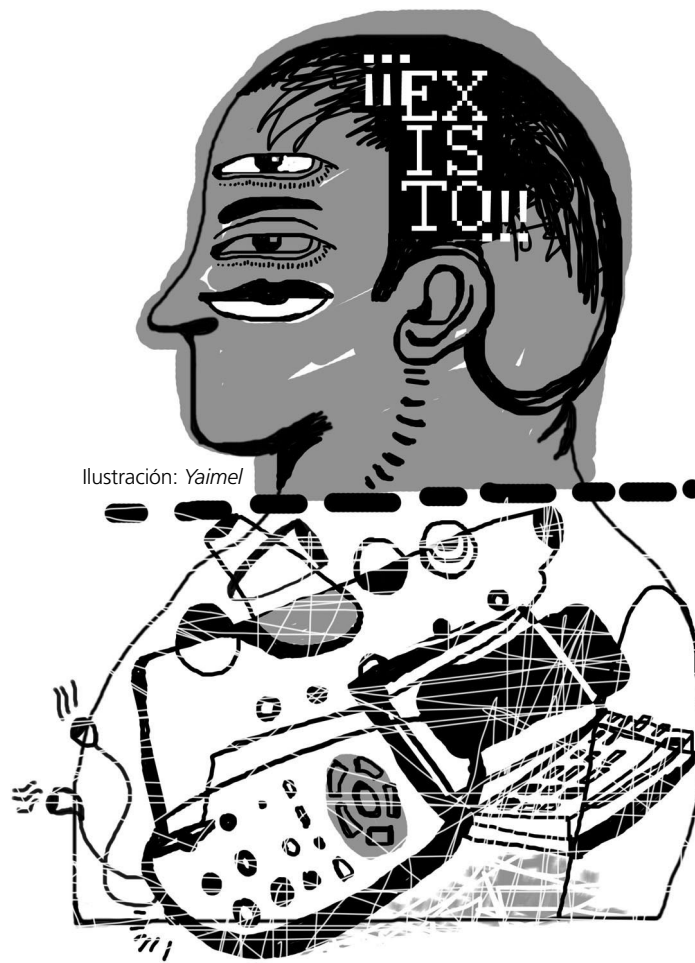
A propósito de la reciente publicación de los cien medios españoles mejor ubicados en Twitter según sus cifras de seguidores, se destacan algunos como la revista *FHM*, que solo cuenta con ocho en su apartado de *following*, la Cadena COPE, que sigue a uno y *La Vanguardia*, que no sigue a usuarios desde su propio perfil. Desde el otro extremo, se citan medios con decenas de miles de usuarios a quienes supuestamente siguen; pero quedan todavía pendientes los estudios que develen las verdaderas dimensiones de la «conversación mediática» en esta red.

Otra investigación realizada en la Facultad de Comunicación de La Universidad de La Habana durante el año 2009, apunta que el empleo de Twitter por parte de los medios *online*, generalmente recurre a la automatización para la republicación de titulares, los que coinciden con las propias fuentes RSS de las web periodísticas. Por otro lado, no se observan criterios específicos de selectividad para el posicionamiento de las agendas en los perfiles, además de cierta irregularidad existente en la frecuencia de actualización.

Como punto culminante, se ha comprobado que la capacidad del sitio más reconocido de *microblogging* para generar y multiplicar el tráfico hacia los medios digitales, es menos relevante de lo que podría suponerse, tal y como lo confirma el estudio de AT Internet Institute, aplicado a los 12 mejores sitios de noticias en Francia.

Twitter solo garantiza un 0,1 por ciento del envío de usuarios a estos portales, lo que coincide con los datos aportados por una indagación similar efectuada con anterioridad en los EE.UU., que colocó a esta aplicación en el escalón número 39 (0,14 por ciento) de los promotores de tráfico para sitios web de noticias o medios *online*.





La desaparición de los cuerpos

Santiago Alba Rico

El gran fracaso de casi todas las películas de ciencia ficción no tiene nada que ver con la dificultad de anticipar el futuro tecnológico de la humanidad, sino con la de saber qué clase de hombre metemos en él. Incluso las más rudimentarias de los años 50 podían deducir sin demasiados problemas los sucesivos avances técnicos —células fotoeléctricas, computadoras fabulosas, medios de transporte supersónicos— y escenificarlos mediante «efectos especiales» que hoy, gracias a las nuevas tecnologías, son capaces de materializar cualquier fantasía anticipatoria.

Con los edificios, las naves y los electrodomésticos todo es fácil; lo que la imaginación no puede hacer es trasladar esos cambios a la representación cinematográfica de piernas y brazos, de movimientos y miradas, de posturas y gestos. Hay algo desproporcionado y ridículo —anticlímax utópico, *coitus interruptus* de las fantasías de progreso— en esta escena estándar: se abre la prodigiosa nave de acero sin que haga falta aplicarle ninguna fuerza mecánica y de su estuche maravilloso, abstraído de toda forma antropológica, en medio de un paisaje vacío y geométrico, «sale un cuerpo humano». La imposibilidad de representarse un cuerpo nuevo, más evolucionado, a la medida de los velocísimos cambios tecnológicos, ha llevado en general a los directores de cine a agravar la patética desproporción recubriendo a los actores de vestidos inverosímiles y poco funcionales; envolviéndolos, por así decirlo, en «papel de plata». Y por eso solo algunas grandes películas, como *Solaris* o *Blade Runner*, se sustraen a esta puerilidad porque nos recuerdan que en el futuro los cuerpos seguirán siendo *cutres*.

Si viajamos en las nuevas líneas del metro de Madrid o aterrizamos en la Terminal 4 del aeropuerto de Barajas, no puede dejar de asombrarnos la vitalidad orgánica de nuestra tecnología. Pero mucho más que los vagones de aire azul o las altísimas cúpulas de ángulos de acero nos asombra el hecho de que, en medio de esa arquitectura del siglo XXI, realización de las fantasías de la ciencia ficción de hace 50 años, sigan circulando cuerpos del siglo XIII, cuerpos toscos y

primitivos, provistos de dos brazos y dos piernas, muy parecidos a los de hace diez milenios, a los que hay que arrastrar por cintas mecánicas para que no ralenticen el movimiento de la civilización. Parafraseando al filósofo Gunther Anders, podemos decir que «el cuerpo está anticuado» y que tener uno, seguir dependiendo de uno, ser ininterrumpidamente retenido por el propio cuerpo, es reaccionario y humillante. El cuerpo es un dinosaurio que ha sobrevivido a las únicas condiciones paleontológicas en las que estaba justificada su existencia.

Salvo excepciones, el cine de ciencia ficción —por eso es «ficción»— ha reducido las sociedades futuras a «su» ciencia y no ha sabido qué hacer con los cuerpos que la componen. Ha olvidado las distintas velocidades que empujan y conforman a un ser humano: la economía y la tecnología van siempre por delante de las leyes, las cuales van siempre por delante de las costumbres y las mentalidades, las cuales van siempre por delante del lentísimo desplazamiento filogenético de la humanidad. El capitalismo, con su tecnología ancilar, ha acelerado los procesos económicos, dejando cada vez más atrás los derechos, las culturas y los cuerpos, todos los cuales han acabado por convertirse en obstáculos —sí— del «movimiento de la civilización».

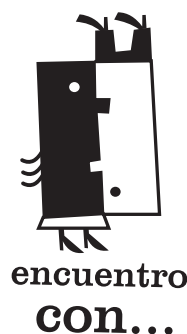
El cuerpo aparece ya solo como el reverso negativo del futuro tecnológico: el cuerpo-bomba que, arma inesperada, supera todos los filtros de seguridad y hace saltar por los aires el aeropuerto; el cuerpo-virus que extiende la pandemia en los mismos medios de transporte velocísimos que lo avergüenzan; el cuerpo-sombra que reproduce la población inmigrante en nuestras ciudades recordándonos la lactancia y la mortalidad. Pero ahora comenzamos a saber que esa civilización de vertiginoso aire azul, cintas mecánicas y catedrales de fibra óptica —de «constructores de pirámides», como diría Jorge Riechmann— no tiene futuro y que toda obra de ciencia ficción debe soñar hoy a partir de los cuerpos lentos y no de la ciencia rápida: una madre que amamanta, un árbol que crece, un dinosaurio, en fin, que gestiona su propio medio. ▀

30 de septiembre de 2010, 1:00 p.m. La Habana. En la sede de la Organización de Solidaridad con los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL), un grupo de personas espera para asistir a la conferencia que impartirá la Dra. Ana Esther Ceceña, coordinadora del Observatorio Latinoamericano de Geopolítica: estudiantes de Historia, Filosofía, Sociología y Ciencias Políticas, de la Universidad de La Habana; especialistas de centros cubanos de investigación; periodistas. Además de la trayectoria académica de la conferencista, nos ha convocado el tema del encuentro: *La militarización en América Latina. Un asunto, a todas luces, pertinente; pero a esa hora, aún no sabíamos cuánto.*

12:30 p.m. Quito. Un déjà vu en las transmisiones de Telesur, estremece el continente: como en junio de 2009 en Tegucigalpa, las calles de la capital ecuatoriana están colmadas de personas. Rafael Correa, el presidente que eligieron constitucionalmente, ha sido retenido dentro de uno de los hospitales de la ciudad por un grupo de policías en revuelta. Dicen los gendarmes que de esa forma esperan revertir una ley que les afecta; pero gritan: «¡Lucio, viva Lucio!». Y le maltratan físicamente. Ecuador vive un intento de golpe de Estado.



Foto: R. A. Hdez



Ana Esther Ceceña

Difícil pensar que las paredes de la sala Tricontinental de la OSPAAAL retendrían la noticia. No se habló de otra cosa en la tarde de aquel jueves: lamentablemente, lo que quizá la conferencista habría concebido como una charla teórica, tenía a aquellas horas un correlato en pleno desarrollo.

Economista, adscrita al Instituto de Investigaciones Económicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Directora de su Instituto de Estudios Geopolíticos, miembro del grupo de trabajo del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) sobre Economía Internacional que dirige el Dr. Emir Sader y Coordinadora del Observatorio de Geopolítica Latinoamericano... No bastan estas cartas credenciales para presentar a una mujer que respira este continente por cada poro. Vigilante siempre de cada movimiento que ocurre sobre sus tierras, Ana Esther Ceceña ha hecho de sí misma una especie de gitana: de México a la Patagonia, gusta recorrer cada uno de los «nodos» latinoamericanos, como prefiere llamarles a los centros donde aún la resistencia late. En la plataforma cubana, lanzó un ancla desde los propios inicios del proceso revolucionario: «un proceso —dice— en el que lo único no permitido es parar. De este pueblo y con este pueblo aún construimos nuestras utopías». Quizá por eso permanezca siempre tan cerca, para fortuna de quienes sentimos que el 30 de septiembre en Ecuador merece un repaso que lo trascienda.

Continente de revoluciones y contrarrevoluciones; laboratorio primero del neoliberalismo y al mismo tiempo escenario privilegiado de desafíos a ese orden. ¿Será que tiene América Latina condiciones genéticas para esa constante dualidad: históricas, geográficas, sociales...?

Sí, hay elementos que son casi congénitos y que dan margen a esa dualidad. En primer lugar, en este continente está la mayor potencia capitalista del mundo y, por tanto, el mayor poder de dominación. Necesariamente, eso nos marca. Y geográficamente, el continente es una isla. Esa condición permite que se

nos convierta en una especie de fortaleza. Aquí hay solamente una gran potencia: si hubiera más de una, sería distinto; pero al haber una sola, la isla le pertenece, es su plataforma para construir una relativa invulnerabilidad frente al mundo. Siempre pienso en los castillos feudales, con su foso de cocodrilos alrededor. América es eso, de cierta forma. El hecho de tener los mares alrededor le ha permitido preservarse hacia dentro y, al mismo tiempo, tener otro tipo de fuerza para pelear con los competidores. Esas son características muy particulares que no las tiene otro lugar. Tampoco las tuvo otra potencia del mundo, por lo que EE.UU. ha podido fortalecerse y ser el hegemon mundial. Es así, de un lado y de otro.

América entera está a merced de esos factores por la fuerza de la hegemonía norteamericana y también por la complicidad de las oligarquías de los demás países. Pero, al mismo tiempo, desde que Europa irrumpió acá —hecho que provocó tantos cambios en términos culturales, políticos...—, ha estado sucediendo algo muy interesante: la metrópoli trajo poblaciones del resto del mundo, sobre todo africanas, y las unió con las poblaciones del continente que estaban en resistencia frente a la conquista y al dominio. Con eso, se constituyó una mezcla a partir de la cual hoy tenemos lo más fuerte de cada una de estas culturas. Todos los elementos que desde entonces conformaron nuestros pueblos, fueron elementos adquiridos de las poblaciones en resistencia. Claro, a veces estuvieron en sumisión, no se puede decir que todos fueran tan bravos; pero aun aquellos que se sometieron, lo hicieron sin aceptar, manteniendo sus tradiciones, sus hábitos. Eso formó una pasta, un magma en el continente, que nos ha permitido tener esa fuerza insurgente y que se manifiesta en toda la historia de América. En la actualidad, ha estado presente con toda contundencia.

Lo que ocurre en este momento en el continente es que todas las poblaciones están de algún modo levantadas. Las poblaciones afro luchan porque las expulsan de sus tierras o impiden que mantengan sus tradiciones; los indígenas, porque los desplazan de sus lugares de origen...

...les expropián los recursos de sus tierras y los juzgan por terrorismo...

...para colmo. De modo que hay mestizajes y rebeliones de todo tipo en este continente. Los mestizajes no son solo el producto del indio y el español, son una mezcla abigarrada, múltiple, que conforma lo que hoy son los pueblos americanos. Y todos están en rebeldía. Incluso, aquellos que son mezcla cultural de indio y de negro porque no es necesariamente biológica, por los dos lados tienen cosas ante las que deben responder. Así nos va pasando a todos.

Preservamos todavía esa rabia de la conquista. Eso no se nos ha quitado en el continente. Incluso, es algo muy particular porque hasta parte de la gente que no tiene sangre indígena directamente, lo siente de algún modo. La conquista se ha repetido muchas veces en América: sucedió hace algo más de 500 años, pero luego ha vuelto a ocurrir en diferentes momentos de nuestra historia. El pueblo participa en la lucha por la independencia y al final queda fuera del pastel. El coloniaje es permanente en la historia de nuestros pueblos y por eso constantemente estamos sublevados: a veces más callados; otras, más expansivos.

Como la dominación misma...

No todos los momentos son de enfrentamiento a las claras. Hay espacios de construcción interna, de trabajo casi en lo cotidiano, de reforzamiento de identidades. A veces no son procesos muy visibles en la escena pública y, sin embargo, están ocurriendo todo el tiempo. La dominación tiene mecanismos muy escandalosos; pero los más peligrosos son los que van rastreando, metiéndose por todos los resquicios que encuentran para corroer las estructuras comunitarias o penetrar las mentalidades. La resistencia lo ha entendido; pero la dominación tiene muy claro que el problema es la mentalidad. Lo que tienen que hacer no es dominar físicamente a una persona: la tienen que convencer de que es lo mejor posible.

«Hay que soltar las amarras del coloniaje»

Marianela González

Desde 2008, sin embargo, el ritmo de la dominación se viene acelerando, especialmente el despliegue militar. ¿Con qué cartas se está apostando hoy la dominación de América Latina?

Hoy tiene muchas cartas; pero especialmente en el plano militar, se han quitado los antifaces. En 1998, se produjo un cambio en los asuntos militares y se pasó el eje del mercado a lo militar. Las cúpulas del poder se dieron cuenta de que los mecanismos del mercado, por sí solos, no bastaban: las resistencias en América Latina estaban desatadas. En 1994, se rebelaron los zapatistas «contra el neoliberalismo» y a partir de ahí se produjo un desencadenamiento de eventos similares por todos lados: el continente estuvo levantado. Fueron calificados de revueltas callejeras, pero fue un momento muy serio de visibilidad de esos movimientos. Luego, algunos volvieron a sus espacios de invisibilidad; pero se lograron manifestar de una manera bastante organizada contra las políticas económicas de la dominación. Ahí se pasa del todo el eje hacia lo militar.

Pero estamos de acuerdo con que a partir de 2008, dentro de ese viraje, hay un punto de inflexiones y todo el proceso de militarización se ha acelerado mucho más. El momento exacto de este nuevo despliegue lo ubico en Sucumbíos —cuando el ataque, supuestamente, de Colombia a Ecuador—, pero técnicamente está probado que no lo pudo haber hecho Colombia sin el apoyo de EE.UU., a través de la base de Manta. Es el momento en que se intenta colocar la idea de «guerra preventiva» desde plataformas externas a EE.UU. Esto no quiere decir que fuera algo aceptado por el mundo, pero se impuso. Se erigieron como los gendarmes a nivel global. Sin embargo, con Sucumbíos, esa idea de «guerra preventiva» se traslada a un segundo nivel: en el Oriente Medio, Israel; en América, Colombia.

A partir de ahí, hay que seguir la evolución: es el momento en el que empiezan a intentar contrarrestar las articulaciones, los proyectos y procesos de integración que se habían ido constituyendo, al margen de su control: ALBA, PETROCARIBE, Banco del Sur... una serie de iniciativas contrahegemónicas que logran impedir el avance del ALCA. Para los EE.UU. era una llamada de alerta. Había un foco rojo en el continente.

Así empieza una dinámica de recuperación de hegemonías. Algunos mecanismos parecen inconexos porque son de diferentes tipos; en general, son proyectos de desestabilización de los gobiernos.

La militarización no siempre se viste de verdeolivo...

A veces se viste de ayuda humanitaria y va a Haití: eso es perverso. También se viste de blanco y marcha por las calles de Cuba. Es parte de estas estrategias de control de poblaciones, de establecimiento de nuevas reglas del juego. Les llamo «capas de la militarización»: jurídica, mediática, propiamente militar...

Usted suele decir: «la guerra es cosa de ellos, lo nuestro es la paz». Precisamente, hace unas décadas, la vía que se percibía como la de mayores posibilidades para la superación del orden social capitalista era la lucha armada; pero hoy parecería cuestión de elecciones. ¿Cómo valora este momento político latinoamericano? ¿Quiénes se perfilan como sujetos del cambio?

El panorama es bien diverso: en algunos casos, las elecciones nos han permitido avanzar en ciertas cosas; en otros, las elecciones no han dado posibilidades. Vengo de México, acostumbrada a que jamás allí ha sido posible algo por la vía electoral. Es un país donde la práctica política impide elecciones limpias: es una práctica viciada. En un caso así, entonces, el instrumento no parecen ser las elecciones. Incluso, fijémonos en un caso como el de Bolivia: las elecciones pudieron concretarse a favor de la izquierda porque había un movimiento social que se había organizado para ello, un movimiento social muy fuerte y definido que se había ido consolidando. Es un mosaico de vías e instrumentos: en unos casos, electorales; en otros, de conquistas a más largo plazo.

