



En cubierta y contracubierta
Wilfredo Prieto, "La noticia que no vende", 2016

AUTORES

El techo, primer largometraje de ficción de la realizadora **Patricia Ramos** (La Habana, 1975), fue nominado este año a los premios Platino, para el cine latinoamericano.

El crítico de arte **Daniel Céspedes** (Isla de la Juventud, 1982) acaba de publicar por la Editorial Arte y Literatura *El crítico como artista y otros ensayos, compilación de textos de Oscar Wilde*, y tiene en preparación "Al desnudo. Ensayos sobre visualidades corporales".

Ángel Laborde Wilson (Guantánamo, 1942), pintor, ceramista y profesor de varias generaciones, cuya obra de humor gráfico se encuentra en diversas publicaciones periódicas del país.

De **Carlos E. León** (La Habana, 1952) es el documental *Soñar a toda costa* que obtuvo el Segundo Premio y el Premio de la Dirección de Artes Plásticas de Santiago de Cuba en el Festival Internacional de Documentales "Santiago Álvarez" in memoriam 2018.

Luneta n. 1, documental de la cineasta **Rebeca Chávez** (Santiago de Cuba, 1946), es el punto de partida para su libro "Habitaciones oscuras", en proceso por la Editorial de Ciencias Sociales.

Carlos Martí Brenes (La Habana, 1950), poeta y promotor cultural, tiene en proceso los libros de ensayo "Para llegar a Cortázar" y "Versiones y subversiones Cervantinas en Cuba", así como el de poesía "En el espejo del no". La poeta, narradora y editora **Yanira Marimón** (Matanzas, 1971) mereció en 2016 el Premio Internacional de poesía "Rosalía de Castro", España, y ese mismo año apareció su poemario *La fragmentada memoria* (Ed. Letras Cubanas, 2016).

Poeta, narradora y periodista, **Zurelys López Amaya** (La Habana, 1967) tiene entre sus libros recientes *Levitaciones* (Ed. Matanzas, 2015), *La vela y el naufrago* (Ed. Polibea, España, 2016) y *La carpa infinita* (Mantis Editores, México, 2017).

Gretel Medina (La Habana, 1983), historiadora del arte, fue profesora del ISA y es curadora del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, donde recientemente cocuró la muestra colectiva *Momentos de claridad*.

El director de cine, guionista y escritor **Arturo Sotro** (La Habana, 1967), cuyo más reciente filme, *Nido de mantis*, debe ser estrenado en el próximo Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, tiene en proceso la redición ampliada de "Conversaciones al lado de Cinecittá".

De **Sergio Chapple** (La Habana, 1938), narrador y ensayista, está en vías de publicación por Ediciones Unión el libro de ensayos "De Ramón Meza a Francis Scott Fitzgerald: nuevos estudios de narrativa cubana" y, por la Editorial José Martí, el de cuentos "El negro y el rojo".

A **Jorge Boccanera** (Bahía Blanca, Argentina, 1952), director en Buenos Aires de la Cátedra de Poesía de la Universidad Nacional de San Martín, un jurado internacional le otorgó en 2016 el premio a la trayectoria "Poetas del Mundo Latino".

Ambrosio Fonet (Veguitas de Bayamo, 1932), Premio Nacional de Edición y de Literatura, tiene como título más reciente el cuaderno de ensayos *Memorias insulares* (Ed. Extramuros, 2017).

Coreógrafo, director artístico y escritor, **Ramiro Guerra** (La Habana, 1922) es un nombre imprescindible en el espectáculo y la danza en el siglo xx cubano, ha sido abanderado de la danza contemporánea y folclórica en nuestro país y merecido, entre otros reconocimientos, el Premio Nacional de la Danza, el doctorado Honoris Causa por el Instituto Superior de Arte y la Orden "Félix Varela".

Unión de Escritores y Artistas de Cuba
Fundada por Nicolás Guillén en abril de 1962



Ediciones **UNIÓN**

NARRATIVAS DE LA NACIÓN

- 2 JOSÉ MARTÍ Y LA CRÍTICA DE PARTICIPACIÓN. ENTREVISTA A CINTIO VITIER. Patricia Ramos
- 10 EN DELEITOSA COMPAÑÍA. LA MIRADA MARTIANA AL DESNUDO PICTÓRICO. Daniel Céspedes
- 16 LA ADMIRACIÓN POR LA CERÁMICA. Ángel Laborde Wilson
- 18 ISABEL SANTOS: HE TENIDO QUE REINVENTARME. Carlos E. León

HUELLAS DE HART

- 23 RECORDANDO A HART. Rebeca Chávez
- 24 FILOSOFÍA REVOLUCIONARIA. Enrique Oltuski y Armando Hart
- 26 QUERIDA VILMA. Armando Hart
- 27 CARTA A NORBERTO. Carlos Martí Brenes
- 27 CARTA A CARLOS. Armando Hart

- 28 DE "DE LAS ALMAS INOCENTES". Yanira Marimón
- 30 DE "LA MUERTE DISPERSA". Zurelys López Amaya
- 32 HABLANDO MAL DE LOS CISNES. Gretel Medina
- 35 LUZ ALPINA. Miguel Mejides

CONVERSACIONES AL LADO DEL CINECITTÁ II

- 38 MANUEL PÉREZ: LAS TENSIONES DE LA PELOTA I. Arturo Sotro
- 44 ESE SIEMPRE INGRATO PAPEL DE ACOMPAÑANTE / ÚLTIMA CONVOCATORIA. Sergio Chapple
- 46 FAYAD JAMÍS: LA SANGRE ENTRE LOS PÁRPADOS Y EL POLVO. Jorge Boccanera
- 50 EL 18 DE MAYO FALLECIÓ EN LA CAPITAL DE MÉXICO...
- 51 LAS GLOSAS DE FEDERICO: COINCIDENCIAS Y MISTERIOS. Ambrosio Fonet
- 52 OBITUARIO

CRÍTICA

- 53 LA IMPOSTURA: ALGUIEN (ADEMÁS DE) TAMBIÉN TIENE QUE LLORAR. Ronald Antonio Ramírez / EL JOVEN FOTÓGRAFO Y LA PROXIMIDAD. Martha Luisa Hernández Cadenas / PEDRO LÓPEZ CERVIÑO: CONTRA LA DESMEMORIA. Sahily Tabares / CARTOGRAFÍAS Y COHERENCIAS. LEER A MAGGIE MATEO. Laura Ruiz Montes / CARAVANA DE PÁJAROS QUE AÚLLAN. Darcy Borrero / EL ÍCARO HOLGUINERO CAYÓ A TIERRA. Cira Romero / ESTEROS: CONSOLIDACIÓN DE UNA POÉTICA. Yansy Sánchez / PLÁCIDO, RESERVA CULTURAL DE LA POESÍA CUBANA. Daniel Céspedes

55 AÑOS

- 63 DANZA CONTEMPORÁNEA. Ramiro Guerra

Cada autor es responsable de sus opiniones.

