





La existencia, en tanto humana, no puede ser muda, silenciosa, ni tampoco nutrirse de falsas palabras sino de palabras verdaderas con las cuales los hombres transforman el mundo. Existir, humanamente, es pronunciar el mundo, es transformarlo.

Paulo Freire

«La esencia del diálogo», en *¿Qué es la Educación Popular?*, Editorial Caminos, La Habana, 2008, p. 88.



Dossier

- 3 Paulo Freire, la Educación Popular y Cuba socialista
ESTHER PÉREZ
- 4 El surgimiento de un nuevo humanismo
ROBERTO MÉNDEZ MARTÍNEZ
- 6 Pedagogía y arte: el íntimo espacio de la subversión
RENÉ FRANCISCO
- 8 Un pilar clave para la descolonización intercultural
ISABEL RAUBER
- 10 ¿Qué es y cómo funciona la Educación Popular?
FREI BETTO
- 11 Encuentro y reflexión
REV. RAÚL SUÁREZ
- 12 La hora de los desconectados
MILENA RECIO

- 14 Martí, los EE.UU. y «el hombre afeminado»
EMILIO BEJEL

Secciones

- Encuentro con...**
- 16 Daniel Chavarría, Premio Nacional de Literatura 2010
Seso despierto y energías para fabular
MARIANELA GONZÁLEZ
- Poesía**
- 18 Esa extraña forma de la pasión / Vamos a celebrar juntos el cumpleaños Habey y yo / Seguimos con problemas en el transporte público / The Carpenter / Esa es la escena / Otra versión de los hechos / Para comerte mejor
NARA MANSUR
- Papeles de vuelta**
- 20 ¿Cómo pueden contribuir la Radio y la Televisión a la Educación Popular?
JOSÉ LEZAMA LIMA
- La Crónica**
- 21 Combos y orquestas
AMADO DEL PINO
- La Mirada**
- 22 Falta de pretensiones (otro artificio de Flavio Garcíandía)
MABEL MACHADO
- En proscenio**
- 24 III Festival Magdalena sin Fronteras. Un tejido de voluntad
ROXANA PINEDA
- La Butaca**
- 25 La casa vieja remozada en el cine cubano
JOEL DEL RÍO
- Libros**
- 26 Simpatía necesaria, necesaria distancia
CIRA ROMERO
 - 27 Artesanía y religiosidad popular cubana: la diversidad de sus elementos plásticos.
Un libro de Jesús Guancho
SERGIO O. VALDÉS BERNAL
- La compactera**
- 28 The Pilgrim's progress
JOAQUÍN BORGES-TRIANA
- La otra cuerda**
- 29 El Pi (3,14) del talento
GUILLE VILAR
- El Cuento**
- 30 Escaleras de servicio
ERNESTO PÉREZ CHANG



Dirección editorial:

Nirma Acosta

Edición:

Roberto Méndez
Marianela González

Redacción:

Yinett Polanco
Martha Ivis Sánchez
Mabel Machado

Corrección:

Odalys Borrell
Mey Ramírez

Diseño:

Víctor Junco
Alejandro Rodríguez

Realización:

Isel Barroso

Webmaster:

René Hernández

Análisis

de información:
Yunieski Betancourt

Correspondencia:
Madalín García

Consejo de Redacción:

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

Calle 5ta. no. 302 esq. a D,
Vedado, Plaza de la Revolución,
CP 10400, Cuba.

Impreso en los Talleres
del Combinado Poligráfico Granma

ISSN 2218-0850

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

Precio: \$1.00





Ilustraciones: Juan Darién

Paulo Freire es quizá el intelectual latinoamericano más conocido en la actualidad. Existen prácticas educativas inspiradas en su «educación mediante el diálogo» en todos los continentes, en los lugares más insospechados. Son varias las causas: una de ellas es que Freire fue uno de los primeros expulsados de su país por los golpistas brasileños, residió en Latinoamérica, enseñó en universidades norteamericanas y colaboró con las campañas de alfabetización de países africanos, así que su obra se publicó rápidamente en varios idiomas. Otra, que comenzó su labor en el tiempo justo: en el Brasil de los gobiernos de João Goulart y Janio Quadros, y de una juventud combativa y decidida a transformar el país; de una Latinoamérica que generaba productos culturales como la Teoría de la Dependencia o la Teología de la Liberación, y en la que hacía eclosión una pléyade de intelectuales que querían explicar a Nuestra América con los idiomas, los saberes y las realidades de este lado del Atlántico; de la América Latina que miraba a la recién nacida Revolución Cubana como otro de esos productos culturales autóctonos y como un horizonte posible.

Pero la más duradera de esas razones es que con su trabajo de alfabetización en el nordeste brasileño, con sus libros escritos y con sus «libros hablados» —le gustaba más hablar que escribir, y más conversar que hablar («porque vengo de una cultura oral», decía), así que buena parte de su obra fue grabada y transcrita— sistematizó una de esas ideas que están en el aire de una época y que, cuando alguien logra expresarlas, captura de inmediato la atención de muchos que pensamos: «...pero si eso era exactamente lo que yo quería decir».

Freire advirtió varias cosas, pero las dos más importantes, a mi juicio, fueron las siguientes: primero, que la gente solo adquiere nuevos conocimientos cuando estos tienen sentido para sus vidas. En otras palabras, que nadie va vacío al acto de conocer, sino que todos, todos, traemos con nosotros experiencias, saberes, certezas, recuerdos, y que la única manera de aprender o desaprender es dialogando, discutiendo, peleando con ese acumulado. Parece una verdad de Perogrullo, pero recuerden cuántas veces, en una clase, nos han respondido preguntas que nadie ha formulado o no nos han indicado para qué sirve lo que estamos «aprendiendo».

Lo segundo que advirtió Freire es que ninguna educación es neutral: se educa para algo y en contra de algo. Por ejemplo, toda educación descarta algunos saberes y legitima otros. Consagra ciertos espacios como los del conocimiento. Pretende que sus graduados se comporten de cierta manera ante la producción, la sociedad y la política. Ya se sabía antes, por supuesto, que todo proyecto educativo responde a los intereses de sus proponentes y promotores, y que las clases dominantes han encontrado en la educación, a lo largo de la historia, un instrumento privilegiado de reproducción de sus valores e ideas. Pero Freire, que le dio el nombre de «policiticidad» a esa característica de la educación, fue un pasito más allá. Se dio cuenta de que para crear una sociedad nueva hace falta una manera nueva de educar que parta de los saberes populares (aunque no para quedarse en ellos, sino para construir un nuevo conocimiento); que haga de todo el entramado social —no solo de la escuela y la universidad—, el espacio del aprendizaje; y que pretenda crear sujetos críticos, y no meras tuercas funcionales ante la producción, la sociedad y la política. Y dio pistas para hacerlo.

Por Educación Popular se conoce en América Latina la encarnación de las ideas de Freire en prácticas educativas disímiles y que se desarrollan en muy diversos ámbitos. De los 60 a acá, la Educación Popular ha estado presente en movilizaciones, cooperativas, escuelas y universidades populares, movimientos sociales, círculos de estudio, y también en centros docentes «tomados» por el espíritu de crear sujetos críticos y activos, «concientizados» (y este es otro concepto clave de Freire: la concientización no es solo la toma de consciencia acerca de las relaciones sociales en las que nos encontramos inmersos, sino la actuación organizada para transformarlas). Según Frei Betto, por ejemplo, Lula —un tornero al que la máquina le había arrancado un dedo, emigrado del nordeste, sindicalista, viudo de su primera mujer por pobreza— no habría podido llegar a la presidencia sin un intenso proceso

Paulo Freire, la Educación Popular y Cuba socialista

Esther Pérez



de Educación Popular llevado a cabo en Brasil durante años en fábricas y barrios, comunidades eclesiales de base y movimientos. Ni tampoco habría nacido y prosperado el Movimiento Sin Tierra.

¿Y para qué en Cuba, donde existe un sistema de educación universal, gratuito y para el pueblo? Eso me preguntó hace años una brasileña. Para salir del paso rápidamente le contesté: «Porque ya verás que cuando triunfe el socialismo en Brasil vas a necesitar más que nunca la Educación Popular». Y lo creo: la construcción del socialismo es el tiempo privilegiado de la Educación Popular.

La prueba al canto de que necesitamos una pedagogía que promueva la curiosidad y el diálogo, que se aleje de la repetición machacona y reseca —no solo en la escuela, no solo con los niños—, es *Abacadabra*, la última obra de La Colmenita. Pero hay otras razones. La primera es, parafraseando al poeta, que durante el larguísimo, angustioso y extraordinario período de construcción de lo nuevo «todos somos hombres (y mujeres) de transición». Porque reproducimos autoritarismos e imposiciones, nos negamos al diálogo, repetimos los modos de educar en que fuimos educados. ¿Cómo explicar si no que relaciones como el racismo y el sexismo se reproduzcan más allá de las condiciones materiales que les dieron origen?

La segunda, que el socialismo es una construcción intencionada. El socialismo del siglo XX no logró crear una cultura propia para todo el tiempo de trabajo y de ocio de las personas. Y lo único que se reproduce «naturalmente» es la lógica del capitalismo, que nos ha inficionado hasta el sentido común. Todo eso hace que la construcción del socialismo tenga mucho de avance en una *terra incognita*, así que para construirlo hace falta convocar todas las percepciones y todas las intuiciones posibles.

La tercera, que la Educación Popular es nuestra, latinoamericana, pertenece al acervo que podemos reclamar como propio y del que tenemos que apropiarnos más.

Por eso nos ha hecho falta desde hace tiempo la Educación Popular. Ahora, sin embargo, nos hace más falta, porque desde hace ya dos décadas se libra entre nosotros, y al interior de cada uno de nosotros, los cubanos y las cubanas, una pugna inmensa entre los valores y las verdades construidos colectivamente, y lo que desde todas partes nos asalta como lo natural: la cultura de «te doy y me das», la cultura del individualismo y el tener.

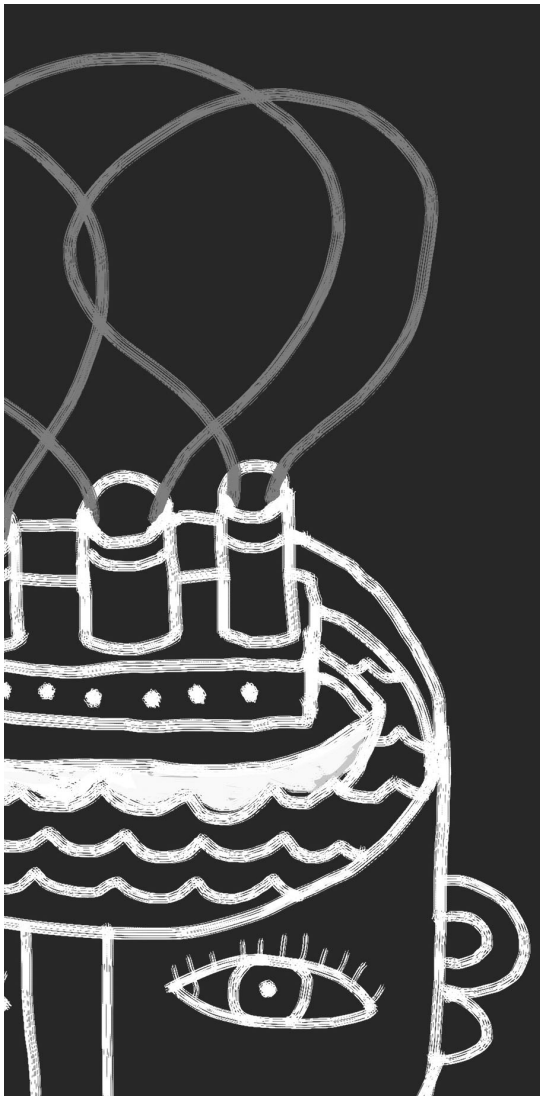
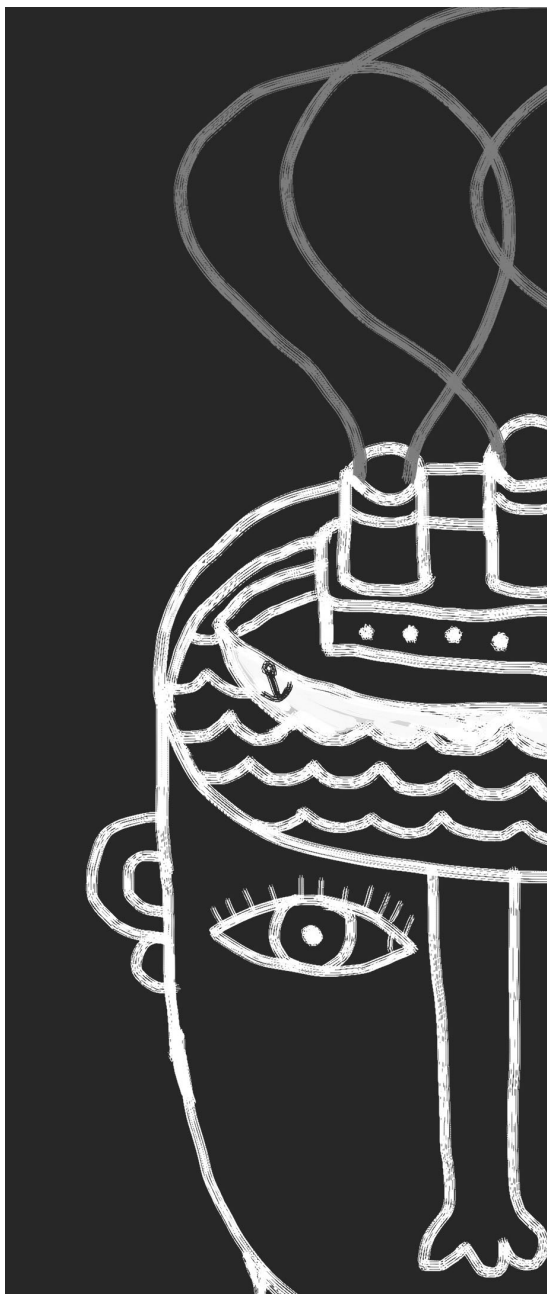
Necesitamos, entonces, para librar esta batalla, entre otras cosas, una Educación Popular nuestra, a la cubana, que nos ayude a elaborar cada vez entre más gente las preguntas que sí nos queremos responder también cada vez entre más gente; para ser cada vez más conductores de nuestros procesos sociales; para decidir entre cada vez más personas cuánta es toda la justicia y toda la libertad que nos debemos; para construir sentidos colectivos; para no esperar el futuro como donación, sino construirlo, acercándonos de paso, en el proceso, a ser hombres y mujeres nuevos. ▀

Celebra la América Latina el bicentenario de su independencia de la metrópoli española. El suceso es ocasión para debates de variado signo, cuyo núcleo puede formularse de manera interrogativa: ¿cuánto hemos caminado desde entonces? O, de modo más preciso: ¿cuánto de los ideales y utopías que animaron a los Padres Fundadores de nuestras naciones ha podido encarnarse en la historia que hemos vivido?

Una de las obsesiones de nuestros libertadores, nutridos por el espíritu de la Ilustración, fue refundar la educación, querían para la patria nueva una escuela distinta, que forjara a los ciudadanos en la virtud. No había fronteras entre educación y política, ambas eran responsabilidades patrióticas.

Recordemos que en torno a Bolívar gravitan dos maestros, bien diversos entre sí, pero que marcan ese puente visible entre la formación del individuo y las obligaciones cívicas: Simón Rodríguez y Andrés Bello. Rodríguez, de quien dijo José Lezama Lima —el poeta cubano cuyo centenario celebramos por estos días— en un ensayo de *La expresión americana*: «Vivía en la libertad irreductible, tenía la irradiación del esplendor aun en la pobreza, engendraba una nueva causalidad»¹, era un discípulo privilegiado de Rousseau, quería sustituir la magra escuela colonial por el retorno a la naturaleza más o menos como lo preconizaba el autor del *Emilio*; pero a la vez buscaba la integración del estado nuevo con la tradición cultural del continente, veneraba la herencia de los pueblos originarios y, vagando de pueblo en pueblo, buscaba fundar una escuela distinta en la que tenían su sitio las masas de los que habían sido hasta entonces desheredados en su propia tierra.

Por su parte, Andrés Bello se empeñó en la tarea titánica de dotar a las nuevas repúblicas de leyes adecuadas y aun de diplomacia y convenios internacionales que preservaran la libertad de los nacientes estados. En su *Gramática* de 1847 fue más lejos, al relacionar lenguaje y cambios sociales. En el «Prólogo», después de aclarar que no escribe para los europeos, sino para los hispanoamericanos que deben emplear la lengua «como un medio providencial de comunicación y un vínculo de fraternidad entre las varias naciones de origen español derramadas sobre los dos continentes»² —lo que viene a resultar un apoyo al ideal anfictiónico bolivariano—, adelantándose a cualquier reproche de conservadurismo, advierte: «Pero no es un purismo supersticioso lo que me atrevo a recomendarles. El adelantamiento prodigioso de todas las ciencias y las artes, la difusión de la cultura intelectual y las revoluciones políticas, piden cada día nuevos signos para expresar ideas nuevas».



Estos «nuevos signos e ideas nuevas» fueron abordados varias décadas después por José Martí, patriota cubano y una de las mayores figuras intelectuales de su siglo. En su ensayo capital «Nuestra América», su gran manifiesto para la unidad y la independencia del continente y la mejor definición del ser americano hasta entonces escrita, dedica páginas capitales a la cuestión educativa:

«El libro importado ha sido vencido en América por el hombre natural. Los hombres naturales han vencido a los letrados artificiales. El mestizo autóctono ha vencido al criollo exótico. No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza.»³

Sus reflexiones le llevan a la pregunta tremenda: «¿Cómo han de salir de las universidades, los gobernantes, si no hay universidad en América donde se enseñe lo rudimentario del arte del gobierno, que es el análisis de los elementos peculiares de los pueblos de América?»⁴ De allí deriva una verdad inocultable: «Conocer el país, y gobernarlo conforme al conocimiento, es el único modo de librarlo de tiranías.»⁵

A estas alturas, la pregunta debe ser: ¿cómo es posible que un continente que haya tenido tales maestros no haya logrado resolver el problema educativo y que, más aún, pedagogía y política parezcan compartimientos estancos y hasta enemistados entre sí? Hay afirmaciones evidentes y otras más sutiles: el revés del ideal bolivariano en los días del Libertador, la usurpación de poder por las clases poderosas, la intervención continua de los EE.UU. en las naciones al sur del río Bravo, garantizaron el que no pudiera removerse la costra colonial y que fuera posible —a pesar de las campañas liberales y positivistas— conservar la educación como patrimonio de las elites, hacer de la universidad un lujo inalcanzable para millones de personas y convertir la política no en asunto cívico y público, sino secreto y culpable que solo se relaciona con la educación en días de campaña o de forma funesta para cercenar los presupuestos. La educación en América ha producido un Alfonso Reyes, un Pedro Henríquez Ureña, un Mariano Picón Salas, un Paulo Freire, pero no ha podido cumplir las aspiraciones de Bello y Martí.

Esto es lamentable y algunos hablarán de «subdesarrollo», «dependencia», «rezagos coloniales» o lo asimilarán a la ya caótica lista de problemas asociados a eso que con cierta inexactitud geográfica se llama «el Sur». Mas, con todo respeto, me atrevo a afirmar que tampoco en el otro hemisferio, cuna de grandes civilizaciones, la cuestión educativa ha sido resuelta de modo satisfactorio. Europa puede enorgullecerse de Comenio y de Rousseau, de Ortega y de Marx, pero tampoco ha logrado alcanzar el ideal ilustrado de una formación humanista del ciudadano. Creo que, si en la propia nación que vio encenderse las luces de la Enciclopedia, un presidente puede culpar a los gitanos de los males del país y expulsarlos de forma violenta, sin que la ciudadanía lo deponga inmediatamente, no se ha avanzado mucho desde aquella Edad Media

dominada por las alucinaciones colectivas y el espíritu inquisitorial, en que los gitanos eran llevados a la hoguera por provocar «el mal de ojo».

La preocupación en nuestros países de América va más allá de las transformaciones económicas y legales que permitan a los ciudadanos no solo el acceso a una educación universal y obligatoria, sino la radical reforma de esta, para que corresponda al espíritu de estos tiempos. Es más fácil modificar constituciones, votar presupuestos, construir centros de enseñanza, que educar —como quería Martí— «conforme al espíritu del país».

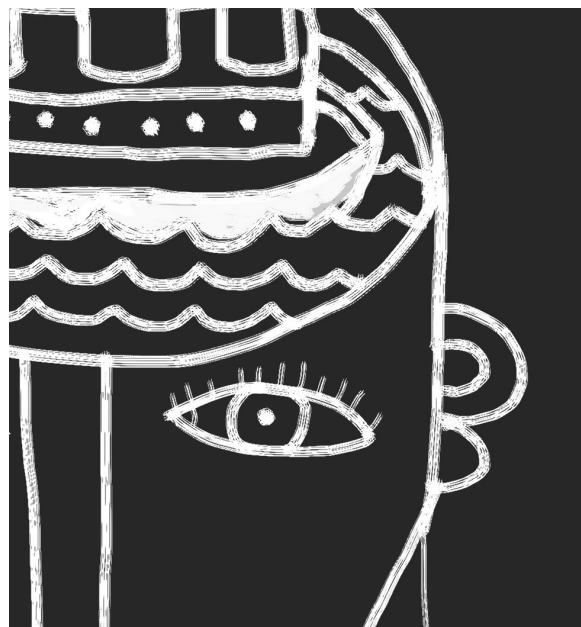
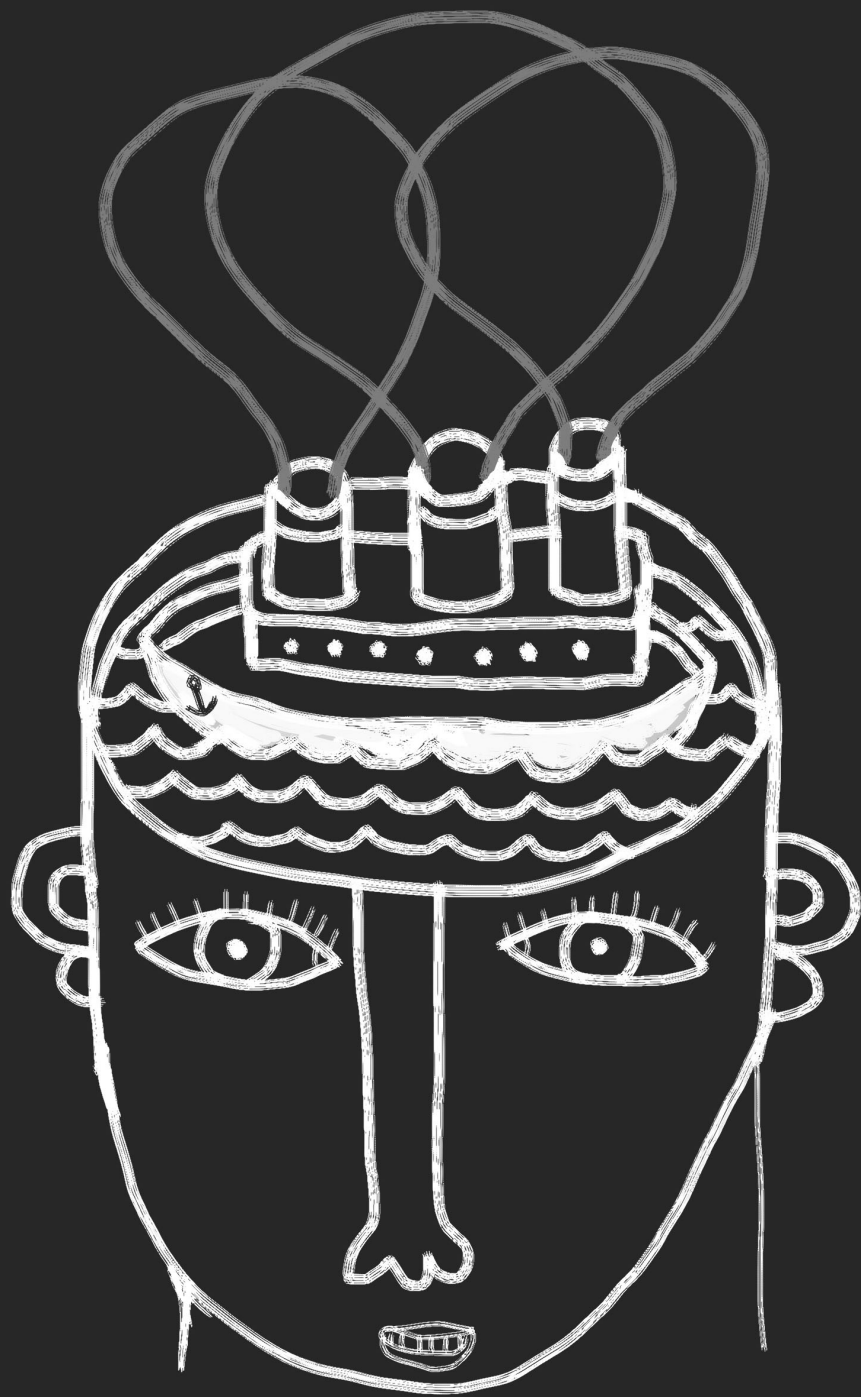
La experiencia de Cuba ha sido muy positiva en ese sentido. No solo se abrieron desde hace medio siglo las escuelas a todos sus ciudadanos, sino que se les dio acceso a todo un sistema de la cultura: a los libros —que son los más baratos del mundo—, a las funciones de ballet, ópera, teatro dramático y conciertos, no para apreciarlos únicamente en sus sedes habituales, sino a través de presentaciones «de extensión» en los lugares más intrincados de la Isla. La Ópera Nacional de Cuba, no una, sino muchas veces, ha visitado las montañas de la Sierra Maestra en la región oriental de nuestro país, y entre sus agrestes paisajes han resonado las arias de Donizetti, Bellini y Verdi para un público de campesinos.

Sin embargo, tampoco hemos estado exentos de problemas. Aun los más hermosos proyectos pueden estar amenazados no solo por los inevitables límites de la coyuntura económica, local o global, o por las agresiones políticas externas, sino también por el dogmatismo, el voluntarismo y las mañas de una burocracia que se reproduce como la mala hierba. Entre la utopía y la realidad habitual hay siempre un difícil margen cotidiano.

Vivimos un instante de excepcional responsabilidad para los intelectuales: la revolución americana se manifiesta hoy a través de los movimientos que remueven las viejas constituciones

El surgimiento de un nuevo humanismo

Roberto Méndez Martínez



y hermanan naciones frente al enemigo común. La palabra de orden es «refundar»; pero, ¿cómo hacerlo si las grandes masas continúan siendo mayoritariamente iletradas? En primera instancia, la cuestión es alfabetizar, pero no basta con eso: la educación requiere un vuelco que quizá no sea cuestión de teorías y escuelas pedagógicas, sino de principios éticos y cívicos. Hay que releer la tradición y la historia, desbordar las aulas, hacer escuela de los medios de difusión y avivar la responsabilidad del intelectual para que no se limite a hacer su obra, sino que ejerza, con la altura del caso, un magisterio que es obligación social. Recordemos con Martí que: «Pensar es servir».

Estoy convencido de que la cuestión de la educación y la cultura tanto en los pueblos de América, como en cualquier país donde puedan concebirse proyectos educativos basados en la positiva y tenaz voluntad de defender a la humanidad, está estrechamente relacionada con una cuestión de raíz filosófica: frente al espíritu derrotista, decepcionado y enajenante de la posmodernidad, hay que defender el surgimiento de un nuevo humanismo, desalienante, ecologista, inclusivo y solidario. Un mundo donde las posibilidades de acceso global a la información sirvan para el auténtico crecimiento humano, la abolición de fronteras geográficas y de valladares discriminatorios, y donde los países y colectividades humanas que hasta ahora han quedado al margen, pasen de algún modo a formar parte de un centro específico, perfectamente conectado con otros centros. Será como fundar de nuevo nuestro planeta, según lo que el colombiano William Ospina ha formulado a partir de una frase de Jorge Luis Borges: el mundo ha de ser «una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna».⁶ Algunos dirán que eso resulta imposible, pero ahí viene en nuestro auxilio un pensamiento de José Lezama Lima: «Lo imposible al actuar sobre lo posible, engendra un posible en la infinitud».⁷ Los intelectuales no podemos conformarnos con menos que eso.

Como soy básicamente un poeta y no un teórico, preferiría decirlo con palabras del Poeta Nacional cubano Nicolás Guillén. En un mundo que defiende el «pensamiento débil» y finge creer en «el fin de la historia», hace falta algo sólido, un muro contra las decepciones: no el fenecido Muro de Berlín ni el que aísla a los palestinos en Gaza ni el que levantan en la frontera sur de EE.UU. para contener a los inmigrantes, sino un muro contra la guerra, contra el despojo, contra la rapacidad imperialista, una obra común que tenga un sentido solidario y una mira positiva hacia el porvenir:

«Alcemos una muralla
juntando todas las manos;
los negros, sus manos negras,
los blancos, sus blancas manos.
Una muralla que vaya
desde la playa hasta el monte,
desde el monte hasta la playa, bien,
allá sobre el horizonte...»⁸ ■

1. José Lezama Lima: *La expresión americana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993, p.72.

2. Andrés Bello: «Prólogo», en *Gramática castellana*, Buenos Aires, Editorial Glen, p.VII

3. José Martí: «Nuestra América», en *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, T. 6, p.17.

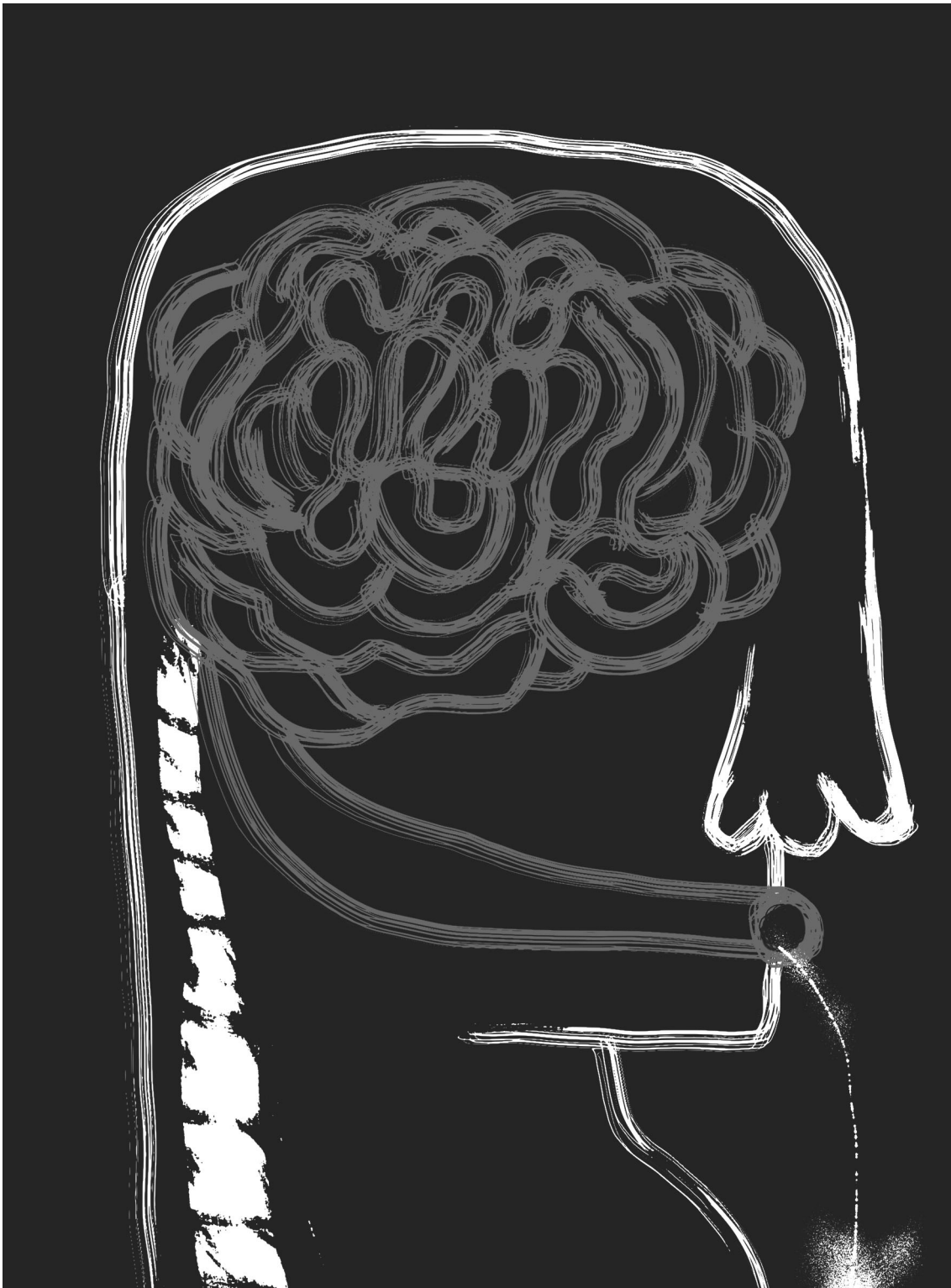
4. *Ibidem*.

5. *Ibidem*.

6. Cf. William Ospina: *Los nuevos centros de la esfera*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2001.

7. José Lezama Lima: «Se invoca al Ángel de la Jiribilla», en *Confluencias*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988, p.100.

8. Nicolás Guillén: «La muralla», en *Poesía mayor*, La Habana, Ediciones Huracán, 1969, p.171.



Pedagogía y arte: el íntimo espacio de la subversión

René Francisco

¿El hecho pedagógico ocurre solo en los predios de la institución docente? ¿Qué son, si no, las relaciones interpersonales, las vivencias cotidianas, los acontecimientos sociales o culturales que convierten cualquier esquina en comunión de criterios?