Lo que está claro, no obstante, es que el proyecto perfilado como alternativa es de alternativa sistémica, ya no de alternativa dentro del mismo sistema. Se privilegia no la destrucción, sino la construcción de un régimen que marche sobre otras bases. Hoy no hablamos de voltear la tortilla porque nos hemos dado cuenta de que sigue siendo tortilla por cualquiera de las caras. Lo que hoy surge en el Cono Sur como el «vivir bien» es la idea de que no basta con modificar las relaciones políticas, hay que modificar todas las relaciones. Esta pudiera ser entendida como una propuesta bucólica, pero en realidad su fuerza radica en que es profundamente política, de construcción real.

Para ese «mosaico» de vías, ¿contamos con un pensamiento social capaz de dar cuenta de su marcha?

También lo estamos construyendo. Nunca está la teoría, los procesos históricos la van edificando. Hemos saltado las barreras de movernos en torno a teorías preconcebidas por la modernidad occidental, capitalista, para concebir nuevas teorizaciones. Las inspiraciones son variadas, pero empiezan por pensar la reproducción de la vida en todas las esferas coordinadas, sin separar política de economía, producción de reproducción. Es una teoría que emana de la praxis.

La escisión entre los sujetos sociales al cambio y los centros académicos ha sido un talón de Aquiles en la historia de las luchas de la izquierda continental. Por un lado, la Academia ha asumido como supuesto patrimonio la función de «conciencia crítica» del movimiento popular; por otro, ha lastimado mucho la tendencia de algunos movimientos a un cierto antintelectualismo...

Eso también está cambiando mucho, por fortuna. La teorización se está haciendo desde cualquier lugar: se construye desde el pensamiento y desde la realidad. Tenemos movimientos indígenas que no pueden ser fácilmente teorizados por la Academia. Históricamente, no ha podido comprenderlos, al menos de la manera en que esta ha formalizado sus modos de acercamiento. Tampoco es que el antintelectualismo sea el camino, desde el otro lado: lo importante es que se ha ido creando un nuevo tipo de relación entre los intelectuales

y los movimientos. Hay muchos intelectuales que están caminando junto con los movimientos y, desde sus prácticas, están desarrollando la teoría como parte del proceso mismo. Esa transformación es parte también de la rebelión.

Nadie dudará que los latinoamericanos estamos cada vez más atentos, más alertas a lo que sucede en los países del continente. ¿Qué pasa si solo tenemos o conocemos CNN? ¿Están los medios alternativos del continente en capacidad de garantizar un contrapeso?

Como dos polos, tenemos hoy a CNN y Telesur, por ejemplo. Pero más que eso, tiene que ver con el gran público; es importante atender a otros instrumentos valiosísimos que antes no teníamos. Cuando los zapatistas se levantaron, la gente decía que era una revolución mediática: era y no era, eran las dos cosas; pero a partir de ahí el uso de Internet, especialmente, ha sido fundamental. Y es contradictorio: fue inventada por el Pentágono; pero se le hizo tan grande y la sociedad la hizo tan suya que terminó sirviendo de un lado y de otro.

Hoy, el panorama es alentador en ese sentido. Se ven movimientos indígenas en lugares recónditos que están conectados, transmiten y socializan sus denuncias. La gente así está atenta. Pero hay también mucha contrainformación en la red y se ha de tener criterios para evaluar lo que es auténtico y lo que no. Es un reto que concierne también a nuestros medios alternativos: tienen que lanzarse, tienen que superarse. No obstante, es un hecho que los medios alternativos han crecido y se han ido articulando. Resultado: somos un continente que se conoce a sí mismo, somos pueblos que se conocen. Así la resistencia es mucho más eficaz en todos los sentidos. Pero aún se puede hacer muchísimo.

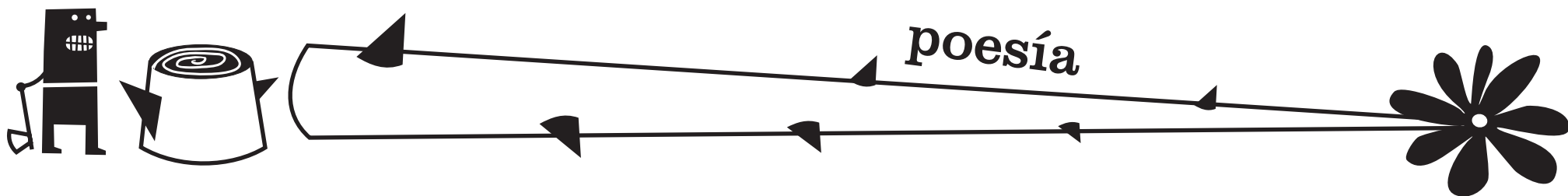
Sé que usted ha hecho de los mapas un recurso extraordinario para el trabajo en el Observatorio, además de una afición personal. Si le pidiera ahora mismo que cartografiase la contrahegemonía en el continente, ¿dónde ubicaría los centros más activos de resistencia? ¿Tendríamos un faro como lo fue hace 50 años la Revolución Cubana?

Te confieso que ya hice ese mapa.

[Ríe]

No, no tenemos un faro: tenemos muchos. Junto con la idea de la democratización en el modo de hacer política, los movimientos están expandidos por el continente y están interconectados. Entonces, no tenemos un centro: lo que tenemos, más bien, son nodos. En el momento de la Revolución Cubana, todo el continente estaba sublevado, pero las guerrillas fueron masacradas y derrotadas por todos lados. Eso retrasó mucho las luchas. Pero si hiciéramos hoy un mapa de movimientos de todo tipo contra la dominación, tendríamos puntitos por todos lados. Quizá unos más fuertes: los Sin Tierra siguen articulando mucho, impactando mucho; los zapatistas, aunque están ahora menos visibles, siguen siendo un movimiento activo y con una construcción interna nada despreciable. Y están algunos procesos no ya de movimientos, sino de países: Bolivia es hoy un nodo importante en este sentido. Son procesos que permiten ver por dónde ir y por dónde no.

El capitalismo no es algo de lo que nos podamos salir con facilidad. Hay que construir, más que destruir, hay que soltar las amarras y parte de las amarras están en nuestras cabezas. Al menos, las más fuertes. ■



Crítica de la razón puta, de Omar Pérez

Sobre la naturaleza humana

Basilía Papastamatíu

Bien podría haberse subtitulado *Crítica de la razón puta*, de Omar Pérez —que mereció el Premio de Poesía Nicolás Guillén 2010—, «Sobre la naturaleza humana». Desde que leí sus primeros poemas percibí que el autor nos conducía a un descarnado e impiadoso desentrañamiento de lo que es y es capaz de ser y hacer la criatura humana con su solitario e ilusorio libre albedrío, construyéndose o aniquilándose a sí misma, o construyendo o aniquilando lo que le dictan, en su impulso irrefrenable, sus deseos o necesidades más imperiosas. Así somos —parece decirnos con una profunda ironía, con indulgencia y misericordia infinitas—, este es el mundo que tenemos, el que queremos y aborrecemos al mismo tiempo, que nos da vida y mata continuamente, siendo nosotros mismos su instrumento y su fin.

En este nuevo libro, Omar Pérez retoma o reanuda el ejercicio de la escritura como un campo definitivamente abierto a la más libre exploración de las posibilidades expresivas de la palabra, sin límites, sin temor a lo estridente, inarmónico, feo, brutal o impúdico, porque la palabra todo lo puede y todo se le puede aceptar cuando es manejada con autenticidad y sabiduría. Una vez que un autor de verdadera capacidad creativa le pierde el miedo a la palabra, lo puede todo. Y *Crítica de la razón puta* es un claro ejemplo.

Omar Pérez se permite entonces, ya dueño absoluto de su voz, aquello que en poesía se teme ejercer y por tanto se trata de evitar: el compromiso que supone la responsabilidad de estar en el mundo. El compromiso consigo mismo y con la realidad circundante, la que deseamos o soñamos, o la que nos inquieta, rechazamos o aborrecemos más profundamente:

Saber la verdad que encierra
la angustia desarrollada la misma verdad: la tierra
sabe a tierra y sabe a nada

Quería la vida muerta
de una vez, para dejarla
quería cerrar la puerta
y lo que hago es quitarla

Se atreve en este libro, entonces, a retomar y reactualizar asuntos de carácter ético, filosófico, político y hasta didáctico, poco habituales hoy entre nuestros poetas. Y lo hace con una fuerza comunicativa —que se vale de la sátira, la crítica abierta y un humor penetrante— como hace mucho no encontrábamos en nuestra poesía. Aborda así, por ejemplo, con versos que salen airosos en su peligrosa vecindad con la prosa y con el lenguaje reflexivo, temas tanto trascendentales como puntuales: la amenaza de la destrucción ecológica, la mentalidad mercantilista y el hedonismo del consumo, la crisis moral, el altruismo ausente, la insensibilidad, el oportunismo, la crueldad y muchos otros; en un legítimo afán por apelar al mejoramiento del ser humano, tan amenazado ahora de desaparecer por sus propios mecanismos de autodestrucción:

Sigue buscando una explicación al hundimiento
del imperio iluminado:
un agujero volcánico por el cual penetra el océano.
Desde l'antigüedad a nuestros días
nada describe mejor la condición moral

Y en este empeño se vale, como dijimos, de una escritura de gran versatilidad, pluralidad de recursos y técnicas, que no teme hacer lo que se denomina desde Nicanor Parra «antipoesía», para contribuir a una actualización del lenguaje poético. Integra lo coloquial, sin ningún prejuicio lexical, con la utilización de mundos semánticos que provienen de los más diversos campos culturales, sociales y hasta científicos. Y con la incorporación incluso de formas versales tradicionales, rimadas o medidas, logradamente enlazadas. Transforma, distorsiona o recrea el lenguaje en su movimiento y régimen, de acuerdo con sus propios impulsos y sus necesidades expresivas, como convirtiéndolo en una prolongación de su ser. Sin dejarse inhibir nunca por el efecto chocante, disonante o sin sentido que podría causar a los posibles lectores con sus inéditas combinatorias. Esta audacia y el desafío de no hacer concesiones, probablemente sean lo que dota a los poemas de *Crítica de la razón puta* de tanta elocuencia y tanta fuerza. ■

Poesía de Omar Pérez (La Habana, 1964)

MELODÍAS AL MORO

A Fayad Jamís

Yo nací caminando
un ojo triste, una venganza
a cuestras como Hamlet
o un saco de cemento
nací caminando
cuatro soldados y un cubo de limpieza
la bandera en el plato de cake
a la moda, supercake y mentira
merengue tricolor de famoso ignorante
nací caminando
radio reloj callejón de los perros
una rumba a la Virgen del Carmen
me voy caminando
la venganza en el plato de cake
decid a los soldados:
busquen el propio pellejo
el propio espejo

la labia
la labia la labia la labia
no me da
el verso
no es el único invento perverso
que te da conocer universo
se siente
se siente se siente
y se miente
se vive oneroso de frente
el destino que va por atrás
convicciones
se comportan cual malas canciones
repitiendo estribillo demente
se conforman con vagas razones
en la rabia de ser consecuente
bla bla bla
la labia
la labia la labia la labia
la labia la labia la labia
no me da

no es l'astilla en el dedo
no es la espina
muerte es el deseo callado
el sin fondo
no hay casa comunal
se come solo
a bocanadas
de luz y estrella
es ella, no hay nube
un parpadeo: eclipse
el poeta: meta
médico chino estafador
adivinanza sonata prometeica
dices lo que dices
y si lo tienes, callas

soy chaquetón, soy medalla?
soy perchero? no
augurio soy y piano acompañante
abulia en el mediterráneo
qué sería del hacer sin el no hacer
descalabro, trastorno y torno atrás
adonde fui cachaza y trueno
sirviendo sin servir, septeto
y septante, de un mismo instrumento
varias cuerdas
y varios acuerdos
para que no te aburras libertad
para que no te ahorres
en el trono y en el torno
del carpintero
giras y das vueltas
es acaso lo mismo.

HISTORIA DEL BESO

cinco sentidos
un labio
y otro
y otro
y otro

Ilustraciones: Yusell Marín

TRES HISTORIAS DE UN FILANTROPICAL

Historia de la mentira
Nació la verdad primero
era una dama tímida
a la entrada de una cueva
le costaba hablar
(cuesta decir lo que piensa)
no se quería mostrar
a pesar de ser tan bella
se negaba a intervenir
a pesar de su elocuencia
huía con sus pies veloces
al punto opuesto de donde
con fuerza se la nombraba:
verdad dices: se alejaba.
Un día una muchacha igual
de la misma inteligencia
del mismo porte y aspecto
se propuso suplantarla
en verdad no estaba allí
donde se la mencionaba
era preciso que alguien
bien o mal
la remplazara.

HISTORIA DEL RAYO

el rayo puede volar
de arriba abajo al menos
en ese sentido es
como un pájaro pequeño
sabe caer
pablo tiene cinco años
«qué tal si me convierto en rayo»
es fino, quiere ser rayo
y no ave
igual quiere ser quijote
no sancho.

Apuntes sobre literatura de la violencia en América Latina

Pedro Juan Gutiérrez

Hace más de 40 años, en 1967, Edmundo Desnoes publicó en su libro *Punto de vista*, de la Colección Cocuyo, un ensayo que fue muy polémico y causó muchas ronchas. Me refiero al ensayo sobre Hemingway, con el cual desacralizó y bajó de su pedestal a ese escritor. Creo que se adelantó a todos los estudiosos, porque fue el primero en decir en voz alta que Mr. Hemingway era un escritor comprometido: un escritor imperialista con una ideología muy definida de señor todopoderoso que va por el mundo utilizando y haciendo lo que se le antoja, sin el más mínimo respeto por los demás. Actitud que, por cierto, han tenido muchos artistas norteamericanos, no solo Hemingway: siempre recuerdo a Sydney Pollack, con su ridículísima película *Habana* o su película *África mía*.

Pero volvamos a Edmundo Desnoes, en 1967. Entre otras cosas muy agudas, dice: «nuestra narrativa, desde luego, no tiene la concentración, el rigor literario de la obra de Hemingway. Nos movemos con más torpeza. No importa, somos diferentes. No nos satisface nuestra realidad subdesarrollada; pero tampoco nos interesa someternos a una estética, a una concepción del mundo que nos niega. No queremos ser ni bárbaros atrasados, ni colonizados culturales. Queremos expresar y rescatar nuestro mundo con todo el rigor de la cultura moderna, insertarlo con su voz y destino propios, dentro de la grata aventura del siglo XX».

Me gustaría responder ahora a Desnoes: Sí, querido Edmundo, en estos casi 50 años, los escritores latinoamericanos —al menos, una buena parte de nosotros—, sí hemos sabido expresar y rescatar nuestro mundo con todo el rigor de la cultura moderna. Así que gracias por alertarnos en aquel momento y por ser uno de los que abrió el camino.

Antes de este ensayo, en 1965, Desnoes había publicado su novela *Memorias del subdesarrollo*, donde también se concentra, a mi juicio, sobre ese tema tan candente en aquel momento acerca del intelectual comprometido. Recordemos que fue la época del caso Padilla, en Cuba; del caso Jean-Paul Sartre, en Francia; Mayo del 68 y todo lo que ya sabemos. Fue un momento importante, porque se trataba de algo medular en la literatura y el arte de todos los tiempos. Tan medular y decisivo como puede ser el tema de la independencia del artista, la independencia absoluta del escritor o su subordinación a los imperativos circunstanciales de la política, la religión y las ideologías.

Han pasado más de 40 años de aquel planteamiento de Edmundo Desnoes y un simple vistazo permite apreciar que ya nadie recuerda aquellos escritores que se dedicaron con fervor a exponer sus posiciones políticas dentro de sus libros. Las editoriales los han olvidado total y felizmente. Y seguirá sucediendo: el escritor que intenta ponerse pedagógico y aleccionar, se condena a sí mismo.

La literatura se nutre de la realidad. Hasta los escritores de ciencia ficción que supuestamente

inventan otros mundos, solo copian este en que vivimos y lo disfrazan un poco para que parezca otro. Es inevitable. La literatura parte de la realidad, no existe el escritor inocente; tampoco existe el lector inocente, todo lo contrario: al igual que Hemingway escribía como todo un señor imperialista y defendía la ideología de su país quizá inconscientemente, yo también escribo desde mi país, desde mi ideología, desde el punto de mi familia, de mis vecinos, de mis amigos. No soy inocente, también soy un escritor comprometido con mi gente.

El mejor homenaje que he recibido me lo proporcionaron espontáneamente, hace unos años, unos vecinos de la calle Perseverancia. Yo pasaba y ellos estaban con un ejemplar de *El Rey de La Habana* en la edición española de Anagrama, que uno de ellos, músico, había traído de España. Lo estaban leyendo todos y me empezaron a aplaudir. Uno de ellos me abrazó y me dijo: «así es como se hace, asere. Hay que decir la verdad». A mí se me hizo un nudo en la garganta, solo sonrei y le dije: «bueno, pues me alegro, muchas gracias». Y seguí caminando. He recibido muchísimos comentarios elogiosos sobre mis libros, tengo un inventario enorme; pero ese grupo de jóvenes de Centro Habana, quienes además no son lectores habituales, clasifica en un lugar muy especial en mi corazón.

Pero más allá de la cuestión emocional, hay algo evidente: ellos, de algún modo, se identifican con *El Rey de La Habana*, se sienten retratados o representados en esa novela, lo cual les hizo ganar autoestima. Alguien se atrevía a escribir las cosas descarnadamente, con el lenguaje cotidiano y sin ningún tipo de enmascaramiento, sin prejuicios y con fuerza y rigor suficientes. Algunos estudiosos hablan de mis libros como escritos en la corriente del realismo sucio, una corriente desarrollada en EE.UU., cuya cabeza desciende de Raymond Carver y Richard Ford. Sin embargo, hay otra línea más cercana a nosotros: la línea de la literatura violenta, la literatura de la violencia.

Hace un mes, aproximadamente, Nuria Azancot, periodista de *El Cultural de El Mundo*, hizo una pequeña encuesta entre cinco escritores latinoamericanos sobre el tema de la violencia y la literatura latinoamericana actual. Como no soy estudioso de la literatura sino un simple lector desordenado, me encantan estas obligaciones a que nos someten a veces algunos periodistas o los investigadores profesionales. En general, me gustan los retos, me gusta poner el listón alto para tropezar muchas veces hasta que un día comienzo a saltar por encima, me gusta el reto de obligarme a pensar y analizar en una dirección determinada. Es como jugar ajedrez: concentrarse y evitar la dispersión caótica, que es el espacio natural donde habitamos los escritores y, en general, todos los artistas.