Director: NORBERTO CODINA · Subdirector editorial: ARTURO ARANGO · Editora: MABEL MACHADO · Sección de Crítica: NAHELA HECHAVARRÍA · Corrección: VIVIAN LECHUGA · J. MEDINA RÍOS · Diseño: MARLA CRUZ LINARES · Composición: LISANDRA FERNÁNDEZ TOSCA

Consejo Editorial: MARILYN BOBES · CARLOS CELDRÁN · DAVID MATEO · REINALDO MONTERO · GRAZIELLA POGLOTTI · PEDRO PABLO RODRÍGUEZ · ARTURO SOTTO · ROBERTO VALERA

Redacción: Calle 17 n. 354, e/ G y H, El Vedado, La Habana, 10400. Telf.: 7832-4571 al 73, ext. 248, 7838-3112. E-mail: gaceta@uneac.co.cu / Impresión financiada por el Fondo de Desarrollo para la Educación y la Cultura / Impreso en UEB Gráfica Caribe / Precio: \$5.00 cup ISSN 0864-1706

Una entrevista de Patricia Ramos a Cintio Vitier, hasta ahora inédita, y sendos textos de Daniel Céspedes y de Ángel Laborde Wilson dan nuevas perspectivas sobre el pensamiento de José Martí, en especial sobre sus concepciones en torno al arte y a la crítica.

Entrevista a Cintio Vitier

Patricia Ramos

Si mi padre no me hubiera recordado hace unos meses la existencia de esta entrevista, estoy segura de que este texto seguiría durmiendo unos cuantos años más. La hice hace diecinueve años. Un tiempo enorme. En aquel momento era una estudiante de Filología queriendo hacer una tesis sobre él. Perdí el rastro de las grabaciones, unos pequeños casetitos que ahora añoraría tener, y perdí también la copia digital. Solo quedaba el texto impreso que mi entusiasta padre volvió a teclear con la esperanza de esta vez sí sacarlo a la luz.

De Cintio, me queda aún hoy el recuerdo de su generosidad. Hablamos horas, yo absolutamente intimidada por la suerte de tener a tamaño intelectual frente a mí. Pensé publicarla varias veces, pero la vorágine de mi nueva vida como cineasta me hizo olvidarla por completo. Discutí mi tesis siendo ya estudiante de primer año de la EICTV, y las fotos que tengo son testigos de la intensidad de ese momento. Creo que no hubo una estudiante más flaca y más demacrada que yo. Agradezco la suerte de haber podido vivir este encuentro tan especial. Al leerla hoy, me reconozco en ella, con mis pasiones martianas y poéticas, recuerdo a trozos mi pasado “filológico” intenso, compartido con tantos amigos que ya no están. Poco supe de Cintio en mi nueva etapa de vida, tan solo unos recados muy simpáticos que me enviaba a través de un amigo. Me decía que abandonara el cine y regresara a lo mío. Pero lo mío ya era otra cosa. Contar historias es mi mayor felicidad, un verdadero vicio que no podré abandonar. La primera parte de la tesis se publicó, el resto quedó a la espera de una rescritura que nunca haré; el anexo, probablemente lo más valioso, este recuerdo-deuda que merece ser compartido, ya está acá gracias a la complicidad del amigo Arturo Arango.

José Martí y la crítica de participación

Los primeros quince años de la República se leyó poco a Martí, como lo demuestra más de un documento de la época. Está el testimonio de Gonzalo de Quesada, en sus cartas, donde se queja del trabajo que pasa para conseguir que se vendan las primeras obras “completas” editadas por él. Las cartas de Gonzalo de Quesada, por ejemplo, donde él a menudo se queja del trabajo que pasa para conseguir que se vendan las primeras obras “completas” que se tomó el empeño de editar. Uno de los pocos intelectuales que entonces se ocupó de estudiar y analizar los escritos de Martí publicados fue Medardo Vitier en su temprano libro sobre el tema, de 1911, Martí, su obra política y literaria. En 1954 publicó otra obra muy poco leída y pobremente valorada, Martí, estudio integral. ¿Podría usted hablar de la influencia que tuvieron esas inquietudes martianas de su padre en su formación y su trayectoria posterior?

Ese primer libro se publicó diez años antes de que yo naciera. Y cuando lo releo actualmente encuentro que traté sobre muchas cosas que ya él había descubierto antes de que yo naciera. Es un libro realmente muy bueno, sobre todo en lo referente al pensamiento y a la espiritualidad de Martí, más que a sus ideas políticas, y también a su contribución a la literatura hispanoamericana, porque él hace observaciones que haría muchos años después Gabriela Mistral, por ejemplo. Y como él, hubo entonces otros estudiosos. Si bien yo creo que fue el primero que sistematizó en un libro, aunque relativamente breve, pero de todas maneras en una forma ya de libro, una concepción, una imagen de Martí.

Están los trabajos, desde luego, de los hermanos Carbonell, los trabajos de Gonzalo de Quesada y las páginas dispersas, pero muy importantes, de Pedro Henríquez Ureña, en este caso ya no se trata de un autor cubano, pero sí muy ligado a la literatura

cubana, al igual que su hermano Max. Y así se fue abriendo camino el estudio de Martí, que tuvo un momento especialmente importante con la generación de Mella, de Rubén Martínez Villena, de Pablo de la Torriente Brau, porque es entonces que tiene lugar la entrada en el mensaje propiamente político de Martí, ellos fueron quienes lo recibieron con más fuerza, desde el marxismo. Lo cual es muy importante, al ser esta la primera conciliación que se establece entre el marxismo y el pensamiento de Martí. Eso no fue algo que empezó con la llamada Generación del Centenario, ni mucho menos, sino aquellos fueron los que iniciaron esa simbiosis, como ejemplo de la cual están, en primer lugar, las *Glosas* que tú seguramente has leído de Mella.