Durante años me he dedicado a la pedagogía universitaria; pero comencé en Casas de Cultura. Fui a las escuelas, llevé a niños de tercer grado a recorrer la ciudad. Junto con ellos hice arte utilizando los residuos en las playas, generamos cuerpos vivos en el arte visual a partir de objetos desechados, caminamos por la arena y leímos «La tierra baldía», de T.S. Eliot... Aparentemente, fueron relaciones extrapedagógicas, paralelas a un objetivo definido de aprendizaje. Repito: aparentemente.

Al principio me resultó chocante: recién graduado del Instituto Superior de Arte (ISA), una universidad, me enviaban a hacer un trabajo de instructor; pero un mundo distinto al de la experiencia universitaria me esperaba en aquella Casa de

Cultura del Reparto Santa Fe, en la Escuela Nacional de Arte y luego en el propio ISA. Era una energía distinta, renovadora. Como estudiante, solo había conocido una enseñanza extremadamente centrada en la teoría, en la necesidad de ser cultos, de llevar a la alta cultura los intereses del contexto.

Recuento las obras de inserción social que junto con mis alumnos hice en el barrio de Romerillo y me percaté de la multiplicidad de relaciones pedagógicas que entraron en juego: uno llega como artista a un barrio de la periferia y de inmediato es el centro de atención... ¿qué hace este hombre aquí con una cámara? Se produce un primer hecho pedagógico cuando la gente te intercepta y entra en relaciones de duda. ¿Cómo les explicas que haces arte en un barrio de tantos problemas; cómo les explicas, incluso, que «eso» es arte? Se involucra a las personas en encuestas, se escucha sus demandas y se hace práctica social del arte: pedagogía. Lo que se hace no es pintura, no es escultura, ni siquiera es performance o instalación: ¿cómo explicarles? Les llevas un catálogo de Joseph Beuys,

les hablas de su vocación política y de cómo barrer la calle —lo que quizá alguno de ellos haga para vivir— puede ser arte; sorteas a los incrédulos; sensibilizas el entorno y los preparas para el hecho artístico: haces pedagogía: con honestidad y paciencia. Como el arte, la pedagogía es sensibilidad.

Mi primer proyecto como profesor del ISA, en 1989, fue La Casa Nacional, en La Habana Vieja. La Casa es una de las experiencias más fuertes que he vivido: cada alumno habitó en el hogar de un vecino de aquellos solares y atendió sus pedidos, lo cual en el mundo del arte suele relacionarse con el mercado; pero el proyecto partía de la idea de que cada alumno era capaz de crear vínculos de complicidad para fabricar algo. Les pedían desde un rincón poético en una pared hasta una Caridad del Cobre, un lavadero o un retrato del padre jugando con Capablanca. Una enorme cantidad de información ¿extraartística? se ponía en juego entre personas que los estudiantes no conocían y la propia aventura de aquellos, al conocer un tipo de arte que les era ajeno.

La Casa nos llenó a todos los implicados de un *corpus* de creencia, confianza y criterios artísticos: a los alumnos del 89 —y aún a los de hoy— les enseñaban a trabajar con cartulina o lienzo o carpintería, nada de plomería u otros elementos que el arte contemporáneo ha ido incorporando. Pero las relaciones que se establecieron y que luego mantuvimos, nos llenaron de información que ninguna escuela es capaz de dar con tanta certeza: religiosa, patriótica, política, sobre los estratos culturales de cualquier contexto, sobre la arqueología humana. *El patio de Nin*, por ejemplo, podría ser otro video de documentación, con todo lo que tengo: Nin tenía ochenta y tantos años. Una de las cosas que le gustaba hacer cuando joven era inventar adivinanzas; pero hacía más de cuatro décadas que lo había olvidado. La filmé en su casa durante unos tres meses: no estaba en mi estudio con mi música, sino en el patio de una casa donde no había ni basurero. ¿Cómo esta gente puede vivir así? Uno aprende cómo y por qué; pero, muchas veces, no fue un aprendizaje agradable.

Este es un país raro: si vas a las favelas de Brasil, no te encuentras a un médico reconocido viviendo allí; pero en Cuba, en Romerillo, te encuentras al mejor cirujano. Mis alumnos compartieron con estas personas su contexto, con sus felicidades y sus paradojas, en una clase colectiva. Y las hicieron arte.

En mis cursos, leía mucho a mis alumnos el *Diario de Campaña* de Martí. No es un libro de arte; pero es el registro de una persona sensible que te describe una región: cómo sirven las mujeres el café, cómo son sus pieles, cómo es el sonido de sus acciones. Es un registro de viaje hecho con la sensibilidad de un artista, y con él le haces ver al estudiante que observar es una vía para llegar al hecho artístico. Con la Pragmática Pedagógica —así llamamos a estas experiencias— siento que siempre se produce una aceleración de los procesos cognoscitivos. Una información extradocente, extraartística, te va fecundando. No lo hacemos a la alemana, más distante: los cubanos nos comprometemos y todo ese aprendizaje nos transforma.

Un ejemplo, en el arte cubano, es el grupo Los Carpinteros. En La Casa Nacional, ellos se dedicaron a reparar puertas y así aprendieron la carpintería. Como profesor, no podía enseñarles lo que a ellos les interesaba y busqué un ebanista. Fue un trabajo utilitario que generó una experiencia artística. A otros, la experiencia con un plomero, para hacer un lavadero, les propició un aprendizaje de tipo material que no difiere de la escultura más que en concepto. En ese diálogo, nacieron obras capaces de comunicar más al espectador.

Al principio discutíamos sobre cómo llamarle a la idea y surgió el nombre de Pragmática por el sentido de la utilidad de lo que hacíamos; pero también por el carácter práctico del conocimiento. Toda información que uno recibe está bien; pero aquella que no se objetualiza, a veces es inútil. Pienso que

la Pragmática fue directamente: ¿qué necesitas y qué me pides como alumno, como ser con carencias? Y ahí cambió, incluso, el concepto del profesor: no era alguien con un conocimiento incorporado que a partir de él elaboró un programa, sino que se produjo una interpelación más horizontal. El estudiante diseñó su curso y el profesor, como medio, le facilitó la información.

Las Pragmáticas del curso 89-90, sin embargo, eran distintas a las del 97-98: cambió el contexto, cambió el espíritu, cambió la vida y las indagaciones no siempre lidiaban con problemas artísticos puramente, sino con otros dilemas propios de la resolución de la vida, la sobrevivencia. Existe la idea de que el arte no se debe contaminar, pero todo se imbrica: si no tienes lienzo, coges un cartón; no dejes morir tu necesidad de decir. Mucha obra cubana se ha hecho a partir de la carencia. Cuba misma es resultado de eso: «pobreza irradiante», decía Martí. Hacerles ver a los estudiantes caminos distintos es una forma de hacerlos irradiar. La pedagogía es también transformar.

El campo intelectual cubano y, en general, todos los ámbitos, tienen hoy mucho más contacto con el resto del mundo. En los 80, se viajaba solo a estudiar al Campo Socialista. Lo que abrió la puerta del exterior a los artistas no fue un campo político, sino precisamente la presión del propio campo artístico, sus exposiciones y sus performances, aunque es cierto que la mayor parte de mi generación emigró en esa etapa.

Otro ejemplo, a nivel individual, es la experiencia del artista primitivo Ismael Vantour: En el 90, este hombre tocaba trompeta. Trabajando en La Casa Nacional lo conocimos y un día le preguntamos si quería pintar. Nos interesaba hacer un mural *naïf* en la Casa. Ismael pintó esos cuadros sin haber pintado nunca; pero se fascinó con la idea. Así pasamos a lo que llamamos «la región de Ismael»: un mundo marginal, alucinado por una religión no ortodoxa y animista. Nos pidió que pintáramos toda su casa con santos. De la universidad, llevé a mis alumnos a la casa de un hombre aficionado; pero incluso le pedí a Ismael que les enseñara su «no saber» a los alumnos, le pedí que les enseñara a mis estudiantes su pintura, que no existía. Y aprendieron de los colores de aquel mundo alucinante, de aquella pintura negra que muchas veces fue bella. No sé si les sirvió o no, probablemente sí; pero especialmente le valió a él: Ismael es hoy un pintor. No digo que su vida se volvió mejor o peor: cambió.

Cambiamos los artistas: todo lo que en el arte había de canónico, se fue al traste. ¿Cuál era allí la obra? ¿Había obra? ¿Quién era el artista, quién el profesor y quién los alumnos? Fue un experimento en el que yo mismo atravesé un período de alucinación. Tuve algunos problemas con la escuela, no se entendía lo que estaba haciendo, y los alumnos dejaban de ir a otras clases porque estaban cansados: íbamos a tabla rasa con todo lo que yo mismo había vivido hasta entonces. Por aquella época, estaba muy preñado de un romanticismo exacerbado en que creíamos que el arte se encuentra con la vida para modificarla, muy de Rimbaud, de Malevich y del constructivismo ruso. Descubrí la mentalidad de los barrios, la clase fue un proceso de alimentación de un acervo de información viva que no había conocido ni en Fernando Ortiz ni en Lydia Cabrera. En los clásicos, uno encuentra siempre casi todo; pero educar es también transmitir, incluso, lo que de una revista de moda podemos aprender.

Amo ese espíritu de la pedagogía: el empirismo y las cuestiones vivenciales, más que el discurso o la teoría. Chapea el monte como Martí y luego registra la forma en que afilaste el machete, el resto es aventura. Y conviértete en padre, en amigo. Tienes 30 estudiantes, tienes 30 caracteres para lidiar. No los demueles. En el ISA, la crítica es recia; pero tienes que levantarles el ánimo o los pierdes. La tarea del profesor es rescatar a sus alumnos siempre que haya tela por donde cortar. Educar es salvar, como el arte.

En los 80, no conocía la pedagogía de Freire. El concepto de emancipación se usaba en el sentido de la emancipación de los pueblos, decían independencia y pensábamos en Angola o en el *apartheid*; pero ideas como las actuales de Jacques Rancière, remiten a la emancipación en el sentido de las imágenes, del lenguaje del arte, de los significados, entran en un campo de indagación filosófica de la vida.

La chismografía sobre Joseph Beuys —a la verdadera información no teníamos acceso—, los ecos de su ataque a la dirección de la escuela o su idea de tomar como alumnos a quienes la escuela había desaprobado... hicieron que aquel artista fuera como un profesor en mi época. La escuela nos daba a Picasso en un estudio, pero no a Beuys en la calle. Para nuestra generación fue muy importante el proceso de rectificación de los 80: devino luego una propuesta cultural que tuvo mucho de pedagógico. Y un solo ejemplar que había en La Habana de *El nombre de la rosa* o de *La insoportable levedad del ser* pasaba de mano en mano, forrábamos a Borges con periódicos, lo leíamos en voz alta en una guagua, representamos a Martí caminando por la calle, Tomás Esson hizo su exposición *A tarro partido 2*, vimos al Che presenciando una aberrante escena sexual que le carnalizaba... todo el imaginario que la Revolución nos había dado desde nuestra infancia se aplicaba. Habíamos nacido con la imagen de un Fidel que se lanzaba del jeep a donde estaban los obreros, y todo eso lo estábamos corporeizando. Mi generación quiso ser como le habían enseñado que fuera: transformadora, buscadora de sentidos, ajena al arte complaciente; pero cuando quisimos expresar con autenticidad todo eso, fuimos incomprendidos. En el ISA hubo un proceso de transformación de la enseñanza que culminó en una salida trágica de artistas jóvenes, de vanguardia. Creo que la pedagogía del arte ha ido en retroceso: todo lo que en aquella época pudimos haber aprendido y transformado, se convirtió en una pedagogía mediocre, a veces deformante.

No obstante, el arte ha superado la carencia, ha aprendido a devolver, y eso es también pedagogía. En el mundo de la creación, no tiene cabida un campo de relaciones verticales, los intercambios de información deben ser horizontales y así el arte mismo que sale de esos procesos, resulta una transfusión de sangre. La universidad es una institución de poder; pero los estudiantes y profesores debemos ser siempre subversivos, en el sentido de demandar siempre desde nuestras propias necesidades y aspiraciones: querer ser artista curando gente en Etiopía y no dibujando, tiene que ser viable y tiene que ser abarcable en un proceso pedagógico, al menos para discutirlo.

Necesitamos reconstruir Cuba y reconstruirnos como cubanos. Los años de indiferencia han convertido nuestra cultura en algo que a veces no nos gusta a nosotros mismos. La pedagogía tiene un rol central en eso y, por tanto, es hora de abrir puertas, exprimir sus posibilidades y sacar de ella todo cuanto pueda ofrecer. De la pedagogía, digo, no de los cánones. Aprovechar el conocimiento de quien se sienta capaz de transmitir, propiciar espacios pedagógicos incluso informales, que avance todo el que desee abrir sus portales a quienes quieran pasar un rato a aprender Geografía o a compartir lecturas sobre Historia. Los procesos de pedagogía no tienen que ser grandes sucesos, pueden ser tan cotidianos como lo es el propio aprendizaje. Y en el campo del arte, ha de ser bien atrevida, ha de unirse a quienes intentan lo mismo en otros contextos. La pedagogía también puede ser íntima: los mejores momentos de creatividad en mi vida han salido de esos procesos, a cuatro manos y dos almas; los que he hecho con la gente en un solar. El profesor-alumno-artista mete las manos y hasta el cuello en el alma de un mundo jodido, se aleja del ego artístico tan dañino, casi masturbatorio. Crece y levanta con él la sociedad. ■

Un pilar clave para la descolonización intercultural

Isabel Rauber

Las prácticas populares producen/reproducen vida y conocimientos; las mujeres y los hombres construyen propuestas y, desde sus culturas, desde sus modos de vida, van tomando conciencia de las injusticias de género, clase, raza, entre otras. Así lo evidencian las innumerables experiencias de movimientos indígenas y sociales de este continente: El levantamiento indígena de Chiapas es impensable sin la toma de conciencia de sus integrantes acerca de su realidad. Esta se construyó con el apoyo de la concepción y las prácticas metodológicas de la Educación Popular, articulada con la búsqueda de transformación de las condiciones de vida que fue a la vez un empeño en la construcción de alternativas para la vida. Similares procesos pueden referirse respecto del Movimiento Sin Tierras, en Brasil, o de las Bartolina Sisa, movimiento de las mujeres indígenas campesinas de Bolivia.

Todos ellos tienen claro que la consciencia no puede ser traída de afuera de los sujetos; que los sujetos construyen y desarrollan su consciencia a partir de su participación en los procesos de lucha y transformación, reflexionando críticamente acerca de ellos y de las condiciones de vida en las que construyen y desarrollan esa consciencia.

Lejos de aceptar acríticamente la hipótesis de que la consciencia viene de afuera, en América Latina se han desarrollado creadoras propuestas: parte de nuestras grandes riquezas culturales¹ que ponen al descubierto que a partir de las propias experiencias de vida (modo de vida) y de lucha de los pueblos (la clase y los diversos sectores explotados, marginados, discriminados y oprimidos que lo componen), se forma y desarrolla la consciencia individual, social y política. Está claro que no existen espacios donde se cultiven *in vitro* «consciencias puras», por encima de las realidades concretas, carentes de los «pecados» propios de la contaminación con el capital y, por tanto, poseedoras de las «verdades absolutas», las que están más allá de las contingencias del curso de la historia y de las acciones de los seres humanos que en ella intervienen (negando precisamente su carácter práctico, activo, transformador).

Lo anterior reafirma también aquella tesis de que todo educador (militante, dirigente político-social, referente ideológico, etc.), en tanto es parte del sistema capitalista, resulta influido en mayor o menor grado por su lógica mercantil. De modo que por muy conciente que sea de esa situación y se encuentre a favor de los cambios, está influido por esa lógica y necesita también ser educado. Antiguo saber filosófico, político y cultural cuya centralidad fue acuñada por Marx en sus apuntes sobre Feuerbach.

«La teoría materialista de que los hombres son producto de las circunstancias y de la educación, y de que, por tanto, los hombres modificados son producto de circunstancias distintas y de una educación modificada, olvida que son los hombres, precisamente, los que hacen que cambien las circunstancias y que el propio educador necesita ser educado. Conduce pues, forzosamente, a la división de la sociedad en dos partes, una de las cuales está por encima de la sociedad. [...] La coincidencia de la modificación de las circunstancias y de la actividad humana solo puede concebirse y entenderse racionalmente como práctica revolucionaria.» (Marx, 1976: 8)

En América Latina, esta tesis fue creativamente rescatada por Paulo Freire como nudo teórico-práctico de sus fundamentos de la Educación Popular, cuyo ejercicio y desarrollo enriqueció durante décadas tanto las concepciones estrictamente pedagógicas, como las culturales y políticas en nuestro continente; aunque todavía, en este ámbito, su aceptación e integración plena orgánicamente articulada a las construcciones colectivas de pensamiento y organización, permanece rezagada, quizá por su contenido y carácter profundamente cuestionador, práctico y directo del pensamiento y las prácticas elitistas y vanguardistas que sobreviven aún en el espacio considerado «político».

La pedagogía práctica de las resistencias, luchas y construcciones alternativas de los pueblos, y la práctica pedagógica que desarrollan, resultan sin duda un componente central e insustituible del proceso transformador-liberador.

En esta peculiar dimensión de la pedagogía (pedagogía práctica-práctica pedagógica), se condensan los mayores desafíos para el actual pensar-actuar sociotransformador en lo referente a la formación y desarrollo de la consciencia político-social de sí y para sí (transformadora), de actores sociales involucrados en los actuales procesos de cambios sociales.

En tanto para Marx la superación positiva de la enajenación de la clase —y del conjunto de sectores oprimidos— es el núcleo central articulador y proyectivo de la lucha de clases, dotándola de sentido concreto para sí, la liberación que a esa superación corresponde no puede entenderse fragmentariamente como económica, política, social o cultural, sino de un modo integral; porque, para que la transformación real de la sociedad resulte liberadora para los hombres y las mujeres que la encarnan, ellos mismos tienen que poner fin a la fragmentación de sus prácticas y, consiguientemente, de la consciencia que se van formando sobre la realidad social y sobre sí.

En este sentido, la propuesta transformadora-liberadora resulta rearticuladora, integradora teórico-práctica de la realidad como totalidad y de seres humanos consciencia fragmentada como sujetos plenos, capaces también de reubicarse en la sociedad como reconstituyente práctico-concreto de esa totalidad extraviada, rearticulándola y reconstituyéndola desde la raíz. Esto llama a atender especialmente los procesos concretos de construcción y de formación de la consciencia política individual y colectiva de la clase trabajadora, de los pueblos indígenas originarios, de los sectores populares, de las comunidades, etc., en lo individual, lo colectivo-sectorial, lo nacional, continental y global.

Se trata de un complejo proceso social, cultural y político, teórico-práctico integral, intercondicionado, intercondicionante, interarticulado e interarticulador, continuo y discontinuo, un proceso (conciente) de construcción de consciencia por parte de los actores-sujetos —por eso se identifica como autoconstrucción, como autoconsciencia—, en tránsito hacia su constitución o auto-constitución en sujeto popular. Es un proceso que presupone a su vez la concatenación simultánea de diversos procesos y modalidades de aprendizaje individual y colectivo. Integra los distintos saberes y sabidurías, y sus ámbitos de producción-apropiación: las prácticas de resistencia, luchas y construcciones de alternativas concretas, en primer lugar; las reflexiones (y devoluciones) colectivas acerca de ellas, la producción-apropiación del pensamiento crítico acerca del capitalismo y su superación. En ello, la Educación Popular y la Investigación Acción Participativa resultan centrales tanto para la recuperación-apropiación crítica de las experiencias de resistencia y lucha, como para la construcción de nuevas propuestas.

Educación Popular intercultural para la descolonización

La Educación Popular es parte del proceso de (auto)construcción de consciencias de los sujetos a partir de su modo de vida e interacción concreta con sus realidades, de sus subjetividades e identidades. Resulta, por tanto, una propuesta raigalmente intercultural en sus presupuestos y conclusiones. De conjunto, refuerza las miradas descolonizadoras.

La postura colonialista y colonizadora pasa por encima de las diferencias porque excluye y elimina a los diferentes para instaurar y afianzar una sola civilización legítima. A ella responde el diseño de los estados y de las legislaciones que los sustentan, en perfecta concordancia con los intereses económico-políticos de los poderosos y sus representantes.

Para desandar estos caminos en Indo-afro-latinoamérica, la educación para la descolonización resulta vital. A construirla y lograrla contribuyen la Educación Popular, la Investigación Acción Participativa (IAP), las historias de vida (mediante la historia oral) y la construcción de conocimiento colectivo, a través gestión intercultural del conocimiento.

La Educación Popular se asienta en un posicionamiento y una concepción de la relación poder-saber que articula las condiciones de vida, la práctica que en ella desarrollan los distintos actores y actrices individuales y sociales, y la consciencia que tienen o pueden llegar a tener acerca de ello si, reflexión crítica mediante, se (re)apropian de su quehacer y de su realidad.

La Educación Popular supone una relación horizontal entre sabidurías y saberes diferentes, y este diálogo no se alcanza poniendo las sillas en forma circular. Ayuda el colocarlas así, sobre todo por la significación visual; pero está demostrado que se puede estar sentado en un círculo y sostener una posición de predominio jerárquico sobre los demás, que se puede estar en una sala dando una conferencia en formato tradicional y sostener diálogos horizontales con los presentes haciéndolos partícipes de los saberes en ella elaborados. Participar no se

reduce a una forma de disposición de las sillas en una sala de conferencias/reuniones grupales ni a un modo de hablar ni a un formato de exposición. Paulo Freire da un testimonio sobresaliente de ello al comienzo de su libro *Pedagogía de la esperanza*, cuando se refiere a la participación del señor que estuvo todo el tiempo en silencio en las jornadas educativas: cuando él le preguntó acerca de su parecer, expresó sus puntos de vista combinando todo lo allí tratado; así sorprendió al auditorio.

¿Cuál sería el papel de la Educación Popular en el proceso intercultural de construcción de los nuevos pensamientos emancipatorios? El proceso de construcción-reconstrucción de saberes desde abajo, implica la recuperación y articulación de la memoria histórica (de los pueblos), la recuperación de las experiencias de lucha, organización y propuestas, mediante su sistematización, interrelacionando las propuestas metodológicas de la Educación Popular, la Investigación Participativa (IAP) y las historias de vida, apelando, fundamentalmente en este último recurso, a la historia oral.

Todo ello redituará en los resultados, es decir, en la posibilidad de elaborar o enriquecer un pensamiento emancipador, intercultural, colectivo, participe de las prácticas grupales de búsqueda y construcción de lo nuevo. Sin embargo, resulta imprescindible romper con la estructura rígida y jerárquica establecida entre saber y poder, y las relaciones de subordinación y dependencia que en relación con ella se establecen; sostener la coherencia entre el decir y el hacer.

Llevado al terreno de la interculturalidad, el proceso de construcción de nuevos pensamientos emancipatorios es, a su vez, el de (auto)construcción de nuevos sujetos y sujetas del conocimiento y el quehacer sociopolítico. En él, la Educación Popular constituye una herramienta y un posicionamiento político *sine qua non*, puesto que abre las puertas de la razón y el corazón para reconocer al otro/a, valorizar al otro/a, escuchar y ser escuchados: claves interculturales para la construcción de competencias interculturales para la formación y la gestación-construcción de un nuevo tipo de pensamiento emancipatorio (social-individual), y también donde sea posible, como lo es ahora en Bolivia, por ejemplo, para la revitalización/transformación de las instituciones estatales-gubernamentales, abriendo las compuertas a la participación protagónica de los movimientos indígenas y sociales en ellas, potenciando la proyección intercultural descolonizadora de su accionar.

Investigación Acción Participativa: construyendo conocimientos desde abajo

La investigación acción participativa (IAP) se articula directamente con la Educación Popular; se asienta conceptualmente en ella. Es la apuesta a la construcción de conocimientos partiendo de los actores (desde abajo), haciendo de los tradicionales objetos «investigados», coinvestigadores de su propia situación. Este tipo de investigación implica, por tanto, una interrelación y una intencionalidad común entre sujetos. La IAP no reconoce objetos de investigación, sino sujetos, actores, terrenos, problemas, temas, búsquedas que son emprendidas co-participativamente por los investigadores «de afuera» y «de adentro».

La interculturalidad, la descolonización y la construcción del pensamiento emancipatorio en la actualidad, requieren de la búsqueda y el rescate/recuperación conceptualizado de los saberes prácticos de los diversos actores/as, y por tanto implican la mediación de investigaciones. En ese sentido, se comparten los objetivos con la Educación Popular y la IAP. De lo que se trata, en definitiva, es de interactuar entre sujetos/as que tienen saberes y experiencias adquiridas/desarrolladas durante años en organización de tareas de sobrevivencia en diversos ámbitos, que tienen amplios saberes que aportar y que reclaman ser incorporados al proceso protagónicamente, con identidad.

La IAP permite desarrollar procesos de sistematización de experiencias concretas de gestión intercultural, generalmente en ámbitos comunitarios y/o municipales. Sobre esa base, es posible identificar colectivamente y/o construir los elementos para la formación de la competencia intercultural (finalidad de la IAP), así como desarrollar procesos de devolución de los estudios de las experiencias y rescate de saberes. Dichos procesos constituyen importantes fuentes de autoconocimiento y autoconsciencia, a la vez que valiosos componentes para los procesos de formación y/o fortalecimiento de capacidades colectivas de los participantes.

Sobre la IAP, conviene señalar también que la interculturalidad supone, reclama e impone un profundo cambio cultural

de las organizaciones sociales y políticas; en primer lugar, de los investigadores/as. Este cambio cultural comprende la totalidad del proceso: implica el reconocimiento de los saberes no «oficiales», sumergidos o descalificados, la resignificación de los saberes otros: femeninos y feministas, para la vida y la sociedad, la participación abierta y desde debajo de todos y todas en la definición del curso, los ritmos y las propuestas del cambio social. Es decir, modifica las responsabilidades y los papeles de todos y todas. Se refiere tanto a los saberes y a las definiciones «técnicas» (*saber hacer* y *poder actuar*), como a la formación de aptitudes para llevar adelante las transformaciones que reclama la interculturalidad.

Otra arista de esta labor investigativa estaría dada por la identificación de los posibles vasos comunicantes entre las distintas manifestaciones culturales o distintas culturas, que contribuyen a la constitución de redes interculturales de existencia, comunicación, y funcionamiento organizacional y programático colectivo.

Testimonios, historia oral e historias de vida

La sistematización de experiencias se refiere explícitamente al rescate de la historia del funcionamiento de la vida en las comunidades rurales y urbanas, los barrios, la familia, las organizaciones sociales; al rescate de sus fundamentos filosóficos y de las experiencias concretas de la vida colectiva a través del tiempo o en determinados períodos de particular interés político cultural.

Es esta recuperación la que arroja como resultado máspreciado la reapropiación por parte de la comunidad o colectivo en cuestión, de lo que ellos han construido/producido con sus



interconectar las historias de vida con los resultados del proceso integral de la IAP, para construir o reconstruir de conjunto e integradamente los conceptos, para la formulación-reformulación de saberes rescatando los que provienen de las sabidurías, afirmando o reconstituyéndolos en interculturalidad.

Reapropiación colectiva de saberes y sabidurías

Este aspecto se condensa generalmente en el proceso de devolución de los estudios procesados, terminados, a las comunidades y a los sujetos/as participantes del proceso investigativo. Se trata de una devolución interactiva, de intercambio y retroalimentación mutuos, que constituye además la culminación real del proceso de la IAP. No hablamos de un acto ni de un proceso externo a la investigación. Todos los que participan en ella son sujetos de investigación y, en tanto, participan también de la elaboración y reflexión de sus resultados. Esto supone someter las conclusiones/definiciones a la discusión del conjunto participante y construir (o reafirmar) los resultados, propuestas, conclusiones y saberes de modo colectivo y horizontal. En virtud de ello, los procesos investigativos-formativos constituyen, a la vez, procesos prácticos de articulación y construcción de redes del saber y del hacer.

La devolución es parte de las claves del cambio cultural necesario para la gigantesca tarea actual de cara a la construcción de lo intercultural-social, base para la formación de nuevas identidades e interrelaciones sociales y políticas entre diversidades humanas. La devolución supone la colectivización de saberes. Sin ella, habría apropiación de lo colectivo aprehendido por parte de un solo sector o individuo,



decisiones y empeños prácticos, ya que es la mirada proyectiva constituida a través de la experiencia: es decir, las capacidades enriquecidas por la fuerza de la realidad y el empuje de sus dinámicas concretas.

Para realizarlas, es vital apelar a las historias de las experiencias de los miembros más antiguos y de los más jóvenes, de hombres y mujeres. Para rescatarlas se apela a la imbricación metodológica de la Educación Popular, la IAP y la Antropología social.

Por otra parte, cuando hablamos de historias de vida, es preciso señalar que en la reconstrucción de los saberes populares oprimidos resulta central recuperar las experiencias de los sujetos involucrados en las prácticas colectivas, la reconstrucción oral de sus experiencias vitales en lo referente a sus modalidades de vida, su identidad, sus aspiraciones, sus resistencias y luchas sociales, sus prácticas ancestrales de administración de lo colectivo, etcétera. Es vital incorporar a los saberes interculturales el caudal cultural familiar, teniendo presente que el conocimiento y la cultura se forman y desarrollan en cada ser humano desde el nacimiento, en el seno de la familia, el hogar y la comunidad donde se vive, es decir, anteceden y exceden a las instituciones escolares. Esto es lo que, sintéticamente expresado, se distingue conceptualmente como sabiduría.

Las historias de vida pueden ser individuales o grupales, o incluso de organizaciones y movimientos. En este último caso, se trata de un encadenamiento de historias individuales-grupales que hay que ir identificando y reconstruyendo paso a paso, conformando un proceso de investigación y reconstrucción de la memoria histórica colectiva. La mayor riqueza se logra al



independientemente de la metodología que se aplique durante el proceso del conocimiento.

Sin embargo, no es la metodología la que garantiza que los resultados constituyan un saber colectivo social, sino el proceso en su conjunto, su coherencia y la participación en él del total de sus protagonistas.

Se trata, por tanto, de una fuerte presencia ética como componente genealógico de la posibilidad (y realidad) de la construcción de estos procesos, saberes, identidades e interrelaciones colectivas interarticuladas. Hablamos de la posibilidad de transformar las realidades de exclusión y discriminación de los oprimidos y las oprimidas, de los trabajadores y las trabajadoras, pobres urbanos y campesinos, indios e indias, negros, negras y mestizos, a través de la modesta «parcela cultural» que, en ese gran proceso colectivo, desempeña la construcción de los intersticios interculturales para el empeño estratégico que supone transformar la sociedad actual y construir una nueva civilización, fundamentada en la equidad de etnias, géneros y clases hasta su equiparación en el único calificativo universalmente pleno: el «género humano». ▀

1. Revisionismo histórico (Argentina), Educación Popular, Investigación Acción Participativa (IAP), Marxismo latinoamericano, Filosofía de la praxis, Ética de la liberación, entre otras.

Las ideas expresadas en este artículo pueden encontrarse, ampliadas, en el libro *Dos pasos adelante, uno atrás. Lógicas de superación de la civilización regida por el capital*, Editorial Vadell, Caracas, 2010.



¿Qué es y cómo funciona la Educación Popular?

Frei Betto

I Educación Popular es una expresión polisémica. Para Bolívar y Martí, que la utilizaron, significaba la deselitización de la cultura, el acceso de las clases populares a la instrucción escolar y al conocimiento de las ciencias exactas y humanas.

En el caso de Paulo Freire, se trata de un método pedagógico mediante un proceso inductivo por el cual los educandos son los protagonistas de su propia educación. Y esta no se restringe a la escuela. Se amplía a la formación de la conciencia política, al compromiso revolucionario, a que el educando sea capaz de «pasar de la percepción de la vida como mero proceso biológico a entenderla como proceso histórico» del cual él, como ser colectivo, es el sujeto transformador.

II Al comenzar a visitar con frecuencia a Cuba, en la década de 1980, hablé del tema de la Educación Popular con Fidel y la dirección de la Casa de las Américas, convencido de que la introducción del método de Paulo Freire podría favorecer la formación/actuación revolucionaria de las nuevas generaciones cubanas.

Algunos funcionarios de menor nivel del gobierno cubano intentaron convencerme de que todo el sistema pedagógico del país era de Educación Popular. Pero el acceso universal a la escolarización y el hecho de que el contenido de las disciplinas se pautó con una inclinación revolucionaria, no significa que estemos en presencia de Educación Popular. Esta se define por el método que les posibilita a los educandos, como veremos, ser protagonistas de su propio proceso educativo. En otras palabras, incluso en el mundo socialista, como ocurría en la Unión Soviética, la educación escolar era pronunciadamente «bancaria», o sea, el profesor depositaba en la cabeza del alumno los conceptos que debía aprender.

Fidel y la Casa de las Américas, sensibles a todo lo que pudiera contribuir al avance del socialismo, patrocinaron en La Habana, a lo largo de esta década, tres encuentros latinoamericanos y caribeños de equipos de Educación Popular. De la iniciativa nació en Cuba el Centro de Educación Popular Martin Luther King.

III Puede que alguien le pregunte a un dirigente cómo son las reuniones con su equipo de trabajo y este responda: «No tenemos una pauta para las reuniones ni practicamos entre nosotros la autocrítica. Nos reunimos para resolver cuestiones inmediatas y con un horario muy apretado».

En esas condiciones es mejor desistir de la Educación Popular. El primer requisito para esta es que el equipo de trabajo se someta a determinadas normas: profundización, crítica y autocrítica, evaluación, planeación estratégica, discusión de la concepción, los medios y los objetivos, y de lo que pretenden como administradores; además de resolver los problemas que les incumben, como los del agua, el alcantarillado, las escuelas, las calles, la agricultura, las importaciones, etcétera.

IV La Educación Popular es una articulación de práctica-teoría-práctica —tener como punto de partida la vivencia de los educandos y reflexionar sobre ella teóricamente para hacerla aún más comprometida y revolucionaria— y utiliza dos herramientas: el «sacacorchos» y el «destornillador».