Son dos ámbitos diferentes: el investigador siempre ordena y clasifica, intenta ajustar dentro de un sistema el objeto de su investigación, da igual si es literatura o química. El sistema, por definición, tiene que ser racional, lógico, explicable, cartesiano. El escritor utiliza el método contrario, por eso desordena, destruye, caotiza, destroza todo lo construido anteriormente y dispersa los fragmentos. Solo se queda con las dudas, las preguntas, la incertidumbre, lo cual es terrible porque siempre vive al borde de la esquizofrenia, la neurosis, la angustia o miles de preguntas sin respuestas. Si tiene a los dioses de su parte, con los fragmentos del caos construye algo nuevo, generalmente chocante y molesto para los investigadores. Les choca y les molesta porque este nuevo logos les hace perder el norte. No saben en cuál gaveta colocar los libros de este

nuevo escritor que ha surgido. A veces lo rechazan y dicen: eso no es literatura, quizá es periodismo, antropología, sociología o nada; pero literatura no es. Hasta que un día surgen investigadores más desprejuiciados y comienzan a estudiar con detenimiento al nuevo escritor, empiezan a aceptar que el arte de la escritura, como la vida, es infinito y que un cuerpo literario es más fascinante cuando tiene siempre nuevos escritores que chocan, molestan y rompen el sistema continuamente, con nuevas propuestas. Esos escritores, lo único que han hecho es fijar su vista en aspectos de la realidad que hasta ese momento no habían sido fijados como contextos literarios.

Y este concepto es clave en esta brevíssima voz sobre la violencia en la literatura latinoamericana. Al reflexionar un poco para responder a las preguntas que me formuló el suplemento cultural del periódico *El Mundo*, me quedé sorprendido al comprobar la enorme cantidad de escritores del *posboom* o, si prefieren, de los últimos 20 a 30 años que desarrollaron su obra en un contexto literario de violencia. Desde Fernando Vallejo, Guillermo Arriaga, Guillermo Rosales... el inventario es muy extenso. Creo que siempre hubo algo de violencia puntual en nuestra literatura continental: recordemos a Horacio Quiroga o Carlos Montenegro, por ejemplo. Pero quiero suponer que son escrituras muy específicas y localizadas, nunca como ha sucedido en las últimas dos o tres décadas, cuando la violencia ha entrado de un modo definitivo, yo diría que extremo. No puede ser de otro modo en un continente esencialmente violento, marcado a lo largo del siglo XX y en lo que va de este dejemos atrás los contextos de violencia animal, propios de los tiempos de la colonia por dictaduras sanguinarias, guerrillas de todo tipo, un narcotráfico brutal y sádico, y un grado de pobreza asfixiante y excesiva. Todo eso se conjuga para generar violencia en la vida cotidiana, de un modo permanente: secuestros, asesinatos, miedo, incertidumbre, exilio... sobre todo en las ciudades mayores. Ningún escritor inventa nada, solo elabora lo que conoce. Y lo que mejor se conoce es la vida propia y la de la gente que nos rodea: familias, amigos, vecinos.

Por supuesto, la violencia viene mezclada con otros muchos componentes: sexo, expuesto de un modo descarnado y sin los conceptos cristianos y obsoletos de pecado; un lenguaje juguetón; personajes desquiciados y rebasados por las circunstancias extremas que viven; recursos sobrenaturales, en general, comportamientos de una sicología cercana a la picaresca española, es decir, una ética flexible que se adapta y readapta continuamente como si fuera de goma, de acuerdo con las circunstancias. Una ética de todo vale y todo es para vender.

Recuerdo siempre, por ejemplo, una escena en *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, en que el asesino con quien convive el protagonista, le dice: «¿el vecino te sigue molestando?». El protagonista le dice que sí, pero que no es nada importante, solo cosa de vecinos. El joven asesino coge su pistola, toca la puerta del vecino y cuando este abre, le dispara en la frente. Cierra la puerta, regresa tranquilamente y le dice al protagonista: «ya no te molestará más». Todo esto narrado de un modo sencillo, directo, escueto, periodístico, sin que sobre ni una palabra; no hay drama, ni ampulosidad, ni regodeos lingüísticos: se utiliza un lenguaje funcional, el más adecuado para describir una escena tan violenta.

Es una situación absolutamente diferente a lo que sucede hoy en la literatura europea, que atraviesa por el momento

de mayor aburrimiento, grisura y apatía en toda su larga existencia. Nunca antes los escritores europeos tuvieron vidas tan aburridas y, por tanto, escriben del mismo modo en que viven: escriben sobre el aburrimiento. Algunos recurren a tiempos pasados: la Segunda Guerra Mundial, la guerra española de los 30. Por supuesto, son escrituras marcadas por la corrección política, es decir, nadie se atreve a violar los sagrados preceptos de la corrección política, concepto que lo está jodiendo todo en el arte y la literatura de hoy en día. Esa corrección política funciona como un bozal o un cinturón de castidad. Esto explica por qué en Europa gana espacio la literatura latinoamericana y la literatura de EE.UU. e Inglaterra donde sí hay unos cuantos autores no muchos, pero suficientes que mantienen su actitud de reto ante el sistema y se atreven a escribir con capacidad de riesgo.

Me da mucha pena lo que sucede con la literatura europea; pero temo que las vanguardias europeas impulsaron su marca en las primeras décadas del siglo XX: artistas y escritores de América viajaban a Europa, vivían un tiempo en el viejo continente, que funcionaba como un imán, y regresaban aquí a continuar sus obras, transformados por las ideas de vanguardia. Espero que ahora las vanguardias aburridas de los ricos no nos invadan y que el respeto —más bien diría el miedo— a esa mordaza que es la corrección política, no nos haga silenciar todo lo que tenemos que decir, que es mucho, pero muy escabroso.

Siempre recuerdo el reclamo continuo de Alejo Carpentier cuando bramaba una y otra vez, cada vez que tenía un «chance», que en América Latina todo estaba por decir, todo estaba por nombrar. Eso es un reto para los escritores latinoamericanos: escribir sobre nuestros países asombrosos donde impera lo real maravilloso escabroso, lo real maravilloso brutal.

Hace un par de meses sostuve un intenso diálogo con el escritor y cineasta mexicano Guillermo Arriaga, que salió publicado en el número de verano o de otoño de la revista mexicana *Número cero*. Debíamos concentrar el diálogo bajo el tema «patologías», pero sucedió que buena parte de la charla se

concentró en la violencia en nuestras obras: recordemos solamente los guiones de Guillermo Arriaga para *Amores perros* y *21 gramos*, además de su última película *Allá lejos en la tierra quemada*, que también dirige. En un momento del diálogo, le decía: «Guillermo, después de hablar un poco de nuestras patologías particulares y cómo se erigen en la base de la creación, hay una pregunta que me ha inquietado siempre: ¿es necesario alimentar al demonio para poder crear? Y, sobre todo, los lectores o espectadores ¿necesitan realmente de esos libros o películas agresivos, escritos desde la furia?»

Hace poco encontré la respuesta: sí, son necesarios, hay que bajar al infierno como parte del aprendizaje, hay que transitar por el fuego como parte de este camino mágico y misterioso que es la vida. Si uno es escritor, está en la obligación de descender al infierno, enfrentar a los monstruos y después escribir y arrastrar a los lectores. En esencia, fue lo que hizo Homero y a partir de ahí, toda la literatura es un *remake* continuo. Después, cada uno decidirá si debe quedarse para siempre en el infierno o, en cambio, necesita una recuperación espiritual a partir de la religión o por medios propios, sean los que sean, que habitualmente consiste en crear una religión particular.

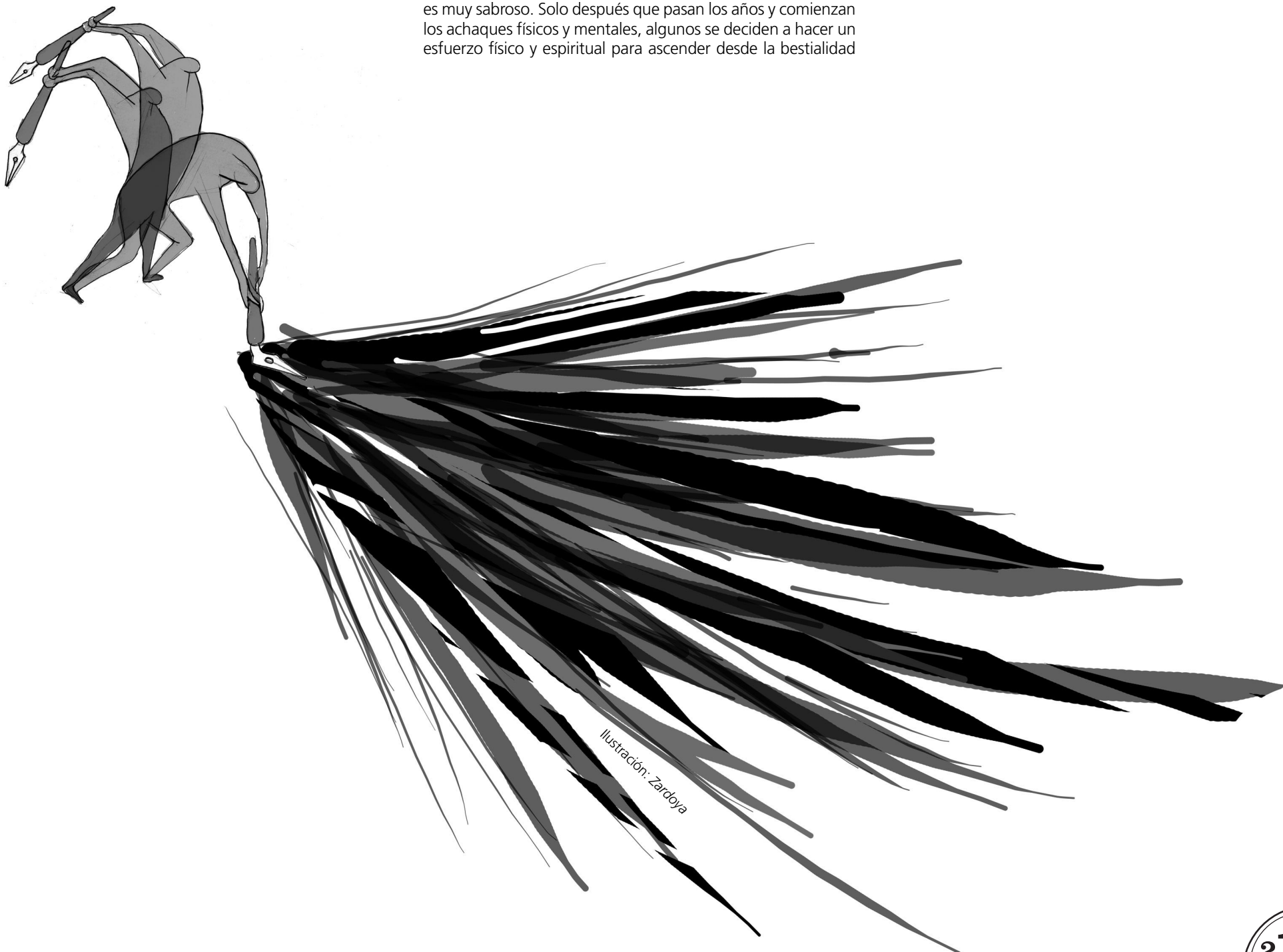
El escritor es un explorador que va delante y debe abrir nuevos caminos, solo el cobarde o el mediocre no se atreve y se queda en las ramas. Dicho de otro modo: toda persona está construida con luz y oscuridad, tú has tenido la suerte, por terquedad y rebeldía, de no beber, no fumar, no consumir drogas. Tu camino oscuro va para otro lado, pero has sido afortunado: yo, en cambio, escribí la *Trilogía sucia de La Habana* a lo largo de tres años, de 1994 a 1997, borracho siempre por las noches y madrugadas; igual *El Rey de La Habana* y los otros libros que siguieron, sobre todo *Animal tropical*. Ahora, he logrado controlar bastante el alcohol y, de paso, la furia y agresividad asociadas, no quiero dejar esta vida tan pronto. Creo que me queda mucha historia que contar. He vivido tan intensamente que mis 60 años a veces me parecen 120. La vida es tan maravillosa que la agradezco infinitamente, día a día. Creo que todo ser humano es un místico, lo que sucede es que es más fácil y divertido y necesario, cuando se es joven, dejarse caer en el infierno a gozar de todo lo prohibido, que es muy sabroso. Solo después que pasan los años y comienzan los achaques físicos y mentales, algunos se deciden a hacer un esfuerzo físico y espiritual para ascender desde la bestialidad

hasta la luz, el amor, la compasión o como se llame esa fase superior de nuestra naturaleza.

Hace años leí en un libro que el alcoholismo es una búsqueda espiritual por un camino equivocado. Ese concepto me ayudó mucho. Esa búsqueda mística, poética, misteriosa, inexplicable, es lo que ha guiado siempre a los seres humanos, de un modo u otro, por una u otra vía. Muchos lo hacen inconscientemente; otros, sin comprender a fondo por qué intentan ser mejores personas; y hay otros muchos que jamás descubren esa veta mística en su interior y continúan por su estrecho camino infernal. Ejemplos de esto último hay miles en el mundo del arte y la literatura, pero siempre recuerdo con especial amor y compasión a la extraordinaria fotógrafa neoyorquina Diane Arbus. Como toda artista de verdad, se hizo a sí misma; pero se obsesionó de modo tan feroz con su arte, que hacía lo que fuera necesario para obtener una foto tremenda de la oscuridad de un ser humano. En un momento en que estaba tan decepcionada, tan asqueada de sí misma, no pudo más y se cortó las venas dentro de una bañera.

Y es que el escritor verdadero, el artista verdadero, lo menos que pretende es entretener a su público. Yo sé que mis libros son entretenidos, pero ese no es mi objetivo esencial: solo quiero coger al lector por el pescuezo y sumergirlo en la mierda social, en los basureros de la ciudad. Ven, ten valor, ven conmigo para que veas los límites últimos a los que puede descender un ser humano. Y después, si hay un camino de regreso: tú solo te fortalecerás y llenarás tu corazón de amor y compasión, fuerza, coraje y piedad, porque entonces sabrás que no merece la pena vivir como una bestia si podemos hacer algo mejor. Y lo tienes que hacer tú solo, porque, lamento decirte, no hay nada fuera de ti: todo está en tu interior, la luz y la oscuridad. Ese es mi objetivo, hacer que el lector piense y reflexione. ■

Palabras para el espacio Páginas salvadas, de Casa de las Américas, el 27 de octubre de 2010. Con la aprobación del autor, fueron grabadas y transcritas por *La Jiribilla*.



Para el bohemio y trashumante Félix Pita Rodríguez (1909-1990) el mundo de los títeres fue un descubrimiento especial. Su vida andariega lo había llevado en la juventud por México y Guatemala, antes de vivir la experiencia de la Guerra Civil Española y el ascenso del surrealismo en Francia. Todo lo experimental y arriesgado le fascinaba. Aunque su obra mayor se concentraba en la poesía y la narrativa, no hay que olvidar que en 1944 su estampa dramática *El relevo* fue llevada a la escena habanera bajo la dirección de Paco Alfonso.

En 1952 el grupo teatral La Carreta —fundado cuatro años antes— decidió, bajo la dirección de Dora Carvajal convertirse en Retablillo La Carreta y probar fortuna con los títeres. Inspirados por el legendario grupo La Barraca que animara Federico García Lorca, decidieron llevar sus puestas dondequiera que el viento los empujara, aunque los tiempos no fueran propicios para tales empresas. En mayo de aquel año mostraron una exposición de muñecos, diseños y fotografías en el Lyceum. El poeta no necesitó más para escribir su «Meditación...» que apareció en el mismo año. Es evidente que este texto tenía particular importancia para él porque años después lo empleó para cerrar su recopilación de ensayos *De sueños y memorias* (Editorial Letras Cubanas, 1985).



MEDITACIÓN SOBRE LOS TÍTERES

Félix Pita Rodríguez

Yo veo a los títeres como un estado de gracia, en lo que el estado de gracia es don por añadidura, sin merecimiento ni esfuerzo por nuestra parte. Los veo como un todo angélico, una fuente de energía milagrosamente preservada a través del tiempo y del espacio, para la salud del arte. Lo veo como veo a las palabras en el comienzo del mundo, cuando en el principio era el verbo. Palabras todavía lozanas, que brotaban del corazón pan, pan y vino, vino sin simbologías, sin camisas de fuerza, cuando los diccionarios de sinónimos no podían ser, porque cada oveja iba con su pareja, y era imposible que dos palabras pudieran servir para la misma cosa.

El títere nace, como el árbol, integrado y fatal. Si es el doctor, no puede ser al mismo tiempo el diablo. Su naturaleza le preserva de despeñarse por el artificio del actor, que es hoy Hamlet, mañana Shylock y pasado el rey Lear. El títere no elabora: es. Se argüiría que el títere nace también de mano del hombre y que el mismo modelador saca de la nada al doctor y al diablo. El argumento no es válido: desde Adán, el títere inicial, hasta que el arte comenzó a dar traspies y a querer ser inteligente, la obra plástica nació porque sí, a despecho del creador o sin su anuencia. Luego vino lo demás, desde la razón pura hasta el existencialismo. Personalmente prefiero los bisontes de las cuevas de Altamira, a la «Gioconda» de Leonardo.

Los títeres crean a sus poetas o los despiertan, que es lo mismo. El Retablillo de la Carreta me dará la razón muy pronto. Parece una anomalía, pero no lo es en modo alguno. Los actores inventan sus autores. Los ponen a escribir diciéndoles dónde hay que apoyar el pie. Naturalmente nace la obra, como el árbol. Se desnuda. No hay artificio. Y sobre todo, no hay hombres insertados en el texto. Hay el misterio poético sin interferencias y hay la plástica pura, animada por el soplo creador que es la voz del poeta sin el espoleo de la inteligencia perturbadora.

Quien los ve como caricatura, yerra. Los títeres son sumas terribles de atisbos, nunca reflejos deformantes de una realidad común. Los títeres no caricaturizan nada: ni al general, ni al capitán, ni al diablo, porque todos somos un poco generales, un poco capitanes, un poco diablos, en un momento dado. Son sumas y por ello magníficos constructores, porque nacen para destruir, revelando.