Cuando Fina y yo amanecemos a la luz histórica de los estudios martianos, allá a principios de los 40, estaba Marinello, estaba Mañach, estaba Lizaso, estaba el hijo del llamado “discípulo predilecto”, Gonzalo de Quesada y Miranda, y empezaron las primeras biografías: la de Manuel Isidro Méndez, que era muy buena, aunque no tan bien escrita como la de Mañach. En fin, existía un conjunto de estudiosos bastante grande. Mi padre siguió estudiando a Martí siempre.

Hablas de un segundo libro de él, pero en ese lapso que va desde el primer libro hasta el segundo hay una cantidad grande de artículos que se pudieron incluso compilar en otro volumen. Fueron artículos que salieron en revistas y periódicos. El estudio de Martí dentro del contexto del siglo XIX, sobre todo del pensamiento, fue una vocación perenne en él que ocupó toda su vida.

¿Y cuando fue que usted leyó el primer libro de Medardo?

De joven lo vi, no lo leí. En realidad muy tardíamente me hice cargo verdaderamente de él, porque además fue un libro

que desapareció de mi casa. Mi padre era una persona muy poco cuidadosa en cuanto a conservar sus libros. Sus papeles. Nunca tuvo un archivo, nunca una carta de él guardada, ni de nadie. Hubiera podido publicarse un gran epistolario que no se conservó. Y como profesor tenía el piadoso mérito de prestar sus libros y los libros de su biblioteca. Y esto lo siguió haciendo, cada vez más, sobre todo en el último período de su vida, cuando fue profesor de la Universidad de Las Villas. Allí se quedó la mayor parte de su biblioteca. Él vivía parte del tiempo en Santa Clara, y allá se fueron quedando. Cuando murió, todo estaba disperso y ese desapareció de mi casa hasta que lo volví a encontrar en una librería de libros viejos, mucho tiempo después. Y fue entonces cuando lo leí y me di cuenta de eso que te acabo de decir. Yo había escrito ya —fíjate tú si eso fue tardío— algunos de los primeros trabajos con relativa importancia que hice sobre Martí, desde la década del 50 en adelante. Y entonces fue cuando me di cuenta, como un lector sorprendido ante una obra perdida, de la cantidad de cosas que ya él había visto en Martí como pensador y como escritor.

En esa época, nos dimos cuenta de que lo que menos se entendía de Martí era precisamente su poesía. Yo escuché incluso conversaciones, de algunos de los principales martianos de la época —estoy hablando ya de los años 40—, que venían siéndolo desde los 20 o los 30, y hablaban con cierta condescendencia de los “versitos” de Martí: los *Versos sencillos*, los *Versos libres*. Decían que era un poeta que no había cuajado, que lo más importante en él no era la poesía. Ellos además tampoco habían descubierto la dimensión real de la poesía de Martí, que no descansa solamente en los versos sino en toda su obra. Así lo empezamos a ver nosotros. Cuando digo “nosotros” me refiero a Fina a mí. Y creo que estás obligada a ocuparte un poco de Fina, porque estamos unidos en este trabajo, no solamente porque hayamos escrito paralelamente, sino porque hemos tenido las mismas intuiciones, las mismas percepciones del mundo martiano.

Entonces, nos entramos en Martí por la poesía. Pero la poesía entendida no solamente como los poemas, como los versos, sin desde luego descuidarlos. La poesía en prosa en él es tan importante como la poesía en versos. Uno de los reproches que les hago a algunos escritores, a algunos críticos que hablan de la poesía de Martí, es que nada más se refieren a *Ismailillo* o a los *Versos sencillos* o a los *Versos libres*, pero ¿y las crónicas? ¿y los diarios? ¿y los mismos discursos? A nosotros eso fue lo que más nos motivó con Martí, y sobre todo porque coincidieron esos años con la aparición del Diario de Campaña, que fue una revelación. La primera edición salió publicada allá en Ceiba del Agua, una cosa extraña.

Anexo al Diario de Máximo Gómez...

Sí, y después se hicieron ediciones pequeñas, como la de Manuel Isidro Méndez.

Hay una edición muy buena, con prólogo de Fina.

Nosotros nos quedamos deslumbrados con ese Diario. El Diario es una especie ya de decantación última de la mirada y el estilo de Martí. Por ahí es que nosotros entramos realmente a Martí, y esa entrada no había sido la más frecuente. A Martí se le había entrado, primero, por la oratoria patriótica, después, por el pensamiento antimperialista, y siempre, desde luego, como al gran revolucionario, fundador de la República que no existió. A nosotros lo que más nos impresionó fue la integralidad del revolucionario y el poeta en una sola pieza.

Yo le hice esa pregunta porque siempre me llamó la atención: hijo de martiano, martianos los dos...

Mi padre nunca me impuso ese libro en las manos, yo lo veía, entre tantos libros que curioseaba en su biblioteca, y como me pasó por ejemplo con la *Segunda antología* de Juan Ramón

Jiménez, que para mí fue la revelación de la poesía, y estaba allí y un buen día me encontré con ella, y tuve la suerte que no tuvo Fina, porque Fina leyó a muchos poetas malos antes de leer a los buenos. Mi casa era una biblioteca, era una escuela, un colegio. Y lo que te he dicho ha sido referente puntualmente a ese libro; pero Martí estaba presente continuamente en la conversación de mis padres con sus amigos. Te estoy hablando desde mi niñez en el colegio, en las clases que él daba de literatura, en la Escuela Normal y en su propio colegio.

Aparte, mi padre nunca fue un padre “docente”. O sea, este padre que enseña, que se pone a darle lecciones al hijo. Eso fue más bien una atmósfera en la casa.