Primero, es preciso sacar de las personas lo que viven y sienten cotidianamente. Después, saber escucharlas. Dejar que hablen y critiquen con toda libertad. E introducir dinámicas de grupo que favorezcan la libre expresión de todo el equipo. Cuando las personas no expresan libremente lo que piensan y cómo actúan, tienden a clandestinizar su actuación, lo que agrava las contradicciones.

La otra herramienta es el «destornillador»: apretar un tornillo por aquí, aflojar otro por allá... Hacer reflexionar a las personas sobre el sentido de su actuación, los valores subjetivos que las motivan, los ideales que las estimulan. Sin eso, se corre el riesgo de caer en el activismo, en el empirismo, en la improvisación, y de que el equipo termine convirtiéndose en un sector burocrático como cualquier otro.

V La afectividad influye en las condiciones de trabajo. Considerada una cuestión privada, interfiere subrepticamente, sea estimulando el tráfico de influencias (el caso del profesor involucrado afectiva/sexualmente con una alumna), la corrupción (los favores personales), el ausentismo y, en resumen, el predominio de lo personal sobre lo social.

Los líderes formados en la Educación Popular muestran, en la práctica, cómo influye lo afectivo en el desempeño político. Antes de ser líderes no tenían responsabilidad pública, podían vivir sus problemas afectivos porque ello afectaba, como máximo, a su familia. Al ser líderes, afectan a estructuras e instituciones.

En cierta región de Brasil vivían en un asentamiento agrícola tres dirigentes de los Sin Tierra: un muchacho soltero y un matrimonio. El soltero sabía manejar; el matrimonio, no. Y había un solo carro. El soltero se enamoró de la mujer casada, y ella de él. El marido, por razones de su compromiso de trabajo, no podía marcharse del asentamiento. Por tanto, se veía obligado a soportar una situación profundamente incómoda cada vez que su mujer

tenía que ir a la ciudad, pues dependía del otro para moverse en el área.

Situaciones complicadas como esa interfieren en el colectivo y paralizan el trabajo realizado. Todo el asentamiento asistía a aquel drama, y nadie sabía cuándo y cómo se resolvería. Siempre aparecen dificultades semejantes, pues forman parte de la condición humana.

Por tanto, la cuestión reside en cómo reducir ese tipo de impacto. Y la pedagogía de la Educación Popular, al sacar a la superficie la cuestión afectiva y sexual, evita o, al menos, palia y elucida, posibles problemas.

Existen muchos líderes que son revolucionarios en el discurso y en la calle; en su hogar, reproducen exactamente el modelo patriarcal, burgués, colonialista. Les parece perfecto que la esposa se quede en casa cuidando de los hijos.

Ya ha habido casos de protestas de sindicalistas que no querían que sus mujeres asistieran a cursos de formación política. Decían: «Antes del curso no pensaban en ciertas cosas, y ahora me ponen a prueba la paciencia en la casa». La respuesta del educador fue: «Ese problema no es del educador: ve y resuélvelo con tu mujer. Mi criterio como educador consiste solo en exigir que en el curso esté presente el matrimonio. Si uno de los dos no quiere participar, el problema es del matrimonio».

No se puede caer en el moralismo; se trata de desclandestinizar una dimensión fundamental de la vida. Así, las personas tendrán criterios, discernimientos, parámetros, y tal vez los problemas se reduzcan un poco.

Debatir la cuestión afectiva en su dimensión personal y social es romper un tabú. Queremos crear una sociedad amorizada y amorizante. Romper ese tabú, trabajar esa dimensión, significa ubicar el amor como la condición para vivir en una sociedad en la que las personas son diferentes en dones y capacidades, sin que necesariamente diverjan en opiniones e ideales.

VI No se puede hablar de Educación Popular sin transparencia en las relaciones entre los miembros del equipo. Desde el inicio de mi trabajo como educador popular en el Centro de Educación Popular del Instituto Sedes Sapientiae (CEPIS), de Sao Paulo, en 1998, cada tres meses se hacía un encuentro de todo un día para evaluar el trimestre. Esa evaluación comenzaba por la crítica y la autocrítica: cada miembro del equipo pasaba al frente y todos hacían una evaluación crítica de los aspectos positivos y negativos de su trabajo.

Había normas: nadie podía defenderse, sino debía escuchar. Al final, cada persona hacía su autocrítica. No se trataba de justificar los errores y las equivocaciones. A partir de las críticas planteadas, cada quien hacía, en grupo, su evaluación.

Dos criterios enrumaban la crítica y la autocrítica: el primero era que quien sintiera que iba a expresarse en un tono emocional, no tenía derecho a hablar. Si alguien quería hacer una crítica, pero el problema aún no estaba superado, la dejaba pasar. Es preciso tener serenidad para criticar a otro. Y tal vez es mejor una conversación privada que una «explosión» emocional en público.

El segundo criterio era que, oídas las críticas negativas, nadie podía justificarse. De inmediato, las dos personas —la que había hecho la crítica y la que la había recibido— conversaban a solas para resolver sus diferencias.

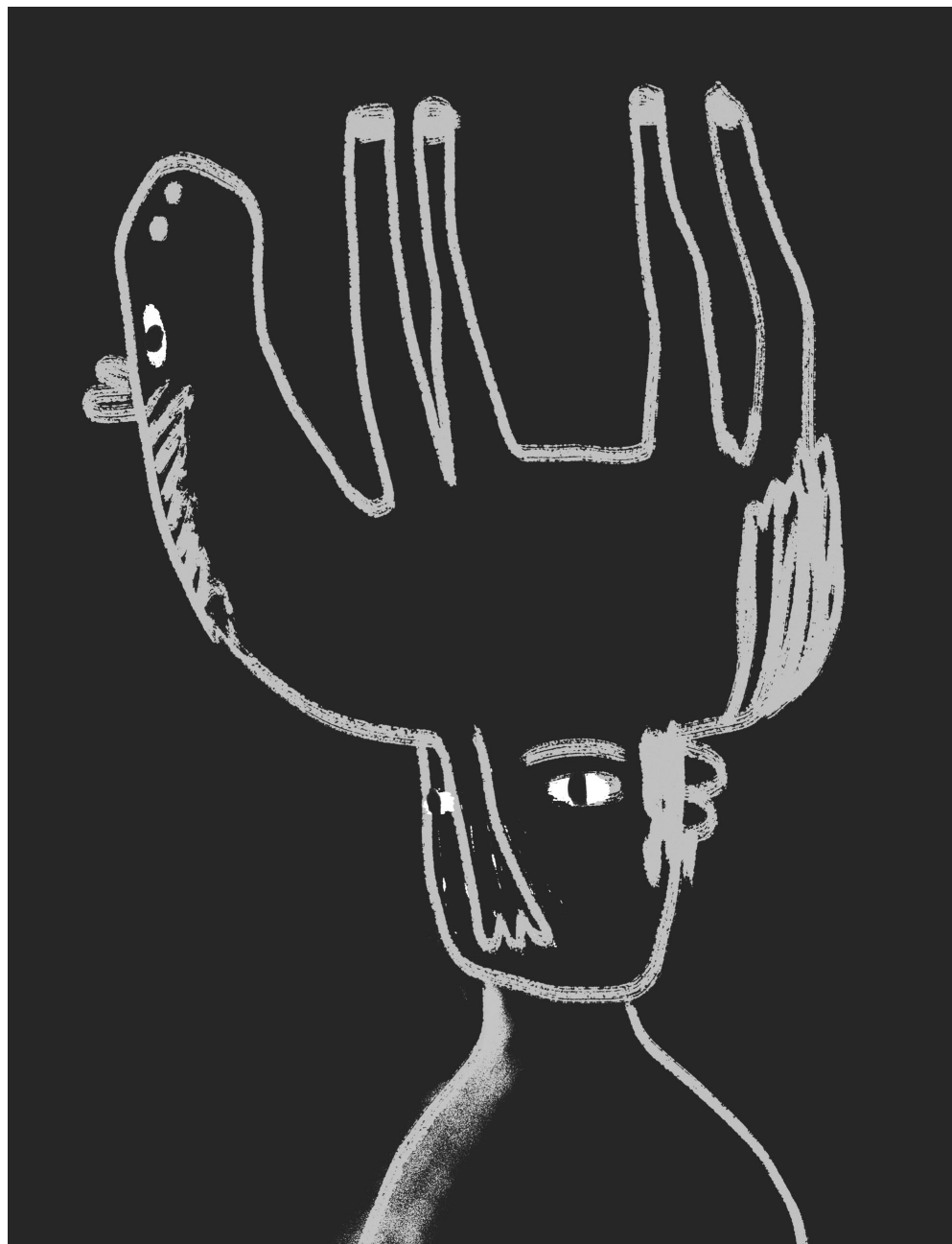
Esa práctica le infundió al equipo una gran transparencia y fortaleció nuestras relaciones. Muchas veces, en los equipos se producen competencias, rivalidades y disputas de espacio, y los problemas se van acumulando hasta que, cuando salen a la luz, ya no hay solución. Por último, con frecuencia introducimos en el equipo «valores» típicamente capitalistas. En ese sentido, la Educación Popular es un poderoso antídoto contra esa influencia nociva y disgregadora.

VII El método de la crítica y la autocrítica es importante, pero difícil de adoptar por cualquier equipo de trabajo. No estamos acostumbrados a que nos critiquen, mucho menos quienes son nuestros subalternos en la jerarquía laboral.

Los evangelios narran que, en cierta ocasión, Jesús les preguntó a sus discípulos: «¿Qué es lo que el pueblo piensa de mí?» Y de inmediato: «¿Qué piensan ustedes de mí?»

Si nunca hacemos esa pregunta es porque no queremos oír la respuesta. Pero la Educación Popular es atreverse a oír de los educandos y del equipo lo que piensan del educador, lo que opinan de su desempeño. En general, tendemos a pensar que todo está yendo bien, que nuestros superiores aprecian la calidad de nuestro trabajo, y vamos posponiendo la solución de las dificultades y los problemas. Es ahí cuando las cosas comienzan a andar mal.

VIII Por último, la Educación Popular es educación para la convivencia socialista, en la cual la realización personal es tanto más significativa cuanto más valor agrega a las conquistas sociales. Si el socialismo es «el nombre político del amor», la Educación Popular es «el método» que favorece la fractura de nuestro egoísmo y nos estimula el compañerismo, la solidaridad, el espíritu de sacrificio, en función de los más nobles ideales que guían la emancipación de la humanidad. ■



Encuentro y reflexión

Rev. Raúl Suárez

Desde mi graduación en el Seminario Bautista de Cuba Occidental —bajo la orientación y superintendencia de la Junta de Misiones Domésticas de la Convención Bautista del Sur de EE.UU. y ordenación al pastado de la misma denominación, en 1960—, en cada mes de diciembre hice la misma actividad durante 25 años. Al principio me sentaba frente a una vieja máquina de escribir Remington y, en menos de dos horas, hacía todos los planes de trabajo con todos sus detalles para la realización del programa general de la Iglesia; cuando apareció —bastante tarde, por cierto— una computadora, con mejor tecnología, hacía lo mismo. En la última reunión —llamada, en aquel entonces, «de negocios»; hoy, «administrativa»—, leía los planes hechos de esa manera y pedía la aprobación a la congregación; se acordaba por unanimidad, luego de dos o tres preguntas sin contradicción alguna.

Fuertemente hecha costumbre, la iglesia giraba alrededor del pastor. Muchas veces, posteriormente, he llamado a este modelo de iglesia «pastorcentrismo», muy parecido a lo que también se ha llamado «el hombre orquesta». En la liturgia de cada domingo en el servicio de adoración, sucedía lo mismo: el pastor hacía todo «el orden del culto» y prácticamente lo conducía en su totalidad.

Con algunos antecedentes, sin tener una buena formación pedagógica, a partir de 1987 las cosas fueron cambiando sin volar etapas, siguiendo el principio de que el pastor debe acompañar a la iglesia y la iglesia debe acompañar al pastor. Ahora, en noviembre o diciembre, la congregación se reúne y se inicia el siguiente proceso: luego de una mística muy contextualizada, se presenta el diseño de la reunión y, usando una buena técnica participativa, se hace una evaluación crítica del trabajo realizado durante el año; todo muy unido a un diagnóstico que incluye la realidad sobre el aquí y el ahora en el que vivimos, la situación eclesial cubana y, desde luego, la de la propia congregación. A partir de este proceso —intensamente



participativo— surgen los ejes temáticos para el programa general del año. Su ejecución se lleva a cabo por mediación de varias pastorales: un coordinador con cuatro o cinco miembros y la participación activa de toda la congregación. Se acabó el pastorcentrismo y, con él, el autoritarismo y el paternalismo: es la hora de la comunidad y supreciado gobierno congregacional. ¿Qué ha pasado? Apareció la Educación Popular según el proyecto pedagógico de Paulo Freire y lo hizo con una larga experiencia en su aplicación en las Comunidades Eclesiales de Base (CEB), en los movimientos sociales, en proyectos de trabajo comunitario y, desde luego, adaptada a la realidad concreta de nuestro país.

Para muchas personas en Cuba, la Educación Popular se identifica con el derecho de todos y de todas a la educación y a la cultura general. La Educación Popular es una herramienta teórica y práctica, esencialmente, para el trabajo comunitario y la formación de ciertos valores fundamentales para un proyecto de carácter socialista. Es una pedagogía liberadora encaminada, entre otros objetivos, a la formación de valores comunitarios radicalmente opuestos a los seudovalores capitalistas. La necesaria formación ciudadana: no solamente en la relación maestro-estudiante, donde el primero es el que sabe y el otro recibe información y conocimientos, sino en el encuentro de saberes a partir de la realidad de la vida cotidiana de las personas. La verdad, la solución, la visión de la vida y de la sociedad no es la prerrogativa, ni la posesión de un individuo. Es lo opuesto a la verdad y al pensamiento únicos.

La Educación Popular, en miles y miles de comunidades de base que a la vez formaron movimientos sociales y aun partidos políticos que han llegado al poder, nos conduce al maravilloso

camino del yo a nosotros y a nosotras, al decir de Galeano, a dejar definitivamente el partido de los «ninguneados» y formar el alguien con sentido de la vida en sociedad. En este toma y daca, el ser humano no pierde su identidad personal; pero esa identidad solamente adquiere el verdadero sentido en la entrega por los demás. Así es como he concebido la idea guevariana del «hombre nuevo», aquel que en la dedicación de la vida a la entrega solidaria y sacrificial por lograr una sociedad determinada o un mundo radicalmente diferente, justo y humano, encuentra su proyecto de vida.

Por otra parte, en la diversidad sectorial de los movimientos populares en los que se ha asumido la metodología de la Educación Popular, uno de los resultados más significativos ha sido la toma de consciencia de la democracia participativa. En el encuentro de saberes, en la participación activa, pensante, crítica y comprometida —sin barreras, ni máscaras—, cada persona, en el esfuerzo unido por hacer parir algo nuevo para la comunidad, el barrio, la cuadra, el centro de trabajo, el centro de estudio o la cooperativa, se siente parte porque experimenta un sentido de pertenencia como jamás lo había soñado. De paso digamos que no es lo mismo movilización que participación; este sentido de la vida y de la pertenencia no se logra con pequeños o grandes esfuerzos movilizativos, por muy necesarios que estos sean.

El trabajo realizado a partir de los primeros años de la década de los 90, a través del Programa de Educación Popular y Acompañamiento a experiencias locales con la colaboración de más de 350 personas en todo el país, es una evidencia de lo mucho que podemos alcanzar en este momento histórico de los cubanos y cubanas. La puesta al día de nuestro proyecto socialista en la búsqueda de soluciones económicas y sociales, dependerá de la participación consciente, activa, creadora y crítica, la cual nos desafía a la entrega y dedicación de todos. Por más de 50 años, este pueblo ha alcanzado la suficiente madurez política, ética y moral que nos mueve a la fe, a la esperanza y fortaleza de nuestra más segura convicción: lo mejor siempre está por delante. ■



La hora de los desconectados

Milena Recio

Fue en 2004 cuando los cubanos vimos cabalgar por La Rampa a un rinoceronte. Compartiendo la escena con camellos metálicos y transeúntes desordenados, el «cuernudo» parecía huir de la fauna humana. Lo vimos todos, por televisión, cuando los organizadores del VI Salón de Arte Digital mostraron el *spot* promocional del evento.

Esta secuencia metafórica era al mismo tiempo un testimonio más de *lo-posible-virtual* que se aloja en nuestras retinas y cerebros para domesticar nuestra capacidad de asombro.

En 1938, miles de personas, presas del pánico, no pudieron defenderse de una *imagen* sonora que *representaba* una amenazante incursión extraterrestre. Ni siquiera Orson Welles, conocedor del poder de los *media*, pudo figurarse el impacto que, en la sociedad de las grandes ciudades del este «americano», tendría su performática versión radial de *La guerra de los mundos*.

Tantos años después, el *environment* mediático en que nos desenvolvemos nos ha entrenado con eficacia hasta extirpar convenientemente cualquier atisbo de estupefacción. (Tampoco nos impresiona un rinoceronte en la selva africana).

De tanto exponernos a las *new technologies*, de tanto discurso que ficcionaliza la realidad y lo contrario, y de tanta poda al potencial crítico de las generaciones, los relatos sobre el mundo en que «resistimos» son fundamentalmente predecibles (aunque no controlables) para la mayor parte de las personas que lo habitamos.

Buey Arriba / Way Up

Y he aquí que el rinoceronte no solo «estaba ahí» para quienes «rampeamos»; para quienes hemos recibido entre los dones, este, inestimable, de nacer, vivir y explicarnos la existencia desde esta capital que, como todas y en su escala, discursa sobre el futuro.

En las laderas de la Sierra Maestra, allá en Santo Domingo, en Buey Arriba, en Granma, donde la escasez material se mantiene fiel a sus difuntos y donde hasta el mar puede ser un lujo inaccesible para muchos, también pudo verse este enorme animal recorriendo la avenida más cosmopolita, abierta y joven de nuestra topografía humana (cubana).

Las huellas mentales de la *virtual reality* no se derivan exclusivamente de la interacción directa con las tecnologías que de primera mano la (re)producen. La presencia de una enorme variedad de formas de dispersión del *sensus* virtual es el signo de nuestra época. No es el artefacto, sino el sentido; la significación de la máquina, tal como nos enseña el sabio y centenerario McLuhan.

La virtualidad digital conquista en este siglo XXI la «consciencia posible» (Lucien Goldman) no solo en el aspecto restrictivo de «hasta dónde» podemos formarnos un determinado juicio, sino en otro sentido: cuando un *input* informativo puede imponer un margen distinto, una nueva cota de «posibilidad». Más allá de la «frontera entre el ser y la nada», consigue ser «una frontera entre el ser y el más ser».

Así, nuestro andarín rinoceronte es solo otro guiño para ese «lector» de la realidad que puede representarse el mundo desde cualquier latitud ideacional, pero sabiendo que, en cualquier esquina, corre uno el riesgo de ser corneado.

Desconectados, uníos

Las estadísticas mundiales muestran que unos dos mil millones de personas se conectan a Internet. El resto —descontando con vergüenza y dolor a quienes mueren por inanición o viven por debajo del mínimo humano— probablemente saben, de alguna forma, que otros *sí* están conectados. Comparten la noción de la red, conocen que es algo poderoso y quizá mágico.

Incluso los «desconectados» pueden apreciar la paradójica contracción/ampliación del tiempo y el espacio; han adquirido una dimensión global de la existencia que no puede ser ya pauta o escamoteada fácilmente —¡no como antes!— por cualquiera de las fronteras: territoriales, de clase o grupo, género, religión o nacionalidad; aprehenden la portabilidad de la información, la miniaturización de los dispositivos de almacenamiento y la reproductibilidad infinita de la información, como rasgos típicos y hasta «naturales» de «lo-que-existe».

Las noticias de televisión que citan como fuente a Internet, la radio que programa música en *tracks*, las personas que cargan su Ipod pegado a las orejas, los políticos que convidan a mítines por SMS, los amigos emigrantes que curan su nostalgia por *e-mail*, las miles de fotos instantáneas que el vecino le hizo a su hija que nació... Todos son «mensajes» ubicuos,



cotidianos, con los que topamos, aun desde la «desconexión», sin poder evadir un estilo de época marcado por los *bits*.

No es extraño, por eso mismo, que las definiciones sobre la brecha digital abarquen, cada vez más, los aspectos cualitativos y no solo el perfil numérico de la desigualdad informacional; entre otros motivos porque la «desconexión» no es un estatus —más o menos transitorio—: es una cultura compartida por quienes recibimos y aprovechamos solo pequeñas porciones de la gran capacidad de producción y distribución informacional en el mundo de hoy, en la sociedad red, al decir de Manuel Castells.

La cifra de penetración de Internet en Cuba, según la Internet World Stats (IWS), es de solo 14 por ciento, considerando una población total aproximada de 11,5 millones de personas y de 1,6 millones de «conectados»; una de las más bajas proporciones en América Latina. Buena parte de estos usuarios se conectan a una especie criolla de Intranet con accesos limitados y a baja velocidad.

Un reciente estudio de la Oficina Nacional de Estadísticas de Cuba informaba, además, que solo el 5,8 por ciento de los cubanos usó el correo electrónico en 2009.

Mediante una encuesta nacional, se supo que apenas el 31,4 por ciento de la población cubana tuvo acceso a una computadora en el mismo lapso —de los 700 mil que se reportan en el país, para una tasa de 62 computadoras por cada mil habitantes. En la mayoría de los casos —el 85 por ciento—, los usuarios de estos servicios de red «entraron» desde computadoras instaladas en centros de estudio o trabajo. Los datos relativos a 2010 —que recién terminó— deben ser semejantes.

La condición de «desconectados» obliga a estrategias inexcusables para conseguir el acople necesario con los cambios potenciados por la revolución tecnológica digital que tiene ya varias décadas en curso.

Algunas de esas estrategias se enfocan en un «uso con sentido» de las tecnologías; no desde la opulencia, sino desde la escasez; no desde la abulia por lo digital, sino a partir de unos imaginarios sociales impregnados de *bits*, de maneras curiosas e inextricables.

1961-2011: otra campaña

Cuando en 1961 el pueblo cubano decidió conquistar para sí su derecho al futuro mediante la diseminación de las «letras» a través de una campaña masiva de alfabetización, estaba, al mismo tiempo, ofreciendo el «arma» liberadora de la lecto-escritura y resolviendo una gran deuda social con el ciclo tecno-cultural gutemberiano.

En ese proceso, la mayoría de las personas «dominaron» el recurso del lenguaje escrito no solo a partir de que tuvieron libros que leer o cartas que escribir —soportes/artefactos tecnológicos que la Revolución produjo y socializó en una escala nunca antes vista en la historia cubana—, sino también cuando esas mismas personas comprendieron la necesidad e importancia de ese conocimiento para vivir una vida de intercambios culturales simétricos y de expansión de su aptitud humana.

Los adolescentes que fueron a enseñar entonces, lograron, adicionalmente, provocar la ansiedad por *saber* en millones de personas de todas las edades, y les aportaron la energía suficiente para seguir estudiando y reubicando así su horizonte mental a través de la cultura escrita.

Cincuenta años después, en los nuevos escenarios, es acaso imprescindible otra alfabetización, esta vez para insertarse más plenamente en el nuevo ciclo tecnocultural abierto por la infocomunicación digital.

Aun cuando no están disponibles PCs para todos —faltan muchísimas— y la conectividad seguirá siendo *difícil*, la sociedad cubana no podrá dar ninguno de los saltos que pretende en estas fechas, si no lo hace promoviendo sujetos activos en el uso de las tecnologías digitales y sus contenidos (¡la información y el conocimiento!).

Aunque todos soñamos los «aparatos», la alfabetización que se necesita —si bien no podrá prescindir de ellos—, no depende solo de la dotación tecnológica; es de mayor alcance. Pero tampoco se reduce a enseñar el uso de sistemas operativos (da igual Windows o Linux) o de procesadores de textos o imágenes (lo mismo Office que OpenOffice), o a buscar información en enciclopedias digitales (sin distinguir entre Encarta o Wikipedia).

Una alfabetización sin analfabetos

No existen los inmaculados de los *bits*. No es posible salvar nuestras consciencias de sus permanentes estímulos. Nuestras habilidades para lidiar con ellos son, eso sí, más o menos complejas; pero en ningún caso se llega casto, ni siquiera en edades tempranas, al aprendizaje sobre lo digital en la sociedad actual. No hay analfabetos digitales puros.

El potencial, sin embargo, muchas veces se desperdicia en el fomento de habilidades de poco rendimiento individual y social. El uso de las llamadas TICs (Tecnologías de la Información y la Comunicación) puede ser exquisitamente mediocre cuando tiende a reproducir, meramente, las formas de relación

con las tecnologías precedentes, desconociendo la aplicación, para nuevas funciones, de las herramientas y sus lógicas.

Miles de horas se desperdician, se acumulan montañas de aburrimiento y apatía en las aulas escolares; por ejemplo, donde los maestros siguen utilizando la televisión como prótesis del profesor parlante que dicta cátedra, muchas veces sin reconocer las necesidades cognitivas de niños con *otras* demandas.

Las innumerables presentaciones en PowerPoint —animadas y a todo color— que un estudiante universitario verá durante su carrera, ayudan a reproducir año tras año, curso tras curso, idénticos relatos *demodé*, más viejos en ocasiones que la ciencia misma.

Adolescentes entrenados en el «difícil arte» del *Copy+Paste*, difícilmente investiguen un solo «¿Por qué...?» de autoría propia. Científicos que usan Google como única puerta de acceso a los contenidos, corren el riesgo de hacer «ciencia de bodega».

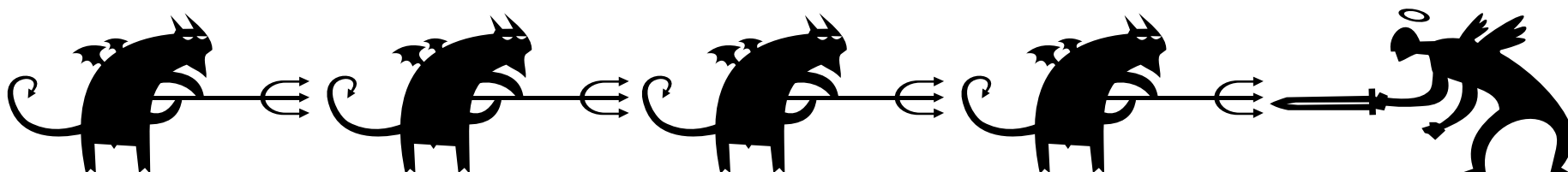
Periodistas que pretenden seguir imponiendo *sus* versiones de la realidad desde *sus* columnas, sin permitir el diálogo, estarán a un paso del ridículo frente a la marea indetenible de (sustanciosas) opiniones, de todos los signos, que brotan en la web 2.0.

Intranets muy útiles solo para avisar el cumpleaños de cada compañero, mes tras mes, o para «rememorar» destañadas efemérides, y no para soportar procesos de trabajo y creación de nuevos valores económicos, serán siempre telarañas para cazar moscas.

Esta otra alfabetización —digital/informacional— que necesitamos, parece ser un asunto tan urgente como el del marabú. Resolver la infección de las tierras es condición para ofrecer alimento a los estómagos; desperezarse, ir en campaña hacia un modelo de sociedad sustentada en el valor del conocimiento nos daría ciertas garantías para un futuro en el que toda vocación no se reduzca al mero estómago.

«Es como si fuera necesario un nuevo tipo de civismo», nos dice Alfons Cornellá. *El civismo informacional*. «Todos comprometidos en generar mejor información, en facilitar su localización, en enseñar a entenderla, en ser exigentes en cuanto a su calidad, etc. *La sociedad comprometida con el conocimiento*. El conocimiento como valor social».

En la sociedad de la justicia y la inclusión —la utopía—, nuestra inteligencia, comunicada convenientemente, será, por fin, la fuente suprema para otorgar sentido a las cosas, aunque sean estas tan fantásticas como una carrera de forajidas bestias por nuestro entorno de asfalto. ■



Martí, los EE.UU. y «el hombre afeminado»

Emilio Bejel

No es fácil encontrar una propuesta más clara de la imagen del héroe guerrero cubano durante la segunda mitad del siglo XIX que la expresada en los *Cromitos cubanos* (1892), de Manuel de la Cruz. En su excelente estudio sobre las biografías cubanas desde 1869 a 1898, Agnes Lugo-Ortiz explica cómo Cruz propone una suerte de modelo de hombre para la guerra, un modelo de conducta para el clásico varón guerrero. Esta imagen rechaza al hombre «afeminado» —representado, según Cruz, por el poeta modernista Julián del Casal— que no dedica su vida a la acción ni su pluma a seducir a las mujeres.¹

Este rechazo al hombre «afeminado» coincide perfectamente con mi tesis de que este —así como «la mujer hombruna»— se construye en Cuba para delinear los límites del discurso nacionalista; se trata de un sujeto excluido que irónicamente forma parte, por negación, de la definición de lo nacional.

Para De la Cruz, el poeta Casal muestra un comportamiento patológico porque se distancia del «hombre de acción» en la guerra y las actividades públicas, y porque en sus escritos se percibe «una falta de mujeres». Como afirma Lugo-Ortiz, De la Cruz patologiza todo lo que se refiera a lo «interior»; patologiza el carácter de Casal porque es un hombre que se asocia con lo casero y evita lo que es el espacio propio del «hombre viril»: la guerra y la política.

De acuerdo con Lugo-Ortiz, en Casal hay una ruptura básica que se muestra en la patología del cuerpo y del alma, debido a la transgresión de los roles genéricos y de la (hetero)sexualidad. Lugo-Ortiz añade que en el modelo nacional que propone De la Cruz, las características positivas se relacionan con lo épico, e insiste que en Casal lo épico se «desviriliza por un proceso de afeminamiento». De la Cruz expone todas estas normas referentes a una conducta viril y agresiva durante o entre las guerras de independencia cubana —la Guerra de los Diez Años (1868-78); la Guerra Chiquita (1879); y la Guerra de Independencia (1895-98).

Como explica el historiador Louis A. Pérez, Cuba estaba experimentando una profunda transición en varios aspectos durante la segunda mitad del siglo XIX: un aumento marcado en las divisiones entre el campo y la ciudad, entre blancos y negros, así como entre criollos y peninsulares. También estaba ocurriendo, en esos años, un cambio en la estructura de clases sociales y varias formas culturales también sufrían gran transformación. Además, en esa época estaba sucediendo algo sumamente crucial: el aumento de las tensiones con España y los lazos cada vez mayores con los EE.UU. El pueblo cubano estaba cada vez más desilusionado con las estructuras coloniales, lo cual llevaba a muchos ciudadanos a una propensión hacia la adopción de nuevas actitudes y valores en relación con la sociedad en que vivían. Aunque el sistema de trabajo asalariado no sustituyó por completo el sistema esclavista —que duró hasta 1886—, el trabajo esclavo fue atacado sistemáticamente durante todo este período.²

A todo esto hay que añadir que los EE.UU., para entonces, habían logrado no solo gran influencia económica y cultural en Cuba, sino también habían mostrado sus intenciones de adquirir la Isla. Por tanto, Cuba luchaba por su independencia del colonialismo español a la vez que emergían en esa sociedad ciertas formas de las estructuras del capitalismo

moderno y los EE.UU. amenazaban con un expansionismo que afectaría a toda la sociedad cubana. En esos momentos, la imagen problemática del extraño cuerpo del «hombre afeminado» se construía en medio de todas esas luchas.

Aquí acaso convenga referirnos a la afirmación de John D'Emilio en cuanto a que el rechazo moderno de la homosexualidad en los países afectados por el capitalismo se radicalizó en la segunda mitad del siglo XIX debido a los cambios dramáticos producidos por el aumento del trabajo asalariado y otros cambios que emanaban de la emergencia de un nuevo sistema económico. D'Emilio arguye que, como consecuencia del capitalismo emergente, se expandía por casi todo el mundo; la unidad familiar dejaba de jugar su papel tradicional y se convertía en una institución social que dependía para su supervivencia del salario de uno o más miembros de la familia.

Este cambio alteró profundamente la estructura familiar y la definición misma de las relaciones heterosexuales, ya que la procreación dejaba de tener la misma función económica que durante la estructura feudal. Además, la libertad de acción de los miembros de la familia aumentaba considerablemente debido a que ahora se dependía de salarios, no del trabajo colectivo, para adquirir los productos que se consumían en el hogar.³

Por eso podemos proponer como hipótesis de trabajo que el aumento del capitalismo en la Cuba de la década de 1880, y la inestabilidad de la modernización y migración en este país pueden haber causado que los líderes nacionalistas se preocuparan obsesivamente por controlar los parámetros del constructo nacional. En Cuba, una de las consecuencias de esta inestabilidad fue la de culpar a los inmigrantes —sobre todo los españoles, africanos y chinos— de introducir los «vicios» sexuales en la sociedad cubana.

Es de suma importancia tomar en cuenta la relación de Cuba *vis-à-vis* los EE.UU., para comprender la complejidad de la relación entre las representaciones de la homosexualidad y las posiciones de los nacionalistas cubanos de la época. Como es bien sabido, para finales de la década de 1880 y principios de la de 1890, los EE.UU. estaban muy encaminados a convertirse en una potencia mundial con aspiraciones imperialistas, lo cual acarrea una intensa preocupación por la masculinidad y por lo que algunos líderes norteamericanos percibían como el peligro de la homosexualidad. Durante estos años, hubo una campaña publicitaria compulsiva por parte de líderes y personas prominentes en los EE.UU. que deseaban anexar a Cuba a la unión norteamericana.

Para un recuento sumamente interesante y revelador en cuanto a la campaña publicitaria a favor de la anexión de Cuba y su relación con la masculinidad, hay que referirse al libro de Peter Hulme, *Rescuing Cuba: Adventure and Masculinity in the 1890's*, en el que se relatan algunos de los golpes publicitarios más extraordinarios de esos años. Hulme analiza, entre otros ejemplos, la construcción artificial en la novela *Soldiers of Fortune* —un *best seller* publicado a principios de 1897— donde se crea la imagen de Robert Clay rescatando a una bella joven cubana de la aristocracia que había sido encarcelada por las autoridades españolas por cuestiones políticas.