Por eso creo que ha llegado su momento otra vez. Pero ahora, su misión es más definitivamente la misma de Atila con sus hunos, o Gengis Kan con sus mongoles y tártaros. Ellos pudieran ser lo que León Bloy llamaba «contratistas de demoliciones». En el campo del arte, desde luego.

El artificio prima y reina. El aire está saturado de miasmas. La exclamación de un loco del Asilo de Santa Ana, de París, recogida en un reportaje sobre arte de locos, se me antoja la suprema definición del instante. «¡Señor, libranos de la Gracia!», escribió el loco en cuestión al pie de uno de sus dibujos. Y libranos de la gracia en arte, no puede ser más en provecho y beneficio de la inteligencia en arte. La inteligencia es el gran dorador del arte. Y cuando las cúpulas se retuercen y doran y se hacen selváticas de barroquismos, es siempre cuando están podridos los cimientos. Dejemos a un lado la teoría y agarremos con mano firme una obra existencialista, el último señuelo del

arte inteligente, y veremos al dorador pincel en mano. Un dorador de letrinas, desde luego, pero dorador al fin. Desdichadamente para el arte, Atila y Gengis Kan no pueden repetirse y la corriente de aire bárbaro y puro no puede venir en los cascos de sus caballos y el filo de sus espadas. Pero la línea ondulada con que los gráficos marcan la historia del arte, es inexorable. Cuando los doradores de cúpulas, existencialistas o no, llegan al ápice y tienen el oro hasta en las orejas, los cimientos ceden, con Atila o sin él, la cúpula se viene abajo y hay que comenzar otra vez.

Todas las épocas tienen sus signos, sus mensajes reveladores. Y veo uno en el hecho misteriosamente acordado de que Picasso y Chagall, entre otros, dejen un momento el caballete y vayan a vigilar sobrecogidos la cerámica que tienen en sus hornos de alfareros. Lo veo cuando Bazaine se acucilla para ordenar los millares de fragmentos que integran un mosaico. Lo veo cuando Lurcat resucita la tapicería de Aubusson. Lo veo cuando Matisse, culminando ya el ciclo de una vida gloriosa, se encierra en una divina artesanía de vitrales y sillares de coro. ¿No hay en todas estas actitudes una revelación prometedorra? Observen que todos los artistas que acabo de citar están haciendo el último cuarto de guardia de sus vidas. Sus actitudes son suma de reflexiones o anhelo de nuevos caminos. Una cosa o la otra, esconden un mensaje inquietante. O llegaron allí sumando factores plásticos de muchos años y preguntándose: ¿Y ahora qué? O se encontraron de pronto, como el leñador perdido en el bosque que busca en las tinieblas el parpadear de una lámpara en una cabaña. Esa luz salvadora que según Jules Supervielle, Dios creó antes de crear a los leñadores que podían perderse en el bosque.

Pero hay que precisar para impedir el regodeo de las momias. Tan deleznable es el último hallazgo plástico, cebo de mercaderes de la confusión, como la troquelada fórmula sin horizontes de las academias que se adhieren como orquídeas podridas a un realismo que no lo es. Que es copia de copia de copia, y así hasta el momento áureo de los siglos XV y XVI. Lo que hace falta es aire, una atronadora corriente de aire que limpie y purifique. Antaño la vida mandaba a los bárbaros a talar a ras de tierra para el renuevo. Hoy no sabemos cómo va a producirse, pero será, sin duda.

Para mí, los títeres son, desde un ángulo artístico, la corriente de aire higienizante. Llegan cuando el derrumbe se ha producido y el polvo del desplome se ha disipado. Los verdaderos títeres siempre, desde luego. Porque también hay el rezago, los que miman grotescamente una realidad o se nutren de los detritus del teatro.

Por aquí llegamos a ver a los títeres como inicio, revelación y primera página. Ahí reposa su fuerza. Anotemos ahora un hecho singular. En fauna y flora artísticas, la evolución se demuestra siempre. Miguel Ángel es un grado cimero de evolución, como lo es Leonardo, como lo es Shakespeare. Hay un ciclo a cumplir, que va de los cimientos a los doradores de cúpulas. En los títeres, no. El arqueólogo francés Guyot encontró junto a la momia de la bailarina Jalmis, una figurilla artística que se movía por medio de hilos. Esta figurilla estaba junto a otras dos que representaban a Isis y Osiris a la orilla del Nilo y todas en un pequeño teatro, sobre una barca.



Esta es, hasta el momento, nuestra información más lejana. Los griegos se deleitaban con los títeres, cuando Esquilo hacía crujir la bóveda celeste con su pasión terrible. Las marionetas javanasas tienen una vejez de siglos. Toda la Edad Media europea está transida de títeres. En París, en el Puente Nuevo, los títeres tenían su tablado, mientras Molière escribía *El Misántropo*. En las plazas de Florencia, los títeres, siempre iguales a sí mismos, vociferaban cuando el Dante armaba el tremendo mecanismo de relojería metafísica de *La Divina Comedia*. Cuando el Arcipreste de Hita o Gonzalo de Berceo cantaban las excelencias de la mujer pequeña o del vino con solera, ya se levantaban en los corrales españoles los retablos de maese Pedro. El arte seguía su camino, trepando y descendiendo por las ondulaciones de esos gráficos que resumen su historia. Los títeres estaban allí, cuando se alcanzaba eso que se llama un grado superior de cultura. Pero algo ocurría que no estaba en el programa. La evolución había jugado para todos: La «Venus Hotentote» había recogido sus protuberancias para afinarse en la «Venus de Milo». Los iconos bizantinos alcanzaban la gracia de Botticelli. El canto ríspido del Arcipreste, se había trasmutado en el áureo fulgor de Garcilaso, Darwin tenía razón. Pero ¿qué sucede con esta especie inmutable, este eslabón perdido que en los días lamentables del existencialismo y la confusión no representativa, se mantiene como un embrión dormido a través de siglos, igual en un todo a sí mismo, tal y como era cuando la bailarina Jalvis rotaba las caderas para deleite del faraón?

Es que los títeres, como la cerámica, los mosaicos, los tapices y los vitrales constituyen la colosal reserva del arte. Son ellos siempre los que regresan del olvido y el silencio, cuando las cúpulas doradas se vienen abajo estruendosamente. Ellos los que acuden cuando la atronadora corriente de aire arrastra el polvo de los desplomes y da la señal de comenzar otra vez.

Así los veo, y si estoy equivocado, tanto peor para todos. Tanto peor, porque ello implicaría que la cúpula de nuestro tiempo no está aún lo suficientemente dorada, y vamos a continuar padeciéndola con más sorprendentes arabescos cada día. Y eso, hay que convenirlo, es como vivir dentro de un cadáver bajo el sol.

Estas cosas me preocupaban, cuando Sergio Nicols me habló por primera vez de sus afanes por un futuro Retablillo de la Carreta. Antes que nacieran, yo conocía ya el admirable Mefisto que nos está justipreciando con aire burlón desde un testero. Ya conocía a Juanito y a María, esos dos maravillosos personajes, vitales y hondos que están ya seleccionando calladamente a su poeta, para darle oportunidad de serlo de veras. Ya conocía a Livida, la tortuga alucinante que parece recién llegada de un paraíso perdido sin Milton y que esconde dentro de su centelleante carapacho, infinitas fábulas milagrosas. Ya conocía al general valleinclánico, y al capitán de ginebra discreta y barajas marcadas. Ya conocía a ese soldado que parece estarnos diciendo con los ojos bajos: «Perdone usted, soy el bravo soldado Scheweig, para servirle». Pero en buen mundo de títeres, los conocí al revés: íntimamente primero y de vista después. La revelación ha sido un deslumbramiento. Ahí están con su enorme carga de esperanza y promesa. Yo los veo como ese torrente de aire atronador, que puede ayudarnos en mucho a comprender el sencillo, deslumbrante milagro de comenzar otra vez. Ellos pueden ayudarnos a rescatar a la poesía perdida entre tanto y tanto estiércol dorado al fuego. Vuelven de nuevo al camino y en el momento preciso, cuando más falta nos hacían para que no nos perdiésemos por entero. Y lo harán, porque tal es su hermoso destino de puntos de partida desde los días hermosos en que la bailarina Jalvis los hacía vibrar para deleite de un oscuro faraón estupefacto. ▀



Ilustración: Jorge Méndez

Remendando

Amado del Pino



Ilustración: Osmani G.

Me invade una singular satisfacción por estos días. En una leve, humilde, muy incompleta medida, voy rellenando algunos de los huecos de mi vehemente pero dispersa formación. Sobre todo en cuanto al cine. Lo he dicho otras veces: el periodismo, la obligación teatral y mi gusto por la bohemia me pusieron de espaldas a muchas películas que me hubiese gustado —y hasta convenido para mi carrera— disfrutar a tiempo.

Por estos días el teatro no ocupa espacio. En Madrid no siempre es bueno, pero casi nunca es barato. De las copas en alto me jubilé hace casi ocho años. Entonces me llego hasta una agradable biblioteca pública y, además de tres libros por semana, busco alguna película de esas tantas que me perdí. Por supuesto, estamos hablando de ponerlas en un DVD que no es propiamente cine, aunque sí su sombra argumental y más que nada.

De las dos que he «sacado» últimamente, recuerdo con exactitud la forma en que me alejé de ellas. La proyección de *Hanna y sus hermanas*, de Woody Allen, me entusiasmó. Un par de colegas de entonces —estoy hablando del siglo pasado, de 1989 o tal vez de 1990— me animaron —embullaron, decimos en Cuba, hermosa palabra aliada del entusiasmo— para que gozara de la comedia, de su banda sonora magistral, del retrato que hace de Nueva York. Con un ojo me dejé seducir por las imágenes; con el otro quería estar dentro del bar, contiguo a la sala de proyecciones en la sede de la Unión de Periodistas en La Habana. Me justificaba pensando en lo mucho que había disfrutado, antes del descubrimiento de Saura y Buñuel a los 14 años, de las obras de Wajda, Fellini y muchos otros.

En el caso de *El Piano* —que arrasó con todos los premios por los días de su estreno— muchos de mis afectos la vieron y yo me la perdí. Esta mañana, buscando entre filas de cintas, me sobrevino el título y gocé con la pequeña venganza contra mi incultura juvenil. También vimos —Tania es mejor espectadora, no se hubiese levantado de ver a Allen y tiene frescas las poderosas imágenes de *El Piano*; sabe de memoria que la directora es Jane Campion— una película española y medianita, que me sonaba por la obra teatral de la que parte. Pero bueno, nos asomamos a la recreación del Madrid de los 80 y vimos cómo la falta de gracia del guión se compensaba bastante con el despliegue actoral de un Juan Echanove, más gordito y sin una cana.

Seguiré remendando viejos baches. Sin descuidar la oportunidad que me ofrece Internet de escuchar los domingos en mi mediodía —que es de mañana en nuestra Cuba— la melancólica discoteca de la clásica Radio Progreso. Y pronto comienza el campeonato de pelota. Por suerte, de esa otra forma de cultura que es el deporte, no me perdí tantos acontecimientos. ¿O serán fantasías de la cincuentena recién estrenada? ▀

ALFREDO SOSABRAVO; es decir, el placer del estupor entre vidrio, bronce y cerámica

Luciano Caprile

Si es cierto que la memoria de los comunes mortales acompaña cada recorrido sin que la gente se dé cuenta, la memoria de los artistas se manifiesta en sus obras en modo más o menos evidente y variablemente consciente.

Con Alfredo Sosabravo, este concepto se alimenta de sorprendentes alusiones a fábulas que proyectan hasta nuestros días un pasado de esplendor creativo capaz de contaminar felizmente el tiempo que nos pertenece. El artista cubano conoce con perfección la historia de aquella parte de América contenida por la cultura caribeña: ha analizado sus raíces no tanto para activar un romántico *revival*, sino, especialmente, para hacer actuales las remotas instancias. Nacieron así obras de extraordinario poder evocador suscitadas por la pintura, por el *collage*, por las telas cosidas y sobrepuestas sobre el respectivo soporte; pero, sobre todo, alimentadas por un intacto deseo de experimentación que lo ha llevado siempre a nuevas aventuras. Si la esperanza es mirar más allá de cada obstáculo, la esperanza de Sosabravo —la suya, pero, gracias a él, también la nuestra— es siempre perseguir algo que nos gratifique y nos proyecte hacia un mayor conocimiento de los pensamientos más íntimos, más refinados y, por ende, más verdaderos de nuestra existencia, precisamente partiendo, como él, de las raíces. El paso sucesivo de su apuesta con la vida, con la historia a esta vinculada y consigo mismo, ha sido extraer a los personajes de los cuadros para dotarlos de una singular tridimensionalidad en el bronce y en el vidrio, a veces acoplado estos dos elementos aparentemente irreconciliables. Han nacido así inimaginables combinaciones de transparencias y de impenetrable solidez, de historias atravesadas por otras historias y por expresiones fundidas en el misterio encerrado en una imagen evocada por el juego, por el sentimiento o por la nostalgia de retener dentro de una coraza metálica.

Pero damos un pequeño paso atrás para volver a aquellos vidrios que fueron encontrados y elaborados como ejemplo inicial: «En el parque» y «En el bosque», del año 2000. Los bustos de los dos personajes representados emanan pensamientos de pájaros, de hojas, de amaneceres solares o de reflejos de estrellas. La fiesta de los colores brillantes y la luz sobre la superficie cambiante, vestida de sueños, varían en cada momento contemplativo. Quien observa logra compartir con el artista un deseo de estupor que aumenta con el desarrollo de la investigación, porque cada tránsito de la mirada encuentra detalles perdidos en el primer impacto. En efecto,

estas pruebas se portan como un calidoscopio al cambiar escenas y emociones en cada movimiento circular. El mismo razonamiento se aplica a «La amiga de los animales», a «Payaso» y a «Pescador», de 2005, que manifiestan los frutos de una fantasía transformada por la capacidad de Alfredo Sosabravo de explotar las propiedades evocadoras de una materia no fácilmente maleable.

Se propone luego los mismos protagonistas en bronce con las oportunas variantes evocadoras que cambian la lectura. Si observamos «Mujer alada» y «Cabeza al viento», de 2007, nos damos cuenta inmediatamente de que aquella fiesta fantástica se ha transformado en misterio. Estas figuras, así compactas en su sólida apariencia, se presentan como divinidades que salen de un pasado lejano y son puestas repentinamente en contacto con el presente. Mágicas e imperturbables, no se dejan atravesar por nuestra curiosidad, vienen a interrogarnos y a juzgarnos sin darnos cuenta. También «Dama de Verano», de 2008, no deja filtrar ningún mensaje por la boca ausente y por la mirada anulada por un par de gafas, como señal de contemporaneidad.

El panorama muta si se combina el vidrio con el bronce. «Mujer alada» se transforma en «Minerva» con la adquisición de senos translúcidos o se convierte en «Sirena» si el busto se enriquece de un cuerpo pródigo de iridiscencias y de variantes tonales entre el azul y el verde, en un ideal camino acuoso. Igualmente, «Bailarina» (2000) adquiere leves y abigarrados pensamientos en fuga, con una falda de frágil delicadeza cromática y un par de piernas de sopleo vítreo, provisto de arabescos calzados bronceos. El resultado de semejante unión es una alternancia de misterio y magia, es un encuentro de efectos contrastantes que aumentan la seducción de las obras.

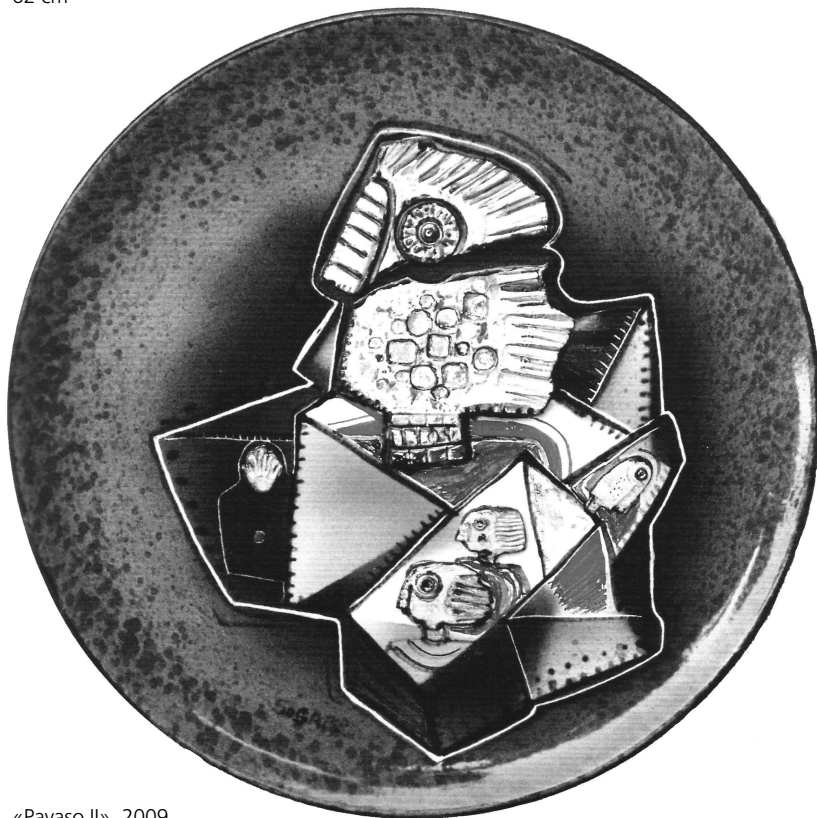
En fin, es necesario citar el empeño de Sosabravo con respecto a la cerámica creada en Albissola Marina. Las placas y los platos dibujados o diseñados en relieve, en particular en el Laboratorio San Giorgio —donde laboró por tantos años el maestro y coterráneo Wifredo Lam—, asumen la sugestión y la inmediatez coloquial de los mensajes incisos en los frontones de piedra de los templos precolombinos. También, en este caso, emerge un mundo interior, situado fuera de cada tiempo, que él logra interpretar con poética, alegre frescura y renovable intensidad. ¿Mérito del fuego que en las tres ocasiones expresivas interviene en ayuda del autor? Sí, pero mérito, sobre todo, de aquel fuego creativo que permite a Alfredo Sosabravo, llegado a la edad de 80 años, regalarnos aún esas maravillas. ▀



«Pescadora», 2000
mazzotti 1930, albissola arcilla roja y collage, mayólica
65 cm



«Payaso I», 2009
manufactura, albissola arcilla roja y collage, mayólica
62 cm



«Payaso II», 2009
manufactura, albissola arcilla roja y collage, mayólica
62 cm

En las esquinas de los cuadros, las firmas tienen rostros

De las eternas galerías que son las calles de nuestros barrios, emanan comúnmente las imágenes de propaganda turística y vocación folclorista que recorren al niño, al negro, al tabaco y a los collares de santería. Ante el ojo, la cámara o los pinceles de los foráneos que nos visitan, los colores del trópico, los perfiles de herencia africana, la mística y real-maravillosa manera en que se habita la Isla son espejos de lo exótico, manjares para la sinuosa ronda de la imaginación.