Y además muy pronto yo empecé a ir a las conferencias de él cuando —esto es una cosa un poco anecdótica, pero tiene cierta importancia— él firmó la adhesión de los profesores a las declaraciones de los estudiantes contra Machado. Fue un grupo de profesores, no fueron todos, por cierto, de la escuela Normal. Lo cesantearon, como cesantearon a otros muchos, y entonces, estamos hablando de mis diez o doce años, ya no tenía ninguna entrada económica. El colegio estaba en bancarrota, porque casi nadie tenía dinero para pagar un colegio privado, e incluso interno, que era mi propia casa. Y el sueldo de la Normal lo perdió. Tuvo que ponerse a dar ciclos de conferencias, en Matanzas y en toda la Isla: en Santa Clara, en Camagüey... y en Cienfuegos. Recuerdo especialmente ese viaje, porque se acababa de inaugurar el Ateneo de Cienfuegos, que lo presidía el jovencito Carlos Rafael Rodríguez junto con el caricaturista David. Y yo llegué allí en mis once y doce años con mi padre. Fui a todos esos sitios y conferencias que eran sobre cultura cubana, en general, pero muy expresamente sobre Martí. Así que la formación fue completa, pero no por, digamos, una dedicación a darme clases sobre eso específicamente; sino de la forma mejor, que es como los niños entienden mejor las cosas, las cosas que están en el aire. Y eso era lo cotidiano en mi casa.

¿Con qué exégetas de Martí, tanto nacionales como extranjeros, sintió una mayor identificación durante los años de su formación? ¿Y posteriormente?

En primer lugar hay que siempre recordar con gratitud la biografía de Mañach. Después se han hecho muchas críticas de esa biografía, incluso el sintió insatisfacción con ella y lo dijo muchas veces, porque al final había tenido que apresurarla porque el editor lo apuraba, y eso coincidió con la última etapa de la lucha contra Machado, en la cual él estaba muy comprometido. El propio Mañach sintió insatisfacción con ella y lo dijo muchas veces, se explicaba diciendo que había tenido que apresurar el final por presiones del editor. Eso coincidió con la última etapa de la lucha contra Machado, en la cual él estaba muy comprometido. Y, efectivamente, los últimos capítulos son un poco apresurados, pero es una biografía muy bien hecha, fascinante, escrita maravillosamente, que no tiene comparación con ninguna otra. Siempre recuerdo también la de Manuel Isidro Méndez, que fue muy amigo de mi padre, asturiano muy noble, que conoció a Martí profundamente; en algunos aspectos mejor que Mañach y que nadie, en algunos aspectos, digamos, personales, no como crítico profesional ni mucho menos como biógrafo. Además no era un escritor como Mañach, aunque escribía bien. Pero la biografía de Mañach fue fundamental en nuestra generación. Eso como imagen de Martí.

Estaban además la de Félix Lizaso, estaba la de Rodríguez Embil, que la criticaron mucho porque se llamaba el *Santo de América*, y después resultó que parece que sí, que era santo —esto es algo sobre lo cual podemos hablar en otro momento. Ezequiel Martínez Estrada, que se rio mucho de ese libro, al final terminó diciendo que era santo. Y bueno, en qué quedamos ¿era o no era?

Ese es un tema que empezó a manejarse mucho en aquellos años, y es un punto que está relacionado con el perfil biográfico, la imagen de Martí. De los estudiosos de Martí, la que más me impresionó fue Gabriela Mistral, que no escribió tanto sobre Martí pero lo que escribió fue esencial: el trabajo sobre los *Versos libres* y “La lengua en Martí”. Fueron al fondo de su palabra, de su persona. “La lengua en Martí” fue revelador, sobre todo en lo que se refiere a la expresión martiana. Le dice “el maestro americano más ostensible en mi obra”. Ese es un tipo de crítica que siempre preferí yo, que la he llamado *crítica de participación*, porque es que Gabriela no estaba viendo a Martí como crítica sino como poeta que había recibido un gran influjo de Martí, y que lo confesó públicamente.

Otros trabajos que me interesaron, fueron algunos de Marinello, como *La españolidad literaria de José Martí*, en el cual él pone de manifiesto vínculos de Martí con Santa Teresa, que no estaba de moda entonces ni ahora, y que, sin embargo, él tuvo el valor intelectual, y además la intuición poética, de decir cómo estas dos personas, tan distantes y distintas, tenían relación por el estilo y por muchas cosas. Incluso, quizá demasiado inclinado Marinello a la tesis del Martí místico. Y yo respeto mucho el misticismo y me parece que a veces se utiliza esta palabra con un poco de vaguedad, pues los místicos son una categoría muy específica de seres humanos.

Como también alimentó mi conocimiento de Martí lo que escribió Juan Ramón Jiménez sobre él, en un escrito suyo hecho en Cuba que aparece en *Espanoles de Tres Mundos*.

Te estoy hablando de momentos que nos impresionaron especialmente.

Después vino el acercamiento, en el cual Fina tuvo una especial intervención, de María Zambrano, quien fue nuestra maestra de filosofía durante más de diez años aquí en La Habana, y que conocía muy mal a Martí. En general en España se conocía muy mal a Martí. Su maestro Ortega y Gasset no sabía una palabra sobre Martí.

De los españoles, entre los que más se acercaron a Martí están, en primer lugar, Unamuno, de quien nos gustó mucho lo que escribió; fue poco pero muy bueno, Unamuno hizo aquella observación inolvidable de que Martí escribía en una lengua “protoplasmática” anterior a la escisión de verso y prosa, algo que es lo que nosotros también habíamos intuitivo: la presencia de la poesía en el verso y en la prosa, como un lenguaje subterráneo. En segundo lugar esta Juan Ramón, que se percató de Martí en Cuba, fenómeno que explica diciendo que era muy difícil, para él al menos, conocer realmente a un hombre, como diría Unamuno, nada menos que todo un hombre, sin conocer el fondo, el paisaje, la historia, el entorno, de donde procedía. El paisaje cubano lo ayudó a ver a Martí. Vas a ver que ese es un trabajo ejemplar, maravilloso. Después vino María Zambrano, a quien Fina le dio personalmente la edición que acababa de salir del Diario, y ella escribió un solo artículo en toda su vida sobre Martí, pero muy bueno, que salió en la revista *Bohemia*, precisamente sobre el Diario. Es muy modesto, ella no pretende ser, ni lo era, una estudiosa de Martí. Es importante porque María es la mujer más inteligente que se ha producido en la lengua española desde Santa Teresa hasta nuestros días, por lo tanto, todo lo que María ha dicho, aunque no se esté de acuerdo, hay que atenderlo. Y realmente ella ahí, sobre todo, entró por la vena estoica.

Sin embargo, a mí me parece que en cuanto al Diario uno de los mejores trabajos que se ha escrito es el de Fina.

Ah, sin duda.