No solo es interesante leer la historia al estilo de un romance de caballería narrada en esta novela, sino también

la descripción del hombre ideal norteamericano de esos momentos. El héroe Robert Clay es un ingeniero alto; de hombros anchos; bien parecido, aunque algo rudo; cara perfecta, pero masculina; rubio; con un gran bigote; seguro de sí mismo; varonil en extremo, pero a la vez devoto de la Constitución y de la Declaración de Independencia. Este héroe va a la isla de Olancho —por la descripción geográfica es, obviamente, Cuba— y rescata a una joven cubana bella y blanca de origen aristocrático que está necesitada de ser salvada de las garras de los bárbaros españoles. Pero al final, Clay no se casa con la joven cubana, sino con una norteamericana.

Es importante resaltar que el autor de la novela, Richard Harding Davis, tenía una asociación estrecha con Teodoro Roosevelt y, además, había trabajado para publicaciones de William Randolph Hearst, quien a su vez ha sido considerado por algunos historiadores como la persona que más influyó en convencer al público y a los líderes de EE.UU. a lanzarse a la Guerra Hispanoamericana y anexar la isla de Cuba.

También hay que subrayar aquí la preocupación que tenía el propio Roosevelt con la cuestión del «afeminamiento» de los hombres en ese momento. «El mayor peligro que ofrece un periodo de profunda paz es la de (crear) tendencias afeminadas en los hombres jóvenes». Esta idea llevó a Roosevelt a glorificar la guerra como una manera de «virilizar» a los hombres.⁴ Algunos líderes norteamericanos extendieron la preocupación por el posible afeminamiento de los jóvenes norteamericanos a hombres de otras naciones, especialmente los de aquellas que los EE.UU. estaban considerando anexionar.

En cuanto a Cuba se refiere, la acusación fue directa y generalizada. El 6 de marzo de 1889, el periódico *The Manufacturer*, de Filadelfia, publicó un artículo titulado «Do We Want Cuba?» («¿Queremos a Cuba?»), firmado por varios políticos republicanos influyentes. En este se discutían las ventajas y desventajas de anexar a Cuba. Las ventajas que se citaban eran generalmente económicas y estratégicas. En cuanto a las desventajas, lo más preocupante para los autores del artículo era el carácter de los cubanos.

Los políticos estadounidenses, con su retórica positivista obvia —como se puede comprobar por su insistencia en la raza para explicar la conducta humana, así como los conceptos de degradación como resultado del clima tropical—, hacen de todos los cubanos una nación de hombres «afeminados» (nótese la falta de mención a las mujeres), lo cual implica no solamente una condena basada en la transgresión de los roles genéricos, sino además una discriminación basada en la raza vista desde una perspectiva imperialista.

Por una parte, el artículo implica a las claras que como los hombres cubanos son afeminados, pueden contagiar a los norteamericanos, y por otra, que su afeminamiento muestra que los cubanos son inferiores racial y moralmente; por lo tanto, se trata de un pueblo que necesita «americanizarse», lo cual también conlleva a la idea de blanqueamiento y virilización de la población. Tal anexión debería ir acompañada de una masculinización de los cuerpos afeminados. Este tipo de acusación, obviamente, influyó en la retórica nacionalista de Martí en su respuesta al artículo de los norteamericanos y en su defensa ante la acusación del supuesto afeminamiento de los hombres cubanos.

Los EE.UU., el país moderno por excelencia que Cuba debía emular, describía a los cubanos en términos sexistas, racistas e imperialistas, lo cual José Martí trata de combatir en su respuesta a «Do We Want Cuba?» titulada «Vindicación de Cuba». Examinemos un trozo de esa respuesta de Martí publicada en el *New York Post* del 25 de marzo de 1889.

«Hemos sufrido impacientemente bajo la tiranía; hemos peleado como hombres, a veces como gigantes, para ser hombres libres [...] Pero, ¿hemos de ser tachados de afeminados porque nuestro gobierno (el gobierno español) después de la guerra (la Guerra de los Diez Años) ha permitido sistemáticamente el triunfo de los criminales?, ¿o ser tachados de afeminados como dice el *The Manufacturer* porque nuestros hombres mestizos y los jóvenes ciudadanos sean de físico delicado, suave cortesía y tengan facilidad de palabras, y porque escondan debajo del guante que pule el poema la mano que derrota al enemigo? Estos jóvenes ciudadanos de cuerpo pequeño supieron un día cómo levantarse contra un gobierno cruel, [...] y obedecer como soldados, dormir en el fango, comer raíces, pelear por diez años sin salario, conquistar al enemigo con ramas de árboles, morir [...] una muerte de la que no podemos hablar sin descubrirnos la cabeza. Ellos murieron como esos otros hombres nuestros quienes, con un tajo del machete, pueden volarle la cabeza al enemigo, o con un giro de las manos tumbar a un toro.

Esos cubanos 'afeminados' tuvieron un día el coraje suficiente, en frente de un gobierno hostil, de llevar por una semana en el brazo izquierdo una banda de luto en honor a Lincoln [...].»

Está claro que la respuesta de Martí es extremadamente defensiva ante la acusación de los poderosos norteamericanos. Se debe notar que Martí, por una parte, evita usar términos injuriosos al referirse a los hombres «afeminados» y, por otra, adopta una estrategia discursiva que dirige la culpa de ese «mal» hacia el gobierno español; los colonialistas españoles son los que han corrompido a nuestra sociedad con su mal gobierno.

El artículo de Martí tiene también otras implicaciones que debemos explorar. Por una parte, afirma que los cubanos, lejos de ser afeminados son extremadamente viriles, ya que tanto los «mestizos» como los «jóvenes ciudadanos» hacen sacrificios extraordinarios en la lucha por la libertad, y además, otros cubanos —quizá Martí aquí se refiera a los campesinos— realizan grandes esfuerzos físicos típicos de hombres fuertes y viriles. Pero podemos preguntarnos qué quiere decir Martí con la expresión «nuestros hombres mestizos y ciudadanos son generalmente de físico delicado, suave cortesía y facilidad de palabras, y esconden debajo del guante que pule el poema la mano que derrota al enemigo». Para el lector poco avezado en cuanto a la ideología y retórica martianas, esta parte de su texto puede parecer sumamente desconcertante.

En su respuesta, Martí usa un contraste casi inconcebible: los cubanos son de físico delicado, cortesía amable y facilidad de palabra, pero también capaces de derrotar al enemigo con la misma mano que pule sus poemas. En otras palabras, estos cubanos, además de ser guerreros viriles y valientes, son también poetas delicados. Como de costumbre, Martí construye una especie de «nuevo cubano» que se distancia tanto de la llamada decadencia de fin del siglo XIX —con sus implicaciones homoeróticas— como del utilitarismo y del expansionismo norteamericanos; tanto de la sensualidad de la supuesta decadencia urbana, que puede llevar a una fragmentación social, como del materialismo que rechaza la cultura de la poesía.⁵ La cultura poética está representada por Martí como el único discurso capaz de proveer unidad a la fragmentación y a la inestabilidad que la modernización aceleraba a pasos agigantados en esos momentos. Esta concepción poética es central en la visión que proponía Martí en el momento de su respuesta al artículo del *The Manufacturer*.

Para Martí, tanto «el hombre afeminado» como «la mujer hombruna» transgredían las fronteras de lo que correspondía a cada género. Aquí también puede proponerse que la posición de Martí surge de una visión que percibe las transgresiones genéricas como parte de la fragmentación causada por la modernidad rampante de la época. En la opinión de Martí, el homoerotismo se asocia con todo lo prosaico y fragmentario, en contraste con lo que él considera poético.⁶

Pero es necesario subrayar aquí la compleja posición de Martí al tratar de construir, por una parte, una imagen

del ciudadano cubano en medio de las luchas contra el colonialismo español y la amenaza del neocolonialismo norteamericano, y, a la vez, relacionar tal concepto con su idea de modernidad.⁷ Su respuesta a esta compleja encrucijada ideológica es una suerte de «poeta viril» como modelo de comportamiento para todos los hombres cubanos. Debe aclararse que, aunque es indiscutible que prácticamente todos los nacionalismos de la época eran homofóbicos, la visión de Martí tiene aspectos *sui generis* que merecen destacarse, especialmente en el contraste entre su visión y la del modelo positivista de Enrique José Varona, del Dr. Benjamín de Céspedes y de otros nacionalistas de la época.

Mientras la posición de Martí en cuanto al homoerotismo es paradójica y basada en una visión poética, la de los positivistas como Benjamín de Céspedes y Enrique José Varona, es tajantemente científicista y hace hincapié en lo que se ha llamado la homosexualización del enemigo. Típico del higienismo social, su discurso atribuye los «vicios» sociales a otras razas, clases y naciones. En su retórica, el cuerpo homosexual se percibe como



Ilustración: Yusell Marín

peligroso, como una contaminación del cuerpo nacional, y como algo que debe ser eliminado de manera radical y tajante. Aquí la representación del «pederasta» comparte varias características del «homosexual» tal como lo definían en esa época los sexólogos de otros países.

Como Oscar Montero ha estudiado muy bien, la reacción ante algunos eventos sucedidos en La Habana en los años 1888 y 1889, muestra con especial claridad cómo, para entonces, la construcción de la homosexualidad en Cuba había sido definida de manera marcadamente negativa en tratados de sociólogos y médicos de la época, y en los comentarios de los intelectuales positivistas cubanos.

Fue en esos dos años que sucedió el revelador evento llamado el «escándalo del Centro de Dependientes de La Habana». Basado parcialmente en este suceso, el Dr. Benjamín de Céspedes publicó un estudio en 1888 titulado «La prostitución en la Ciudad de La Habana». En la sección sobre «la prostitución masculina», el médico e intelectual cubano presentó los que él consideraba los resultados de su investigación sobre homosexualidad en ciertos barrios habaneros y en los Centros de Dependientes. Allí residían jóvenes españoles recientemente llegados de España que casi siempre estaban desempleado y en situaciones económicas desesperadas.

Céspedes concluye que esos jóvenes españoles estaban corrompiendo la nación cubana porque vivían de vender sus cuerpos a otros hombres —supuestamente cubanos adinerados. En su representación de la homosexualidad, Céspedes mezcla comentarios positivistas con un moralismo estridente, homofóbico, que paradójicamente incluye elementos de la retórica religiosa:

Como se sabe, la retórica seudocientífica a menudo trata de adquirir autoridad a base de clasificar sus objetos de estudio. En otras palabras, su lógica implica que, con el uso de clasificaciones, su discurso sonará científico y por tanto verdadero. El Dr. Céspedes clasifica «científicamente» a los «pederastas» y los asocia con las «razas»: «Abundan tres clases de pederastas: el negro, el mulato, el blanco, viviendo indistintamente juntos en casas u accesorias, repartidos en todos los barrios de La Habana, donde pernoctan y dan cita a sus clientes».

Además de asociar a las personas identificadas racialmente con las marcas de género, Céspedes clasifica a los «pederastas» con los chinos, a los cuales llama «miserable raza que vegeta, como una plaga vegetante de hongos en un organismo podrido». Céspedes se deleita en estereotipar a todos los chinos de drogadictos y personas débiles, y propone que se les expulse a todos a China, y a los africanos a África, para que los cubanos puedan liberarse de ese mal. Céspedes también dice que los chinos «se oprimieron como hembras».

En otro de sus trabajos, propone que el béisbol es uno de esos «remedios» para virilizar a los hombres cubanos. Este deporte, importado de los EE.UU. en la década de 1860, se convirtió en el símbolo de la modernidad al estilo norteamericano en Cuba, ya que se veía como la antítesis de la corrida de toros española que ahora los nacionalistas cubanos consideraban como algo atrasado y bárbaro. Se trataba de presentar al béisbol como un deporte que distanciaba a los jóvenes cubanos de los malos hábitos y vicios, así como de una manera de superar la pobreza y la ignorancia. El béisbol, a pesar de su reciente introducción desde los EE.UU., se consideraba como una afirmación de la conciencia anticolonial nacionalista y también como un modo de virilizar a los hombres cubanos.

Es importante señalar que el texto «La prostitución en la Ciudad de La Habana», de Céspedes, se publicó con un prefacio de Enrique José Varona, uno de los intelectuales e independentistas cubanos más distinguidos de esos años y tal vez el intelectual positivista más importante de la historia de Cuba. El prefacio de Varona se expresa muy en contra de los que él considera los vicios traídos de Europa a Cuba, y dice que la sociedad cubana ha recibido «el virus de su corrupción pestilente». Varona considera que el problema de la homosexualidad se relaciona con las razas «decrépitas» y la situación desmoralizante de la economía cubana.

Es obvio que la intención de Varona en este prólogo es insistir en la acusación de que este vicio viene a Cuba tanto como producto del colonialismo español como de la corrupción moderna que impera en el resto de Europa. Con esta aseveración, Varona apoya la construcción de la homosexualidad y otros males como algo importado y no como producto original de la sociedad cubana. También sugiere que aunque en Cuba se han adoptado modelos europeos de manera incompleta, la importación de los elementos negativos de esas culturas continúa aumentando en la sociedad cubana. Ahora les queda a los cubanos la responsabilidad de limpiar esas características negativas de los aspectos positivos de la cultura europea.

Varona adopta una posición sumamente negativa en cuanto a los cuerpos que considera extraños en relación con el cuerpo nacional. Además, Varona implica que la homosexualidad no es solo una condición importada del extranjero, sino un producto de las clases pobres.

No es muy aventurado proponer que el rechazo moderno a la homosexualidad en Cuba está íntimamente ligado no solamente a los cambios sociales y económicos internos de la Isla, sino también al expansionismo y al pánico homosexual que estaba ocurriendo en los EE.UU. en ese momento, así como a la reacción de los nacionalistas cubanos ante todos esos cambios y luchas en relación no solo con España y Europa en general, sino también con los EE.UU. ▀

1. Agnes-Lugo Ortiz: *Identidades imaginadas: Biografía y nacionalidad en el horizonte de la guerra (Cuba 1860-1898)*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1999.

2. Louis A. Pérez Jr.: «Identidad y nacionalidad: las raíces del separatismo cubano, 1868-1898», *Revista del Centro de Investigaciones Históricas*, 9, 1997, pp.185-195.

3. John D'Emilio: «Capitalism and Gay Identity», en *The Lesbian and Gay Studies Reader*, editado por Henry Abelove, Michelle Barale y David M. Halperin. Routledge, Nueva York, 1993, pp.467-476.

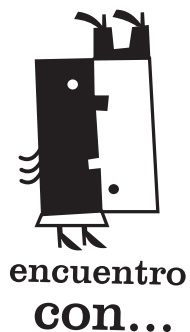
4. Citado en Joe L. Dubert: *Man's Place: Masculinity in Transition*, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1979, p. 167; también en David Greenberg: *The Construction of Homosexuality*, Chicago, University of Chicago Press, 1988; edición en rústica, 1990, p. 393.

5. Véase Enrico Mario Santi: «Ismaelillo, Martí y el modernismo», en *Pensar a José Martí: Notas para un centenario*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1996, pp.19-50. También véase Fina García-Marruz y Cintio Vitier: *Temas martianos*, La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1969, pp. 174-191, 195-214.

6. Para un estudio más detallado de este y otros asuntos relacionados con la tensión entre las representaciones del nacionalismo y la homosexualidad, véase mi libro *Gay Cuban Nation*, Chicago, University of Chicago Press, 2001. He estudiado la idea de la «mujer hombruna» en Martí en «Amistad funesta de José Martí: la 'mujer hombruna' como amenaza del proyecto nacional», en *Confluencia*, 211, 2006, pp. 2-10.

7. Emilio Bejel: *Gay Cuban Nation*, pp. 28-37.

Seso despierto y energías para fabular



Marianela González

Me ha sucedido muchas veces: sentada frente al ordenador, intento conquistar a los lectores con algunas pistas sobre quien les hablará en las líneas siguientes; pero no hallo por dónde empezar. Siento que sobro. Con esa sensación les ¿presento? a nuestro Premio Nacional de Literatura 2010.

Podría hablarles del escritor cubano-uruguayo que espabiló la novela política de aventuras desde los 80 y que ha firmado obras tan populares como *Joy*, *La sexta isla*, *El ojo de Cibeles*, *Viudas de sangre* o *Priapos*; del autor de numerosos artículos literarios y políticos que han dado la vuelta al mundo en publicaciones hispanas o de habla inglesa; del guionista de cine y televisión; de su colección de premios Dashiell Hammett, Planeta, Edgar Allan Poe, Alejo Carpentier y Casa de las Américas; del profesor Daniel Chavarría... pero vuelvo a sentir que son palabras extra.

Tan a fondo le conocen los lectores cubanos y los de otras latitudes, que sus comentarios en foros *online* y *blogs* —ese mundo virtual que a Chavarría le apasiona— contienen mucho más atractivo que cualquier reseña biográfica: un lector le llama «el picaresco», «el joven que se peina de blanco», «el de la generación del entusiasmo» o «el hombre-domador de palabras, sean dichas o escritas»; otros evocan la llegada a Cuba del comunista montevideano, en 1969, a bordo de una avioneta que suponen había secuestrado para apurar el exilio. Y enseguida alguien acota: «tema este que es eludido por Chavarría y que, sin embargo, enriquece la aureola del mito que rodea a todo escritor y que es propia recreación de aquellos que le siguen como fieles».

Lo presentan sus lectores o se presenta a sí mismo. Sirvan mis preguntas solo para conectarlos, otra vez.

Usted publicó su primera novela a los 45 años... ¿qué hizo con los modelos, las ilusiones, las inquietudes de la juventud que suelen ser comida de los primeros intentos de un escritor?

En realidad, publiqué mi primera novela a los 18 y resultó un mamarracho. A los 19 añadí otra peor. Aquellos dos títulos de mi desastroso debut sucumbieron en una memorable hoguera, víctimas de un ataque de furia destructiva que padecí a los 20 años.

En 1987, durante mi primera visita al Uruguay después del exilio, en casa de mi madre encontré dos ejemplares sobrevivientes, a los que di su merecido no ya en el fuego purificador, sino en las cloacas montevidianas.

Dos décadas después, ya en Cuba, con mi retaguardia material asegurada y abundante tiempo disponible, respondí a una segunda andanada vocacional y, como narrador tardío, tuve el buen tino de no caer en los dos más frecuentes errores de los literatos noveles, que prefieren lo autobiográfico y la imitación estilística de sus paradiomas.

He ahí una combinación desastrosa, porque los avatares de la vida imberbe, en general, son de poco interés cuando los escriben sus inexpertos protagonistas. En cambio, suelen ser muy buenos evocados desde la distancia y una madurez autocrítica. No deben confundirse los ardientes deseos de contar algo con la capacidad de hacerlo.

En mi caso, tuve la experiencia muy ilustrativa de dar con varios escritos adolescentes de Horacio Quiroga, mi insigne cuentista compatriota, a los que tuve acceso en Montevideo gracias a la complicidad de un empleado de la Biblioteca Nacional. Resultaron tan malos que me sirvieron hasta de consuelo cuando también escribí mis tonterías.

Imitar a los grandes escritores es una empresa perdida de antemano. Salvo Rimbaud y tres o cuatro adolescentes genios de la poesía, nadie ha escrito nada que sirva antes de los 20 años. En la narrativa, mucho menos. La gran ambición juvenil suele terminar en desastre. Después de leer sus imitaciones, la mayoría de los neófitos terminan por destruir sus intentos. Y en muchas ocasiones abandonan para siempre el quehacer literario. En mi caso, fue como el vicio del cigarro: muchas veces lo dejé para siempre.

No obstante, ya con 45 años, me propuse iniciar y terminar una modesta novela de espionaje; tuve la humildad de no escribir sobre mí mismo, pese a poseer entonces juicios valorativos derivados de mis viajes, conocimientos, múltiples ideas y vivencias.

Para redondearte una respuesta, quiero enfatizar que en literatura considero invaluable alcanzar la visión penetrante y depuradora del tiempo añejado. Es lo que he tratado de hacer con mis recuerdos de juventud en mi reciente libro de memorias.

Usted vive en Cuba desde 1969. Si el exilio le hubiera hecho llegar a otro puerto, ¿veríamos hoy la misma literatura firmada por Daniel Chavarría?

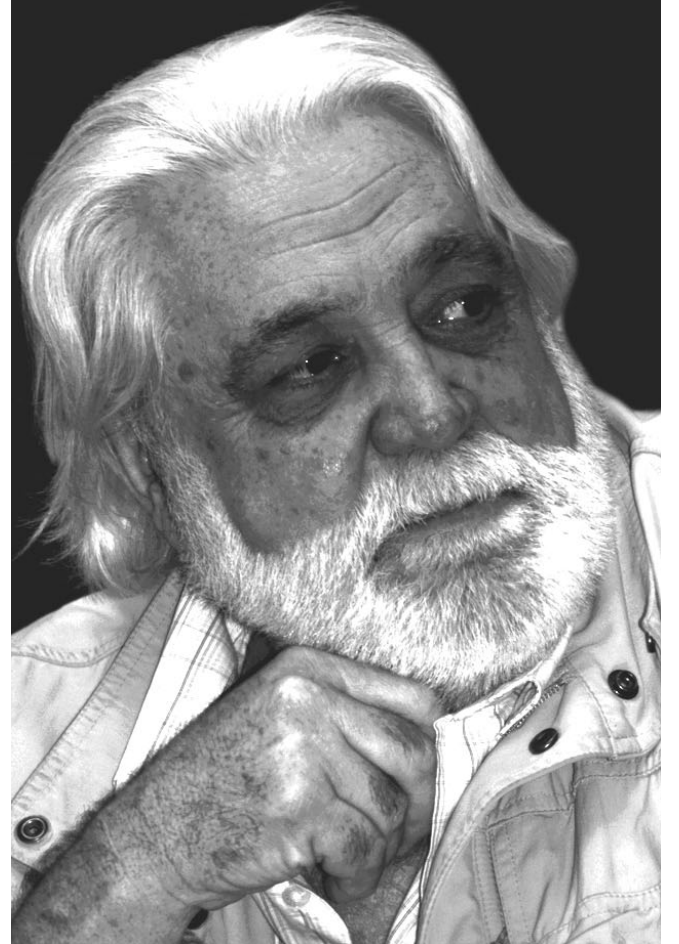
Seguramente no. Si hubiera conseguido el trabajo de locutor en la BBC, al que aspiré en 1953 en Inglaterra, ni siquiera sería escritor. En aquellos años mi interés era la actuación; y si lograba radicarme en Londres con un buen salario y cientos de salas de espectáculos a disposición, habría dedicado al teatro, como aprendiz o espectador, todo mi tiempo libre.

Algo similar habría ocurrido de realizarse mis sueños de vivir en el Mediterráneo Oriental o navegar de puerto en puerto en mi propia embarcación. No me habrían alcanzado tres vidas para aprender griego moderno, turco, árabe, y adentrarme en costumbres y culturas de tierras que he amado siempre.

Además, si un comunista como yo viene a vivir a Cuba cuando ya se ha hecho la Revolución, suele sobrarle el ocio creativo y genera muchas ideas para hacer literatura; sin ese ocio y esas ideas, es seguro que no habría escrito nunca obras de ficción.

Daniel Chavarría

PREMIO NACIONAL
DE LITERATURA 2010



Como escritor, usted no ha ignorado ninguno de los ganchos principales para el gran público: la intriga, la comedia, el erotismo. Y lo ha hecho con plena consciencia. ¿Cree que eso hace de su obra una «literatura de mercado»?

Desde luego. Esa fue mi intención desde que la *belle époque* editorial cubana se fue a pique por falta de papel. Y en efecto, para sobrevivir como escritor y ganarme la vida en los días difíciles del período especial, opté por incluir en mis obras esos ganchos tan atractivos para los mercados capitalistas; pero lo hice sin volverme un jenízaro, de modo que toda mi obra de los años 90 pudiera también publicarse en Cuba, en las mínimas tiradas de la crisis. A juzgar por la creciente aceptación del público cubano, parece que no llegué a pasarme de rosca.

Alguna vez dijo que Priapos era un «divertimento». ¿Se propone escribir una obra o sencillamente le «brotan», unas veces como divertimentos y otras como novelas trascendentes?

Eso es parecido al caballito de batalla de los peloteros, cuando dicen que el terreno tiene la última palabra.

Priapos surgió como idea prometedor para una gran comedia sobre un médico joven en su asistencia social, algo megalómano, dispuesto a cubrirse de gloria por poner al servicio de las altas temperaturas nacionales, y de todos los bolsillos, un viagra cubano. Sin embargo, sobre la marcha, algunos personajes secundarios comenzaron a crecer en importancia y la obra se fue enriqueciendo con situaciones y matices dramáticos o, como dices, trascendentes, sin que estuvieran previstos en mi guion inicial.

Desde luego, esto no es un descubrimiento mío. Es algo que conocemos todos los narradores. Uno se propone escribir una novela de amor y elabora un guion para 25 capítulos; pero al cabo de un año, el resultado son 53 de una intriga de aventuras o 69 de una trama erótica.

Para *El ojo de Cibeles* proyecté un policíaco en dos tiempos, relacionado con el robo del ánfora panatenaica del Conde de Lagunillas, exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes; y salió mi novela más ambiciosa, sobre la cotidianidad de la Grecia clásica y los posibles orígenes del cristianismo.

En principio, el mendigo de Cibeles era un partiquín sin ninguna importancia, diseñado como simple nexos anecdótico; pero de pronto, cuando le da por demostrar sus dotes de hipnotizador y hablar la lengua griega como el bárbaro que era, se me transforma en el gran protagonista y quizá en el más logrado personaje de toda mi obra. Pero eso no podía saberlo de antemano. Era algo que no figuraba en el guion. Cuando uno tiene la dicha de gestar un personaje así, es lógico que quiera aprovecharlo y, para darle espacio, hay que ofrecerle nuevas situaciones, tampoco previstas. Por eso, al cabo de mis cuatro años dedicados a esa novela, salió algo que no se parecía al argumento inicial en casi nada.

De paso, te aseguro que las mejores páginas que he escrito a lo largo de mi carrera surgieron sobre la marcha o, mejor dicho, sentado a mi mesa de trabajo. Porque las musas desestiman la farándula de un escritor y llevan cuenta de sus horas-culo. Por eso suelen visitarlo e inspirarlo en plena faena. Y en muy modesta medida, eso fue lo que sucedió con *Priapos*.

Usted ha declarado: «el cuento me queda chico y prefiero la novela. La poesía, aunque me gusta mucho como lector, no figura entre mis prioridades, porque la veo un poco destructiva para quien la hace, mientras que los ensayos no me interesan». Pero le interesa escribir artículos y crónicas en la prensa, ¿por qué?

Siempre pensé que el género cuento me quedaba chico por negarme el espacio que requería mi retórica habitual y, sobre todo, porque carecía de síntesis. La novela, en cambio, con sus ámbitos infinitos y las posibilidades de digresión, me resultaba más acogedora. Si en el párrafo precedente hablé en pasado, fue porque ya aprendí a escribir cuentos y hoy no opino igual. Pero de eso hablaremos en otra entrevista.

En cuanto a la poesía «destructiva», lo dije porque la que más me gusta proviene en su mayoría de experiencias dolorosas. En todo caso, como no tengo el genio augural de Whitman ni la lira erótica de Catullo, solo escribiría la poesía de mis angustias, sobre lo efímero de la existencia o los golpes tan fuertes de la vida, al estilo de Vallejo, y para lograrlo hay que destruirse un poco.

En cuanto a los ensayos, cuando el asunto me interesa los leo de buen grado y son un género muy importante; pero en lo personal, solo puedo cultivar una literatura vinculada al humor, al ingenio, a la belleza de lo excepcional maravilloso, ajenos a la índole del análisis ensayístico.

Los «artículos y crónicas en la prensa» son una nueva afición, porque vivo con gran intensidad la coyuntura mundial y porque he descubierto que formar parte del combate ideológico en el periodismo cultural o político me mantiene atento, proyectado hacia el futuro. Puedo

mezclarlo con un poco de estilo, otro de ingenio y humor, y hasta he encontrado quien me lo celebre.

Además, me gusta lanzar opiniones a modo de apuestas y decir, por ejemplo, que *Wikileaks* puede ser un regalo funesto para la izquierda mundial, como un nuevo caballo de Troya. Por último, en estos tiempos, a nadie le hace daño un poco de visibilidad.

Hace alrededor de cuatro décadas, su obra dio un nuevo impulso a la literatura policial cubana. ¿Advierte una continuidad en ese impulso?

Mi atracción por «lo policiaco» no existió nunca. Jamás me ha interesado saber quién mata o roba, y cómo lo apresan y castigan. Lo que me sedujo fue la novela política de aventuras, versión soviética ideologizada de las tramas del espionaje occidental, que circulara mucho en Cuba durante las décadas de los 70 y los 80.

Un día me di cuenta de la excepcionalidad que me brindaba la Revolución Cubana. Era el único país de Occidente que enfrentaba a brazo partido a los EE.UU. Todos los demás eran sus aliados más o menos sumisos, o vergonzosos vasallos.

Y como esa oposición Cuba-EE.UU. se expresaba también en la pugna entre la CIA y la Seguridad del Estado Cubano, descubrí que tenía vía libre para concebir un héroe negro, blanco, mulato, indio; hablante de español, aficionado a nuestra música, chistes, comida; y podía ponerlo a fajarse en un callejón de Jakarta o El Cairo, en cumplimiento de una misión.

Así surgió el Mayor Alba de mi novela *Joy*, miembro de la contrainteligencia científica, graduado como biólogo en la URSS, karateca, culto, políglota, que desbarata una *covert action* de la CIA destinada a arruinar la citricultura cubana. Tanto el personaje como sus circunstancias son no solo posibles sino, en gran parte, documentables: es sabido que los EE.UU. llevan casi 50 años atacando y saboteando los esfuerzos de Cuba por salir del subdesarrollo, y que han introducido numerosas plagas en el país, del dengue hemorrágico al *trips palmi*.

Todavía hoy me regodeo por haber roto el monopolio anglosajón sobre el género, y publicar una primera novela de espionaje cosmopolita en lengua española. Luego siguieron otras, donde los protagonistas son cubanos o latinos o ciudadanos del mundo solidarios con la Revolución; me di el gusto de desechar los modelos creados por la ficción de habla inglesa y situar a los nuestros en escenarios e intrigas internacionales.

Es sabido que la Inteligencia cubana ha operado y opera a escala planetaria, en el propio territorio del enemigo. Eso sería tema imposible en una novela de cualquier otro país del área. En los años 80 sería ridículo un Mayor Alba argentino, mexicano, brasileño, o incluso español o de cualquier país del occidente europeo. Nadie se lo creería; porque ninguno de esos países se enfrentaría a los EE.UU. y sus órganos de Seguridad, todavía están mayoritariamente de rodillas o sirven de alcahuetes y colaboran sin ninguna vergüenza con Washington en reprimir a los patriotas y disconformes del Tercer Mundo. Es más, algunos han permitido vuelos o cárceles con prisioneros secretos de estas últimas guerras.

Aunque la causa de la Revolución fue en mi caso una vocación muy temprana y definida, al avizorar un día ese filón literario que es el género de la novela política de aventuras, y la posibilidad de inaugurarla en lengua española con la verdadera historia de la Cuba contemporánea, me zambullí de cabeza. Luego, con los años, me he ampliado, y hoy escribo también novela histórica y una picaresca cubana, que ensambla elementos del policíaco, la comedia costumbrista y la novela erótica.

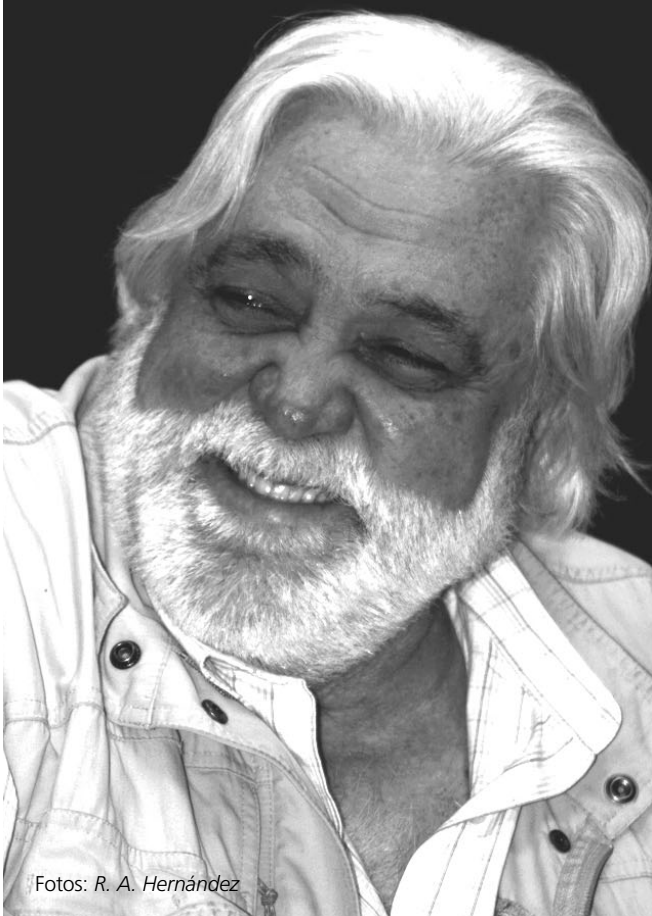
Con respecto a la supuesta «continuidad» de esta novela de protagonismo cubano en la escena del espionaje mundial, lamento decirte que no existe: pero estoy seguro de que llegará un momento en que mis jóvenes colegas la restauren y difundan.

Uno de sus últimos títulos ha sido el de sus memorias: Y el mundo sigue andando. ¿Sigue andando el escritor o estas «memorias» indican algún tipo de cierre?