Hace poco, el Museo Nacional de Bellas Artes organizó una muestra retrospectiva del pintor belga Bruno Vekemans, quien después de encontrar inspiración en varios viajes al Congo, quedó pasmado ante la Cuba que también es negra, aun lejos del África. Para conformar una serie de retratos, la insula le ofreció al creador miles de semblantes oscuros, tan sugestivos como el de su famoso cuadro del músico Thelonius Monk.

Pero unos meses después, en el Centro Wifredo Lam de La Habana, la exposición *Retratos cubanos* del franco-español Luis Areñas mostraba, desde la fotografía, que la expresión de la cubanía puede imprimirse, si se quiere, también ribeteada con el signo de la diversidad. Los retratados que protagonizan la treintena de obras de la muestra, tan nacionales como los iconos que más se exportan de nuestra cultura, cautivaron al fotógrafo por su capacidad de crear.

Un grupo de artistas de la plástica cubana accedió a que el retrato fotográfico se convirtiera en alternativa de construcción de su espacio personal. Abrieron las puertas de sus casas a un retratista extranjero que cuando visitó el país por primera vez, en 2004, vino «sin proyecto premeditado». A Luis Areñas, las experiencias lo llevaron a confeccionar una serie de retratos de los creadores de la plástica que fue conociendo, porque sintió de inmediato «una química muy fuerte hacia la Isla y su gente. No estudié la obra de los cubanos. Me maravillaron los personajes que crean esas obras. Fue como un enamoramiento, un flechazo».

Al «exhibir» no se revelan los asuntos privados de los artistas; el cuadro no puede ofrecer una entrevista rosada. Menos, existe tras las obras la intención de descubrir rostros magnánimos como el de Alejandro, cuyas facciones fueron el cuño de las monedas que aportaron algunos de los primeros retratos. Tampoco, el espíritu del género en las cortes renacentistas o el ánimo burgués y pomposo de los tiempos del Barroco.

La contemporaneidad impone la aparición de imágenes intermediarias, la fisonomía o los rasgos identitarios del sujeto que muchas veces se privan intencionadamente de nitidez o se disfrazan como muestra de una individualidad difusa o negada, y exige además la expresión de sus reflexiones filosóficas.

Entonces, resulta lógico que a Luis Areñas las primeras fotografías le parecieran insípidas: «las fotos planas no lograban mostrar la relación que tuve con los artistas. Cuando regresé otra vez de París, para darle longevidad a esta experiencia humana, les propuse intervenir sobre sus propios retratos. Fueron seis años de colaboración a nivel plástico, humano y espiritual. Logramos que no solo se mostrara una treintena de obras sino el mismo número de viajes hacia los seres humanos».

En sus piezas, no están tampoco los autorretratos a lo Boticelli, Durero, Rembrandt o Van Gogh, aunque sí, tal vez, algo de los pasajes narrativos y la autoafirmación de Velázquez. Es una exposición diversa, abierta, que al mostrar al artista involucrado con su obra aporta visiones de lo femenino, lo hedonista, lo banal y lo político.

A partir de fotos «traspasadas» fue concebido este conjunto de imágenes. Su razón es la transgresión del soporte y las posibilidades expresivas de la fotografía. La mediación de la pintura, el dibujo, el video y la instalación, formas habituales con que se manifiestan los artistas captados por el lente, otorga autonomía y ánima particular a los retratos. Los artistas cubanos se hallaron libres para la decisión de «actuar» sobre la pieza que los representaba y también soberanos para reconstruirse en su ideal de libertad. La experiencia del artista Jorge Luis Álvarez Pupo confirma que «la iniciativa ha sido válida para mostrarse como uno quiere que lo vean, en sus vivencias reales, para manifestarnos 'de verdad'».

Mabel Machado



La sucesión vertiginosa de imágenes y sonidos de un aeropuerto, un silencio blanco, el mar batiente y la tranquilidad de un sembrado de trigo, nos llevan hasta el pecho respirante y los ojos cerrados del artista. Pupo, quien desde hace varios años vive en Brasil, se ha representado a través del opio y el dolor de la lejanía en «El sueño», un video que termina con un jazz titulado «Prison Blues».

Cautivo también se muestra el fotógrafo René Peña. Aparece sobre el blanco y negro de la foto, pensativo, marcado con números y rayas de preso, señalado por la mano de un robot, como recibiendo la condena de un poder inflexible. Mirados igualmente por un cuerpo omnipresente —un ojo similar al de las estampillas contra el mal de ojo que cuelgan en muchos hogares cubanos— fueron retratados en Alamar los fotógrafos Nelson Ramírez y Luidmila Velasco.

El pintor y crítico Manuel López Oliva huye de una figura con lengua de hidra que él mismo acaba de pintar en su estudio. Colgado el lienzo por sogas en tensión sobre la pared negra, una de ellas quebrada la carrera del artista, se desenvuelve tras un telón de máscaras y cráneos que forman un gran mecanismo. Rubén Alpízar, por su parte, yace en postura de cadáver debajo de los carteles que representan la devoradora dinámica consumista y aluden a la estética de Warhol en trabajos como los de las sopas Campbell.

En el ejercicio introspectivo que supuso esta iniciativa de Areñas, las mujeres, sobre todo, expresaron sus odiseas más íntimas. Es el caso de la matancera Aimée García quien, con la mirada perdida en el atardecer sobre la playa de Miramar, recorre el laberinto bordado en rojo sobre la totalidad del cuadro. «Melancolía súbita» es el título de la instalación que acompaña a la pieza, donde Cirenaica Moreira muestra una sonrisa bajo el rostro tapado. La traspolación de ese estado de ánimo es un cerebro rosa hecho de lienzos estrujados. Mientras, la desinhibida Rocío García se dibujó con mirada perversa y cara de loba jadeante —quizá la de los cuentos de sus *Caperucitas*—, sin abandonar el erotismo y la sensualidad que salpican su poesía.

Sandra Ramos, para quien no es ajeno el autorretrato «como forma de meditar acerca del hecho de pertenecer a una isla políticamente distante del resto del mundo, donde la historia colectiva y el destino personal se encuentran estrechamente relacionados», aparece en la foto a bordo del tema que dio cuerpo a su proyecto expositivo *Migraciones* (1994), muy frecuente en su obra, donde la historia de la Isla es también contada por el agua.

Sobre este mismo asunto discursan Leonardo Salgado, Douglas Pérez y Eduardo Abela, quienes colocan al mar que custodia la insula como escenario fundamental del complejo dilema de los ires y venires. Haciendo uso del humor, este último artista conversa con El Bobo, figura a la que se le reotorga su función de crítico social.

Ocupada de igual modo en las temáticas de carácter social, la cabeza de Ángel Ramírez gravita sobre los casi invisibles vocablos «litigio», «gotera», «infinito», «lamento», «desmadre». Por otro lado, Eduardo Ponjuán alude a un conflicto más particular, el de «la batalla» por asegurar todos los días la alimentación en el hogar.

La picaresca natural que brota de la cotidianidad del cubano se revela también en la obra de Reynerio Tamayo, quien se describe en medio del barullo habanero con una alusión al cuento infantil del pollito Pito. De igual modo, rodeados de personajes —en estos casos, los nacidos de ellos mismos— se autodetallaron Juan Padrón y Pedro Pablo Oliva. Muy vestido de mambí, el uno; muy desnudo, el otro, reflexivo como «El Pensador» de Rodán, sentado en el inodoro de su casa.

Vicente Rodríguez Bonachea y Ernesto García Peña se representaron sometidos a transparentes siluetas femeninas; Ever Fonseca y Nelson Domínguez se apropiaron de motivos religiosos afrocubanos. Habríamos de mencionar también a Choco, Mendive, Montoto y los otros; pero las últimas líneas se ocuparán, como la reproducción inmensa de su retrato en la exposición, de la memoria del fotógrafo Raúl Corrales, quien falleció antes de ver terminado este proyecto. ▀

El fonógrafo boricua

de Cristóbal Díaz Ayala

Sigfredo Ariel

A Díaz Ayala le gusta mucho recordar una frase de Ned Sublette en la que asegura que la historia de la música comienza con la invención del sonido grabado y que lo anterior es prehistoria¹. Ha convertido tal aseveración en divisa de un laboreo incesante con surcos y púas, entre etiquetas, carátulas y quebradizas páginas de archivo por más de medio siglo. Ha escuchado tantos y tan disímiles discos que podría, con probable fortuna, presentar su candidatura al Guinness.

Es posible que una parte de la población académica graduada en remotas universidades y prestigiosos institutos, pretenda emitir juicios de valor sobre música sin apenas escucharla, remitiéndose a la memoria personal o, en el mejor de los casos, examinando partituras —que, al menos en música popular, muy poco dicen— y, de paso, por el camino encomendarse al Gran Poder para no pecar de superficiales o errar de manera lastimosa. Como apunta un bole-ro, eso no es amor, es aventura.

Díaz Ayala ha demostrado que para saber cómo sonaba en realidad aquella voz, aquella orquestica, aquel sexteto, dúo o trío, es preciso no solo asomarse al sonido más o menos tembloroso que emana del altavoz, sino penetrar en él muchas, pero muchas veces a través de la maraña de saltos y *scratches*, tener presentes expresiones y costumbres interpretativas, limitaciones e imperfecciones del sistema de registro fonográfico de determinada época, que pueden alterar timbres, modificar colores, acortar canciones para que cupieran en los tres minutos obligados de la placa comercial o del ahora casi inconcebible cilindro de cera. Así se escucha música, señores, así se entienden humanas razones —cuándo, cómo, por qué— y se establecen asociaciones que, a su vez, aportan claridad sobre distracciones y olvidos: así se hace la historia de la música que es en gran medida mapa espiritual y memorioso de los pueblos.

Díaz Ayala es experto en estas y otras faenas relacionadas con musicales avatares, término que significa en puridad reencarnaciones o vidas sucesivas. Ha buscado y encontrado no solo el disco físico que nadie sabía si existía o no, para escucharlo, por supuesto, y comentárnoslo en cuanto la ocasión apareza. También se ha empleado en localizar el dato perdido, la fecha o el crédito que faltaban, rescatar la imagen tal vez única de músicos, orquestas o cantantes; gracias a él, hoy podemos escrutar los rasgos,

entre muchos otros, del arpista Pachenchó —danzonero famoso—, Martín Silveira, laudista y tonadista, de varias de las pequeñas tiples del Alhambra (Eloísa Trías, Blanca Vázquez) y de los bigotudos miembros de la charanga de Papaíto Torroella...

Ha enmendado no pocos errores remachados por el tiempo, la desidia y los sectarismos, pues además de escribir, coleccionar y escuchar, se ha especializado en soplar brumas. No es hombre de repetir páginas o juicios: oír para creer, investigar para decir la verdad, a ello ha encaminado sus esfuerzos desde 1960, cuando salió de La Habana, sin despedirse, sí, pues ¿de quién se iba a despedir si nunca ha traspasado los contornos del modo de ser y de sonar de los cubanos, aunque resida hace 50 años en Puerto Rico?²

Tras explorar en asuntos de la música cubana en libros anteriores, siempre con la discografía como centro, publicó *La marcha de los jibaros (1898-1997)*, en el cual se ocupó de relatar con minuciosidad el destino de músicos puertorriqueños por el mundo, a lo largo de un siglo en el que La Habana fue una de las plazas primordiales para artistas boricuas como Rafael Hernández, Daniel Santos, Myrta Silva, Ruth Fernández y Lucy Fabery, entre tantos otros.

Su libro más reciente, *San Juan-New York: Discografía de la música puertorriqueña (1900-1942)*, es un nuevo esfuerzo para ofrecer instrumentos que aclaren y enriquezcan la historia sonora de esta parte del mundo y para argumentar, entre otras cosas, la certeza de que «Cuba y Puerto Rico son de un pájaro las dos alas», como dijo la poetisa Lola Rodríguez de Tió.

En el ensayo inicial, Díaz Ayala bucea en las alboradas de la fonografía para encontrar las «primeras huellas» de la música puertorriqueña registradas en disco. Además de hallar a la diva cubana Chalia Herrera en el primer año del siglo XX con «La borinqueña», de Félix Astol, encontró una danza de Simón Madera, «Mis amores», grabada en cilindro por la Banda Municipal de La Habana en fecha tan lejana como 1904-1905, años en que —colegimos nosotros— la banda debía haber estado dirigida por el patriota José Marín Varona (1859-1912), quien pasó parte de su exilio político en Puerto Rico.

Entre 1914 y 1915 se impresionó en San Juan un cilindro con una «décima a la cubana» y otro con una «guaracha a la cubana», entre otras grabaciones de folclor

boricua, actualmente atesorados en la Universidad de Indiana. El diálogo entre las dos Antillas se hacía cada vez más vivo.

Fue en New York donde se realizó la mayor parte de las grabaciones de repertorio e intérpretes puertorriqueños en las primeras cuatro décadas del siglo XX, período que interesa al ensayo de Díaz Ayala. En esa ciudad se formaron orquestas, tríos, cuartetos y conjuntos en los que cantaban y tocaban cubanos y boricuas como el Caney, del tresero cubano Fernando Storch, que tenía como cantante de plantilla a Johnny López, y el grupo Cuba y Puerto Rico, dirigido por Enrique Bryon.

También en las décadas de 1930 y 1940, en New York, Antonio Machín grabó discos con la orquesta de Julio Roqué, Alfredito Valdés y Panchito Riset con el cuarteto Flores; Johnny Rodríguez con la Antobal's Cubans; Miguelito Valdés con la orquesta de Noro Morales; y Bobby Capó con Machito y sus Afro-Cubans, orquesta que siempre tuvo boricuas en su formación. Allí Myrta Silva registró fonográficamente rumbas y guarachas de los cubanos Osvaldo Estivill, Níco Saquito, Bobby Collazo, Carlos Puebla, Mario Álvarez y Guillermo Rodríguez Fiffe; Tito Rodríguez, canciones de Ernesto y Margarita Lecuona, Nilo Menéndez, Obdulio Morales y Osvaldo Farrés; Davilita (Pedro Ortiz Dávila), varios boleros sonos de Electro Rosell «Chepín».

Guillermo Portabales, «el creador de la guajira de salón», realizó el mayor número de grabaciones en Puerto Rico, donde grabaron discos, entre tantos otros, los cubanos Orlando Guerra «Cascarita», René Cabell y las Hermanas Márquez; el afamado Trío Matamoros —Siro, Cueto y Miguel, aunque interpretaban fundamentalmente números de Matamoros— llevó al disco una decena de obras de Rafael Hernández y dos de Pedro Flores.

Con un lúcido prólogo de Angel G. Quintero Rivera, *San Juan-New York: Discografía de la música puertorriqueña (1900-1942)* es un volumen que penetra en los orígenes y destinos del cancionero boricua —entre los más importantes de América Latina— y sus relaciones con otros cancioneros a través de las grabaciones, o sea, a través de testimonios constantes y sonantes.

Los vínculos históricos entre músicos populares cubanos y puertorriqueños,

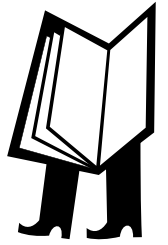
quedan ampliamente documentados en este volumen que servirá de herramienta útil a musicólogos, musicógrafos e historiadores de la música popular de ambos países, y que, desde los siete capítulos del ensayo hasta el *corpus* de la discografía —que lamentablemente se detiene en 1942—, sugiere nuevas rutas para desarrollar en otros campos de investigación sociocultural.

En sus páginas está Madame Chalia en la New York de 1900, interpretando por primera vez en disco una canción puertorriqueña, y más de 30 años después, Panchito Riset aparece cantando «Sin bandera», de Pedro Flores; Diosa Costello, la vedette nacida en Guayama, estremece los escenarios newyorkinos de 1940 con creaciones de Grenet, Lecuona y Simona; mientras que Bobby Capó, ese mismo año, canta «Amorosa guajira», de González Allué, y la orquesta de Alfredo Brito de 1934 convierte en danzonetes «Desvelo de amor», de Rafael Hernández y «Las calles de San Juan», de Pedro Flores. Son solo ejemplos tomados al azar de los tantos hallazgos que convidan a acercarse al prodigioso fonógrafo boricua de Don Cristóbal, quien debe haber disfrutado «a mares» con esta música, con este libro, deleite oceánico que contagia a cualquiera. Cualquiera, claro está, que sepa y quiera escuchar la historia a través de discos que hacen *rac rac*. ▀

1. «In a sense, the history of music only begins with the invention of sound recording. Everything before it is prehistory: we have evidence descriptions, notations, documents but don't know how the music sounded.» Sublette, Ned: «Cuba and its music». *Chicago Review Press*, 2004.

2. En cuanto sintió que podía hacerlo escribió *Del areyto a la Nueva Trova* (1982), personal y documentadísima visión del devenir de nuestra historia sonora, que amplió y enmendó en sucesivas ediciones hasta *Del areyto al rap cubano* (2003). En 1994 entregó a la imprenta una *Discografía de la Música Cubana (Cuba canta y baila Vol. I)* que abarcó el período menos transitado, el de las grabaciones acústicas (1898-1925), y desde hace años la colocó en Internet, con acceso libre, con una ciclópea actualización —el segundo tomo no se ha impreso en papel— hasta 1960, límite que en muchas ocasiones desborda su investigación. Díaz Ayala ha publicado, entre otros títulos, *Si te quieres por el pico divertir* (1988), acerca del pregón latinoamericano y *Cuando salí de La Habana. 1898-1997* (1998), en el cual examina carreras de músicos cubanos fuera de su país, y en fecha reciente, un grupo de ensayos temáticos *Los contrapuntos de la música cubana* (2006).





Libros

Estar del otro lado



Alberto Garrandés

Rafael de Águila es un escritor que cuenta historias-estados, historias-atmósferas donde el diálogo directo, anclado en la sencillez de un hablar «en los límites», va aludiendo a lo que ocurre dentro de la acción, al par que revela la identidad de los personajes y el conflicto ético y emocional en que se hallan. Rafael de Águila escribe relatos que son situaciones-experimentos. No es un narrador clásico ni por asomo, y el momento más importante de esas historias suyas no se halla en lo que acontece, sino en una forma peculiar de acontecer que solo se percibe cuando comprendemos que «entender y vivir» ese acontecer depende por completo de las palabras.