También hay un trabajo que ella hizo, que se publicó creo en el 51, ya casi cuando se acercaba el Centenario, sobre Martí en general, *José Martí* se llama, que no ha recogido en ningún libro, no sé por qué. Tú sabes que las mujeres son caprichosas. Jorge

Luis Arcos, que ha estudiado mucho la obra de Fina, tampoco se lo explica. Es una imagen, la imagen de ella sobre Martí. Y tú sabes que cada cual tiene su Martí, esa es otra característica. Y allí está el Martí de Fina. Yo aprendí mucho con el Martí de Fina. Claro, también porque ella se adelantó a hacer trabajos importantes sobre Martí, como este primero que salió en la revista *Lyceum* y después el prólogo...

Sí, del 51, anterior al de usted del 53 sobre los Versos libres.

Ese es un trabajo ejemplar. Y además, porque uno no se puede alimentar de todo lo que se publica. Esos son los bibliógrafos, la gente que convierte la lectura en tarjetas, en fichas... lo cual se puede hacer, pero no reducirla a eso. Realmente uno solamente se alimenta de aquello que está en la vena de uno, lo que está en la misma dirección, lo que está en la misma melodía. En este sentido, las cosas de Fina a mí me influyeron muchísimo y me siguen influyendo.

Te voy a recordar ahora una frase que dijo José Coronel Urtecho, el maestro de los poetas nicaragüenses, el maestro de Cardenal, de todos los grandes poetas nicaragüenses contemporáneos, un maestro de verdad. Cuando llegamos a Nicaragua en el año 79, con motivo del triunfo de la Revolución Sandinista, que fue una maravilla, navegamos por el río San Juan —¡fue una cosa fabulosa!— hasta que llegamos, de noche, a las Brisas, una finca donde José Coronel Urtecho vivía, ya en Costa Rica. Pasamos una noche inolvidable. Empezamos a hablar de todo y como a la hora y pico de estar conversando se vuelve don José a Fina y le dice: “Vos conoces a Martí como Santa Teresa a Cristo”. Fina se quedó aterrada, palabras tan... pero no las dijo en un tono grandilocuente ni mucho menos, sino precisamente en un tono muy entrañable, muy conversacional.

Y ya que estamos hablando de conocedores de Martí, para mí ella es la número uno. Casi todo lo que ella ha escrito ha sido lo que yo he podido aprehender realmente de Martí. Pero, bueno, tenemos que salir de la familia necesariamente. Más o menos te he dado algunos indicios.

Desde 1944, al menos, usted incursiona en el ensayo en textos donde trata de acercarse a su “experiencia de la poesía”, ya fuera escrita o leída. En aquellas páginas comentaba los textos de los autores que más le interesaban, Juan Ramón Jiménez, Lezama, Vallejo, Mallarmé. Sin embargo, no es hasta 1953 que le dedica un primer estudio a José Martí. ¿A qué se debió este silencio? ¿Y por qué comenzar por Versos libres?

Tanto Fina como yo y como todo el grupo Orígenes fuimos muy tardíos en escribir sobre Martí. En realidad, Lezama nunca lo hizo en forma de ensayo, de un ensayo dedicado a Martí...

Hay tres trabajos... pequeños pero...

Un libro, o algo así, no. Fina siempre se lo estuvo recordando y un poco reprochando: “¿Cuándo nos va a dar su ensayo sobre Martí? ¿Cuándo nos va a dar su libro sobre Martí?”. “No estoy preparado, todavía”. ¡Y nunca estaba preparado! Eso, en primer lugar, significa un poco lo que dijo Mella, ese “temor que se siente frente a las cosas sobrenaturales”; era un sobrecogimiento que nos producía la figura de Martí. Y hay que recordar que los de Orígenes fueron precisamente los tiempos en que más se prodigaron los estudios martianos, había entonces una especie de delirio de estudios sobre Martí, buenos y malos, de todo tipo, y los políticos lo utilizaban innecesariamente. Había una suerte de vulgarización de Martí que nos molestaba mucho. Si tú te fijas, en Orígenes, salvo en el número que se le dedicó en el 53, no se habla para nada, nunca de Martí. ¿Eso significa que no nos interesaba? No, al contrario, él nos importaba más que todo, pero no nos atrevíamos todavía a hablar de él. Para hablar de él tuvimos la necesidad de ese silencio, primero. Silencio, digamos, de preparación, que no acabó nunca en el caso de Lezama. Sin embargo, todas las cosas que Lezama escribió de Martí



son importantes, son esenciales; las que escribió sobre la poesía, centro de su meditación en esos ensayos no dedicados absolutamente a Martí. Yo tengo un trabajito sobre Darío y Martí en Lezama. Tampoco toca todos los puntos, pero sí los que yo consideré más importantes, o, al menos, los que encontré más sugestivos.

Sin embargo, creo que el tema esencial de *Orígenes* es Martí, aquel hombre del cual no escribíamos. Pero precisamente eso tenía que tener un sentido. Ese silencio solamente se rompió en el 53, cuando sale esa página de Lezama que tú seguramente conoces, “Secularidad de José Martí”, que fue lo más importante que apareció en *Orígenes* en sus doce años. Una verdadera revelación del Martí nuestro.

Ya Fina había escrito sobre su Martí personal, digamos; pero Lezama descubrió, reveló en esa página tan breve el Martí que podríamos llamar generacional; aunque *Orígenes* nunca se presentó como una generación sino como un grupo en el cual había incluso dos promociones, desde el punto de vista cronológico. Lezama decía que la única generación a la que debíamos aspirar a pertenecer era la de José Martí. Y esto te indica las cosas de Lezama. Porque él no escribía, pero hablaba siempre mucho sobre Martí. No era posible hablar con Lezama de ningún tema, cuando iba a nuestra casa o íbamos nosotros a la suya, o en Bautista, adonde íbamos con el padre Gaztelu, o en la casa, aquí, cerca de Calzada, de Julian Orbón –que es otro tema muy importante: Orbón y Martí–, en que él no acabase hablando profundamente de Martí.

Entonces, el Martí que Lezama revela en ese escrito breve es ya el Martí generacional, que va a ser, en definitiva, el Martí de la generación del Centenario, sin que esta generación así llamada, autollamada, y con razón, del Centenario, que va a protagonizar el asalto al Cuartel Moncada, tuviera la menor idea de Lezama ni de ninguno de nosotros. Sin embargo, lo que dice Lezama en esa página es la explicación de lo que ellos van a hacer. Bueno, esa es mi interpretación.