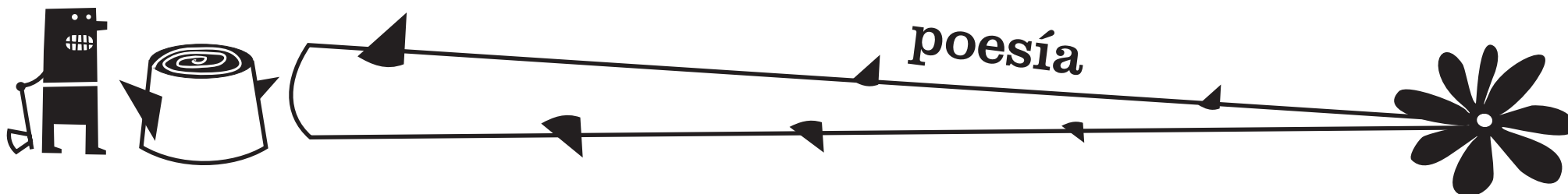
Cada libro es un cierre —ni que decirse tiene— que abre otra puerta hacia la incógnita de la acogida de los lectores. A su vez, un escritor, cuando llega a descubrir que la vejez está llena de contenidos deplorables, si todavía tiene algo despierto el seso, se aferra al trabajo literario como a una tabla de salvación.

Además, puesto que a nuestra proveya edad las vivencias y conocimientos ya no te confunden, el trabajo imaginativo ayuda a matar buena parte del molesto tiempo senil. Para mí, mientras me quede un mínimo de energía para fabular, no habrá jubilación posible. Quedaría desprovisto de mi mayor analgésico y de mi entretenimiento favorito. ■

«... me gusta lanzar opiniones a modo de apuestas y decir, por ejemplo, que Wikileaks puede ser un regalo funesto para la izquierda mundial, como un nuevo caballo de Troya.»



Fotos: R. A. Hernández



Nara Mansur (La Habana, 1969)

«Esa extraña forma de la pasión», «Seguimos con problemas en el transporte público», «Vamos a celebrar juntos el cumpleaños Habey y yo» y «Esa es la escena» son poemas inéditos, pertenecientes al volumen *Manualidades*, Premio Nicolás Guillén de Poesía 2011.

VAMOS A CELEBRAR JUNTOS EL CUMPLEAÑOS HABEY Y YO

Yo también soñé con piñatas en estos últimos días.
Soñé confetis y caramelos golpeando mi cabeza
y la de algunos amigos y niños que conozco desde hace tiempo.
Pero si fuera un cumpleaños estaríamos todos alegres
más del tiempo previsto,
más con hambre que con accesorios.

Un pensamiento frívolo contiene a esta pequeña fiesta familiar
de norte a sur y de este a oeste,
no me quedaré afuera con la caja de refrescos naranjitas
diciéndole a mi madre que se lleve todo y a mí con las botellas,
porque no quiero celebrar mis cinco años.

Y así cada vez,
cada año y cada diente o tristeza y sinsabor
aparecemos mi madre y yo sentadas en el muro de la escuela
Rodolfo Fernández Baquero
con la ceiba delante
que no deja que nos vean los niños mayores
que corretean más seguros de sus días felices,
de los días que a pesar de todo deben ser felices
pase lo que pase
porque celebramos acompañarnos los que ahora vivimos
en otras postales y circunstancias.

Deja enchufada tu pequeña risa a nuestros regalos breves
deja postrada la angustia en el camastro de los reyes
deja a bien recaudo los tesoros verdaderos
las ambiciones que se callan
de todos modos.
Déjame cumplir silenciosamente otra vez otros años
¿Cuántos? ¿Cuántos más?

De piñatas y elogios verdaderos habla la carta que me escribe
un amigo.
Ha pasado el huracán y me devuelve la pregunta con la postal
de su cumpleaños.

En medio de sus hijas el papá se vuelve el niño más solitario de la casa.

ESA EXTRAÑA FORMA DE LA PASIÓN

Una y otra vez siempre se hace necesario y se saborea
como algo nuevo, alguien
a quien pescarle lo raro y diferente.
Se vuelve sobre sus pisadas, se le saca la lengua
se le entrega la lengua toda.
Se le dice algo susurrado que no es soplo, que no es algo menor
sino que se le da cuerpo, se le pone el cuerpo
—al menos mamá pone su cuerpo, yo la veo—

¿Otra vez? ¿Otra vez vas a hacer café?
¿Reducir o verificar? ¿Probar o escuchar?
¿Otra vez? ¿Otra vez, mamá?
¿Por qué mamá se vuelve tan accesible,
por qué le brinda a todos,
por qué brinda con todos?
¿Por qué la domina el resentimiento a veces
y las ganas de explicar otras?
¿Por qué mamá conversa sin parar y se pone tan alegre?

¿Por qué baila así y se hace pipi de la risa,
por qué mamá cae fulgurada en medio de sus propios arrecifes,
de su propia pena?
(¿es que alguien le hizo algo y yo no lo vi?)

Las veo pálidas a las dos criaturas, fundidas como chocolate blanco
en un abrazo, enamoradas madre e hija,
con miedo a perderse cada una,
con miedo a no perderse juntas.

SEGUIMOS CON PROBLEMAS EN EL TRANSPORTE PÚBLICO

Mi mamá no me ha escrito más
desde que me contó que le robaron la cadena de oro en la P5.
Era un recuerdo de su mamá.
Una madre de oro, una abuela de oro.
Un recuerdo o un olvido, nunca se sabe bien. Porque recuerda
más y más a su mamá después del halón brusco,
de la largada. Adiós a las pepitas de oro entonces.
Su propia mamá, su propio recuerdo haciéndose más grande cada vez
con la acción del ratero,
del mal olor del ómnibus en pleno mediodía.
A pleno sol, que te arranquen la cadena del cuello que te regaló tu mamá
cuando cumpliste quince años,
te hace pensar en el dolor, en las desapariciones.

Seguramente no lloró ni dijo una mala palabra,
puede que haya bajado la cabeza y cabeceado de aquí para allá
como una vaca joven que huele el perfume y la humedad de las flores.
Puede que algo le cayera mal después,
que no haya querido ver la televisión.

Que cuando me escribió la carta estuviera llorando
por el recuerdo de su mamá, de mi ausencia,
por no estar ella con Emilia.
Quizá lloró porque piensa que cualquier día alguien me corta el cuello
porque sí, de repente, como un rayo demencial.
Mi mamá se pone a pensar en los recuerdos que ya no tiene
y que por eso recuerda más,
como en las personas que no están o las que escriben poco.

El dolor en este caso, ¿es un recuerdo también?

THE CARPENTER

«I'd really like to live beside you, baby. I love your
body and your spirit and your clothes. But you
see the line there moving through the station?
I told you I told you I told you I was one of those.»

LEONARD COHEN, *FIRST WE TAKE MANHATTAN*.

Hay una trucha servida
y platos inflamados por el alcohol
sobre esta mesa equivocada
hay un ojo mirándote eternamente y otro
que hacia adentro de mí en el centro de la Tierra
esconde su lagrimita
Hay un hombre que es para mí su cuerpo
su espíritu y sus ropas
Hay un hombre que viene regresando del viaje
Yo lo espero hace siete años
Estoy cocinando la trucha para mis padres y para él
el alcohol lo usaré para limpiar el espejo
donde aparece él, su hermana
y la gallina de los huevos de oro
¿las rosas se seguirán oxidando aunque me las coma?
y dentro, en el estómago ¿qué serán?
¿Yo también seré una mujer de transición?
¿Yo también seré un hombre de transición?
Mis dos ojos están defendiendo sus marcas y sus gestos
para que no sea mi absoluto recuerdo el escamoteado
para que no sea al final
la cotidianidad la que me recupere
para que mi foto no sea desgarrada sobre el escenario
creo en la posibilidad de reparar los errores
y resucitar a los muertos
Marcos es un nombre suspendido en el aire
y yo lo alcanzo en un vuelo breve
duermo con las hebras de su carne
me alimento de las hebras de su carne
a orillas de un río prestado
los pajaritos del árbol me oyen quejarme
si pudiera estar con ellos sobre sus ramas nacaradas.

ESA ES LA ESCENA

El publiquito arrebuñado en la cuna:
¿quiénes son tantos bebés y niños orejudos?,
¿no son ustedes los muertos en vida, los traductores
de mi pequeña hija?
¿Cuál esquema es ese que dibujan?
¿Dónde están las materias primas?

Que responda la niña de la patria —dice el bebé negro—
la discontinua por naturaleza, la pensionada.
¿Dónde están las materias primas, los recursos?
El tesoro nacional, ¿dónde está? —lloriquea el conejo.

¡Qué cautiva imagen, niña mía, te protege y te traiciona!

¿De dónde te habla una madre, sino es del yacimiento mayor,
desde la armonía y el aura cálida y pública?
Qué medallas te adornan, niña patriota y solitaria.
¿Estarás disponible en un futuro inmediato?
¿Estarás dispuesta a volver al arenero,
a hundirte un poco más en el juego?

A la niña de la patria la adoran los enfermos que le regalan
sus huesos rotos, sus humillaciones.
Ay niña, bésanos la frente
—le dicen a Emilia los juguetes más viejos:
Danos los dientes que nos faltan.
Adentro de tus carnes, la patria se estremece
y nos cobija. Adentro de la niña se sacude
la modorra y nace ya con las uñas largas
y el pelo crecido y ondulado, la ansiada esperanza.

Ay niña, regálame algo de tu mamá, de tu abuela,
algo de lo que tienes guardado.

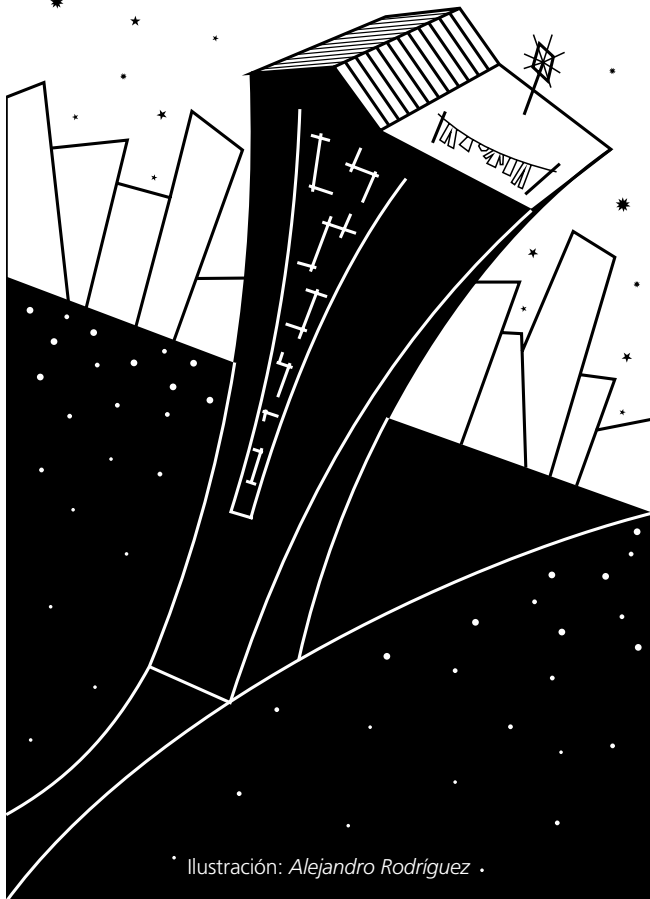


Ilustración: Alejandro Rodríguez.

OTRA VERSIÓN DE LOS HECHOS

Madre, hoy es lunes y estoy en las nubes
estoy recogiendo el arete que se te cayó
comiendo cebolla cruda
he venido a encontrarlos al cielo
que es como tú, inasible y exacto
oigo las canciones que me enseñaste
en el tronco de un árbol
y grabo mi nombre henchida de placer
¿mi rostro?
tengo los bolsillos muy abultados
porque la tela se ha roto con los años
madre, la nostalgia es como el hambre
como un cantante de patillas largas
que se quedara sin voz
diariamente, mis abuelos mueren
¿qué parte de mi cuerpo les pertenece?
casi siempre protesto mi propia postergación
y me quedo esperándome cada vez
estoy en una pecera y no han echado el alimento
puedo silbarle a mi padre y acariciarlo a través del cristal
decirle que al final es él quien ha ganado
que le ha ganado al mundo
yo también puedo ser un objeto expuesto
una instalación
el agua sube de nivel, la marea trae mi propia palidez
madre, qué dulce mi domesticación
tus alas tibias como el invierno de mi país

PARA COMERTE MEJOR

Madre, hoy es lunes y estoy en las nubes
tú siempre me dices cuidate, no salgas de noche
estoy poniéndote el arete que se te cayó
comiendo cebolla cruda
he venido a encontrarlos al cielo
que está hecho de materia inasible pero exacta
estoy desolada, oigo esas canciones
llenas de estrellas y tonos azules
y se me va la vida cuidándole los ojos a mis gatos
pegando a las lámparas los cristales rotos
y haciéndole alguna seña imperceptible
a algún héroe de la televisión
¿mi rostro? hay una nostalgia agazapada
como el hambre de las siete de la mañana
mis abuelos siguen muriendo diariamente
y mi hermano tiene las patillas largas
a cada lado de su sombra
¿qué parte de mi cuerpo y mi mente me pertenecen?
casi siempre protesto mi propia postergación
pero me reconozco esperándome cada vez
por el susurro, mi duda de mamífero arrinconado
Estoy en una pecera y no han echado aún el alimento
puedo silbarle a mi padre y acariciarlo
a él, vencedor de sus batallas perdidas
Quiero que ustedes vengan a visitarme
¿Por qué tengo más amigos en París?
el agua sube de nivel, la marea trae algas y plantas
estrellas de mar y el rostro de Tara Peters
¿Por qué a la madera se le cae el barniz tan rápidamente?
Estoy tan pálida, para qué quiero tanta luz
Madre, qué dulce mi domesticación, tus alas tibias
siempre alguien hace una trastada
y me trae al hombre cortado en rodajas.

En 1960 la revista *Cuba en la UNESCO* lanzó una encuesta conformada por una sola pregunta: «¿Cómo pueden contribuir la radio y la televisión a la educación popular?». No se trataba de una inquietud aislada de la publicación, sino de uno de los momentos visibles del debate nacional sobre los rumbos de la política cultural de la flamante Revolución. Algunos intelectuales consideraban que tales medios, marcados por el interés comercial y las soluciones facilistas, tendrían un papel retardatario para la cultura de vanguardia que se deseaba promover. Para sorpresa de los promotores de la encuesta, Lezama ofreció la jugosa respuesta que reproducimos.

Aunque él, a diferencia de autores como Alejo Carpentier, Dora Alonso o Félix Pita Rodríguez, no tenía experiencia alguna, radial o televisiva —salvo alguna puntual conferencia en la *Universidad del Aire*— supo conjurar el peligro de escindir «lo culto» y «lo popular» y sugirió «una radio y una televisión con más vigilancia para que lleve sus frutos al proceso cultural de la nación» sin que desplazara otras opciones al alcance del ciudadano, como los espectáculos y los conciertos. El texto fue publicado en el número correspondiente al mes de noviembre de 1960 y recogido en 1981 por Ciro Bianchi en el volumen *Imagen y posibilidad*.

¿Cómo pueden contribuir la Radio y la Televisión a la Educación Popular?

José Lezama Lima

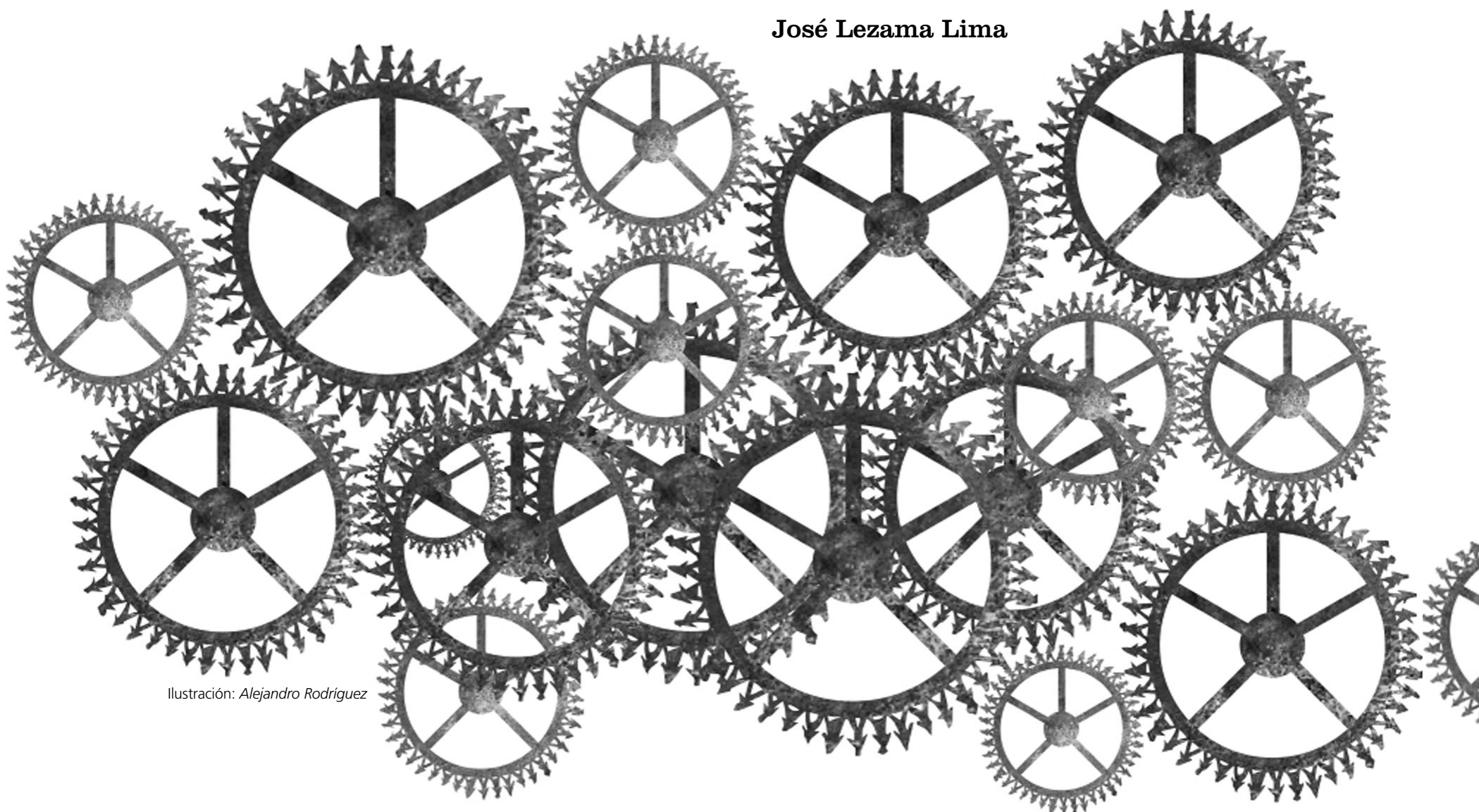


Ilustración: Alejandro Rodríguez

Un fragmento de la naranja, decía Goethe, refiriéndose a cosas de cultura, tiene el sabor de toda la naranja, concluyendo, en atada relación con lo anterior, solo se han escrito introducciones a la Filosofía, siempre introducciones... por eso, en nuestra respuesta, vamos a evitar las excesivas generalizaciones acerca de la cultura y sus círculos concéntricos de irradiación así como las excesivas reducciones, tales como las perentorias exigencias de la imagen auditiva, y después, los entrecruzamientos de la imagen visual con la audicional. Todo lo anterior para precisar que la cultura en la radio y en la televisión dependerá de la

cultura en que se encuentren insertadas, que sea capaz en cada fragmento de lo temporal de expresar lo necesario, de apretarse o expandirse sin perder la concentración de sus esencias.

Pero nada de adaptación, de reducción, de simplificación al llevar los productos de la cultura a la imagen radial o televisada. Los antiguos *pasos*, entremeses cervantinos, autos sacramentales, poemas breves, recuérdese los triunfos de Dylan Thomas en sus recitales televisados, todos esos aciertos que la cultura occidental rindió siempre a la brevedad, a una maestría que se complacía en reducirse a una sola palabra, a una sentencia, o a un cántico, que duraba lo que el

aceite hirviendo sobre las aguas. En la radio francesa se ha llegado a escenificar la conversación prodigiosa entre el padre Pouget y Bergson, en la que un espíritu muy atormentado por los problemas últimos buscaba remansarse en las seguridades petrínicas.

Y el convencimiento de que el pueblo es siempre atraído por lo cualitativo sin mixtificaciones. ¿No participó en el teatro griego, en el *cantabile* de las grandes piezas ciceronianas, en la coral bachiana, en la Novena Sinfonía, en las imponentes oraciones de Martí? ¿Quién lo podrá excluir de lo más esencial cualitativo? No empezar con la tontería de lo que se comprende y lo que no se asimila, con la vieja monserga arrinconada

de lo oscuro y lo claro, con el imperativo tema de lo fácil y lo difícil. Pues es más fácil que el campesino saludable comprenda lo oscuro creador, que el bachillerismo internacional, creador de toda esa tónica infernal, comprenda lo que es germinativo en su momento justo.

En una etapa de niveles funcionales, lo lógico sería que al llegar la física a ofrecer la radio y la televisión, hubiera coincidido con una cultura que pudiese utilizar esas maravillas de la técnica. Pero por una rara paradoja de nuestra época que cada día sentimos más punzadora, la *physis* se fue mucho más allá de la cultura, y nos encontramos con esas sutilezas de los condensadores y los carretes, estableciendo a través de gases comprimidos las más precisas variantes térmicas; con esas transformaciones de la energía en ondulaciones saturnianas, con la electricidad alzada o descendida, como gustéis, al fuego de los conjuros, al entrecruzamiento de nudos increíbles de todos los elementos de la física jónica. Pero, de pronto, esos instrumentos comenzaron a gobernar la mano que los había diseñado, trocando su obediencia en órdenes enloquecedoras recabando la plenitud de una soberanía, que en los dominios del espíritu no había sabido merecer. ¿Qué comunicarle a esos carretes que no fuese la evidencia de sus reinos causales? ¿Qué voz, qué acento llevar a la propagación de esas ondulaciones que no fuese el tono errante y sombrío de su *tanatos*, de su omnimoda voluntad de muerte?

He ahí la primera interrogación. ¿Se tienen esos elementos culturales, esos acarros del ancestro, hechos visibles para su utilización rigurosa? En la medida en que se puedan ir contestando esas preguntas, podemos tener más dominio sobre los instrumentos en que se apoya esa transmisión de la imagen en cultura de creación y recreación.

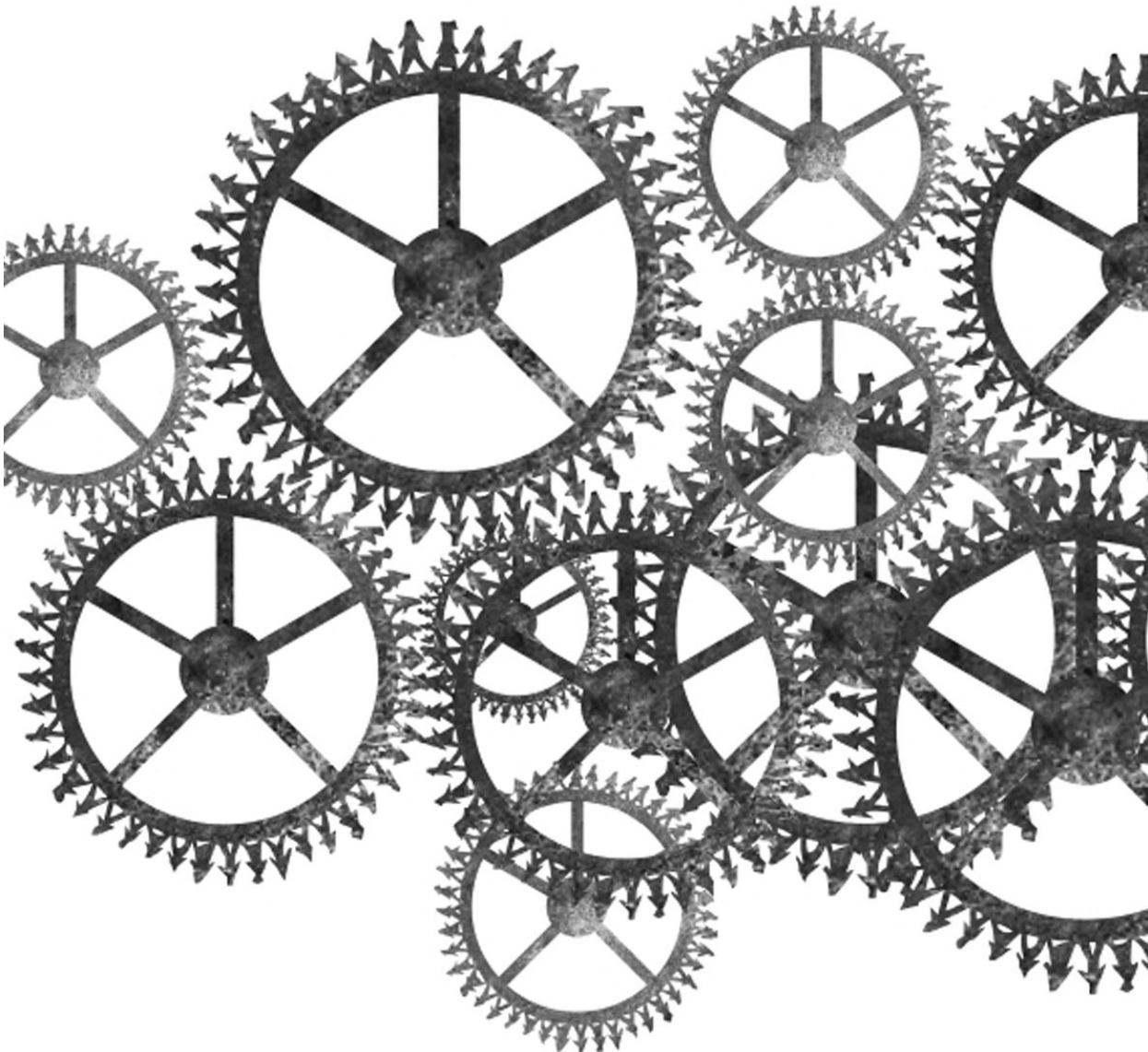
Algunos libreros sobresaltados habían afirmado que la radio y la televisión mataban la apetencia lectora. Ya en el siglo pasado el librero Choiseul, decía: la bicicleta

mata la lectura. Nada podrá desviar al hombre hecho para la lectura. Esa es una constante, una clase la de los lectores, que nada podrá extraerles las barbas de las escrituras. Existe el mundo de la bicicleta, existe el mundo de los lectores, y al utilizarse en la ley de los equilibrios, lo único que podrá suceder es que se lea en esa misma paleontología, la bicicleta.

Quisiera detenerme un tanto en algunos detalles. Se podrá hacer una radio y una televisión con más vigilancia para que lleve sus frutos al proceso cultural de la nación. Primero, saber cómo se ha ido integrando ese proceso. ¿Qué ha sido creador entre nosotros? Después que se dé una respuesta, podemos ponernos en marcha. Tres días a la semana, el día del descanso (domingo) el día de la imaginación (sabbat) y el día Jueves (dedicado al poder germinativo de Júpiter). Luego, un Diaghilew, más tierno para nuestro peculiar modo, ordenando distribuciones. En su reemplazo, un triunvirato amistoso, hechos amigos en el trabajo coral. Esos tres días, de cinco a siete de la tarde, radio. Pausa incorporativa, sobremesa familiar, rica y variada de comento. Después, de nueve a once de la noche, televisión. Tres días decimos para evitar los entablillamientos, la modorra familiar. El resto de los días a expandir pecho respirante en el baile indonesio, en el concierto jugoso. Tres días para la cultura que viene a la casa. Pero no olvidar los otros cuatro días para la cultura en la plaza pública.

Sobremesa, aparición de la otra voz, entrecruzamiento de imágenes. Todo un cosmos cariñoso, familiar, la casa de nuevo como centro del mundo, y la plaza pública con los mercaderes llegados de lejanos puertos, con noticias reverberantes. Un cosmos cultural puesto a volar, en busca de tierra firme. ▀

Imagen y posibilidad. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981, pp. 117-120.



Combos y orquestas

Amado del Pino

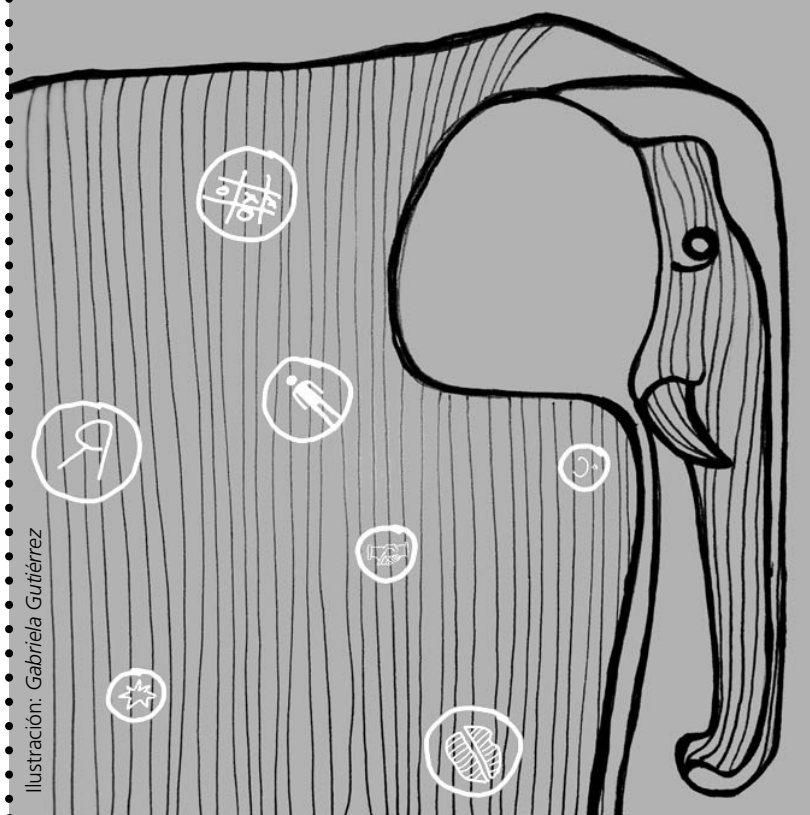
Soy de la generación de los combos. La influencia de Los Beatles llegaba —aunque con su peculiaridad y dificultades— a Cuba, y en casi todas las ciudades o en escuelas se organizaban conjunticos de las más diversas calidades. Siguiendo a los genios de Liverpool, el número cuatro era el más socorrido para intentar la música y sobresalir entre los condiscípulos.

La radio de los 70, es decir, de mi adolescencia, prefería grupos españoles, entonces muy jóvenes, que ahora veo aparecer fugazmente en la pantalla, casi ancianos, convertidos en piezas de museo. La tan vital músicaailable cubana tenía su público fiel; pero no era tan priorizada en la promoción hasta que el programa televisivo *Para bailar*, en la arrancada de los 80, contribuyó a poner las cosas en su sitio en materia de identidad danzable.

Hasta el cercano Chambas, famoso por sus carnavales, llegaban un par de veces al año orquestas de punta como la Aragón, la entonces muy querida Ritmo Oriental o los pujantes y aún clásicos, Los Van Van. Resultaba curioso que aquella multitud, entrenada básicamente en la décima cantable y en otras formas de un folclor rural, se moviera al compás de un ritmo más urbano y de raíz africana como el de nuestras grandes orquestas populares. Esos músicos que uno ve en la televisión se adecuaban con humildad a escenarios pueblerinos y equipos de audios las más de las veces improvisados.

A finales de los 90 hubo debates sobre la retribución que percibían los dueños del ritmo. Pero por los años que evoco, los grandes soneros o los maestros de la naciente timba solían dormir en escuelas que se improvisaban como albergues.

En todo eso pienso cuando mi cuñada Tamara oye a Los Van Van en medio de una fría mañana madrileña. Por aquí también gustan, aunque el lugar del albergue incómodo de mi pueblo o el espacio estrecho de la humilde pista de los carnavales de municipio ya no sean el inconveniente, y ahora haya que enfrentar una promoción parcial y globalizada. ▀



FALTA DE PRETENSIONES

(otro artificio de Flavio Garciandía)

Mabel Machado

Con el 2010 ha concluido un importante ciclo —al menos temporal— para la historia de las artes plásticas. El centenario de la irrupción del arte abstracto, también en Cuba, se ha constituido en pretexto para la sistematización y la reunión de firmas infaltables en el panorama artístico contemporáneo, que en la década de los 80 cobró vitalidad a partir de artistas como José Franco, Carlos García, Glexis Novoa y Flavio Garciandía. Algunas de las obras de esta generación han sido compiladas por el Museo de Bellas Artes de La Habana en exposición retrospectiva, mientras que otros espacios ofrecen la oportunidad de verificar la continuación de una parte de su quehacer creativo. La galería Villa Manuela de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) exhibe desde los últimos días de diciembre el conjunto *Iba a decir algo (...pero ya se me olvidó)*, de Garciandía, a quien la crítica considera uno de los principales abstractos cubanos e «ideólogo» fundamental del movimiento plástico del penúltimo decenio del siglo XX en la Isla.

Aunque el rostro de Zaida del Río en el cuadro fotorealista «Todo lo que usted necesita es amor» (1975) ha sido también la cara de Flavio en Cuba y el extranjero por mucho tiempo, la incursión del artista en los «insondables» terrenos del abstraccionismo lo distingue de manera definitiva, aunque, como ha apuntado la curadora Cristina Vives, en su despliegue como artista conceptual se ha alimentado de los referentes útiles en etapas diversas, que muestran a «tantos Flavios como temas y autores le ha interesado comentar».