Acabo de describir una zona de la poética de sus cuentos, próxima, por cierto, a una extrañeza sentimental que me interesa mucho como lector. Nunca está de más, ni estaría mal, empezar a calificar un libro por medio de referencias a algo más grande y amplio que lo domina, algo que en todo caso sería capaz de sostenerlo, porque en definitiva los escritores tenemos cada uno una genealogía de la que se alimenta el figoneo de los críticos y la curiosidad de algunos lectores inteligentes, y la genealogía sirve, al menos, para demarcar territorios que van subrayando nuestra identidad. Por ejemplo, Rafael de Águila, lector de Kafka, Borges, Cortázar y Virgilio Piñera —un cuarteto harito previsible, me temo— publicó su primer libro —«un envidiable primer libro titulado *Último viaje con Ariadna*»— hace 13 años, y todavía allí uno puede distinguir los embriones de algunas piezas aquí reunidas, todas desplazándose —lo diré así, para que se me entienda un poco mejor— desde el asedio experimental de la lógica narrativa, al estacionamiento más cotidiano, más inmediato, más de los compuestos orgánicos presentes en esa misma lógica. Hay un concepto, en forma de pregunta, que vuelve a levantarse después de la lectura de este libro. La pregunta es múltiple, versátil, y tiene que ver con el lector: para quién escribimos, por qué lo hacemos, y, sobre todo, cuán útil es eso que inventamos o creemos inventar mientras dejamos que la ficción tome su curso y se inocule en nosotros hasta que, llegado el momento, nos apoderamos de la destreza y la competencia necesarias para convertirla en escritura.

Uno de los temas principales de *Del otro lado* es esa sorda tristeza, ya irreparable, que queda dentro del sujeto, al cabo del tiempo, cuando el sujeto no ha hecho lo que debía hacer con su vida, no ha hecho lo que la vida le indicaba o le sugería, o no ha tomado por el camino de una felicidad arriesgada «porque para buscar la felicidad hay que tener valentía» debido a la cobardía moral, la confusión, la tozudez o los prejuicios. Es cierto, nos dicen estos cuentos, que los imposibles existen; pero también es cierto que algunos imposibles prosperan y florecen fatídicamente a *posteriori*, en el castigo que nos sobreviene cuando abandonamos ciertas oportunidades que no regresan jamás. Uno no puede renunciar, sin riesgo para la vida, a ciertas dádivas imprevistas.

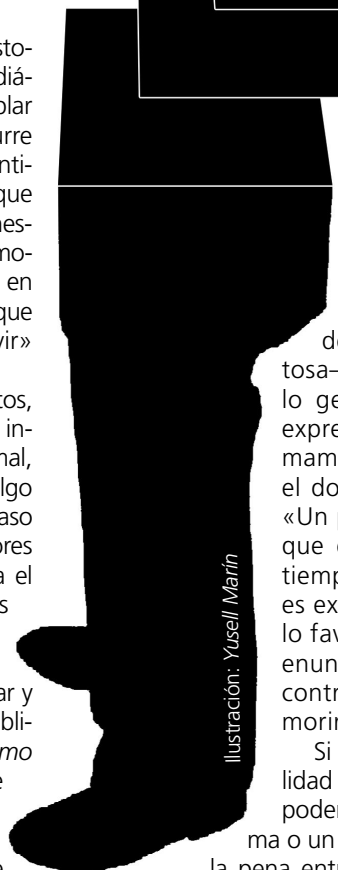


Ilustración: Yusef Marín

«Wagner y los cabrones» apunta hacia la fuerza ritual del arte frente a la inminencia de la muerte, en especial cuando el arte dibuja una línea de sucesos paralela a la línea de la vida, o paralela a algo crucial que de pronto es o se convierte en el sentido de la vida. «El viento y el polvo» nos dice, entre otras cosas, que la renuncia al sentimiento del dolor es una salida demasiado fácil —y a la larga, costosa— frente al dolor mismo que, por lo general, en el interior del sujeto, expresa la intensidad de eso que llamamos vivir. Si se renuncia o se evita el dolor, algo se pierde. Por su parte, «Un perro y Mozart» al parecer indica que el amor puede ocultarse mucho tiempo; pero cuando el padecimiento es extremo, surgen circunstancias que lo favorecen —especialmente para ser enunciado— y lo transforman en algo contrario a la muerte, o al deseo de morir, o la tentación de morir.

Si la literatura es la densidad y la movilidad trémula de aquello que únicamente podemos expresar por medio de un poema o un cuento o una novela, entonces vale la pena entrar en este libro, una colección de narraciones que nos dicen algo casi impalpable, algo que tal vez podríamos explicar o comunicar echando mano de la filosofía, la clínica y el mundo de nuestras emociones. Pero el hecho cierto es que estos cuentos son literarios (la literatura cubana, como toda literatura que se respete, está llena de cuentos que no son literarios) porque solo articulándonos con sus palabras, sus personajes y sus hechos sabremos entender y comprender qué ocurre en ellos que no podía ni podría, solventemente, ser explicado, o dicho, o comunicado de otra manera. «¿Qué quiso decir usted con su novela *Malone muere?*», le preguntaron una vez a Samuel Beckett. «Exactamente lo que he dicho», contestó.

Si he acudido al principio de todo, a las bases de todo, que es donde hallaremos, sin duda, nuestra condición de escritores (o donde la perderemos si nos dejamos enredar en ciertos peligros), es porque nunca resulta del todo ocioso visitar una y otra vez los fundamentos de la escritura literaria. Son esos fundamentos los que permiten explorar, en una fase muy tensa de la emoción «un *pathos* de doble valor o con una doble pugnacidad», lo que le sucede al abuelo de Beny, expolicía batistiano que cierta vez asesinó a un hombre moribundo en una cárcel y que ahora yace, moribundo también, entre la náusea y el dolor, víctima

del cáncer. En el trasfondo, un joven, el nieto, y una chica que ha sido su novia y que ahora acepta volver a él, acto que sí pueden ejecutar porque solo la muerte es irremediable. Lo demás pertenece, para bien o para mal, al reino de la esperanza.

Este libro se entiende muy bien con textos episódicos como «Hit and run», que declara la afligida persistencia del amor en medio de una despedida crucial, o como «Las amantes», que también indaga en esa persistencia, pero desde el ángulo del deseo, cuando el deseo es la otra cara del rechazo, o como «El cielo gris de Asimov», que ensambla lo patético con lo risible y nos recuerda que la disolución de la mente es la disolución del cuerpo.

De pronto me ha parecido, aunque quizá se trate de un espejismo, que Rafael de Águila tiene dos maneras de contar. Una, ostensible en los relatos de más empaque conceptual, donde alcanza a inquirir con audacia dentro de la emoción, de acuerdo con lo que sucede, por ejemplo, en «Wagner y los cabrones». La otra está como bordada por la locuacidad de los personajes y el narrador, y se expresa en una escritura dialogante y que se entrega a cierto automatismo que no deja de subrayar, sin embargo, la prestancia extraña de ciertos contactos humanos, como ocurre en «Escarabajos en un terrario», un relato que termina justo cuando la fiesta de cumpleaños empieza a metamorfosearse en algo más.

Todos estos personajes quedan seducidos por la visión o la entrevisión de una libertad personal que tienen a su alcance y que les resulta problemática. Sin embargo, ¿cuándo no es la libertad un asunto problemático? Y si ellos la entienden así, en situaciones decisivas, ¿cuándo no es ella, además, una cuestión de las palabras y su posibilidad de discernimiento y captura del mundo interior, el propio y el ajeno? Así pasa, de cierta manera, en un relato expansivo a despecho de su claustrofobia factual, «Generales y doctores», donde hay un elevador que se traba y donde el pensamiento vuela.

Me gustaría añadir que Rafael de Águila cultiva con sobriedad el ingenio de sus personajes, vale decir, su propio ingenio. Porque para escribir historias que deben mucho a un estado narrativo, ficcional, de la enumeración caótica, que es un recurso minimalista, más próximo al poema que a la épica de los hechos, hay que tener ingenio.

«Carpe diem» es un cuento que podría articularse muy bien con «Un perro y Mozart». Los dos tolerarían una acreditada calificación: son cuentos de amor. A pesar de la fealdad del mundo, de la estrechez del paisaje humano, del padecimiento social, de la esclerosis de las utopías, de las penurias morales, la belleza y el amor y la densidad del sentimiento están al alcance de la mano, y si una chica sugestiva te invita, ahora que ya no eres tan joven, a acariciar su sexo e irte con ella a la playa a esperar la salida del sol, a cambio de que la enseñes a escribir, lo mejor, si estás cuerdo, es que te vayas con ella sin pensarlo mucho, aunque de pronto aparezcan los guardafronteras y te digan que no puedes estar ahí, echado en la arena, pensando en tu destino.

El libro de Rafael de Águila termina con un *allegro vivace*, lo que él denomina coda, titulada «Inicio de viaje». No sé si fue Jorge Luis Borges quien dijo que todo hombre tenía la responsabilidad de ser feliz, o de construir algo parecido a su felicidad. Los personajes de este último cuento se entregan precisamente a eso, construyen la ficción de un viaje por la Isla, una ficción más o menos verosímil, más o menos hacedera, y la imaginan mientras tienen un sexo cálido y encrespado por medio del cual aplazan, sin embargo, el viaje. Y, como en casi todas las demás historias que Rafael de Águila ha incluido en *Del otro lado*, una quimera interior, un deseo imaginable en la vigilia de una búsqueda, o una tendencia instintiva hacia la elaboración de cosas que restauren la noción de felicidad o el sentido del acto de vivir, se constituyen en la marca de sus personajes, el eje que los atraviesa y sostiene.

Este es, a mi modo de ver, un libro placentero y estimulante. Ojalá también lo sea para ustedes. ▀

Palabras a propósito del libro *Del otro lado*, de Rafael de Águila, Premio Alejo Carpentier de Cuento 2010.

ADRIÁN
MORALES



Joaquín Borges-Triana

Ruta sobre ruinas

Como una *rara avis* en la música cubana, Adrián Morales tiene como constante una reflexión ontológica y ciertos razonamientos epistemológicos del acto musical, así como el predominio en su quehacer de un análisis de los textos (y contextos) bien abierto hacia las últimas propuestas del pensamiento universal. Por eso, en su obra se verifica el cumplimiento del postulado posmoderno que apunta a la búsqueda del diálogo entre elementos heterogéneos. Caso atípico en el devenir de nuestra música, desde una perspectiva intelectual, su discurso posee un fuerte carácter antropológico. Su acercamiento al universo teórico procedente de la filosofía y de la estética lo ha conducido a concebir, en sus dos álbumes publicados hasta el presente, una fusión multimedia que implica distintas esferas de lenguaje, en la que sus conocimientos teóricos, musicales y de artes plásticas devienen herramientas para llegar como un superobjetivo a la idea.

Adrián es un artista con un discurso eminentemente intelectual y de carácter propositivo. Él ha apostado por una obra combinatoria que lo lleva a no anclarse a ningún lenguaje, disciplina, estilo y ni siquiera al arte en exclusiva. Prueba de lo anterior resulta su segundo disco, *Ruta sobre ruinas*, un fonograma que nace de la evidente universalización de los disímiles tipos de cultura y la mezcla o la fusión de todas ellas, como expresión de lo que han dado en llamar *World Music*. En el álbum se incluyen temas con múltiples influencias, y se mezclan los instrumentos occidentales con los indígenas y africanos.

Sin dubitación alguna, me atrevo a afirmar que *Ruta sobre ruinas* es una verdadera obra maestra, diríase que algo inimaginable para las pretensiones que uno presupone ha de trazarse un cantautor. Surgido de inicio como idea de música complementaria (no alternativa) dentro del espectáculo de danza-multimedia «La ruta del silencio o La era del rastro», *per se*, luego

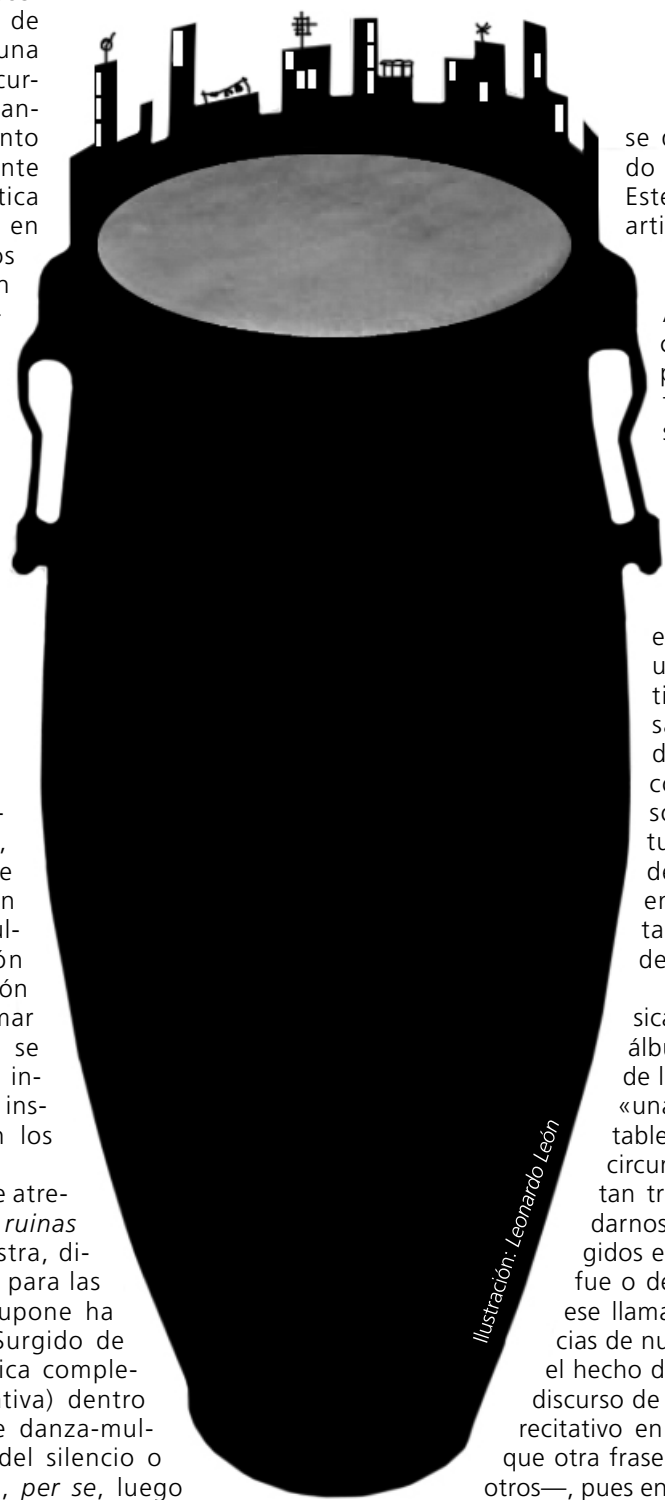
se quiso que quedara registrado también en un fonograma. Este material del polifacético artista presenta un conjunto de trabajos en torno a diferentes culturas y mitologías. Así, elementos disímiles se conjugan en una misma propuesta y se establece un fluido diálogo entre el ocaso de una cultura occidental discriminadora y las culturas marginales o periféricas, y de ambas, a su vez, con la modernidad. Es un disco distinto a lo que habitualmente se nos ofrece en el mercado. Nos sume en una atmósfera extraña y exótica, cuyo evidente carácter sagrado intuye, aunque sea de una religión de la que no conoce el código. Obra personalísima con claves de lectura ambigua y difíciles de descifrar para los no iniciados en el campo de la experimentación sonora y de la música de carácter propositivo.

A medio camino entre la música electrónica y la étnica, este álbum deviene un grito en pro de lo que pudiera definirse como «una voluntad movable, transmutable, entrando o saliendo de las circunstancias y las metáforas que tan tramposamente invitan a quedarnos atrapados, amurallados o rígidos en la representación de lo que fue o deberá ser». Lo interesante de ese llamado de alarma a las conciencias de nuestro tiempo, viene dado por el hecho de que se articula sin apelar al discurso de las palabras —apenas hay un recitativo en español en un tema, y una que otra frase suelta en inglés o yoruba en otros—, pues en el CD no aparecen canciones:

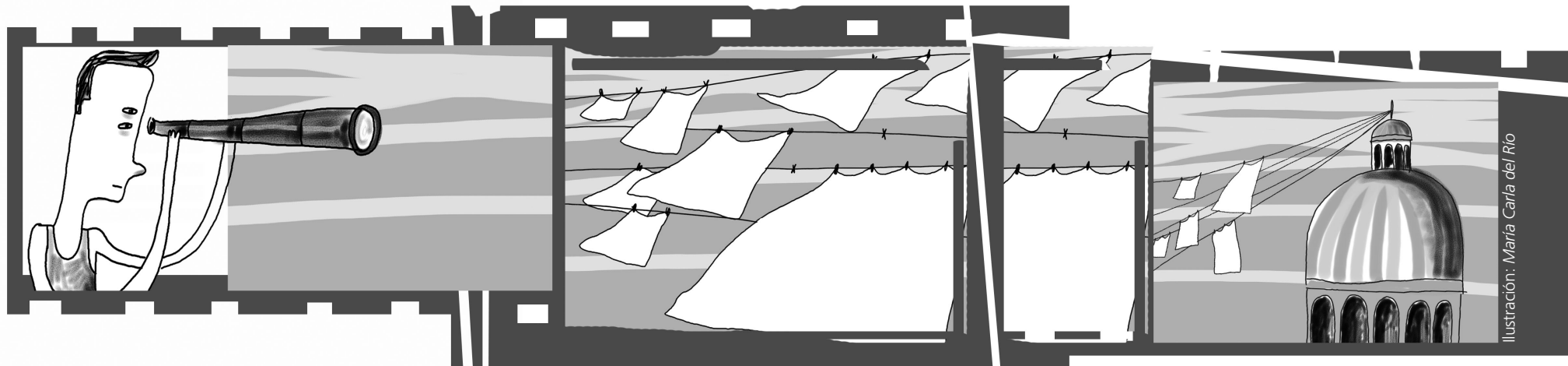
este se arma a partir de la utilización de música, sonidos y silencios. El haber optado por manifestarse de manera instrumental, quizá haga sentirse a Adrián Morales más cercano a esa «irracionalidad» universal contenida en todas las cosas.