Él presenta allí a Martí, fundamentalmente, como nuestra máxima impulsión histórica. Esta idea guarda cierta relación con la imagen de Martí que había dado Fina en el 51. Pero en el escrito de Lezama está presentada en una forma más categórica, más histórica, incluso más política. Dice que se encarnará cuando llegue la hora justa, y que esa fuerza de impulsión histórica será capaz de superar las toscas circunstancias y de avizorar, no recuerdo las palabras exactas, las cúpulas de los actos nacies. ¿Pero qué actos nacies eran esos? Nadie sabía qué actos nacies eran esos en enero del 53. Se percibía en una forma muy diversa, casi siempre inconsciente, que estábamos tocando fondo. La República llegaba a un extremo de disolución y de vacío, muy bien detectado y expresado por Virgilio Piñera en sus poemas y en sus cuentos de la década. La República sentíamos que llegaba a la aniquilación o a la resurrección. Ese es el momento del 53 que Lezama precisa rigurosamente en esa página.

¿Y en cuanto a usted? ¿Por qué los Versos libres como una primera motivación?

Recuerdo que por esos años inicié una relación, primero epistolar, después personal, con un estudioso muy noble y muy notable de la obra de Martí, Manuel Pedro González, quien es a su vez el maestro de un martiano norteamericano, que es el número uno en ese país y sigue siéndolo, Ivan Schulman. Tú sabes que ellos dos escribieron mucho sobre Martí, y Manuel Pedro ya estaba proyectando, en esa época, una nueva edición de las obras completas. Entonces él me pidió que escribiera sobre la poesía, pero desde nuestro punto de vista, que él más o menos conocía. Así que fue él quien me incitó, y yo entré por los *Versos libres* atraído por la poética. Y luego escribí un trabajo muchos años después, específicamente sobre ese tema, sobre el prólogo de los *Versos Libres*.

Fotos: Archivo

Fíjate que es en esos años 50 que se producen los dos ensayos de Fina, la página extraordinaria de Lezama y este trabajo mío. Y después un silencio hasta la década del 60.

Sí, porque después lo que vino fue la guerra, y fue una situación trágica la que se vivió. Pero está *Lo cubano en la poesía* por el medio, cuyo rasgo más distintivo para mí se halla en que allí veo a Martí dentro del proceso de la poesía cubana. Este es otro punto de vista; ya no es Martí solo, sino Martí como culminación de un proceso de la poesía como conocimiento; pues no se trata solo de escribir versitos, que pueden ser magníficos o regulares, sino de ver la poesía como conocimiento. Como conocimiento de lo cubano, que en él se da como culminación. Y te repito, la poesía entendida no solamente a partir de sus versos, sino teniendo en cuenta el Diario. ¿Tú tienes la última edición?

Tengo la segunda edición, la del 70. ¿Pero, ha introducido cambios sustanciales en esa última edición?

No. Cuando se hizo la segunda edición, Ambrosio Fornet, que fue el editor, me habló de la posibilidad de ampliar el libro, de llevarlo hasta aquellos años. Pero ese libro tiene una fecha; además es un libro de época. Es testimonio de un momento de la historia de Cuba. Yo lo veo así, al menos. Y no fue precisamente mi empeño hacer la historia de la poesía cubana. Allí faltan figuras y sobran figuras. No sobran en el sentido de que todas tienen alguna importancia; quiero decir, que se encuentran insertadas figuras muy menores, sobre todo del siglo XIX, que me interesaban para lo que yo estaba buscando cuando elaboré esas conferencias. Ese es un trabajo que después lo seguimos haciendo, Fina y yo, en *Flor oculta de la poesía cubana*, un libro que queremos mucho, de búsqueda más minuciosa en todo tipo de publicaciones y en la obra de poetas a veces desconocidos.

Volviendo a *Lo cubano en la poesía*, mi búsqueda entonces estaba en función del conocimiento de lo cubano, que en aquel momento tenía una especie de ingenua urgencia patriótica, porque ya no se sabía realmente que era lo cubano, y estábamos rodeados de sangre por todas partes. Las circunstancias en que se escribió ese libro y en que se dieron las sesiones en el Lyceum fueron terribles. Por eso no puedo olvidar ese lugar. Fue donde tuvieron lugar todas las conferencias importantes de la Zambraño, de Lezama. Y las más de *Lo cubano en la poesía* eran sesiones muy dramáticas, no porque yo estuviera diciendo nada dramático, sino porque estábamos rodeados del drama del país y de todo tipo de peligros. Era una situación de guerra. Eso explica que no siguiéramos escribiendo sobre el tema.

Te repito que mi trabajo más importante sobre Martí—aunque eso de la importancia es muy relativo—, y además el más extenso, es el de *Lo cubano en la poesía*.

Después entramos a la Biblioteca Nacional, y allí nos dedicamos a ese estudio de una forma más regulada, más sistemática; porque éramos investigadores de ese Centro y porque inauguramos en la Biblioteca Nacional la Sala “Martí”, que fue de lectura y de investigación, donde se acumularon todos los archivos, los donativos, los papeles, en una palabra, todo lo que había sobre Martí. Realmente fue una sala excepcional y es el antecedente de este Centro de Estudios Martianos.

En varios de sus escritos Martí hizo referencias a una “religión venidera”, al tiempo que sometió a una dura crítica las opciones religiosas vigentes en su tiempo. Habló de la catolicidad como un proyecto vencido. Expresó su desacuerdo con algunos elementos capitales de este dogma: la idea del infierno, la idea de la providencia, la visión de Cristo como Dios hecho hombre, a la que parecía oponer la de un Cristo-hombre. Tanteó otras opciones religiosas emergentes en su época: los diferentes tipos de espiritualismo, teosofías, etc. A veces parece darnos a entender que es de alguna de estas variantes de espiritualismo, debidamente depuradas, que podría surgir esa que llamó “religión del futuro” o “venidera”. Sin embargo, la catolicidad vivió

posteriormente varios remozamientos. En nuestro país, Orígenes representó uno de esos remozamientos. Visto desde esta perspectiva: ¿cómo pudo el grupo Orígenes, o la parte de él de orientación católica, valorar la crítica de Martí a las religiones? ¿Como un desacuerdo histórico?