Por lo general, las menciones de la obra del villaclareño radicado en México hacen uso del juego con el arte en las fronteras de lo falso y lo real. No es difícil encontrarse con reseñas o artículos que aluden a «su engañoso estilo» o a su «ironía y cinismo». Baste mencionar el díptico «Reinaldo Arenas y Raúl Martínez miden y comparan el tamaño de sus penes», para entender por qué. El reto a la inteligencia desde la vasta cultura del artista, que también ha ejercido largamente la docencia, se afirma además en su «declaración de principios» —por llamar de algún modo al pliego con los deberes y derechos del creador que reparte en cada una de sus exposiciones: «El derecho a banalizarlo todo (o darle importancia desmedida a cualquier cosa); cada artista debe entender que las emociones no sirven para hacer arte (o puede que sí)».

Iba a decir algo importante..., para la cual Flavio trabajó durante un año apoyándose en un mapa, en correspondencia total con



mejor posible. Aunque en apariencia enigmática, esta manera de titular forma parte de mi relación con el trabajo.

El nombre de la exposición es casi un autorretrato, porque tiene un poco de humor y un poco de irreverencia hacia mí mismo. El libro antológico que se produjo hace dos años, *Yo insulté a Flavio Garciandía en La Habana*, se ubica en la misma cuerda del humor, como lo hace *Iba a decir algo muy importante (...pero ya se me olvidó)*. Es mi actitud frente a mi propia obra, en el sentido de que no hay nada demasiado importante y que en realidad lo único que debe interesar es la pintura misma. El hecho de que haga una obra básicamente abstracta, quiere decir que toda ella es autorreferencial, que apela a la propia pintura y al proceso de creación».

La Habana. Casi siempre, cuando hago una exposición, la nombro a partir de artistas locales, como ocurrió con esta última en Los Ángeles. Fue un homenaje y a la vez una mentira porque este artista nunca estuvo en La Habana; pero es una manera bastante paradójica de homenajear a quienes admiro.

Se refería a la instalación, ¿el número 13 tiene algún sentido particular, fatídico?

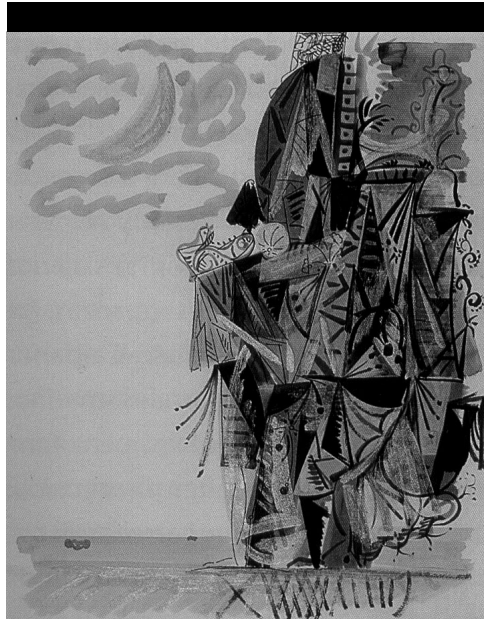
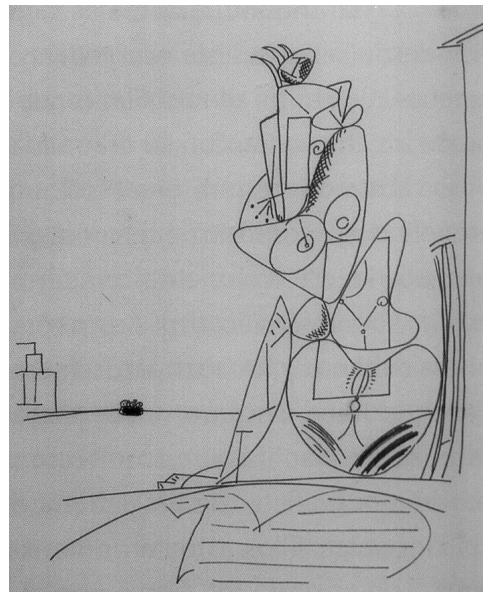
No [Ríe], aunque me gusta el 13. El número tuvo que ver con el momento de seleccionar los cuadros. Había pintado muchos más, y me decidí a dejarlo en esa cantidad que normalmente asociamos con la mala suerte. A pesar de que las obras buscan un autor, no hay nada de superstición ni de fatalismo en ello.

Los artistas a los que llama «paradigmáticos», lo acompañan a menudo, incluso en las palabras que escogió para el catálogo de la muestra. También en el plegable, Juan Antonio Molina habla de esta referencia suya a la pintura dentro de la pintura misma. ¿Cómo se explica la obsesión por los referentes, por los grandes pintores, por encontrar el camino de la creación en constante diálogo con otras fuentes?

En un sentido convencional, mi obra es básicamente posmoderna. Aunque todo lo que se hace ahora es literalmente posmoderno, considero que la mía lo es en gran medida, porque sus elementos fundamentales tienen que ver con la parodia y la cita. Casi toda mi obra se construye a partir de homenajes a otros artistas. No son homenajes serios, pues simulo, refiero, me apropio de la obra de aquellos y trato de construir la definición de mí mismo como creador, el cómo situarme en mi contexto a partir del legado de los grandes. Esos en los que me he interesado, me definen como autor.

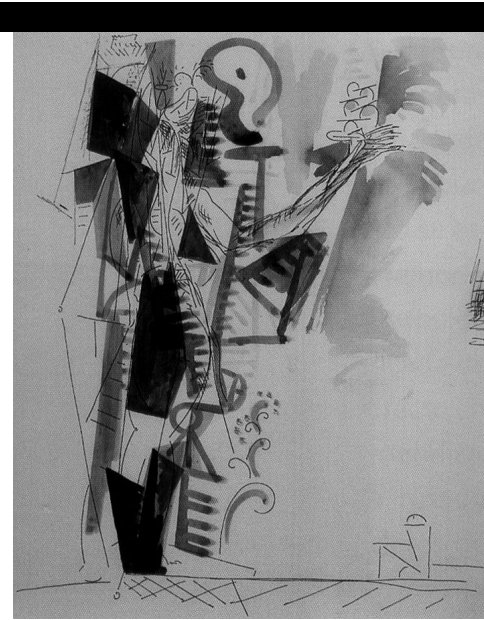
el espacio, tiene, como lo advierte el crítico Juan Antonio Molina en las notas que acompañan el catálogo, igual «carácter diversionista, distractor y subversivo».

«La muestra es una continuidad de mi trabajo —explica el pintor—. No significa ningún cambio sustantivo en mi línea de creación, aunque fue pensada en función del sitio. A último minuto, con mucho finalismo, hice una selección de las obras que armaban un conjunto. Después vino el título. Para mí los títulos de las obras son fundamentales. Su relación con la pintura es muy anárquica. Rara vez el cuadro nace a partir del título. Hago listas de títulos para cuando no queda más remedio que nombrar a cada uno. A veces me cuesta más nombrar un cuadro que pintarlo. El título denota una falsa falta de pretensiones porque, en realidad, intento pintar el



Por lo que dice de los títulos y las listas, ¿a la hora de crear, piensa en conformar series más que en cuadros individuales?

En esta exposición, por ejemplo, hay una instalación (entre comillas) de cuadros pequeños, *13 pintores en busca de un autor*, que se incluye dentro de la estética general de mi obra, porque creo que —en mi caso— el estilo es una construcción, no algo orgánico que permite decir «esto es lo que pinta Flavio Garciandía». Esta pieza invoca a 13 artistas abstractos que pintan diferente y andan buscando un autor, aunque el hecho de que sean 13 obras distintas niega el sentido de autoría. Es una negación por afirmación. Incluso, he dedicado series de obras que son homenajes a los artistas que resultan más paradigmáticos para mí y las titulo a casi todas con la misma «norma», como *Yo insulté a John Baldessari* en





proceso reposado donde el artista ha tenido todo el tiempo del mundo para echar a volar su imaginación...

En cierta forma es así, en ocasiones se trabaja con intensidad y uno queda muy contento con el resultado. A ello hace referencia uno de los títulos de esta exposición: «A veces me siento muy inspirado, pero de pronto se me pasa». También puede suceder que al día siguiente uno entre al estudio aterrizado porque sabe que lo que hizo no sirve y habrá que empezar otra vez. Es muy gratificante si al final uno va consiguiendo resultados; pero de todas maneras, casi siempre, el proceso viene acompañado de mucha tensión.

Con la edición reciente del libro *Yo insulté a Flavio Garcíandía en La Habana, puede arribarse a un conocimiento bastante completo de lo que ha sido su carrera. Llegado ese momento, que de seguro le ha permitido volver a mirar lo hecho, ¿cómo describe su trayectoria más reciente, el instante actual de su obra?*

Ha sido un poco inquietante, porque el libro que mencionas recoge alrededor de 40 años de trabajo. Yo, que tengo 56, me pongo a mirarlo y digo: «esto es lo que hay, no puedo empezar por ninguna parte». Hay períodos que me gustan más, porque los siento más completos, más logrados, y otros que no me satisfacen para nada. Entonces, me doy cuenta de que se impone el grandísimo reto de seguir adelante, porque lo que importa a cualquier tipo de creación, generalmente, no son los resultados, sino la constancia y la capacidad de superación.

Yo insulté a Flavio Garcíandía... tuvo un largo proceso de edición durante tres años junto con Cristina Vives, luego de los cuales tuve que preguntarme, obligatoriamente, qué vendría después. Pero no me detuve... y ahí vamos.

Sabemos que el público persigue y valora positivamente su trabajo. Pero, ¿no resulta inquietante o paradójico que la mayoría lo reconozca por un período o por una obra en específico?

cuándo superaría el «estigma» de esta pintura, a través de los años he entendido que es válido que cierto público simpatice con una parte de mi obra y el resto con una diferente o con ninguna. Me reconforta que a los artistas jóvenes y a los no tan jóvenes, como mis maestros, les interese ver cómo ha evolucionado mi trabajo.

Desde luego, yo mismo no puedo competir con la aceptación que tuvo aquella pieza y por ello estoy en paz conmigo, además de que siento que mi obra todavía logra proponer ideas.

En lo sugestivo que resulta lo que se expone en Villa Manuela, tiene mucho peso la titulación. Si despojamos a las piezas de Flavio Garcíandía de los títulos, ¿cuánto de esa irreverencia que usted mencionaba pudieran comunicar las obras?

La creación artística se trata de libertad. En la medida en que uno logre transmitir un espíritu de libertad absoluta en el momento de la creación, el propósito de la obra se logra. El arte es un elemento de liberación para las personas.

tengo en mente uno de mis títulos, que parodia una frase de Bill Clinton durante su campaña para la presidencia de los EE.UU.: «Es la economía, estúpido». Yo digo: «Es la belleza, estúpido»; llamando la atención sobre lo que debe importar realmente. Por desdicha, esta noción de belleza no es muy popular, porque en apariencia no representa mucho rigor conceptual. Para mí las artes visuales —ya lo dice la propia denominación— tienen que entrar por los ojos. Se puede hacer un cuadro que termine siendo agresivo en su planteamiento formal, pero lo que debe buscarse es que sea hermoso.

Comentaba que el cuadro ha de transmitir sensación de libertad. ¿En qué términos se define este concepto para Ud.?

Se define en los cuadros, no podría hacerlo con palabras. Hay un elemento que aparece en esta exposición, un papelón para que el visitante se lo lleve, donde reuní 31 declaraciones de derechos y 31 deberes del artista, que aparecen en todos los lugares donde exhibo mis obras. Las declaraciones no reflejan necesariamente lo que pienso, sino son el acopio de ideas que están en el aire, que se conjugan con el elemento provocador y anárquico, como énfasis de la libertad. Puedo expresar algo con lo que no estoy totalmente de acuerdo, pero estas traducen mi libertad de declarar. El que insista en presentarlas cada vez que hago una exposición, tiene que ver con la intención de que las personas puedan completar una visión de mi personalidad como un autor que no pretende obligar a nadie a comulgar con lo que hace y piensa. Mi objetivo es que se comprenda el espíritu anárquico que encuentra un correlato en el sentimiento de libertad.

En la entrega más reciente del Premio Nacional de Artes Plásticas, escuchamos a René Francisco referirse a que la generación de artistas que impulsó o desarrolló su creación en los 80 no fue en su momento, ni lo ha sido aún, totalmente comprendida. ¿Qué opinión le merece esta idea?

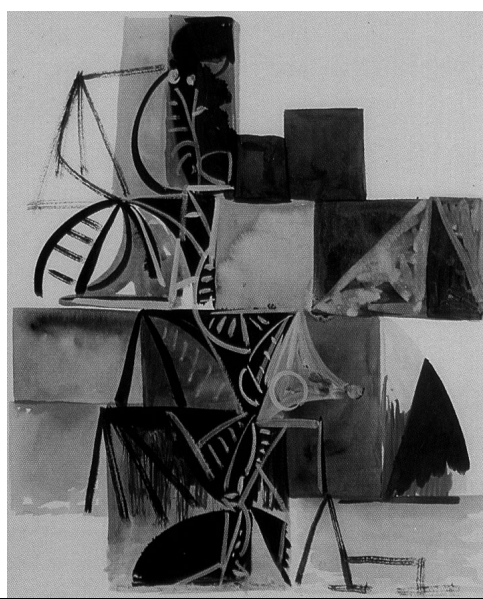
Fue un momento muy especial de la plástica cubana, que tuvo un hito en la exposición *Volumen I* —no fue tan buena, pero significaba un cambio de actitud en la creación artística y la promoción. Era una manera nueva de enfrentar el arte y el instante de mostrarlo. La exposición resultó muy distinta de lo que se había visto hasta entonces y por ello ha sido innegable su repercusión en la producción plástica posterior, aunque quizá los artistas jóvenes no estén muy al tanto de lo que ha hecho esta generación.

Hay historias raras. Por ejemplo, el cuadro que inició el arte moderno, «Las señoritas de Avignon», de Picasso, nunca se exhibió públicamente, hasta que lo compró el Museo de Arte Moderno de New York y se reprodujo enormemente. ¿Cómo pudo ser tan influyente un cuadro que no había sido exhibido?

Sin la pretensión de comparar, *Volumen I* tuvo más o menos un efecto parecido. Pocos recuerdan el contenido de la exposición, pero no puede negarse el efecto que ha venido produciendo hasta el día de hoy.

Además de esta muestra y la de Bellas Artes, aparece actualmente como artista invitado a una exposición del Museo de Arte Moderno de México con igual temática. ¿Qué vendrá después?

No lo sé. Hacer una exposición personal te empuja mucho para seguir produciendo y buscar cierta coherencia en la forma de exhibición. Esta se inaugura ahora y no sé qué pasará mañana. De cualquier manera, el reto se lo tiene que trazar uno mismo, tratando de trabajar todos los días y que la musa te encuentre así, si se decide a llegar. No planifico más allá de pasado mañana y eso es lo bueno, no saber lo que vendrá, para que el proceso creativo no se convierta en fórmula sin sentido. ▀



De estos que incluyó en Iba a decir algo..., Renoir, Matisse, entre otros, ¿qué lo provoca específicamente?

La exposición se hace acompañar de un pequeño texto que contiene anécdotas muy bellas y conmovedoras que implican a los pintores. Al final digo que cuando sea grande quiero ser pintor, como una manera de creer que estoy empezando y de jugar con el azar para lo que vendrá luego.

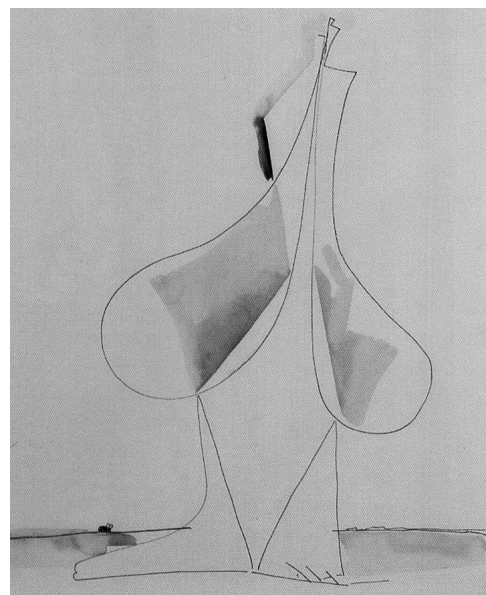
En el caso de estos que cito en el catálogo, el que más me interesa es Matisse. En él hay un énfasis en el color, que también es el elemento fundamental de mi obra, lo que ofrece identidad, particularidad, continuidad.

La anécdota sobre Matisse, que cuenta cómo la gente lo aplaudía al pasar por una plaza de París, es real y emocionante. Pero no solo quise referirme al éxito, sino a la angustia del artista, como la de Picasso, quien sufría grandes crisis de creatividad y no salía de la cama cuando aquello lo atormentaba. Nadie imagina que Picasso pudiera haber tenido crisis alguna, todo el mundo imagina que fue una máquina de producir, pero sus agonías fueron una parte fundamental de todo el proceso. Del asunto de ser pintor, me gustan tanto los momentos de fluidez como los de crisis, en los cuales uno se hace las preguntas más atormentadoras.

¿Y en sus momentos de crisis, cuáles son las señales, los chispazos que llevan a la salida?

Casi siempre tiene que ver con lo que decía Hemingway de «la gracia bajo presión». Cuando estoy absolutamente presionado con la fecha de entrega de una obra o una exposición, en el último minuto, de madrugada en ocasiones, agarro la idea.

Es interesante lo que menciona sobre el trabajo bajo presión, porque a veces, frente a los cuadros, se piensa que la creación es un



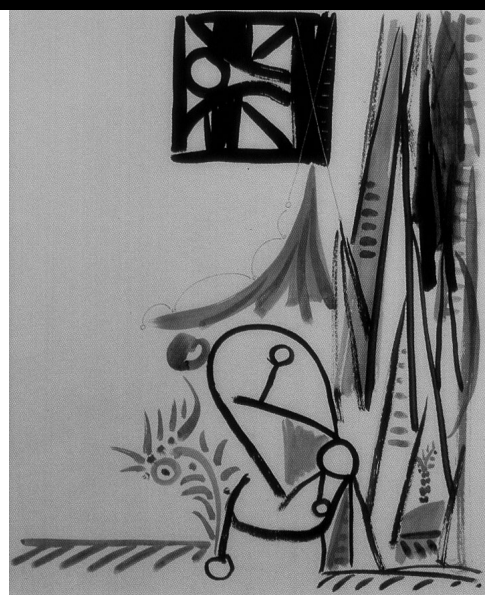
Por muchos años tuve una relación de amor-odio con el cuadro «Todo lo que usted necesita es amor», que se encuentra en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes. En las exposiciones organizadas por esta institución en el exterior han incluido siempre este cuadro y no otros, a pesar de que poseen una enorme colección de mi obra en todas las etapas. Muchas personas han llegado a reprocharme porque antes pintaba «bonito» y ahora hago cosas «horribles».

Sin embargo, a raíz de la publicación del libro me he reconciliado bastante con él. Las percepciones que me han llegado son extrañas, contradictorias: hay personas que lo ven como realismo socialista —en cierta forma lo fue—, pero otras lo califican como un cuadro hippy, porque su espíritu es el de «peace and love». Aunque al principio me preguntaba

Es básicamente espiritual, porque cuando se admira una obra que impacta, lo que se está recibiendo, sobre todo, es la libertad plena que consiguió el artista para producirla.

Si le quitamos los títulos a mis pinturas —yo no lo haría nunca [ríe]—, y logran transmitir ese espíritu de libertad, de espontaneidad, de algo que no tiene más compromisos que con ellas mismas, estará bien, porque ese era mi deseo.

Con título o sin título, si la obra expresa, además de la libertad, la verdad y la belleza, también estará completa. Fundamentalmente este último, que es un concepto que no ha gozado de mucho prestigio desde el modernismo. Por ello admiro tanto a Matisse, cuya obra es de una belleza «acojonante». No así Picasso, quien en determinados momentos se propuso hacer cosas feas: recordemos, por ejemplo, cierta misoginia en sus retratos de mujeres. Pensando en esto,



Imágenes pertenecientes a la carpeta de dibujos Don Pablo en Miami (Nueva York, 1994), publicadas en el libro *Yo insulté a Flavio Garcíandía en La Habana*, Editorial Turner, 2008.

III Festival Magdalena sin Fronteras

Un tejido de voluntad

Roxana Pineda

Magdalena Project nace en Gales, Reino Unido, en 1986. Está cumpliendo este año su aniversario 25. Su fundadora, Jill Greenhalgh, quería calmar el ímpetu de su rabia creando un espacio donde la voz de las mujeres de teatro pudiese sentirse protegida. No se trata de una secta ni estamos hablando de una asociación con presidenta, oficina, productoras y autos en los que moverse de reunión en reunión. Magdalena Project trabaja como una red, un tejido que se reproduce por la voluntad de estar y participar, y que —con algunas reglas no escritas— promueve, protege y abre espacios de encuentro y debate sobre el teatro contemporáneo hecho por mujeres en diversas partes del mundo.

La fuerza del Magdalena Project está en esa estructura de red que funciona con autonomía, y permite que los encuentros se multipliquen y se abran a las urgencias y necesidades de cada lugar donde ocurren. Después de 25 años, Magdalena Project se ha convertido en una red muy fuerte, donde las preguntas sobre el oficio y la invención de un lenguaje para abordar la naturaleza de los procesos, son aspectos priorizados y temas a enfrentar.

El centro del Magdalena Project está en el trabajo teatral, en la diversidad de miradas artísticas y propuestas de indagación sobre el lenguaje; también en las relaciones de transparencia entre el oficio y los contextos en que se producen, así como en la capacidad para generar acciones desde el universo del teatro hecho por mujeres.

Magdalena Project insiste en la necesidad de que las mujeres del teatro construyan sus propios discursos y encuentren el lenguaje particular para nombrar los procesos que van tejiendo a lo largo de su experiencia. La transmisión de esa experiencia y los modelos pedagógicos alternativos, junto con el modo específico de reunión para producir espectáculos son otras zonas de interés del Magdalena Project que, junto con experiencias artísticas ya reconocidas y de prestigio a nivel internacional, trabaja con las más jóvenes, creando relaciones de intercambio que no quieren reproducir jerarquías, sino propiciar un diálogo movilizador, un amparo artístico que estimule el crecimiento personal de las mujeres que comienzan el camino del teatro.

Los encuentros del Magdalena Project se diseñan con autonomía por las que dirigen cada convocatoria. Por lo general, se hacen programaciones de espectáculos, conversatorios, talleres y demostraciones de trabajo, según decidan sus organizadoras. Pero cada propuesta lleva el sello de una estructura interesada en priorizar alguna zona de interés dentro del campo del oficio o algún tema social vinculado a las condiciones de vida concretas de las mujeres que en cada lugar hacen su teatro.

Lo importante es poder crear estructuras de verdadero diálogo, un espacio de tiempo que permita realmente confrontar

y visibilizar el trabajo realizado por diferentes mujeres, y hacer que esas diferencias de texturas, ritmos, intensidades, cualidades energéticas y necesidades de expresión, encuentren una zona franca para poder mostrarse y dialogar sin una censura previa, sin el establecimiento de una jerarquía que, como ocurre en el mundo conocido, decide qué vale más o menos, dónde hay verdad y dónde no.

En enero del año 2005, realizamos la primera convocatoria de Magdalena sin Fronteras en Santa Clara. La decisión de hacer en Cuba un encuentro de esa magnitud me pareció un sueño y una posibilidad retadora. Siempre me he sentido atraída por crear espacios de participación donde poder compartir un modo diferente de dialogar y confrontar experiencias. Idear estructuras de encuentro que desde su propio diseño contengan una propuesta de participación y obliguen de forma natural a discutir en una zona franca, una zona donde no hay jueces ni sabios, una zona de horizontalidad donde, al decir de Borges, no importa de qué boca sale la verdad; una zona que al igual que Magdalena Project protege la voz de los que no la tienen y haga circular la información, la historia, las referencias de un modo de hacer que huye del pensamiento establecido para adentrarse, a través del trabajo concreto, en otras formas de relación y de lenguaje. La búsqueda de una mirada descolonizada, una forma de concebir la vida del oficio que huye de la banalidad, del oportunismo y el marasmo artístico, y que también puede reconocer en lo diferente, en lo otro, una alternativa, una posibilidad de ser.

Alejarse de zonas trilladas es siempre muy difícil, reconocer cómo se esconde lo superfluo tras una máscara de supuesta actitud transgresora, lo podrido detrás de lo maduro, lo malsano detrás de lo juvenil, lo disparatado detrás de lo establecido; todo ese marasmo se vuelve un caos que hace muy complejo el acto de organizar encuentros donde podamos hablar sin trampas, es decir, mostrar lo que hacemos, lo que queremos hacer detrás de las acciones, lo que intentamos fijar en imágenes, lo que soñamos hacer, imaginar o vivir a otros. Pero es absolutamente necesario tejer espacios así. Por eso, desde el año 2005 dirijo Magdalena sin Fronteras con mi equipo de trabajo, el Estudio Teatral de Santa Clara. Este es un encuentro asociado a la red Magdalena Project, que ha realizado tres ediciones y que, con carácter trianual, realizamos en la ciudad de Santa Clara, siempre entre el 8 y el 18 de enero.

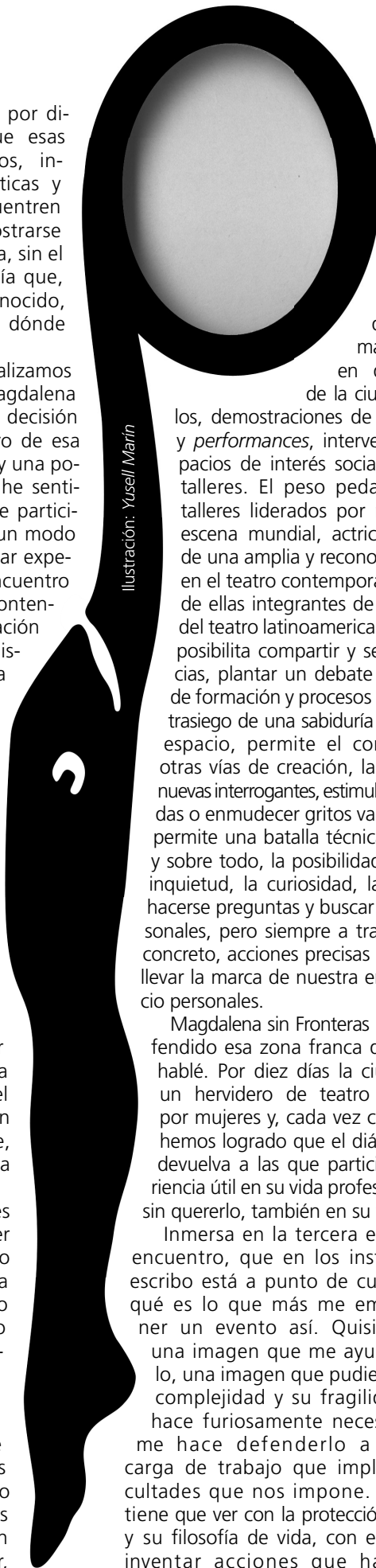


Ilustración: Yusell Marín

Muchas razones justifican este encuentro. Santa Clara, desde la periferia, pasa a ser centro teatral por el peso de una programación que reúne en diferentes salas de la ciudad espectáculos,

demostraciones de trabajo, videos y *performances*, intervenciones en espacios de interés social, conferencias, talleres. El peso pedagógico de los talleres liderados por maestras de la escena mundial, actrices y directoras de una amplia y reconocida trayectoria en el teatro contemporáneo —muchas de ellas integrantes de grupos míticos del teatro latinoamericano y europeo— posibilita compartir y sembrar referencias, plantar un debate sobre modelos de formación y procesos de invención, el trasiego de una sabiduría que, puesta en espacio, permite el conocimiento de otras vías de creación, la apertura hacia nuevas interrogantes, estimular zonas dormidas o enmudecer gritos vacíos de sentido, permite una batalla técnica y conceptual, y sobre todo, la posibilidad de sembrar la inquietud, la curiosidad, la capacidad de hacerse preguntas y buscar respuestas personales, pero siempre a través del trabajo concreto, acciones precisas que tienen que llevar la marca de nuestra entrega y sacrificio personales.

Magdalena sin Fronteras ha creado y defendido esa zona franca de la que antes hablé. Por diez días la ciudad se vuelve un hervidero de teatro protagonizado por mujeres y, cada vez con más fuerza, hemos logrado que el diálogo horizontal devuelva a las que participan una experiencia útil en su vida profesional o, a veces sin quererlo, también en su vida personal.

Inmersa en la tercera edición de este encuentro, que en los instantes en que escribo está a punto de culminar, pienso qué es lo que más me empuja a sostener un evento así. Quisiera encontrar una imagen que me ayudara a definirlo, una imagen que pudiese nombrar su complejidad y su fragilidad, lo que lo hace furiosamente necesario y lo que me hace defenderlo a pesar de la carga de trabajo que implica o las dificultades que nos impone. Seguramente tiene que ver con la protección de mi grupo y su filosofía de vida, con el impulso para inventar acciones que hagan circular nuestra experiencia y validen desde el trabajo artístico una actitud cultural que va a contracorriente de lo que el mundo contemporáneo impone. Somos víctimas de una forma de pensar y existir que cada vez más nos separa de lo humano del ser, y esa minoridad se expresa también en el afán de ser novedosos a toda costa, en el afán de epatar, muchas veces desde la ignorancia; otras, desde la disidencia de

todo compromiso que no sea nuestra preciada persona pública. También corren tiempos donde el pensamiento, el grupo, la investigación teatral pueden correr el riesgo de concebirse como actitudes pasadas de moda: como si la hondura y la capacidad de trabajo pudiesen pasar de moda, como si la búsqueda de un lenguaje pudiese pasar de moda, como si el compromiso con lo que hacemos pudiese pasar de moda.

Esas son algunas de las razones visibles, también porque me gusta tener cerca a personas en las que creo, a artistas mujeres que con su energía y experiencia pueden proponer referencias y modos de asumir el trabajo que quizá, en algún momento, pueden despertar a alguien. Las razones no visibles deben quedar ahí, en el silencio, porque es también esa energía subterránea la que en la práctica permite un fluir sin interrupciones y hace posible, cada vez más, ahondar en los detalles.

Siempre cuido mucho que actrices, directoras, estudiantes de teatro, críticas e investigadoras, artistas de todo el país, lleguen a esta ciudad y puedan conocer y compartir, asombrarse y cuestionarse, y se lleven siempre alguna experiencia que no las deje indiferentes: es mi manera también de luchar por lo que creo y de seguir echando arena en la maquinaria de lo establecido.

Para que reine la confusión entre los jóvenes, para que no aprendan a ser conservadores antes de tiempo, para que se arriesguen y quieran hacerse preguntas y aprendan a hacérselas, para que no se conformen con las reglas que anulan la posibilidad de cultivar alas; para que las personas que amo puedan llegar otra vez y encontrarse en mi pequeña ciudad, y entre anécdotas, batallas y mucho trabajo, repasemos las coordenadas de lo que ahora mismo somos; para que alguien se salve; para que mi grupo siga soñando y combatiendo; para que en Cuba circulen estas experiencias y dialoguen con nosotros; para colmar mi deseo de mantener estos pequeños espacios como oasis en medio del desierto de la vida, decidí hacer otra vez Magdalena sin Fronteras.

Por todo eso, como un acto de confusión bendita, como respuesta irreverente a las normas de conducta que imponen un modelo pedagógico «correcto», decidí escoger el tema: Investigación y procesos de Trabajo, sabiendo por experiencia que la creación y la transmisión de esa experiencia es más útil y profunda mientras más se aleje de normas y panfletos, mientras más huya a los ABC inventados siempre por alguien que necesita validar su pequeño espacio de poder.

Esta edición de Magdalena sin Fronteras me hizo feliz, porque siento y veo con mucha claridad que un halo ha rondado a todos los participantes. Esa energía no nos dejará indiferentes. De todas formas, lo principal no es el encuentro en sí, lo más importante es si seremos capaces, todos, de convertir esa energía en acciones y que estas lleven la marca incandescente de nuestra visión personal. ■

La casa vieja remozada en el cine cubano

Joel del Río

Un día de diciembre, en la etapa de rodaje, fui a conocer *Casa vieja*, la nueva producción cubana que dirigía Lester Hamlet (debutante en el largometraje) en el reparto costero de Santa Fe, al este de la capital. Allí, tuve la oportunidad de conocer la filmación más centrada, armoniosa y emotiva, de todas las que he tenido ocasión de visitar. Un año después, con la película en pantalla, pude comprobar que el resultado conserva, al menos, aquellas tres virtudes.

Lester y el guionista Mijaíl Rodríguez, asumieron la tremenda responsabilidad de actualizar el clásico teatral *La casa vieja* —el título del filme sacrifica el artículo que sí lleva el nombre de la obra original escrita por Abelardo Estorino, consagrada a todos los niveles dentro del pletórico panorama escénico de los años 60. Además, el filme representa la participación factual del Ministerio de Cultura, a través del llamado Fondo Cubano para la Cinematografía, en el respaldo a proyectos audiovisuales especialmente vinculados con la legitimación de nuestro patrimonio artístico y literario.

Precisamente por los cambios en el original comenzaron mis interrogaciones. El tema me pareció oportuno ahora que toda Cuba pudo ver una versión fidelísima de otro imprescindible del teatro «sesentero» como lo fue *El premio flaco*, de Héctor Quintero, según Juan Carlos Cremata. De acuerdo con lo que me contaron los dos coguionistas (Mijaíl y Lester), la trama de Estorino fue reformulada tal vez en un 40 por ciento, o algo así. Acciones, espacios y personajes cambiaron de carácter, esencia y apariencia para ambientar la trama en la primera década del siglo XXI, es decir, ahora mismo.

Fue preciso desplazar hacia otras coordenadas dramáticas el conflicto central que presentaba Estorino entre la vieja moral y el sacudimiento ético, íntimo, espiritual, que significó la instauración de un nuevo orden social. La película de Lester se aproxima más al drama filial cuya conmoción emotiva se desprende, sobre todo, de la imposibilidad de revolver ciertos inmovilismos y prejuicios, y la tragedia que sobreviene cuando se evidencia cuán irreconciliables resultan ciertas maneras de entender y asumir el crecimiento personal, la libertad, la capacidad de elegir, la pelea con las sombras tenaces o la escapada en busca de luces que jamás te abrigarán lo suficiente.