Como disco conceptual, se detecta que detrás de él hay un profundo trabajo teórico tanto en la sonoridad lograda, como a nivel de imagen. De igual modo, a lo largo de las diez piezas del álbum, se respira esa trascendencia casi mística de la impronta, lo salvaje del trance que no cree en estructuras rígidas: evidentemente, un superobjetivo de Adrián y sus compañeros de esta suerte de travesía mágica, en la que han intervenido Miguel Ángel (teclados y programación), Zush (moog, pitos y PsicoManualDigital), Rafa (chelo y bajo), Víctor Fernández (gaitas), Andrew Hernández (programación, teclados, cajón flamenco), Djibriu (con su «Coro del Rey»), Mario (tablas, batás, yembé, percusiones menores), Chandra (tablas indias, daff, darabuka, yembé, percusiones menores), Jean Paul (guitarra eléctrica), Midi (mandolina, cachichi y cascabeles) y Los Manolos (palmas), músicos de disímiles latitudes que asumen como suyos los sonidos celtas, flamencos, latinos, africanos... También figuran varios cubanos: el violinista Evelio Tieleles, el saxofonista Rafael Jenks «El Jimmy» y el cibernético, pintor y guitarrista de concierto Carlos Laza.

Un aspecto del material que me llama la atención, es el muy eficaz manejo de técnicas composicionales tomadas del ámbito nombrado por algunos como culto o clásico, como resulta el caso del minimalismo. El fonograma está concebido como un híbrido entre arte y tecnología en el que se mixturán, por igual, sonoridades procedentes de corrientes en apariencia tan dispares como jungle, jazz, rock, funky, tecno y música latina, unidos en singular alquimia junto con las típicas gaitas del folclor irlandés, el rugir de los tambores africanos, una versión aleatoria de Nusrat Fathe Ali Khan y su reinado sufí, y el ya clásico «Elogio de la danza», de Leo Brouwer. En fin, en una época en que en cuestión de arte campean por su libre albedrío el liberalismo del mercado, los criterios estéticos pragmáticos y una total carencia de formación autoconsciente, me sorprende y maravilla la verticalidad y eticidad registradas en *Ruta sobre ruinas*. Así, Adrián Morales se inscribe dentro del gran linaje interior de nuestra tradición de tradiciones, de ese hilo conductor ético y sostenido de arriesgarse a buscar algo siquiera distinto. ▀



EL MAESTRO DE LAS LUCES EN CUBA



Joel del Río

Algunos críticos nos hemos empeñado caprichosamente en determinar cuáles son las principales influencias en la filmografía poderosa de Raúl Pérez Ureta, uno de los principales directores de fotografía del cine cubano contemporáneo. Cuando le preguntan al respecto, Raúl menciona unos cuantos títulos y nombres, pocos, solo para cumplir disciplinadamente con el periodista interrogador, para expresar su admiración por algunas grandes películas; pero en esencia, quienes admiramos profundamente su obra hemos llegado a percatarnos de que cada influencia —por poderosa que fuera, desde Greg Toland y Gianni di Venanzo hasta Jordan Cronenweth y Serguei Urusevski— fue convertida en sustrato para alimentar su modo característico de iluminar, encuadrar, componer y mover la cámara. Cada referente ilustre fue convertido en experiencia que nutrió su instinto innato para la luz, su sensibilidad fuera de serie a la hora de diseñar la atmósfera visual de una película.

Jefe del Departamento de Fotografía de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, donde ejerce activa labor en la enseñanza de los secretos de su arte a los jóvenes, y colaborador fijo de autores como Fernando Pérez (*Madagascar*, *La vida es silbar*, *Suite Habana*) y Daniel Díaz Torres (*Otra mujer*, *Alicia en el pueblo de maravillas*, *Quiéreme y verás*, *Kleines Tropicana*, *Hacerse el sueco*), entre otros, Raúl recibió el Premio Nacional de Cine 2010, galardón que otorga el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) en reconocimiento a su relevante labor dentro del panorama fílmico latinoamericano y a la obra de toda la vida.

Antes de llegar a responsabilizarse con la visualidad de algunas de las mejores películas cubanas de los últimos 20 años, Pérez Ureta trabajó a principios de los años 60 en el ICAIC como Asistente de cámara en Dibujos Animados. El trabajo lo aburrió soberanamente a partir del estatismo y la escasa creatividad posible para la foto en el dibujo animado de aquel entonces. Luego, se ofreció para trabajar en el Noticiero ICAIC Latinoamericano como Asistente de cámara y grabador de sonido. Allí, a lo largo de incontables ediciones, Raúl aprendió de veras lo que es el cine, cómo se realiza, la técnica. Comprendió la posibilidad de convertir el oficio en arte, siempre alentado por la creatividad y el ingenio de Santiago Álvarez y de sus contemporáneos Daniel Díaz Torres, Rolando Díaz y Fernando Pérez. En 1965, Raúl Pérez Ureta ya era uno de los camarógrafos de un noticiero que salía una

vez a la semana, y que devino paradigma de periodismo creativo, de documental a veces comprometido con la inmediatez, pero habilitado también para crecerse por encima de la contingencia.

Aunque sería odioso asegurar que todos los trabajos de Raúl Pérez Ureta se caracterizan por la excepcional calidad —en toda la historia del cine mundial no puede encontrarse ningún creador que haya mantenido un estándar supremo—, desde el principio en el largometraje destacó su capacidad intuitiva para diseñar el *look* de una película de acuerdo con las intenciones del autor, el carácter del personaje y el tono de la historia, y se acogió siempre al principio de que la buena fotografía es aquella que consigue el efecto dramático deseado con la menor cantidad de luces. Su empeño por construir imágenes significativas, densas, multivalentes, trasciende el cine y alcanza, incluso, los terrenos de la televisión (*La semilla escondida*), el documental (*Los dueños del río*, *Minero*, *Suite Habana*) y el video clip (*Monedas al aire*, *Cita con ángeles*).

Trabajó fuera de Cuba o con realizadores extranjeros, con mucha más frecuencia que ningún otro fotógrafo cubano reconocido. Debutó en el largo con *Visa USA* (1986) que contribuyó a asentar el prestigio de Lisandro Duque; contribuyó a crear la demencial atmósfera garciamarquiana y caribeña de *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1989), del argentino Fernando Birri; acompañó al cubano Orlando Rojas en su aventura por el cortometraje con la Televisión Española (*Fortuna lo que ha querido*, 1991); el francés Paul Vecchiali lo tuvo a sus servicios en *La impura* (1990) y el mozambicano-brasileño Ruy Guerra en la serie de televisión *Me alquilo para soñar* (1991), protagonizada por la alemana Hanna Schygulla, entre muchos otros.

Pero los anteriores títulos resultaron solo argumentos que revalidaron el talento de un fotógrafo cuyo estilo se impuso desde su quinta y sexta películas: *Papeles secundarios* (1990, Orlando Rojas) y *Alicia en el pueblo de maravillas* (1990, Daniel Díaz Torres). La atmósfera sombría, claustrofóbica, de frustración y escepticismo, evidenciados a través de luces tenues y sesgadas que dominan numerosas escenas de ambas películas, además de la perspectiva coral y el barroquismo de ambientes que oscilaban entre el naturalismo, lo grotesco y lo surreal, le confirieron a Pérez Ureta temprano señorío entre los cinematografistas cubanos. Su posición descolante se volvió perentoria mediante *Madagascar* (1993), tal vez el más acabado ejemplo de apropiación de atmósferas y composiciones pictóricas o literarias

vanguardistas —especialmente los cuadros de Magritte y los relatos de Kafka— desde el séptimo arte nacional.

Raúl Pérez Ureta ha participado en varias películas que marcan una de las tendencias más fuertes del cine cubano contemporáneo: desde *Papeles secundarios* y *Alicia en el pueblo de maravillas*, hasta *Kleines Tropicana*, *Pon tu pensamiento en mí* y *La vida es silbar*, se instaura la fuerte tendencia del cine cubano a distribuir el peso de la trama entre varios personajes y líneas narrativas que le confieren a la película una suerte de eclecticismo y prodigalidad social, cultural y estética. Los cuatro protagonistas de *La vida es silbar*, es decir, el joven marginado que se resiste a la enajenación, las renunciadas eróticas de una bailarina compulsada a elevarse hasta lo alto de la espiritualidad, la mujer madura engeguedada por el bostezo y el desmayo, y la narradora omnisciente que busca la felicidad y la identidad, se integran y confluyen en un mural detallista que presenta el más ambicioso —y amoroso— catálogo de ambientes capitalinos altamente «semiotizados».

No ha sido el talento de Raúl condominio exclusivo de los autores consagrados. Les brindó su inventiva y exuberancia a jóvenes debutantes como Fernando Timossi (*Blue Moon*) y Arturo Sotto (*Pon tu pensamiento en mí*, *Amor vertical*), mientras que reinventaba lujosamente el Tropicana de música y ensueño en *Un paraíso bajo las estrellas* o fabricaba plano a plano mundos tan dispares como el solar centrohabanero de *Hacerse el sueco* (2003, Daniel Díaz Torres) o el futurismo diatópico de *Madrigal* (2007, Fernando Pérez).

De entre sus trabajos más recientes han trascendido *Boletos al paraíso*, de Gerardo Chijona, y *José Martí: El ojo del canario*, que revoluciona el concepto del cine histórico en Cuba a partir de la libre y respetuosa reinterpretación de la infancia y adolescencia de José Martí; aunque Pérez Ureta reconozca, una y otra vez, que el director de foto debiera carecer por completo de estilo, y plegarse a los requerimientos del autor y de la historia que se ha de contar. Si se observa con atención su filmografía, salta a la vista que Raúl Pérez Ureta ha contribuido sustancialmente a edificar un cine cubano visualmente contemporáneo, succulento, heterogéneo, interesado en quebrar la frontalidad y el estatismo, y en aportar al espectador cierto desasosiego fructuoso. En sus mejores películas, este maestro de las sombras y las luces ha creado una estética contrastante y paradójica que se aplica a hermohear la infelicidad y a ensombrecer el júbilo. ▀

Un perro y Mozart



Rafael de Águila

Abrío la puerta y ahí estaba ella, había estado insistiendo una y otra vez con el timbre. Ven, pasa, estoy en el patio, bañando al perro. La casa era larga, un pasillo, a la izquierda los cuartos, más allá la cocina, a la derecha el comedor, una verja, unos escalones, el patio, el perro que aguardaba enjabonado, fija la mirada sobre el suelo. Byron, te presento a mi mejor amiga, dijo el hombre. El perro levantó la mirada al cielo, temblaba. Chona, te presento a Byron. El hombre se rió, con la manguera remojó un tanto al perro antes de continuar enjabonándolo. Roger, me voy a suicidar. El hombre dejó la manguera a un lado, no cerró el grifo y el agua continuó saliendo con fuerza. ¿Qué te pasa? La muchacha se sentó en los escalones de cemento, en el más cercano a la verja que aún no estaba mojado. Nada, que me suicido, repitió. El perro no dejaba de mirar al cielo y seguía temblando. Pero, ¿te pasó algo? La muchacha negó, a desgana: ¿cuando tú querías suicidarte hace unos meses te pasaba algo? Sí, dijo el hombre, me pasaba, estaba solo, más solo que un perro. Ella miraba el agua que comenzaba a estancarse alrededor del tragante, un tragante que no dejaba salir el agua, así sucede siempre, algo no cumple la misión para la cual existe, no la cumple y entonces comienzan los problemas. Yo también estoy sola, pero no me suicido por eso, igual lo haría si tuviera un batallón conmigo. ¿Y Adrián? Se fue. ¿A su provincia? No, a Francia, a Marsella, lo invitó un amigo, me escribió que no vuelve. ¿Y por eso quieres suicidarte? Ella suspiró: ya te dije que no, Adrián era alguien ahí, no sé, una compañía, alguien que no intentaría algo negativo contra uno, una compañía benévola y sana, eso, sana. El hombre la miró muy serio. Tiempo de buscar otra compañía benévola y sana, acotó. El perro había quedado olvidado y ahora temblaba más. Oye, acaba de quitar el jabón y secar a ese pobre perro, tiembla como un bendito y tal vez termine suicidándose también. El hombre se afanó con el perro, quería quitarle el jabón rápido, secarlo, ocuparse de la muchacha. ¿Desde cuándo tienes un perro? Desde marzo, me lo regaló una prima, ¿te gusta? No, no me gustan los perros, tienen garrapatas, cuando tienen muchas entonces uno se las encuentra por las paredes, y este es enorme, tendrá garrapatas igual de grandes, aunque los bañen los perros siempre tienen garrapatas. Este no tiene, aseguró el hombre. Ella negó con la cabeza: todos tienen, y no se suicidan, se meten debajo de los muebles y miran la vida desde ahí con tremenda cara de mierda. Bueno, si quieres que te diga algo, este perro tendrá una mirada de mierda cuando se mete debajo de las butacas pero me ha ayudado a salir a mí, yo estaba debajo de un montón de porquerías, la mirada peor que la mierda, y salí, desde que Sachy murió no me había ocupado de alguien, ahora está él. ¿Qué tiempo hace de lo de Sachy? Van a cumplirse tres años, ven, ya está listo Byron. El perro había quedado todo lo seco que se podía con la toalla y el hombre lo dejó en el patio, al sol. Tres años, pensó ella, el tiempo apesta, hiede como heces de vaca. Se fueron a uno de los cuartos, de una de las paredes colgaba una foto inmensa; un viejo calvo, gafas a lo Lennon y ropas blancas. ¿Quién coño es ese? Gandhi, el Mahatma, leí un libro sobre él y gestioné la foto en la Embajada India. El hombre se sentó en la butaca de tela deshinchada, la muchacha se echó a la cama. ¿Y qué hizo el tal Mahatma? Es el padre de la independencia de la India. Vaya, soltó ella, otro que mató a un montón de gente por un pedazo de tierra. No mató a nadie, sostuvo él, fue un santo, hizo libre a su país sin matar a nadie. La muchacha lo miró, con asombro, silbó, después regresó al desinterés: bravo por él, lo que soy yo no voy a luchar por la independencia de nadie, voy a luchar por mi propia independencia, voy a suicidarme. ¿Por qué no te buscas un perro? Ya te dije, no me gustan, a ti puede que ese perrazo te haya salvado, tú ibas a suicidarte por soledad, yo me suicido porque me da la gana, a mí no me salva ni un león. Hizo un ademán señalando la foto de la pared: a mí no me salva ni el Mahatma ese. ¿Por qué quieres morirte? Ni siquiera sé por qué carajo quiero morirme, pero estoy segura de que quiero, eso sí, uff, estoy hasta el pelo, muy cansada, uno respira y todo parece impostado. El hombre la miraba, ceñudo. ¿Sabes lo que significa?

¿Qué? Esa palabra, impostado. Falso, uno respira y todo es falso, no es oxígeno, es algo que se le parece, como decía Adrián, un sucedáneo, hasta con el aire te engañan. ¿Quién te engaña? Todos y todo. El hombre la miró sin entender mucho, la miró como buscando sobre la piel las causas, los pesares, todo cuanto pudiera provocar aquella abulia, aquella paranoia. Ella tenía los ojos pegados sobre el techo, estoy harta, aseguró, y después: dame una sola razón, una sola, por la que valga la pena no morir, una sola. El hombre lo pensó bastante rato, sin mirarla. No sé, hay muchas, millones, te citaré cien, doscientas, pero te burlarías, no se me ocurre ninguna lo suficientemente inteligente, una que te convenza, tú no necesitas ahora un amigo que te convenza, necesitas un Hegel o un Kant que te apachurre con razones de lujo, yo te diría que vivir es el don supremo, que no hay algo más importante, que es maravilloso. Puaafff, son las palabras de un mediocre, y tú no eres un mediocre. Sabía que dirías eso. La muchacha suspiró: y... ¿Hegel o Kant podrían darme esas razones? Seguro, pero no te las darán, están muertos. ¿Se suicidaron? No, murieron, de viejos. Eran unos imbéciles, no me convencerían, negó ella, ¿sabes por qué? No, ¿por qué? Porque estoy *har-ta*. Yo también, aclaró él, pero ahora no tengo ganas de morirme. ¿Y de qué tienes ganas? Él cruzó las piernas sobre el butacón: mira, yo soy muy curioso, yo quisiera estar vivo solo para saber en qué coño va a terminar todo esto. ¿Qué es todo esto? Pues, no sé, la impostura, como tú dices, el país, el hombre, el mundo, qué va a suceder con tanta tecnología, quién va a guerrear con quién, cuándo colonizarán la Luna o Júpiter, cuándo se correrán en ocho segundos los cien metros planos. Ella sostuvo que nada de aquello le importaba, todo era la misma mierda, el país, el hombre y el mundo podrían hacer lo que mejor les pareciera, irse a la cloaca si eso les resultaba agradable, la tecnología, las guerras y Júpiter eran todavía más asquerosos, y si alguien corre cien metros en cuarenta horas o en ocho segundos aquello no iba a cambiar un demonio, todo seguiría siendo tan aburrido y apesoso como hoy. El hombre se levantó y puso un casete en el viejo equipo, Mozart, la música quedó ahí, apenas insinuándose, revoloteando hasta las paredes y llenándolo todo. Mira, explicó, cuando la guagua mató a Sachy yo estuve a punto de matarme, ese día que fui a tu casa, ese, fue uno de los peores, si no llegas a estar ese día en tu casa tal vez yo me habría tirado del puente. Ella se rió: yo no me voy a tirar del puente, ese puente no tiene ni diez metros de altura, me rompo el alma pero quedo viva, me llenan de yeso, y partirse un hueso seguro duele más que morir. Él hizo la cronología de todas las veces en que escuchó decir que alguien había cometido la estupidez de lanzarse de aquel puente, en todos los años que llevaba viviendo en aquel lugar muchas eran las historias, todos despanzurrados, recogidos con pala, la pala raspaba el piso, raspaba y raspaba para no dejar pedazos de piel pegados allí, después pasaban los días y en el piso quedaba una mancha. Ella lo miró: ¿qué clase de mancha? De grasa, el cuerpo tiene mucha grasa y la grasa mancha el piso. Bueno, se convenció ella, entonces puedo tirarme, pero antes me tomo setenta meprobamatos y cuarenta amitriptilinas, por si acaso, después... que raspen con la pala lo que les dé la gana. Buscó en la mochila y le enseñó las pastillas, eran muchas, y no solo las mencionadas, habían otras, ella se rió: con eso puede que me duela menos el golpe contra el piso. Carajo, no me jodas así el lugar, paso por ahí casi todos los días, cada vez que pase veré la cabrona mancha de grasa, y sabré que fue el sitio en el que te suicidaste, voy a tener que mudarme. Jódete, dijo ella, te dejo de recuerdo la mancha, peor voy a estar yo. Mozart dejaba oír su «*Ein kleine nachtmusik*» y ellos quedaron un rato callados, él intentaba no mirarla, ella volvió a pegar los ojos en lo blanco alto del techo. Oye, ¿por qué le pusiste Byron al perro?, ¿no te diste cuenta de que es hembra? El hombre sonrió: leí un libro, una biografía de Byron, el poeta inglés, me gustó y le puse Byron, no importa que sea hembra, él no sabe de nombres, yo sé y no me importa. Una vez leí que Byron hacía el amor con su hermana, era un animal. El hombre no estuvo de acuerdo: no era un animal, fue un gran poeta, creo que estaban enamorados. ¿Quiénes? Byron y la hermana, hasta tuvieron una hija, Medora, creo, se