Lo que sucede es que alrededor de este tema de las religiones hay como una especie de nebulosa y no es fácil que uno pueda convertirla en una constelación completamente emisible. Es la historia la que tendrá que hacerlo. No uno. Pero, desde este punto de vista, existe un indiscutiblemente vínculo nuestro con Martí—por lo menos para nosotros lo hubo—y que es una de las características de nuestra manera de ver a Martí. Cuando digo nuestras, en este caso, estoy hablando de Lezama, Eliseo, Octavio, Fina, Justo Rodríguez Santos, estoy hablando de todos nosotros, incluso del padre Gaztelu, que nunca se había acercado a los temas específicamente cubanos, y que sin embargo escribió los “Versos para José Martí”, un poema muy bello que apareció en *Orígenes* en el número del centenario. Todos de una forma o de otra nos acercamos a esta figura. Y para nosotros todos tuvo indudablemente un aliento profético, y los profetas no pertenecen a ninguna iglesia: ese es el asunto. Los profetas son profetas.

Martí, desde luego, como hombre histórico, tenía que apartarse de la Iglesia Católica, dado que la Iglesia estaba aliada a la corona española, principalmente a través de la institución del *Patronato Regio*, una concesión desdichada que hizo el Papa a los Reyes de España, para que fueran ellos los que dirigieran la Iglesia en América. Esta institución convirtió a la Iglesia Católica, de hecho, en un aliado, en un brazo de la corona y de la colonia, y por lo tanto la Iglesia fue enemiga de la Independencia. Imagínate tú qué situación esa. Ningún patriota difícilmente podría ser católico. Aunque hubo católicos, y no solo católicos sino también una serie grande de sacerdotes que fueron iniciadores de la idea independentista en América; pero lo fueron a título personal, como los mexicanos Hidalgo y Morelos, y entre nosotros nada menos que el padre Félix Varela, quien fue el primer independentista, no solo en su fuero interno, sino que hizo la primera publicación *El Habanero*, de prédica de la revolución armada. Esto, al parecer, es uno de los obstáculos para su canonización. Pero ya Martí lo canonizó: le dijo “el santo cubano” y nosotros estamos contentos con esa canonización.

Estas figuras que te he mencionado, que se apartaron en determinado momento de ciertas líneas y políticas adoptadas por la iglesia histórica, fueron, a nuestro juicio, mucho más fieles al cristianismo, en su esencia verdadera, que la institución, que, como todas las instituciones que en el mundo han sido, ha tenido altas y bajas, y más han sido las bajas que las altas, porque la historia es así. Siempre digo que una doctrina no puede ser juzgada por los que peor la representan, sino por los que la representan mejor, o sea, no podemos juzgar una doctrina por los que la traicionan—o si esa es una palabra muy fuerte, por los que la olvidan o la relegan.

Por eso, siempre que pienso en Morelos, Hidalgo, José Agustín Caballero, quien inició en Cuba un movimiento de rebeldía intelectual, o en José de la Luz y Caballero, quien se apartó incluso de la carrera eclesiástica, me pregunto: ¿Qué es lo que representan ellos realmente? Pues lo que va a decir Martí de sí mismo cuando llega a España ya desterrado, después de haber pasado el presidio político: “Cristiano, pura y simplemente cristiano”. Es en esa categoría que tenemos que poner, o por lo menos así lo vemos nosotros, a Martí; no fuera jamás del cristianismo, pero sí fuera de la institución, pues en definitiva esos hombres quedaron fuera de la institución, aun cuando no lo quisieran, porque el padre Varela nunca pudo volver a Cuba, la jerarquía española no lo admitió nunca más. Sin embargo, no lo pudieron acusar de herejía de ningún tipo jamás. Fue ortodoxo siempre, pero políticamente se apartó de las líneas de la Iglesia. Como

también se apartaron los mexicanos, a quienes excomulgaron antes de fusilarlos: crímenes y pecados por los cuales la pobre Santa Iglesia Católica Apostólica y Romana tendría que pasar la vida pidiendo perdón, como ya lo ha pedido este Papa por la evangelización.

¿Tú eres católica? ¿O eres religiosa?

Yo creo en Dios. No soy católica, aunque es la religión a la que más me acerco.

¡Claro! Además, este problema de la religión tiene un aspecto cultural, que para los materialistas es el único, pero para los creyentes evidentemente no es el único ni es el más importante. Pero, de cualquier manera que lo veamos, ya desde el punto de vista cultural Martí es un católico, porque participa del mundo de sus imágenes, del mundo de la meditación, del mundo, incluso, de la Virgen como madre. Esa es una devoción secreta de Martí, quien en varias ocasiones habla de la Virgen.

Apareció hace algún tiempo un poema suyo que lo había publicado Manuel Isidro Méndez, pero no Gonzalo de Quesada; no sé por qué, quizá se le escapó. Y cuando nosotros hicimos la Edición Crítica, lo encontramos manuscrito detrás de un papel donde están las bases del Partido; aunque el poema no parece de ninguna manera ser de esa fecha, sino muy anterior, por el estilo de las comas, no sé si tú lo has leído: “A la Virgen”. Está en las poesías varias de esta edición.

Y Martí escribió además el poema “Muerto”, en México, es decir en su época más anticlerical; pues los años más anticlericales de Martí son los de México y Guatemala. En pleno anticlericalismo escribe “Muerto”, un poema sobre Cristo y su madre, sobre la relación del hijo y la madre. Ese es un poema con una fuerza, una sinceridad y una profundidad tremenda. No tenía Martí por qué fingir nada, al contrario; ni creo que le hiciera mucho bien en el medio mexicano escribir ese tipo de poesía.

Él siempre estuvo ligado a lo esencial del cristianismo, es lo que quiero decir, y es lo que nos importaba y lo que nos sigue importando.

Sí, pero al mismo tiempo que él atesoraba esas devociones de clara estirpe católica, puede escribir un poema como “La madre está sentada”, donde habla de la sucesión de las vidas, es decir, del hijo que muere que en realidad no se ha muerto, porque puede todavía reencarnar...

Porque hay una tendencia indudablemente ecuménica en la religiosidad de Martí, que incluye intuiciones hindúes: la serie de las vidas, el sentido purgativo de la vida para no volverla a vivir. Eso está en la poética de los *Versos libres*, incluso en los poemas, literalmente. Está en “Yugo y estrella”, en “Canto de otoño”. Por eso, y vuelvo atrás, me interesaron mucho los *Versos libres*, como te decía. No solo como poesía, sino como pensamiento sobre el mundo, sobre la concepción de la realidad trascendente que está en pleno período de agonía, de lucha interna.