Casa vieja es, sobre todo, la historia de un regreso, la vuelta de Esteban al lugar donde vivió tantos años, y el redescubrimiento de su familia, de los secretos y escondrijos que le permitieron sobrevivir a cada uno. Esteban regresa porque su padre está a punto de morir. El dolor por la pérdida, el miedo por un mañana en que ya no esté presente la persona que te guía y te fiscaliza, permite que afloren rencores, dobleces, conformismos y mediocridades. «Esta es una película de gente simple —me garantiza Lester— y soy un poco como todos ellos, pues aunque mi imagen pública es la de una persona alegre y siempre 'arriba', en privado soy un tipo más bien solitario, medio hermético y, muchas veces, triste. Me desmarco del egoísmo, la cobardía y la pusilanimidad de estos personajes, pero los comprendo, me expuse hasta lacerarme cuando les atribuí a todos ellos una porción de mis dolores, mis verdades, incluso detalles gestuales o de mi personalidad».

Puedo atestiguar el total compromiso emotivo de Lester. Estábamos visitando el último día de un rodaje que respetó, en esencia, la cronología de la historia, con tal de favorecer la gradual personificación de los intérpretes. De modo que asistíamos a la filmación de la emotiva despedida de Esteban (Yadier Fernández). La madre (Adria Santana) y la hermana lo acompañan hasta el carro que lo conducirá al aeropuerto, de vuelta a España, el país donde vive. Nunca había visto a un director que, luego de darle el visto bueno a la locación y las últimas indicaciones a los actores, después de controlar el encuadre y el sonido, justo en el instante posterior a la orden de ¡Acción!, comenzara a sentir y a proyectar, sin impostación alguna, en la misma tesitura dramática de los personajes.

Lester acompañó a sus actores en cada lágrima y estremecimiento, y ellos lo retribuyeron prescindiendo —literal y metafóricamente— de todo maquillaje o truco. Cada uno fue construyendo su personaje, despojándose de todo lo superfluo

y reforzando todo aquello que contribuyera con la completa autenticidad de Esteban y de su hermana Laura —el papel que convirtió en clásico Raquel Revuelta en 1965 y que ahora reinterpreta, en muy diverso estilo, Daisy Quintana—, del macizo Diego —responsabilidad de Alberto Pujols— y su mujer Dalia —quien empareja frivolidad y egoísmo en un conjunto del cual ha sacado máximo partido Susana Tejera—, además de esa madre puesta en relieve por la magistral Adria Santana o del papel asignado a Isabel Santos, quien me confesó en un aparte que, a pesar de que distaba del protagonismo, su personaje la enfrentó al trabajo más retador y satisfactorio acometido por ella en bastante tiempo.

Durante breves descansos del rodaje, Yadier me contó que se sorprendió mucho cuando pensaron en él para hacer este personaje contradictorio, homosexual, que vive fuera de Cuba: un hombre que encuentra respuestas para explicar su vida, pero no sabe qué hacer con ellas, cuando está acostumbrado a que lo llamen casi siempre para papeles de tipos «marginales, ambientesos»... El actor enfrentó entonces un reto doble, pues le tocaba interpretar un homosexual lejos del esquema o afectación excesiva al que estamos acostumbrados. Según asegura, «lo más significativo de Esteban no es su inclinación sexual, sino que se manifiesta siempre de manera coherente, vive como eligió vivir; por tanto, merece todo el respeto del mundo. Al menos en eso nos parecemos. Tampoco tolero el irrespeto. En cuanto al rodaje, te digo que soy el actor con menos experiencia del reparto, pero tuve la suerte inmensa de que todos me ayudaran cada vez que tenía alguna duda con una escena. Hoy que se acaba el rodaje, me siento más dueño de mi personaje, porque esta película tiene algo de adictivo y, al mismo tiempo, de profunda inconformidad cuando tienes que salir de ella».

Adria Santana había hecho de Laura para graduarse de primer año en el ISA, en 1966, pero nunca interpretó *La casa vieja* en teatro. Después conoció a Estorino y establecieron la conocida y deslumbrante colaboración profesional, que se inscribió en la piedra angular del teatro cubano revolucionario. Confiesa Adria que hacer la Onelia le removió fibras que distan de la técnica aprendida y del conocimiento que (seguramente) posee sobre los grandes temas estorinianos. «Onelia sabe que su hijo Esteban partió por culpa de todos ellos, por el conservadurismo y la cobardía. Ella es, en esencia, una madre cubana que padece la tragedia de no haber podido guardar con ella a su hijo».

Daisy Quintana entiende a su Laura, entre otras cosas, como un homenaje a esa maestra de la actuación que fue Raquel Revuelta. Confiesa que también se ha dejado seducir por Lester, por cada escena y detalle escenográfico, por la manera de sentir y hasta de sufrir de estos personajes. Tanto se ha enamorado que «cuando gritan ¡Acción!, ya no estoy actuando, estoy viviendo, y de paso me someto a terapia, porque solo ahora he descubierto la cantidad de mujeres apocadas y miedosas que he conocido; he sorprendido a Laura, incluso, en mí misma».

A su lado estaba Susana Tejera, quien hace de Dalia, la cuñada de Esteban, un breve y difícilísimo papel que la actriz concibió de afuera hacia adentro, dotando a su personaje de una apariencia bien artificiosa, medio ridícula y muy «miqui», y así distanciarse de ella, poniendo en evidencia una manera de pensar, de vivir, de comportarse y de vestirse.

Por ahí, más o menos, iba el decurso de este personaje, según me aclaró la formidable protagonista de *La edad de la peseta*, quien se atrevió a violentarse tanto y a convertirse, al igual que el resto de los miembros del reparto, en

alguien completamente ajeno a ella, solo por la confianza absoluta que le inspira Lester en la creación de los personajes de conjunto con el actor.

Toda la acción, como corresponde a una película intimista, transcurre al interior y en los alrededores de una casa de madera, de esas que tanto abundan en Santa Fe, cuando logran resistir el embate de ciclones y oleajes desaforados. Hay varias escenas también en la funeraria —que se ambientó en la Casa de Cultura santafecina, colindante con el mar— y en el patio de la casa, donde, por cierto, hay un arbusto de grosella criolla que decidió florecer espléndidamente el día exacto cuando aparecía en cámara. «Esta película está rodeada por un misticismo extraño, un aura muy positiva que ha contribuido a crear un excelente clima en el rodaje. Y aunque las actuaciones huyen de la espectacularidad y de la apoteosis —puntualiza Lester—, quiero subrayar que esta película se dirige a todos los públicos. Con *Lila* (el segundo corto de *Tres veces dos*) maté mis deseos de lograr movimientos de cámara virtuosos y de impresionar al espectador con la visualidad o la banda sonora. Pero entre *Lila* y *Casa vieja* realicé unos 30 videos musicales donde pude ensayar a gusto cualquier virtuosismo o lucimiento visual. Ahora solo pretendo contar adecuadamente esta historia, lograr que los personajes sean absolutamente creíbles y, en cuanto a la artificialidad inherente al cine, asumir solo la imprescindible».

«Sobre tu pregunta respecto a la teatralidad posible de *Casa vieja* —me aclara el director— te digo que esta película juega a ser y a no ser teatral. La no presencia de figuración superflua o el sonido más bien minimalista o despoblado, el linde con lo chejoviano, las numerosas citas intertextuales que propone la escenografía, acercan la película a un cierto tipo de teatro; pero los primeros planos, el cambio que hice de muchas acciones y los espacios que inventamos —inexistentes en la obra original—, la mirada de la cámara que concentra y subraya, son cine puro. Hice esta película lo mejor que pude, pero con las soluciones visuales menos rebuscadas. Quise convertirme en una suerte de testigo invisible, y cada secuencia traté de resolverla de la manera más lógica, más práctica. Si bien cada escena y acción estaban rigurosamente planificadas por *story board*, en el rodaje apelamos al aprovechamiento de esta locación, una casa de verdad, habitada por una familia, y buscamos la dinámica natural de los acontecimientos, sin aplicar el recurso de los aceleramientos ni las elipsis.»

Queda muchísimo en el tintero sobre mis impresiones, efímeras e instantáneas, y sobre muchas otras aventuras o riesgos, que asume y asumirá *Casa vieja*, como asignarles responsabilidades altísimas a jóvenes apenas egresados de la Facultad de Medios Audiovisuales del ISA. También hubo numerosos implicados en la filmación (el fotógrafo Rafael Solís, la directora de arte Vivian del Valle), que me regalaron opiniones imposibles de publicar en estas sucintas impresiones que solo pretenden, por ahora, contarle al espectador sobre una nueva y probablemente hermosa película cubana, que se rodó en noviembre-diciembre, en Santa Fe, contando el eterno retorno a Ítaca de un Ulises particular. Y mientras Esteban retornaba, se anunciaba el arribo de la última tormenta tropical de la temporada ciclónica o la lloviznosa llegada del primer frente frío. Cualquiera de los dos fenómenos calaría las carcomidas maderas de esta vieja casa cuyo retrato elocuente nos entrega la película. ▀

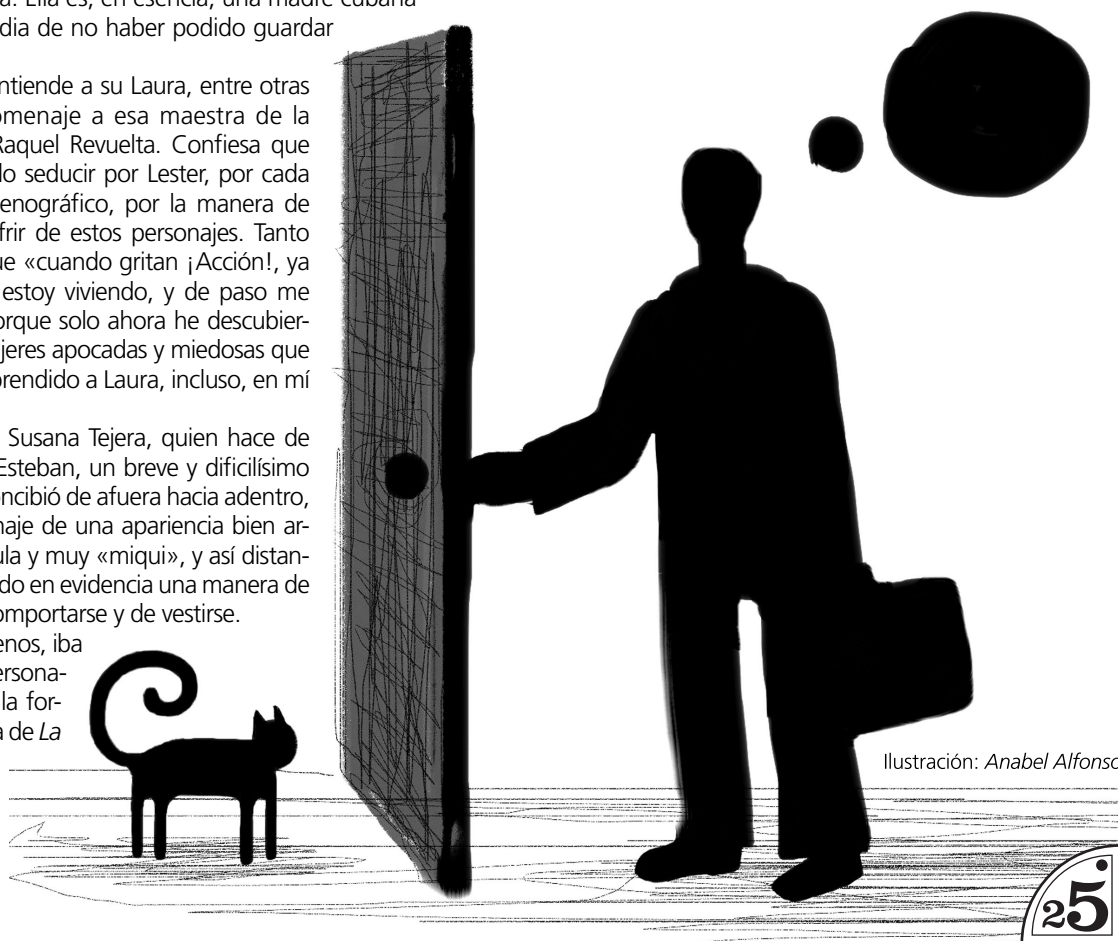


Ilustración: Anabel Alfonso

Simpatía necesaria, necesaria distancia

Cira Romero

Reynaldo González encaró la obra de José Lezama Lima como cree que es necesario hacerlo, desde dos presupuestos, aparentemente excluyentes de simpatía y distancia. Han sido la clave del éxito de sus libros dedicados a la figura del gran poeta y novelista cubano, *José Lezama Lima, el ingenuo culpable* (1988) y *Lezama sin pedir permiso* (2007), reunidos ahora, con nuevos aportes documentales, bajo el inteligente título de *Lezama revisitado*. El diseño y la ilustración de cubierta, debidos a un creador artístico de primer rango, Rafael Morante, explicitan, mágica y un tanto misteriosamente, el carácter del volumen y, sobre todo, nos aportan de manera casi subliminal —a través de un criollo sillón mecido en un aire envolvente, casi danzante y vaporoso— la cálida amistad concurrente que existió entre los autores de *Paradiso* y *Al cielo sometidos*. Bien se sabe que el entonces bisoño Reynaldo frecuentaba la casa de Trocadero, como amigo y en su carácter de editor de *La cantidad hechizada*, y Lezama supo apreciar las calidades literarias —ya por aquellos años apreciables— del futuro Premio Nacional de Literatura.

Los especialistas en equipos electrodomésticos recomiendan no comprar aparatos de los comúnmente llamados «dos en uno», «tres en uno» y hasta «cinco en uno», pues alguno suele salir defectuoso. Eso es tecnología —y la advertencia puede ser válida—; pero en arte, en este caso en literatura, este presupuesto no funciona, y muestra de ello es este «dos en uno» que Reynaldo ha colocado en nuestras manos. Confieso que no soy una profunda conocedora de la obra de Lezama. Mis lecturas se han detenido con particular persistencia en *Paradiso* y en su libro de ensayos *La expresión americana*, y considero su *Antología de la poesía cubana* uno de los aportes más valiosos al sostenimiento y defensa de nuestro canon poético de los siglos XVIII y XIX. Disfruto, regocijada, su rescate para nuestra cultura de ese olvidado y bilioso escritor de comienzos del siglo XIX que fue Buenaventura Pascual Ferrer, antecedente directo del aún más bilioso Emilio Bobadilla —ambos, por cierto, sacaban a Cintio Vitier de su encantadora bonhomía—, en tanto que su aventura origenista marca uno de los hitos más altos de la literatura cubana de todos los tiempos. Hoy, vista a grandes trazos, la bibliografía sobre José Lezama Lima —según datos de la Biblioteca del Congreso de Washington— sobrepasa los 2000 asientos, en libros y textos aparecidos en publicaciones diversas, sin contar decenas de tesis doctorales acerca de su obra, abierta, como sabemos, a muchas aristas dentro del campo de las investigaciones filológicas. Si aporto estos fríos datos, es para remarcar —si acaso fuera necesario— la enorme trascendencia de su obra, estudiada no mismo en una universidad argentina o francesa que en una de Nueva Zelanda o Australia, para citar solamente ejemplos geográficos polares.

Un cubano, un intelectual de reconocidos y asentados méritos literarios —novelista, ensayista, investigador, editor— ha llevado a cabo una faena, no de esclarecimiento, sino de acercamiento a la obra lezamiana que, para mí, y creo que para otros, cuenta mucho. Sin hacer uso de aparatajes o entramados de difícil discernimiento, sin recurrir a los a veces intrincados y hasta delirantes rituales interpretativos que muchas veces no conducen más que a palabras vacías, a la «tura de tura», como decía Cortázar, Reynaldo González nos devuelve en este libro un Lezama en estado de liberación, un Lezama real, criollo, carcajeante; pero, a la vez, se las ha valido para, en medio de esta aproximación atípica, conducirnos limpiamente, sin atavíos extraños, al meollo de su obra, de su sistema poético, explicado por Reynaldo como al paso —valiéndose de apoyaturas para dar sus criterios propios—, sin préstamos. Se advierte al reparar las notas, con no más de cinco o seis nombres referentes, narradores y poetas como el estudiante —Tomás Eloy Martínez, Cortázar, Vargas Llosa, entre los extranjeros, y Cintio Vitier, César López y Antón Arrufat, entre los cubanos—. No necesitó Reynaldo recurrir a otras fuentes. Estas y las propias, nacidas del arrimo personal, de su sensibilidad y de sus personales lecturas e interpretaciones, fueron suficientes.

Lezama revisitado es un libro ineludible para quienes intenten descifrar, si acaso ello fuera imprescindible, el universo artístico, no solamente literario, de este hombre grande de la cultura cubana. Porque González, accediendo a él «sin pedir permiso», conduce al lector con mesura y luces, pero sin falsos brillos enceguedores, a ese reino insondable que es la obra de este autor a cuyo centenario de vida arribamos

el pasado año. Con propiedad casi intuitiva y sin desbordes eruditos, ordena ese reino bajo un principio nada docto, pero infalible: complicidad con Lezama. De ahí parte la corriente aglutinadora de esta obra, donde la palabra se aviva para subvertir ciertos esquemas, muchas veces castradores o miméticos y, por supuesto, nada apropiados para revelar la esencia de una obra y de un pensamiento *sui generis*. En el inicial *Lezama Lima, el ingenuo culpable* encontramos, entre otros textos, su ensayo sobre *Paradiso*, apreciado por Lezama de manera particular.

Lezama sin pedir permiso, como señala González en el prólogo a *Lezama revisitado*, «gira en torno a su persona y las relaciones con sus contemporáneos, puntos polémicos que aún requieren debate». Cuando este nuevo libro llegó a mis manos y consulté su índice, escogí para leer de inmediato el texto «Entre la magia y la infinitud. Conversación con el autor de *Paradiso*». Creo que es un abordamiento definitivo para acceder a la obra de Lezama, no obstante la atmósfera informal sobre la que se sostiene. Se trata de una entrevista, más bien «un juego», dice Reynaldo, una mañana de enero de 1970, cuando disfruté «del mejor ánimo de José Lezama Lima, el que le hacía más convidante la carcajada y más aguda su proverbial capacidad para recrear situaciones y estados de ánimo». Lezama y González dialogan o, mejor, el primero habla, fluyen sus palabras, y el entrevistador le da cordel, apenas lo interrumpe para precisar un detalle, pues se trata de un diálogo muy peculiar, sin preguntas, sino con comentarios. Se acentúa entre ambos la corriente empática. Lezama, divertido, se desborda, habla de la amistad, de su proximidad a otros artistas, de su infancia. Finalmente se detiene —a pedido del siempre discreto pero provocante entrevistador— en *Paradiso*, y vierte sus criterios; opina acerca de la clarificación de la poesía desde el ensayismo, de su personalísimo sistema poético, de la inconclusa novela *Oppiano Licario* —todavía titulada «Inferno»—, proyectada como una continuación de *Paradiso*. Y, dato valioso, la entrevista

se entrecruza con un *recital* de Lezama en el que lee, entre otros, sus poemas «La madre», «Sorprendido» y «La palabra».

Entrevista única, modélica, personalísima, tanto de Reynaldo hacia Lezama como de este hacia el primero, donde se manifiesta una simbiosis creadora. No me atrevo a afirmar, en medio de tantos trabajos valiosos reunidos en *Lezama revisitado*, que esa entrevista sea el mejor, pero sí de lectura inexcusable. Vuelvo al libro y releo los demás textos: «Lezama Lima: lo nuestro en la extratemporalidad», «Lezama, pintura y poesía», «Lezama a la altura de los ojos», «Los terrenos paradisíacos de la novela», «Lezama Lima cuentista», «*Orígenes* y un debate necesario», «El poeta como ente novelable», «Lezama y Piñera, diálogo difícil y entrañable».

Por otros libros de Reynaldo González sabemos que es hombre de detalles, y quiso enriquecer el volumen con documentos inapreciables: dos cartas de José Lezama Lima dirigidas a él, facsímiles con dedicatorias que identifican la amistad: «Para Reynaldo González, a quien un día su *sympathos* acercó a *Paradiso* con ánimo de justicia»; «para que espere con una prisa soterrada»; «Para Reynaldo, que vino de la llanura y toma parte a favor del cocuyo y en contra del murciélago, por su cariño al verme por dentro y por los alrededores». Es la apreciación que Lezama tiene del modo en que González lo ha percibido: «por dentro y por los alrededores». En el autor de *Enemigo rumor* ninguna expresión era gratuita y la de esa dedicatoria es reveladora, remite con alegría a una especie de alumbramiento sobre su persona y su obra, expresión emanada no de una sensación, sino de un convencimiento complacido. Reynaldo lo ha percibido, lo ha sentido, ha descubierto sin equívocos su condensación poética a través de la transparencia, el mar íntimo de su poesía. Por «los alrededores» no alude al simple entorno, sino a las posibles quimeras, al tiempo, que vislumbran un soñar bien, medida exacta del acercamiento al ser. Siguiendo el hilo de las dedicatorias, hallamos la peculiarísima de *La expresión americana*: «Para Reynaldo González, una decimilla de cariño y amistad: *Pregunta, diga el reverso/ el cumpleaños del verso, / sonrisa de la toronjal la amarilla luz esponja. / Fiesta y final de la luz, / brillan los huesos en cruz. / Azul oscuro la trampa, / la tapa ya no levanta. / A la altura de los ojos / tiene el verso sus antojos*. Y se despiden: «Tortuga y centifolia de J. Lezama Lima. Sept. y 1969».

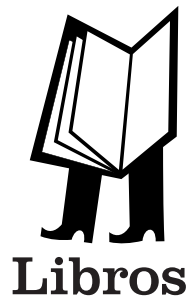
Sigue la sección de documentos con «Versos imperfectos en homenaje al poeta», donde Reynaldo, en décimas, establece un juego que habrá sido entrañable para el poeta, en símiles que validan la conquista y la posesión traducida como creación poética. Cada décima termina con un verso del propio Lezama. Pongamos un ejemplo: *Salta en la noche sin lunas / luz cómplice que levanta / fugaz arco, pronto encanta / De todas las torres, una. / La circunda y deja, suma / como en un giro de danza / Para unir en la balanza / flor y flor y espina luego. / Siendo presa, burla y fuego / el ciervo que no se alcanza*. El volumen cierra con un breve «Nunca olvido para José Lezama Lima», título de estirpe ballaguiana dedicado «A María Luisa, a un año de la muerte del poeta», donde leemos en sus finales: «La amistad, el sortilegio de la fruta en sazón. Conversamos. Trocadero se agita. Levite usted, retome la danza en el abismo. No amenaza un aire helado. Su respiración se acompasa, no teme más. Sobre el mar habanero un cornetín se balancea. Ángeles musicantes tamborilean el verano de su Isla».

Reynaldo González casi nos ha contado una historia que es completamente verdadera porque, muy a su manera, se la ha reinventado de cabo a rabo. ¿Acaso le quedaba otra alternativa? En el afán de encontrar respuestas, indicadores de salida a ese laberinto de símbolos rotos que es la obra lezamiana, alcanzó a dialogar con extrema lucidez por las coordenadas de su azarosa *terra incognita*, entrecruzando su pensamiento, dotándolo de cuerpo al calor de la vida, que ya solo puede nacer de la cercanía, del tacto, de la ternura y de las sensaciones que formaron la hechura de una amistad siempre gozosa, huérfana de reconcomios y de extrañezas perturbadoras.

El autor anudó una red para liberar el vuelo de sus señales. Su audaz gesto tiene el don de convertir en deseo las palabras encarnadas. Se ha dicho que «los sueños son el canto de la medalla, el bisel de la lámina, el corte de la madera, el espesor del tejido». Sueños, cantos, madera y tejido: todo se anuda en este libro que se aferra a un torso de tierra firme, pues eso fue la obra de Lezama, su personalidad, el gesto de Lezama: absoluto y fugitivo. Así nos lo entrega Reynaldo González en textos entendidos como trama y como malla en la que todos quedamos atrapados. ■



Ilustración: Jorge Méndez



Artesanía y religiosidad popular cubana: la diversidad de sus elementos plásticos

Un libro de Jesús Guanche

El libro *Artesanía y religiosidad popular cubana: la diversidad de sus elementos plásticos*, de Jesús Guanche, publicado por Ediciones Adagio en 2010 (279 pp.), es la acertada continuación y profundización de una línea de investigación iniciada por Dennis Moreno, cuando trabajaba en el desaparecido Instituto de Etnología y Folclor de la otrora Academia de Ciencias de Cuba, hoy Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente.

En la introducción, Guanche explica que «...los resultados que ahora ponemos a disposición del lector constituyen solo el inicio de lo que deberá ser un conjunto de monografías con una mayor participación colectiva». Por tanto, esperamos que pronto podamos contar con esos necesarios estudios. Pero ahora tenemos la oportunidad de revisar este valioso y enriquecedor libro.

El capítulo primero está dedicado a la santería cubana y a la identidad cultural como paso previo ante el abordamiento del tema central del libro, en el que su autor nos recuerda que «La santería cubana ha sido y es no solo un medio de resistencia cultural contra los diversos embates y actividades hostiles catolizantes y 'ateas' desde la etapa colonial hasta el presente, sino que al mismo tiempo representa un importante canal de comunicación, tanto para el desarrollo de la cultura de tradición oral de una parte del pueblo cubano —por la riqueza de mitos, cuentos, medicina popular, artesanía, alimentación y muchas otras— como para la recreación artística profesional o vocacional de sus fundamentales imágenes (artes escénicas, visuales y musicales)...» (p. 20). La santería, si bien no es una práctica religiosa común a todo el país, tiene mayor arraigo en la porción occidental, aunque en los últimos decenios se ha ido expandiendo hacia el oriente. No obstante, como acota Guanche, «...forma parte indisoluble de la identidad cultural cubana contemporánea en evidente proceso de internacionalización» (ibidem).

El segundo capítulo aborda el culto del sol, su complejo simbolismo y diversas imágenes en culturas de menor desarrollo socioeconómico, hasta pasar de lleno al sol en el culto de los orichas o deidades de origen yoruba, ya sea en Nigeria o en Cuba. Este apartado le confiere un lugar especial al estudio de un rezo a Ñangalé y concluye con un acercamiento a las imágenes del sol, en el que el autor



Ilustración: Zardoyas

nos alerta: «A diferencia de la religión yoruba, el sol en la santería cubana posee imágenes, pero en el presente caso no están atribuidas al sol en sí, sino se encuentran situadas como atributos de determinados orichas» (p. 45), por lo que estas se colocan en soperas y tinajas, colgando de las coronas. Otro dato interesante es que el número de rayos del sol

debe estar en relación directa o multiplicadora respecto del atributo numérico del oricha al que está atribuido. Complemento de este acápite es la tipología de los soles según su forma, diámetro y material. Las tablas, en este caso, son de gran utilidad para visualizar la diversidad de formas y materiales, además de las ilustraciones.

El tercer capítulo, «Las imágenes del arco y la flecha», nos ofrece información sobre estos instrumentos de trabajo, devenidos objetos de culto como símbolo de la deidad yoruba Ochosi. Sumamente interesante es el hecho de que se les utiliza también como atributos de las deidades Eleguá, Ogún y Oyá. Introduce Guanche en este capítulo un interesante y minucioso estudio tipológico-estructural de estos símbolos.

No menos atractivo es el capítulo cuarto, dedicado a la alfarería de uso religioso en la santería. El autor indaga sobre el empleo tradicional de objetos de barro en el complejo de la santería, en un principio, relacionándolo con los orichas guerreros: Eleguá, Ogún y Ochosi. Después aborda el canastillero —mueble que cumple funciones religiosas para el practicante y sus allegados—, en el que se encuentran los objetos de barro de gran importancia para el culto, sin pasar por alto su entorno. El rito de iniciación —en el que se utilizan objetos de barro—, fundamentalmente la cazuela del *omiero* o líquido lustral y el rito mortuorio, también son analizados por el autor. Resalta además el estudio tipológico-estructural de los objetos de barro (cazuelas, tinajas, librillos, soperas) y de sus decoraciones con un enfoque morfológico-cromático. Concluye el autor con una actualizadora información sobre los aspectos estables y mutables de la alfarería de uso religioso debido a la cambiante y enriquecedora tradición, a la que se suman anotaciones sobre su proyección en la plástica profesional.

El quinto capítulo constituye un revelador estudio del famoso itón abakuá y su universalidad simbólica. En realidad, se trata de un conjunto de itones o cetos ubicados en el altar abakuá que representan a las dignidades conocidas como Iyamba, Mokongo, Abasongo, Mosongo, Mbákara y Besoko. Una excelente descripción de determinados rituales abakuá enriquece considerablemente el estudio de estos emblemáticos signos de poder en el seno de estas agrupaciones.

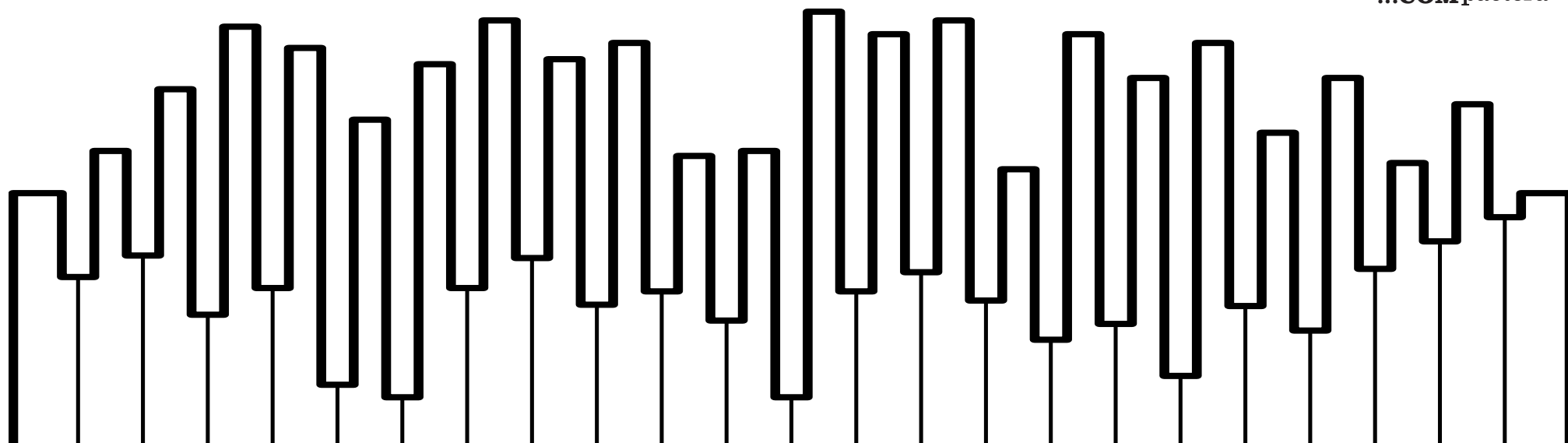
Concluye el libro con el capítulo sexto, dedicado a los elementos plásticos en tres de las religiones populares cubanas: santería, palomonte y abakuá, que comprende también el sistema de representación gráfica.

La bibliografía y las acertadas ilustraciones y fotos constituyen otro ejemplo del minucioso, paciente y cuidadoso trabajo realizado por el autor de este libro.

Francamente, esta obra constituye un gran aporte al mejor conocimiento de este complejo y multifacético aspecto de nuestra cultura que nos legó el África subsahariana, cuyo estudio multidisciplinario siempre ha tenido en este investigador a uno de sus mayores defensores y ejecutores. Así, pues, agradecemos profundamente a Ediciones Adagio por la acertada publicación de esta novedosa obra sobre una de las ramas de nuestro inmenso y frondoso árbol cultural: la artesanía y su vínculo con el mundo mágico-religioso del cubano. ▀

THE PILGRIM'S PROGRESS

Joaquín Borges-Triana



No puede afirmarse que la *New Age Music* (NAM) haya contado en Cuba con muchos seguidores. Desde una perspectiva histórica, las raíces ideológicas de esta corriente sonora las encontramos a mediados de la década de los 60, vinculadas a todo el movimiento sociocultural que se produce en aquella etapa en los países de Occidente. Luego, a principio de los 70, la NAM se empieza a desarrollar en Alemania y Suiza, en estrecha relación con distintas manifestaciones musicales que surgen en la etapa, gracias a la aparición de instrumentos como los sintetizadores.

No es hasta fines de los 70 cuando comienza a circular entre nosotros algo de música electrónica —de atmósferas cósmicas y celestiales—, representada por el quehacer de grupos como The Ones, Psy Free, Ashra Tempel o Tangerine Dream. Esas tempranas manifestaciones de la NAM —que, obviamente, llegaron a Cuba con cierto retraso en relación con el instante de su surgimiento— perseguían como objetivo hacer una suerte de síntesis entre el surrealismo plástico de Salvador Dalí, la espiritualidad *hippy* de los 60 y una inquietud muy cercana al sinfonismo psicodélico, término este último que se suele confundir con lo psicodélico.

Vale acotar que lo psicodélico viene de una terminología acuñada por Timothy Leary —defensor de lo que los escritores de la generación Beat llamaron «apertura de nuevos campos de consciencia» y autor de múltiples ensayos, como los célebres *Política del éxtasis* y *La psicología del placer*—, a partir de su remarcado interés por las corrientes sinfónicas que en los míticos años 60 y en coincidencia con otras posturas de renovación dentro del pop, abrieron un significativo espacio entre los cultores más vanguardistas del rock. A lo anterior, se añadieron orientaciones procedentes de la meditación trascendental y el budismo Zen, la musicoterapia, la tecnologización en el arte y la búsqueda de un nuevo concepto de espectáculo total.