llamaba. Qué bárbaros, una hija, ¿la niña era normal? ¿Qué niña? La hija de Byron. Creo que sí, ¿por qué? Cuando se tienen hijos con un familiar tan cercano puede que los niños no sean normales. La de Byron era normal. Qué bárbaros, repitió ella, y ninguno pensó en suicidarse, uno no puede enamorarse de una hermana, no se puede tener sexo con una hermana, si uno tiene sexo con una hermana no puede ser poeta, es un animal, un animal que escribe poemas, pero eso no cambia que yo quiera morirme, que me recojan con pala, no cambia que se quede ahí la mancha, me gusta eso de dejar la mancha, es como un coño, un coño del cuerpo, existí, aquí me reventé, dejo constancia. La edad traicionó al hombre que adoptó aquella voz aleccionadora: mira, déjate de comer mierda, de decir estupideces, tú eres muy joven, no vale la pena lanzarse del puente, de ningún puente, la vida misma es un puente, vas de un extremo al otro, tienes que caminar el puente, y la vida tiene sus bandazos, es un columpio, hoy abajo, mañana arriba, ahora te va mal, mañana te irá bien, si te suicidas serás tú misma la que detenga el movimiento del columpio, te quedas siempre abajo, para siempre. Por Dios, se quejó ella, pareces un cabrón político hablando del mañana, del futuro, de toda esa porquería que hablan los políticos, yo no quiero que llegue mañana, ni pasado, ni el mes que viene, bastante tengo ya con que haya existido un ayer y un antes de ayer y un hoy, y no soy curiosa, me importa poco si esto vuela o se hunde, si le salen alas al planeta por los ecuadores o acaba tirándose pedos por los polos, y el país me tiene sin cuidado, si los países pudieran suicidarse a este país le haría bien hacerlo. ¿Hacer qué? Suicidarse, un buen suicidio, pero los países, lamentablemente, no se suicidan. El hombre la miraba muy serio: a ver, dime, si tuvieras un millón de pesos, un yate, vacaciones en Hawái, ¿tendrías ganas de suicidarte? Las mismas si el millón es de pesos, anormal, si el millón es de euros... conversamos. La muchacha sonrió. Eres una cínica, dijo él. Es la mejor manera de enfrentar la vida y la más óptima de enfrentar la muerte. La muerte, Chona, tú no sabes un coño de la muerte, no hay manera óptima de enfrentar la muerte, eres una chiquilla mimada, tienes el ano, sí, el ano, no, mejor, el culo, todo el culo llenito de porquería, porquería que no sabes limpiarte, lo has tenido todo a la mano, sin esfuerzo, no tienes derecho a hablar de muerte, de suicidio, te das importancia y te crees muy adulta hablando de eso, te crees muy inteligente filosofando sobre morir, en realidad si quieres que te sea franco eres una inmadura hablando mierda. La muchacha no se inmutó, ni siquiera lo miró: ¿y qué sabe de la muerte, su Alteza el Adulto, Filósofo de los Dos Momentos del Columpio? Yo tampoco sé, nadie sabe, los que saben están muertos y esos se callan la experiencia, se jodieron, y los jodidos no hablan, a ver, si es verdad que te quieres matar, ¿para qué viniste? No sé, reconoció la muchacha, cuando tú te ibas a tirar del puente también pasaste por mi casa, se me ocurrió venir, puede que haya pasado a despedirme, te digo Roger, un beso, adiós, voy a suicidarme y ya. No, ¿sabes qué?, viniste para hacerte la importante hablando de suicidio, hacerte la nihilista, la inteligente, tal vez para que te coja lástima. El hombre sonrió: en el mejor de los casos viniste buscando ayuda, quieres que te ruegue que no lo hagas, que me arrodille. Sí, admitió ella, quiero ayuda, quiero que me ayudes a suicidarme. No soy bueno como auxiliar de suicidas, declaró él, pero te propongo algo. No quiero perros, prefiero hacerme la nihilista, darme importancia con el puente, los tipos que raspen con las palas y la mancha de grasa, me encanta eso de la mancha de grasa. No voy a proponer algo relacionado con perros. Ella no dejaba de mirar al techo: pues..., tampoco me interesa saber en qué vaya a terminar el cabrón país o hasta dónde llegue la tecnología a joderle la vida a la gente. No voy a proponer nada de eso, repitió el hombre. ¿Que vaya a Bacunayagua y me tire de ahí? Tampoco, es muy alto, no te deseo eso. Bueno, sin el menor deseo de que me tengas lástima, dime. Ven a vivir aquí, conmigo. La muchacha se incorporó un tanto en la cama, se rió: oye, ¿te volviste loco o qué? Él también se rió: no, todavía estoy cuerdo, pero creo que puedes venir. ¿Aquí? Sí, aquí, conmigo. ¿Y qué gano con eso? No se trata de ganar o perder, se trata de que vengas, duermes en el otro cuarto, mantienes tu

independencia, absolutamente, cada uno hace sus cosas, nada de que vengas a atenderme, yo sé vivir solo, hacerlo todo, y me gusta, pero me parece que nos haría bien, a los dos. Ella lo escuchó con un gesto que le agrandaba los ojos, la cabeza ligeramente extendida, la boca casi abierta, el asombro saltándole ahí delante. Y..., ¿en qué nos haría bien eso? Él se encogió de hombros: no sé, si no quieres..., retiro lo dicho, era simplemente una propuesta. Quedaron un rato en silencio, ella mirando al techo, otra vez las manos detrás de la cabeza, él se cortaba las uñas con una tijera pequeña, desde el equipo viejo Mozart sonaba de maravilla. Me gusta, dijo al fin ella. ¿Qué? Mozart. A mí también, si vienes lo escuchamos todas las noches y tomamos chocolate, te cuento cómo se casó con Constanza Weber, en realidad le gustaba la hermana pero el infeliz se casó con Constanza. ¿Era bonita Constanza? Él hombre dijo que no lo sabía: debió serlo, pero tal vez la hermana lo fuera más, uno no se casa nunca con la más bonita. ¿Por qué? Las más bonitas no quieren casarse con uno y además casi siempre son más sosas. Ella aventuró que tal vez a la hermana sosa de Constanza le gustara Salieri y que era una muy buena mezcla. ¿Cuál mezcla? Mozart y el chocolate. Eso sí, terció de pronto el hombre, si quieres suicidarte lo haces fuera de aquí, te vas a otra parte, al puente no, es muy cerca, a otro sitio, uno por el que nunca pase yo, Bacunayagua, por ejemplo, es alto, alejado y te ahorras todas las amitriptilinas. Y si vengo... ¿no vamos a terminar acostándonos? El hombre quedó un rato en silencio. Todas las noches la gente se acuesta, dijo al fin. No, quiero decir teniendo sexo. Él la miró: si quieres podemos tener sexo, no es malo tener sexo, no somos hermanos, entre nosotros no sería incestuoso, si no quieres no lo tenemos, vivir bajo el mismo techo no significa vivir uno encima del otro, en la vida todo no es sexo. Ella se dio la vuelta, escondió la cara entre las manos, la cara pegada a la cama, no dejaba de reírse: oye, tú lo que quieres es acostarte conmigo. No, no quiero eso, pero si vienes a vivir aquí y quieres dormir en esta cama no tengo nada en contra. Y si duermo en esa cama, ¿tenemos sexo?, quiso saber la muchacha. Nada en contra, repitió el hombre. A ver, se animó ella: ¿desde cuándo nos conocemos? El hombre ni siquiera lo pensó: fue en el 96, tú apenas tenías quince años. ¿Era bonita? Mucho, aseguró él y abrió bastante los ojos, mucho. ¿Te gustaba? El hombre negó con la cabeza: eras una niña y estaba Sachy. Me mirabas los muslos, rememoró la muchacha, los vellos de los muslos. Bueno, ya, si quieres venir, vienes, si no quieres pues no se hable más, la cortó el hombre. Tú no me gustas, aclaró ella, ni en el 96, ni ahora, uff, no me gustan los tipos más viejos que yo. Bueno, yo no te pedí que fueras mi mujer, te propuse sencillamente venir a vivir acá, así estabas menos sola, dije que mantenías tu libertad, que no venías en calidad de sirviente, creo que fui muy claro. Ufff, clarísimo, dijo ella, oye, en lugar de vivir bajo el mismo techo, ¿por qué no nos suicidamos juntos, bajo el mismo techo? No quiero suicidarme, dijo él. Mira, hacemos el amor, vaya, te concedo eso, después nos tomamos todas estas pastillas, alcanzan, las compartimos como buenos amantes, nos abrazamos, desnudos, fíjate qué seductor, desnudos, y a esperar la muerte, escuchando a Mozart, si Shakespeare viviera nos escribiría una tragedia, Chona y Roger, una tragedia bien romántica, la gente irá a verla a los teatros en el 2144 y llorarán como unos estúpidos, dejaremos una nota, algo clásico, a ver, «queridos hijos de puta: nos vamos porque no nos seduce el cabrón espectáculo, queden con Dios», pero lo escribes tú, mi letra es pésima, lo firmamos los dos, eres un tipo inmejorable si una quiere suicidarse, si quieres corremos desnudos hasta el puente, de la mano, seguro llegamos antes que aparezca cualquier policía imbécil, y pum, nos tiramos, juntos, allá abajo raspan el piso, con dos palas, y nosotros tripas con tripas, mezclados, un primor, tu cuerpo y el mío en una sola mancha, una mancha grande como demonio. El hombre enarcó las cejas: ahora eres tú quien invita a hacer el amor, a desnudarse, que conste que no he sido yo. Está bien, lo propuse yo, asintió ella, pero no hablo de *vi-vir* juntos, hablo de *mo-riir-nos* juntos, unirnos para dejar una mancha, una bien grande debajo del puente, vamos, ¿qué te parece?, ¿nos unimos en sexo y muerte? El hombre movió la cabeza: en sexo, de acuerdo, en la muerte cero, te dejo sola, hago lo imposible para que no vayas, si insistes..., eres libre, te despido con un beso en la frente. ¿Ves?, dijo ella, te gusto. No, no me gustas, hablé de un beso en la frente. Sí, te gusto, viejo verde. No me gustas, no soy viejo y no soy verde. ¿Por qué nunca me lo habías dicho? ¿El qué? Que te gusto. Pero si no me gustas un carajo. Ya Adrián me lo había advertido. ¿Qué? Me soltó un día: oye, me corto un brazo si no le gustas al tipo ese. Pues habría perdido el brazo tu Adriancito. Mozart hacía sonar algún KV de los suyos, alguna sonata, preciosa. Está bien, voy a venir. El hombre quedó en silencio, se le notaba la sorpresa. Pero pongamos las reglas. Uno, si quiero suicidarme no me lo vas a impedir, me suicido y ya, ¿de acuerdo? De acuerdo. Dos, traigo mi cotorra. Nada en

contra, ¿cómo se llama tu cotorra? No tiene nombre, es ilógico ponerles nombres a los animales, los perros se llaman perros, las cotorras se llaman cotorras, mi cotorra no tiene nombre, pero si quieres ponerle nombre se lo ponemos, a ver, déjame pensar, tiene que ser el nombre de un poeta, pero cubana, carajo, que haya padecido este sol y esta mierda, que haga pareja con tu Byron, que lo zarandee y lo componga, no, no, no lo digas tú, déjame a mí..., Tula, le ponemos Tula, como la Avellaneda. El hombre se entusiasmó: no está mal, Tula y Byron, hacen buena pareja. La chica le guiñó un ojo: mi Tula despanzurra a tu Byron. Se rió: bueno, ya, seguimos con las reglas. Tres, si quiero tener sexo con un muchacho puedo traerlo al cuarto. El hombre tardó bastante en responder: aceptado, la voz fue ahora algo más baja. No te oigo. Que sí. La muchacha soltó una carcajada. Cuatro, si tú y yo hacemos el amor y te enamoras te jodes, no soy responsable, ¿okey? Al hombre tantas leyes comenzaban a agobiarlo. ¿Okey? De acuerdo, dijo al fin. Ella cruzó las piernas y agitó los brazos: pues..., abracadabra, me convenciste, eres mi Hegel, mi Kant, lo que no hubieran logrado los cabrones alemanes lo lograste tú, pospuesto el suicidio, la muerte puede esperar, vengo mañana, tal vez seas una compañía benévola y sana, como Adrián. Lo miró con ojo crítico: bueno, hay que reconocer que eres bastante más viejo, ¿tienes lavadora? No, no tengo, lavo a mano. Eres un cavernícola, traigo mañana mi lavadora, es automática, japonesa, un primor, parece una hidroeléctrica, prefiero suicidarme tres veces antes de lavar a mano, y traigo las pastillas, por si acaso, las amitriptilinas. Él la miraba y no se lo creía, no alcanzaba a saber si aquello era un juego, una tomadura de pelo, allá en Viena Mozart tampoco se creía una palabra. Ah, y Byron no entra en mi cuarto, no quiero garrapatas caminando sobre las paredes. Ya te dije que el pobre Byron no tiene garrapatas. No importa, mi cuarto es antiperros, antitipos que se hayan acostado alguna vez con sus hermanas, en eso soy inflexible. Quedaron en silencio un rato, ella miraba al techo, ahora con expresión risueña, él la miraba a ella, asombrado. Y... ¿dormiremos juntos?, se atrevió a preguntar. ¿Qué quisieras tú?, quiso saber ella. No sé, lo que quieras tú. La muchacha lo pensó un rato: yo ni quiero ni prometo nada, ya veremos, pero te advierto algo, si decido dormir en esta cama y no me gusta como haces el amor te juro que salgo y me suicido, me pongo a gritar: «ya no puedo más», como me contaste que gritaba el pintor ese. Van Gogh, la asistió el hombre. Ese mismo, y me tiro del puente, después que vengan a raspar con la pala el cabrón piso. Haré lo imposible para que no te raspen, aseguró él. Ella se levantó y comenzó unos paseos por el cuarto: ¿puedo traer mi afiche de Tom Cruise? Él que sí, todos los afiches que deseara. ¿Y el de Aerosmith? ¿Qué es? Un grupo de rock. Pues también el de Aerosmith. ¿Y mis CD de heavy metal? Por supuesto. Me gusta escucharlos alto, bien alto. Los escuchas alto. Pero bien alto, volvió a advertir ella. Él asintió con la cabeza. Después la muchacha se acercó al botón y le besó ligeramente los labios: viejo verde, siempre supe que te gustaba, está bien, no me suicido hoy, probemos a vivir juntos, ah, y no tengas miedo, no voy a traer muchachos a dormir en el cuarto, no soy tan loca ni tan desvergonzada,

lo dije para ver qué cara ponías, anormal, y pusiste una que era toda una miseria, seré una chica ejemplar, eso hasta el día en que vuelva a decidir suicidarme, te aclaro que el suicidio se mantiene en pie, solo lo estoy *pos-po-ni-en-do*, ¿ok?, soy una suicida empedernida. ¿Tu cotorra habla? ¿Tula?, ah, Tula es una patriota, canta el Himno, «al combate corred bayameses», la oyes y te erizas, te dan ganas de pararte en atención. Yo siempre quise tener una cotorra. Pues ya la tienes. Desde el patio el perro comenzó a aullar, parecía un lobo. Se muere el pobrecito, voy a sacarlo del sol. Ella quedó sola, giró el volumen de la música en el viejo equipo, la puerta de la casetera no existía, dentro podía verse al casete correr, la cinta se enrollaba del otro lado, como la vida que pasa y se enrolla, vueltas y vueltas la vida, Mozart sonaba y se enrollaba también ahí dentro, Mozart que se había casado con la hermana que no le gustaba, la muchacha imaginó a Constanza del lado derecho de la cinta y a la hermana del izquierdo, Mozart corría al lado izquierdo, abandonaba a Constanza y buscaba como loco a la hermana, pero la hermana follaba a gritos pelados con Salieri y Constanza lloraba: vuelve, Wolfgang, vuelve, *mein lieber*. Sobre la pared la miraba el viejo enjuto de las gafas y la ropa blanca. Oye, Mahatma, dijo ella, no me suicido, sí, ya sé que eso te hace feliz, no me tendrán que recoger con pala, ni dejaré manchas, al menos por ahora, veremos si más adelante, ¿qué te parece? El hombre regresó del patio, el perro, según él, hervía. ¿Con quién hablabas? Con Mahatma, le contaba que ya no me suicido, que vengo a vivir aquí. ¿Y qué dijo él? Nada, es un santo, me aseguró que había dado la libertad a la India sin disparar un jodido tiro. ¿Quieres que vaya contigo y recojamos las cosas? No, esta noche recojo algunas ropas, y mañana vengo. ¿No quieres que te ayude? No, lo hago sola, no te preocupes, voy a traer las ropas poco a poco, ¿sabes quiénes eran los escitas? No, no sé. Pues esos tipos decían que traerlo todo de un golpe podría ser un mal augurio. Él no insistió más, la acompañó a la puerta, caminaba detrás y procuraba no mirarle las nalgas. En la puerta ella quiso saber desde cuándo le gustaba: confiesa, anda, me mirabas cuando tenía quince años, los vellos de los muslos, anda, confíesalo, pero él se mantuvo firme, movía la cabeza y sonreía. Bueno, mentiroso, ya me lo dirás, mañana vengo. Te espero, dijo él, oye. ¿Qué? ¿Soy una compañía benévola y sana? La muchacha miró al suelo, después al hombre, sonrió: no se sabe, una nunca sabe, ya veremos, oye, y mañana... nada de chocolate, en lo de Mozart de acuerdo, pero tomamos ron, mierda, ya sé que no tomas ron, me importa un carajo que seas abstemio, yo sí tomo. Desde la acera gritó que haría falta un carro para traer la lavadora. Lo alquilamos, pero no te suicides. Por ahora no, prometió ella, prepárate mañana, viejo verde. Él quedó en la puerta, el cielo estaba muy azul, casi no había viento y desde el fondo de la casa llegaba inconfundible la música de Mozart, algún KV de los suyos, alguna sonata, de pronto el perro comenzó a aullar, exactamente como un lobo. Byron, gritó el hombre, cállate ya, y cerró la puerta. ▀

«Un perro y Mozart» se incluye en el libro *Del otro lado*, de Rafael de Águila. Premio Alejo Carpentier de Cuento. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2010.vv