Compositores como Edgar Froese, Eduard Artemiev, Mike Oldfield, Kitaro, Andreas Vollenweider, Manuel Göttsching,

Steeve Roach, Paul Horn, David Garrido o Iury Lech, por solo mencionar algunos creadores implicados en la corriente, representan las diversas caras que la *New Age Music* asume y que se va a proyectar en ámbitos tan disímiles como el misticismo, la ecología, el videoarte o el cine.

Ya en los 80, a Cuba nos llegó el quehacer de Vangelis y en especial Jean Michel Jarre, quien sí tuvo aquí una buena cantidad de admiradores. Sin embargo, no fue hasta inicios de los 90 en que nos encontramos con un músico como Esteban Quintana, uno de los pioneros de nuestro medio en asociarse a esta línea creativa.

El caldo de cultivo para la manifestación viene de los derivados del rock (el sinfónico o el psicodélico) y, quizá, que esos estilos rockeros resulten los menos arraigados en nuestro contexto, sea la causa de que la *New Age Music* se haya practicado tan poco por acá. Vale apuntar que la NAM surge dentro de un amplio entramado cultural de carácter internacional, con un conjunto de aspectos ideológicos que llegan a constituir toda una filosofía, heredera del espíritu contracultural de los 60.

Resultó una tremenda sorpresa para mí saber de la existencia entre nosotros de un proyecto como el dúo Pilgrim, pero aún quedé más boquiabierto al enterarme de que el dúo integrado por Adela Rivas Cruz y Félix Enrique Muñoz Penedo no eran de Ciudad de La Habana, sino que residían en Santiago de Cuba. Los estereotipos identitarios a los que tanto nos han acostumbrado, me llevaban a pensar que en la tierra santiaguera era punto menos que imposible el surgimiento de algo como Pilgrim, identificados totalmente con los elementos musicales característicos de la NAM: patrones sonoros muy determinados, la componente ideacional con sus correspondientes paratextos, *performance*, estética visual, etcétera.

Esta joven formación musical no se concibe como la sumatoria entre dos músicos —ambos cantantes e instrumentistas—, sino que ellos mismos se definen como un dúo de creación, responsables por igual de la composición, las orquestaciones, los textos, así como de las labores de grabación,

producción y mezcla de su repertorio, recogido por ahora en el álbum *The Pilgrim's Progress* (El Progreso del Peregrino), un fonograma armado a partir de la idea de musicalizar la obra literaria homónima, original del escritor inglés John Bunyan.

La articulación de determinados principios que se produce en la NAM a manera de consciencia planetaria y que presuponen la existencia de puntos de referencia comunes entre cultores de la corriente en disímiles países, hace que en la ópera prima de Pilgrim (una producción independiente), sintamos los ecos de Andreas Vollenweider, Kitaro, Klaus Schulze o de Jean Michel Jarre y Vangelis. Sin embargo, ello no implica que en un trabajo como el realizado por Adela y Félix, dejen de estar presentes rasgos que de inmediato destacan la cubanía de ambos creadores, claro que no de la forma convencional en la que muchos suelen ver este asunto.

A través de los nueve temas del CD se unen componentes sonoros provenientes de distintos géneros y procedencias, concebidos con una dramaturgia a partir de momentos del libro de John Bunyan y que nos llevan a visualizar en una pieza como «Walker» (portada de la grabación) la partida del peregrino, protagonista de la narración literaria. En ese accionar, se hibridan elementos musicales del Renacimiento, alusiones al Barroco, melodías de aliento céltico, todo desde una sonoridad nacida del rock y que en cortes como «Halls of the Interpreter» y «Apollyon» integran de una manera orgánica pasajes de la percusión afrocubana, diseñada desde el mundo de los teclados.

Cuando escucho una composición como «Palace», una maravilla tanto por la interpretación vocal de Adela, como por la parte instrumental que aporta Félix, me pregunto: ¿hasta qué punto la idea de música cubana que se usa con tanta ligereza no requiere una profunda revisión? Y es que trabajos como el de Pilgrim dan señales de que hoy lo cubano en música es un espacio mediador de apropiación creadora de lo universal, como relación y no como sustancia, por lo que cubanía resulta universalidad propia. ▀



Ilustración: Leonardo León

El Pi (3,14) del talento



Guille Vilar

Un poco antes de la aparición de The Beatles, la música pop norteamericana de los años 50 y 60 se movía entre intérpretes que cantaban lo que otras personas escribían. Ya con The Beatles no solo comienzan los grupos a tener sus propias composiciones, sino que también escogen sus propios caminos de creación. Por esa puerta que abrieron los chicos de Liverpool, entró una diversidad tal de géneros y estilos que todavía hoy sirve de nutriente al que quiera escoger lo que prefiera. Sin embargo, nadie —a no ser el músico Leonardo Acosta en los años 80— pudo predecir que el mercado de la canción llegaría a decidir qué es arte o qué no, de acuerdo con lo en extremo vendible, sin tenerse en cuenta patrones imprescindibles en el terreno de los sucesos culturales como el rigor profesional, la originalidad y la autenticidad, entre tantos otros. Así vemos a millones de almas que, enajenadas por decisión propia, sufren una condena similar a la de Prometeo, al serle devoradas sus entrañas espirituales por adefesios musicales, realmente denigrantes.

Por la misma época de The Beatles, aquí en Cuba, un joven desgarrado de guitarra¹ deja para la posteridad sentencias lapidarias: siempre habrá una voz más vista o más perdida por la incompreensión de ser. A causa de esa incompreensión, él mismo tuvo sus momentos álgidos con quien, a lo largo de su sombra, quería cortar la medida de cada revolución, sin saber que existen quienes no miden qué palabras echar, ni siquiera la última.

Ahora mismo, sin estar marcados por la pátina del tiempo, que a veces se considera erróneamente como garantía de madurez, pero con la misma voluntad de aquel, de cantar siempre de corazón porque creen en lo que creen: «en algo puro», en lo que se «esconde», en «lo que duele» y en «lo que lucha». Estos no pueden ser otros que los inspirados músicos del dúo Buena Fe: una muestra de las diferentes alternativas en la música contemporánea que surgen y se desarrollan como manifestaciones autóctonas de la cultura cubana, ajenas a cualquier intento de corrupción por parte del poder del mercado.

Pi (3,14)

Bendecidos por el don de haber nacido artistas, Israel Rojas y Yoel Martínez nos entregan

en este nuevo disco de la EGREM, una senda alegoría de los tiempos que vivimos los cubanos en este mundo. Renovados por iniciativas musicales refrescantes que les permiten desbordar su propio estilo sin dejar de ser ellos mismos, el disco *Pi (3,14)* asume problemáticas desde ángulos diferentes, donde humor y honduras reflexivas están presentes.

Si nos guiáramos por una gráfica que refleje la equilibrada producción del disco, encontraríamos piezas que funcionan como las cúspides del conjunto de la obra, mientras que otras parecen, aparentemente, menos llamativas, como la que abre el disco: «Lo que fuego es», una

alabanza a quienes sostienen la autenticidad a pesar de todo. En similar cuerda se encuentra «Libre», concepto de compleja definición por la responsabilidad que implica la libertad como deber social donde vale preguntarse para qué y por qué ser libres. Otra pieza de profunda implicación por sus lamentables consecuencias es «La sospecha», cuyo mensaje se resume al afirmar que donde hay confianza no hay sospecha, y viceversa.

Y hablando de libertad, en *Pi (3,14)*, la creatividad de Buena Fe, como nunca antes, la sentimos en plena libertad porque son capaces de utilizar con mayor amplitud cualquier formato musical en arreglos muy contemporáneos como los de «Lotería», inusual forma de abordar una canción de amor. Por otra parte, melodías de hermoso diseño abundan en este disco, algunas tan sugerentes y

enigmáticas como «Mar adentro», de una belleza tal que quisiéramos no parar de escucharla. En tal sentido se encuentra «Despedida», obra de excepcional encanto situada a la altura que corresponde a alguien de la talla de Pablo Milanés, quien despliega la magia de su talento para convertirla en uno de los momentos culminantes del disco.

No se podía esperar menos de «Pi (3,14)», la canción que da título al disco, al asumir el peso de semejante responsabilidad. Por medio del ritmo de un criollo changüí², salta a la vista la analogía con «La muralla», emblemática obra del Poeta Nacional Nicolás Guillén, en la que se decide qué queda dentro de nosotros o qué queda fuera por medio de la apertura o cierre de la muralla, según sea el caso. Aquí, desde un diálogo ajustado a los acentos del lenguaje cotidiano, pero

en un rock rapeado, pero tan bien condimentado con los ingredientes propios de ambos géneros, que resulta, sin duda, una de las mejores piezas del disco. Valga resaltar la capacidad creadora de Buena Fe para asumir la esencia de sonoridades tan diferentes como este rock con la misma naturalidad que el changüí de «Pi (3,14)». En ambos casos resulta convincente.

Del tema con Los Aldeanos, se pasa de inmediato a la obra que cierra el disco, la de mayor grandeza debido a quien está dedicada. Se trata de «Todo el mundo cuenta», composición desarrollada como una Carta Abierta a nuestro Héroe Nacional. En pocas ocasiones se le ha cantado al Maestro en primera persona con toda la ternura de un joven asombrado de cómo pudo hacer una obra tan vasta sin ordenador ni Internet, para entonces terminar con el estribillo que da título a la obra, derivado de la conceptualización de una prédica martiana fundamental: la unidad, tratamiento de una temática que no por casualidad establece la afinidad de pensamiento y de acción en la coyuntura a la que estamos convocados como nación, en la que, precisamente, todo el mundo cuenta.

Si valoramos el disco desde parámetros de calidad —que habitualmente aparecen avalados por la cantidad de cinco estrellas como máximo—, entonces *Pi (3,14)*, de Buena Fe, realizado por la EGREM, no puede merecer menos que cuatro estrellas y media, justa valoración para una excelente realización discográfica que, a partir de la constante del talento, anuncia el predominio del dúo en el estrellado cielo del patrimonio de la cultura cubana. ■

apoyado en la malicia del doble sentido, propia de alguien tan cubano como Faustino Oramas, El Guayabero³, estamos convocados por Buena Fe a abrir nuestro cubano corazón, como toca a quien se lo merezca, y rechazar enérgicamente al enemigo, sin contemplación de ningún tipo.

Otra pieza que, sin duda, desde ya forma parte de lo mejor de nuestra picaresca tradicional es «Mamífero nacional», simpaticísima alusión a lo agradecidos que debemos de estarles los cubanos al puerco por constituir uno de los principales platos de nuestra cocina. Con Eliades Ochoa⁴, la pieza alcanza toda la sabrosura que se espera de este músico.

Y a modo de bienvenida a Los Aldeanos⁵ al contexto de la discografía profesional, el tema «Miedos» acoge multiplicidad de matices de este humano sentimiento, expresados

1. Se hace referencia al joven Silvio Rodríguez a partir de citas de textos de sus canciones.

2. Ritmo tradicional cubano oriundo de las sierras orientales, específicamente de la zona de Guantánamo, de donde proceden los integrantes del dúo Buena Fe.

3. Relevante intérprete de la trova tradicional cubana, quien llegó a establecer un sello muy personal de estilo desde una simpática alusión al doble sentido de las palabras o de las ideas.

4. Reconocido cantante y compositor cubano que ha incursionado tanto en la guajira como en la guaracha, pero en general con toda la música popular cubana como integrante del Conjunto Patria.

5. Grupo de rap cubano formado en 2003.

Ilustración: Alejandro Rodríguez



Escaleras de servicio

Ernesto Pérez Chang

La determinación era alcanzar la azotea. Todos los vecinos, obedientes, ascendían en una fila por las estrechas escaleras de servicio. Lo hacían en silencio, como si temieran ser escuchados por un enemigo omnisciente. Al comenzar la escalada les pedí que me dejaran adelantarlos porque deseaba, por el bien de todos, llegar primero, pero la indiferencia en los rostros y la lentitud de la marcha me hicieron sospechar de un paradójico desinterés general por conseguir nuestra meta, de modo que ninguno se hizo a un lado para cederme el paso. Así me vi obligado a seguir en la fila, en una posición demasiado incómoda: detrás de mí, la anciana del tercero B aferraba las manos secas, artríticas, a mi cintura; delante, el trasero maloliente del cornudo del *mesanini* de vez en cuando se acoplaba a mi nariz, como si la hubiesen creado no para respirar y oler sino para que él se acomodase allí donde por una eventualidad estaba.

Más adelante, en otras ocasiones, me detuve para insistir en que era necesario que yo ascendiera el primero. La última vez me deshice en explicaciones. Estaba habituado a subir todas las tardes para darles de comer a las palomas y conocía que el cerrojo del portón de hierro que guardaba el acceso al techo, necesitaba de ciertas mañas para ceder. A pesar de mis argumentos, el abogado del segundo A y su esposa, que viven hace veintisiete años en el edificio —proeza que te lanzan sin pudor a la cara como si fuese un atributo de nobleza—, insistieron en ser los cabecillas y murmuraron algunas protestas que pronto el cornudo del *mesanini* tradujo en un gruñido amenazador contra mí: si no me callaba, él enterraría mi diminuta cabeza en su trasero. También sentí cómo las uñas de la vieja del tercero B se hundían peligrosamente en mis costados, aunque sospecho que había más lascivia que represión en su mirada miope. No importaba, era cuestión de tiempo, la avanzadilla estaba a punto de toparse con el portón de metal y en ese punto se darían cuenta de mi utilidad. Celebrarían mi impertinencia con un aplauso: «ya lo verán... ya lo verán...», me repetía en voz baja, aunque de inmediato trastocaba mi orgullo pueril en una compasión paternal por todos, no éramos una simple tropa de vagos, jubilados y amitas de casa con deseos frenéticos de tomar el sol, sabíamos que en alcanzar lo más alto del edificio residía nuestra única esperanza. En esa fe, inexplicable como todas, coincidíamos.

Alrededor de las nueve de la mañana aceptamos suprimir todas las interrupciones para no dilatar la travesía. Debíamos defecar y orinar mientras marchábamos. No comíamos porque nadie tuvo tiempo para reunir un mínimo de provisiones. Incluso carecíamos de agua. Los pocos descansos los hacíamos de pie ante la imposibilidad de sentarnos en los escalones, aunque camuflado en una fatiga repentina, una vez el cornudo del *mesanini* se arrellanó en mi cara como sobre una poltrona. Lo hizo de un modo tan natural que fui yo quien terminó por ofrecerle disculpas.

Ya al mediodía habíamos completado tres horas de marcha continua pero a los pocos minutos nos detuvimos bruscamente. Pensé, en principio, que la avanzadilla había alcanzado la entrada de la azotea y yo esperé, en consecuencia, que alguien vociferara por mi auxilio. Todos, parados en firme y mirando hacia lo alto, aguardaban por una explicación y también por una orden para proseguir. Pregunté a gritos por lo que sucedía pero todos reprimieron mi insolencia con una mirada despreciativa. A la bruja del tercero B se la veía ansiosa por desollarme vivo. Yo comprendía sus malos instintos porque imaginaba lo que hubiera sido estar en su lugar, en esa posición mucho peor que la mía no por lo que soportaba de frente (a mí, por supuesto) sino por los tres infantes malcriados y llorones que desvergonzadamente

le escalaban las espaldas. La madre de los críos apenas los regañaba con leves sopapos que infortunados se estrellaaban contra la cabeza de la anciana. Lo imprescindible no era que dejaran de martirizar a la vieja sino que no lloraran para que no nos descubrieran esos de los cuales nos cuidábamos en aquel hueco de escaleras donde la penumbra y el calor cada hora se hacían más insoportables. Yo comenzaba a sentir los efectos de una sed prolongada. Suponía, por los jadeos, que los demás también.

Arriba se habían detenido a causa de una muerte repentina. Lo supimos por una cadena sigilosa de comentarios al oído. A su momento, el cornudo del *mesanini* acercó su boca pestilente a mi oído y algo ventoso expelido como un pedo informó de lo sucedido: al viejo militar del catorce A le habían estallado las arterias y la avanzadilla aún no decidía si arrojarlo al vacío o marchar sobre él. A algunos les pareció muy bien la idea de extenderlo como una alfombra para de esa forma disipar sobre el cuerpo blando el cansancio de las pisadas. Yo hubiera votado por lanzarlo al vacío pero la opinión de los de abajo apenas contaba.

A las dos y media reiniciamos la marcha. Todos tuvieron la oportunidad de pisotear al vejete. Aún así, antes de hacerlo, le rendimos homenaje agregando un minuto más a nuestro silencio. Sólo los chiquillos berreaban sobre el lomo de la anciana del tercero B. La bruja de vez en cuando lograba calmarlos dándoles a chupar uno de sus dedos artríticos. Era el momento en que yo sentía algo parecido al alivio. Ella dejaba de punzar uno de mis costados y las criaturas se deleitaban con el sudor y la sangre que la arpa me sacaba a pellizcos. Ellos, partiendo del gusto por el dedo, debieron comenzar a devorarla en ese instante, la madre no les hubiera negado el permiso, pero sólo por milagro no lo hicieron. Un milagro que me favorecía: la supervivencia de la bruja me preservaba de un destino similar, sin duda muy próximo.

A las tres menos cuarto el cornudo del *mesanini* intentó fingir una nueva fatiga pero como yo no estaba dispuesto a prestarle una vez más mi cara para el reposo, le propiné una mordida. Como reacción, el cornudo apretó las nalgas y dejó mi nariz aprisionada en su ano nauseabundo. Aún así, a punto de la asfixia, le di otra mordida mucho más profunda. Sentí un hilo de sangre que corría por mi lengua y, de inmediato, algo muy parecido al alivio de la sed. Debía retener con los dientes la nalga del cornudo para extraer el líquido necesario para sobrevivir. Ya había visto cómo en la desesperación algunos sedientos habían decidido saltar al vacío. La puta cuarentona de la accesoria fue una de las primeras; aun antes de la marcha era un vaho de alcohol envuelto en pellejos. Cuando de madrugada le tocaron a la puerta ya jadeaba etílica y sudorosa. Había salido de un *tête a tête* con el militar del catorce A y la noche anterior había tenido «diálogos» intensos con el abogado de la avanzadilla. También vi caer libremente, uno tras otro, al solterón del décimo B, a la pitonisa del sótano, al chalado del segundo B y a la profesora de piano del sexto D. Solo por algún tipo de maniobra no revelada, los adelantados rezumaban fresca. De vez en cuando lanzaban una reojada a la turba de los de abajo y con los dedos en los labios llamaban a profundizar aún más el silencio o con los dedos hacia arriba nos indicaban que debíamos continuar con la ascensión.

Al parecer, nuestro acto de subir era una cuestión de vida o muerte. Algo raro estaba sucediendo con el edificio. Eso no tenía discusión. Lo comprendimos de inmediato, antes de iniciar la jornada. Aún no había amanecido cuando el abogado y su esposa nos despertaron con una llamada telefónica y con golpes a la puerta para pedirnos a todos los vecinos que nos concentráramos en el sótano. A mí, que vivo en el último piso, me llevó un par de horas descender.

Ya el abogado había hecho, de una nevera abandonada, una tribuna y desde allí repartía órdenes, corregía las filas, daba instrucciones a su mujer aún envuelta en las ropas de dormir. Por mi tardanza, fui obligado a esperar entre los últimos. No había tiempo para explicaciones y solo debía mirar lo que los demás hacían e imitarlos en silencio.

Aunque el cornudo había llegado después que yo, me reclamó su derecho a ir primero argumentando que solo una semana antes de mudarme al edificio, él había heredado de su madre difunta el apartamento donde un mes después me encontré en la cama con su esposa, una morenita alocada y dispuesta a todo cuanto de noble provocaban las dos tetas que a toda hora saludaban desde el escote. ¿Cómo pudo fijarse en el cornudo? La morenita marchaba muy cercana a la avanzadilla porque desde la semana anterior vivía con el policía del doce A, recién estrenado como inquilino. Solo hacía un par de días que el cornudo había subido a pedirle explicaciones tal como me había reclamado a mí cuando me encontró desnudo en su cama; también, en su momento, le había reclamado al abogado y al militar de las venas estalladas, pero el policía le encañonó la pistola contra la boca y al instante le provocó un ataque de empatía y respaldo incondicional.

Ahora yo me alimentaba de su sangre y al parecer esto le había despertado algún tipo de placer, extrañas satisfacciones. Yo debía recuperar todo el líquido que la vieja robaba de mi cuerpo y daba de mamar a los niños. La bruja estaba a punto de sucumbir y casi que avanzaba como consecuencia de mi arrastre. Sabía que de soltarse, todos le pasarían por encima y los niños se treparían a mis espaldas. Tendría que compartir con ellos lo poco que manaba del trasero del cornudo, ahora mucho más pálido, tembloroso y torpe tal vez a causa de la hemorragia. Llegaría el momento de lanzarlo al vacío para que no le estorbara. Ya al marica del tercero D se le notaba molesto; pensé que, o deseaba estar en el lugar del cornudo o pretendía regocijarse con al menos un par de succiones, con unas migajas de mi banquete. Se lo veía en la forma en que movía los labios y me miraba. En un descuido de su vanguardia más próxima, una rapada famélica con una imagen de Marilyn Mason tatuada en la espalda, le chuparía el cráneo. Ya lo imaginaba haciendo del cuerpo feo de la chiquilla un biberón de emergencia y ese cuadro, extrañamente, me excitaba. Por eso succioné con más fuerza la sangre del cornudo. A las cinco de la tarde le sentí exhalar un último suspiro y como apenas pesaba no tuve que esforzarme para deshacerme del cuerpo. Ni siquiera me vi obligado a dar explicaciones. A esas alturas de la peregrinación los decesos se habían vuelto ordinarios y como única forma de luto, continuábamos sumando minutos a nuestro silencio, interrumpido a destiempo por los impactos de los cuerpos al caer, por los gritos de los niños a mis espaldas, por los ruidos de los pies al subir, por el jadeo y los gemidos de los más cansados.

Eran las seis y doce y el abogado y la esposa se habían vuelto a detener. Los que quedábamos, aunque permanecíamos en firme, en silencio y con pocas variaciones en la expresión de los rostros —tal como nos indicaba la estrategia— teníamos la esperanza de haber llegado al portón de hierro. Yo alcé la vista para ver si lograba comprender la nueva situación pero ya la ola de susurros se acercaba y el marica se disponía a prestar el oído y, más tarde, la boca succionadora la tuvo como una sonda explorando mi oreja. Me dijo que había ocurrido algo muy similar a una catástrofe. La esposa del abogado deseaba dar a luz en ese mismo instante. Se había colocado patiabierta sobre los escalones e interrumpía la marcha. El policía intentaba convencerla para que no lo hiciera pero mientras la encañonaba con la pistola y la advertía de su necesidad,

la morenita había visto en los senos cargados de leche de la esposa del abogado la oportunidad de saciar la sed y quiso reclamar unos sorbos. Le había dicho al ex amante que revelaría a su mujer la historia en común. Lo chantajeaba con decirnos a todos nosotros que nuestro vecino más antiguo era impotente y que gustaba de introducirse el cañón de una escopeta en el culo porque solo así alcanzaba el orgasmo. Pero la esposa del abogado se aferraba a la idea de parir en ese lugar y en ese momento. Pujaba, berreaba y el esposo le dio un par de bofetadas para que lo hiciera en silencio. Si deseaba parir que pariera pero no debía llamar la atención. El policía al parecer se había convencido de que un disparo no era conveniente y aceptó guardar la pistola solo si le permitían pegarse a uno de los senos de la parturienta, a él y a la morenita que ya estaba desesperada, enloquecida. Entonces, al marica se le hizo la boca agua. Lo vi llorar y relamerse sus propias lágrimas. No soportaría por mucho tiempo la abstinencia.

Los niños, que en ese momento ya cargaba a mis espaldas tras la muerte de la vieja, estaban más tranquilos que lo normal. Me volteé a verlos y comprobé que solo quedaban dos de ellos. Uno parecía enfermo y jermiqueaba, lo sentía caliente. Le di algo de la sangre que aún brotaba de mi herida en el costado, la misma que por fortuna me había hecho la anciana artrítica con sus garras de bruja. El hermano del enfermo disfrutaba lamiéndome el sudor de la nuca. Gustaba de lo salado por sobre lo metálico de la sangre. No le permití que me lamiera los brazos, ese otro sudor me pertenecía, habría de ser mi único sustento hasta que la sed se volviera a tornar irresistible y me obligara a morder al marica. Varias veces me había insinuado con la vista que lo hiciera. Que lo asaltara a mordidas. Me invitaba a participar de su improvisado suicidio. Me comprometía como a un vulgar matarife. Me tentaba de varios modos y yo me abstenía por el momento. Siempre me había caído bien a pesar de su boca tan extraña.

La esposa del abogado aún no terminaba. Ya la morenita y el policía la habían dejado tranquila y estaban de regreso a sus puestos en la fila. No parecían satisfechos, sin embargo, estaban convencidos de que era necesario continuar. Finalmente sentí el llanto de una criatura. Era insostenible y, de continuar, amenazaría con ponernos más nerviosos. Pero de modo brusco se interrumpió. Miramos a lo alto y el dedo del abogado señalaba el reinicio de la marcha. La esposa había quedado atrás, desfallecida, y los que pudieron, por el lugar que guardaban, aprovecharon lo que le quedaba de vida para extraer algo de leche y sangre de la moribunda. Cuando nos tocaba pasarle por encima, el marica se agachó para ver si encontraba restos entre los despojos. Sabía que sería inútil su esfuerzo y lo empujé para que continuara ascendiendo. Me provocó lástima ver cómo me miraba. Parecía esperar un milagro que proviniera de cualquier lugar. Le señalé hacia unas gotas de sangre que en el borde de un escalón habían pasado inadvertidas. Me lo agradeció y de inmediato comenzó a lamer con desesperación, también raspó con los dientes algunas restos imperceptibles pero que evidentemente se le revelaban al olfato. «No hay más... no hay más... tienes que dejarnos continuar», le dije mientras lo obligaba a levantarse.

La fiebre del chiquillo a mis espaldas aumentaba. Tanto calor me hacía sudar más

y el otro niño gozaba de la sobreabundancia. La madre suponía que había sudor también para ella y hacía el intento por agregar su lengua al banquete. Con un movimiento brusco le exigí que se controlara. Podía compartir con los niños pero ella tenía que buscar en otra parte, tal vez detrás. No podía o, mejor dicho, no deseaba decirle dónde. Que buscara sola. Entonces me quitó al niño enfermo para aprovechar su fiebre. También ella quería sudar a chorros, lamer su propio sudor. Tenía una lengua asquerosa, blanca y seca como una piedra. La exhibía con sordidez. Quería hacerme ver que ella podía alzarse sobre mí pero la demostración fue todo un fracaso porque el niño se enfrió al instante. Solo mi sangre, al parecer, lo mantenía vivo. Me pidió que le alcanzara al otro pero el niño no quiso y se aferró a mí. La madre comenzó a golpearlo para que obedeciera. Finalmente lo haló hacia ella, lo agitó con brusquedad pero sin gritarle, no podía hacerlo, no estaba permitido, así que gimió una protesta y forcejeó, inclinó el cuerpo sobre las barandas de la escalera y tiró con fuerza hasta que perdió el equilibrio y cayeron los dos al vacío. Un señor de gabardina negra que tomó su lugar detrás de mí, sonrió tal vez para celebrar el desbarranco o para saludarme. Era mi vecino de piso y no nos habíamos visto desde el día anterior. Quería colocar sus manos en el mismo lugar donde la bruja lo había hecho al inicio de la marcha. Lo dejé que lo hiciera pero no por mucho tiempo. Él sabía de lo que yo pretendía hacer con el marica y por eso no protestó cuando le pedí que me soltara. Esperaba que yo compartiera con él. Le hice saber que estaba obligado a esperar, que al parecer aún el portón estaba lejos, mucho más arriba de lo que imaginábamos para una situación normal. El marica podía ser nuestra esperanza de salvación. Lo entendió fácilmente, sin resistencia, y sonrió para confirmarlo. No me caía bien. Me parecía extraño que la gabardina no le hiciera sudar. Era el único de nosotros los de abajo que no parecía fatigado por el ejercicio. Le sobraban energías para sonreír y, al parecer, su deseo de beber respondía más a un placer enfermizo, tal vez a un instinto refinado, que a una necesidad impuesta por las circunstancias. En ese instante me resultaba insostenible saberlo a mis espaldas. Podía no ser humano.

Cuando nos volvimos a detener eran ya las siete. La rapadita de Marilyn Mason descansaba medio cuerpo fuera de la baranda y no deseaba saber nada de lo que mandaba a decir el abogado mediante la cadena de murmullos, de modo que el marica tuvo que

inclinarse para escuchar de otra boca que la oscuridad de los pisos superiores nos obligaba a marchar con mucho más cuidado. La morenita y el policía irían ahora a la cabeza porque el abogado se resistía al liderazgo a causa del miedo a la penumbra.

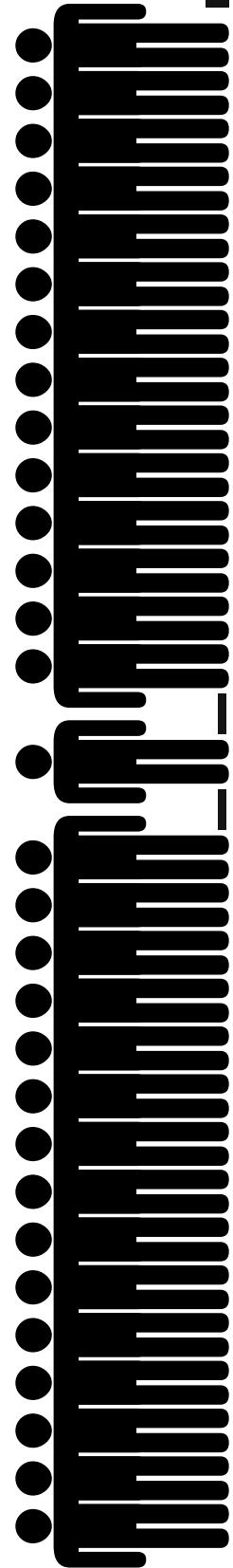
El imprevisto, paradójicamente, aumentó nuestra desesperanza pero solo por breve tiempo. Al cubrirnos por completo las sombras, fue mucho más cerrado el silencio. Ni siquiera sentía el sonido de los pasos. El viejo de la gabardina, con la oscuridad, se había descontrolado y cada vez me ponía más nervioso. Sospechaba que, en esos instantes, había de ser el último de la fila. Intenté mirar atrás pero de nada valió con tanta oscuridad. ¿Debió echarlo abajo de una patada? Me respondía a mí mismo que de no hacerlo habría de esperarme el destino de los otros. No había modo de explicar tanta resistencia en un vejete. Tal vez fuera el enemigo del cual todos nos habíamos cuidado, la causa por la cual todos decidimos ascender. Le susurré al marica mis sospechas pero él no comprendió el mensaje y se desnudó para pedirme que lo mordiera. Le repetí lo que pensaba sobre el viejo y que debía avisar al cabecilla. El marica no alcanzó a comprender porque era presa de la desesperación. Me había pegado su boca en forma de ventosa al oído para advertirme que iba a saltar si no lo mordía en ese instante. Le hice saber que no había tiempo, que había descubierto que el viejo de la gabardina pretendía aniquilarnos a todos. Que debía correr la información. Me dijo que lo haría si primero le daba una mordida. «Está bien, está bien...», le dije para que dejara de suplicar y porque me molestaba que esa boca tan extraña estuviera pegada a mi oreja. Entonces lo mordí bien duro hasta que sentí el sabor de la sangre y succioné con desesperación. Me había resistido todo el tiempo a ceder ante la sed. Ahora el viejo a mis espaldas se agitaba. Había percibido el olor de la sangre y se le había despertado el apetito. Se aferraba a mis costados, me oprimía las heridas, intentaba apartarme, tomar mi lugar pero yo me aferré al marica con dentelladas recias y mastiqué la carne. Había pasado la hora de la cena, llevábamos todo el día sin comer, entregados al ejercicio de subir, y sentí que la carne era deliciosa. El viejo de la gabardina estaba fuera de sí. Gruñía, gimoteaba, se retorció y me golpeaba con desesperación. El marica permanecía en silencio, apenas se movía pero sabía que estaba vivo porque nuevamente acercó su boca a mi oído para decirme que no había podido informar sobre mi descubrimiento porque la rapadita estaba muerta y que no encontraba delante de él a nadie con vida, que estábamos solos en la oscuridad y que, al parecer, la

avanzadilla o había desaparecido o nos había abandonado a nuestra suerte. Ya debían haber alcanzado el portón, me dijo. Le grité que era imposible, que solo yo conocía la forma de abrir el acceso a la azotea. Pero el marica ya no me respondió, horas después supuse que estaba muerto porque sentí, al pegar mi boca a la herida, que la sangre ya no fluía abundante y tibia. El viejo, mientras tanto, no había cesado de golpearme. Ahora que sabía que estábamos solos él y yo, no era necesario que lo pensara para tomar una decisión como la que la situación requería, de modo que lo golpeé tan fuerte como pude, pateé hacia abajo, al azar, esperando acertar en algún punto débil del cuerpo. Al parecer lo había logrado: ya nadie insistía desde lo oscuro. Me había quedado solo. Me incorporé sobre el marica y ascendí sobre los otros cuerpos derribados. Sabía que la jornada no había concluido aún, pero era la noche, la noche fría del vacío, y no había modo de salir de ella. No había modo de aplazarla, de convertirla en algo mucho más parecido a un sueño. Entonces, me pregunté: ¿para qué ascender? ¿Para qué esa maldita voluntad de querer salvar aquella escalera que aún hoy se hace interminable? Ya, a esas alturas, solo y cansado, no podía dar cuenta sobre nada, a menos que me resignara a mi destino y me salvara con mi silencio, y solo así procuro borrar las sombras de hoy y los destellos de luz que mañana espero tras la puerta. ■

Cuento incluido en *El arte de morir a solas*, Premio Carpentier de Cuento, 2011.

Ilustración: Anabel Alfonso

II TALLER INTERNACIONAL

WWW. .CU

**MEDIOS DIGITALES Y CONTEXTO SOCIAL:
DESAFÍOS ANTE EL CAMBIO**