Ya en los *Versos sencillos* eso se diafaniza, cristaliza, llega a una sabiduría, a una serenidad.

Pero del cristianismo lo que Martí, sobre todo, asume, no literariamente, sino en su vida, es la función o el valor redentor del sacrificio; la visión de que el sacrificio es útil en el mundo, en la concepción del mundo, en la historia; incluso en el universo material. Ya desde los griegos empezó a verse esta necesidad, que después aparece en el Antiguo Testamento y que culmina en la figura de Cristo. Hay una necesidad de sacrificio constante en la realidad de los contrarios, de las cosas, partiendo de lo que dice Heráclito: si el aire no se limitara todo sería aire, si la tierra no se limitara todo sería tierra, si el fuego no se limitara, todo sería fuego. Hay como una especie de compromiso mutuo de las materias, de los elementos, para que la realidad exista. Tienen que autosacrificarse. Fíjate tú, esa idea viene atravesando la

historia, esa idea del sacrificio como compensación también del pecado; de ahí la idea de Martí de que a muchas generaciones de esclavos tienen que seguir muchas generaciones de mártires. Esta corriente justificadora del sacrificio voluntario es profundamente cristiana, asumida por el cristianismo; incluso no es inventada por el cristianismo, es asumida por el cristianismo y personificada en Cristo.

A mí no me satisface mucho el artículo de Martí sobre el Cristo de Munkácsy. Y tú en tu pregunta me parece que te refieres un poco a la idea del Cristo que no es el hijo de Dios, que no es Dios mismo. Si lees despacio ese artículo, te darás cuenta de que él hace declaraciones muy categóricas y elocuentes sobre el Cristo racional y fiero, etc., pero al final entra con una duda. He leído muchas veces ese artículo y no me ha parecido lo más satisfactorio de Martí sobre Cristo. Me parece más satisfactorio su poema “Muerto”, más satisfactorio lo que dice sobre la figura de más idealidad del universo; más satisfactorio cuando dice en el prólogo al “Poema del Niágara” que se está volviendo al Cristo perdonador, al Cristo que es un gestor de la piedad, del perdón, etc., pero ese Cristo es puro misterio, no es ni racional ni fiero. Y me parece más satisfactorio en fin, el modo como él asume a Cristo hasta los últimos días de su vida, cuando poco antes de venir a Cuba escribió esa cosa tremenda de “En la cruz murió el hombre un día, pero hay que aprender a vivir en la cruz todos los días”. Ese es el Cristo vivo. Sencillamente ese es José Martí ya, porque está hablando de sí mismo.

Según se desprende de su ensayo “Martí futuro” (1964), incluido en Temas martianos (primera serie), desde la década del 60, al menos, usted se interesaba por hallar zonas de encuentros, relaciones entre Vallejo y Martí. Más tarde, tanto usted como Fina han abordado el tema nuevamente y otros autores se han interesado también en el tópico. Ahora bien, ¿habría sido usted quien primero estableció y profundizó esas zonas de encuentro entre Vallejo y Martí?

A mí no me interesan mucho estos problemas referentes a la cronología. Pero creo que cronológicamente el primero fue Larrea. Yo tengo una carta suya que he citado, de modo parcial, en varias ocasiones, y que por cierto salió ahora completa en algún lugar, en España. Me escribió esa carta sabiendo que yo me dedicaba a esos estudios y en ella me llamaba la atención sobre un fragmento del prólogo al “Poema del Niágara” que fue citado por Vallejo en su tesis de bachiller. Ese prólogo de Martí es importantísimo. Larrea descubrió una relación entre ese personaje que es descrito por Martí en el fragmento que cita Vallejo, ese hombre vestido de negro que pasa golpeando el cerebro de sus contemporáneos, y el “Hay golpes en la vida tan fuertes: yo no sé”, de “Los heraldos negros”. El fragmento de Martí impresionó mucho a Larrea, en su imagen, sus palabras y hasta el ritmo, como un antecedente de “Los heraldos negros”, no del libro sino del poema mismo. ¿Tú lo has leído?

Sí, cómo no, Vallejo es mi poeta preferido.

Pues el mío también. Yo tengo sobre todo tres poetas preferidos: Juan Ramón, Lezama y Vallejo.

Pero volviendo al tema, yo creo que fue a raíz de esa carta de Lezama que yo encontré ese apunte de Martí... yo no sé la fecha, no sé si yo lo encontré antes o después...

Pero usted ahonda en esa relación de Vallejo y Martí como parte del Martí futuro, como parte de la trascendencia de Martí a través de Vallejo.

Pero, aparte de eso, digamos literalmente, también encontré una correspondencia entre Martí y Vallejo. Se trata de un texto que aparece, como tantas cosas que Martí dejó inconclusas, no inconclusas sino como proyecto, como esbozo, en sus cuadernos de apuntes. Esos apuntes son siempre una revelación, tú te encuentras millones de cosas allí, de todo tipo, porque su curiosidad era infinita. Entre esos proyectos e ideas que no llegó a

realizar se halla un escrito cuyo asunto es el del poema “Masa”, de Vallejo. El final de ese escrito es increíble, cómo coinciden hasta las palabras, las imágenes, todo. Y yo siempre he pensado que entre ellos dos hay una correspondencia, una relación profunda, pero al mismo tiempo inverificable. No creo que se trate de lecturas, como en el caso de ese fragmento del “Prólogo al ‘Poema del Niágara’”, que Vallejo leyó, le impresionó y lo citó, porque se dio cuenta de que allí había algo muy profundo y que tenía que ver con él. Pero no sabemos hasta qué punto eso solamente influyó o no en la escritura de “Los heraldos negros”. En el caso de que te hablo, no se trata de que Vallejo haya leído ese apunte de Martí, donde se encuentra el asunto del poema “Masa”. No. El asunto no lo leyó Vallejo; el asunto lo proyectó Martí y lo escribió Vallejo. Esas relaciones secretas son las que en verdad nos interesan.

No te he dado todavía un consejo que es el único que te voy a dar: no te fíes demasiado de las relaciones visibles. Los críticos, hoy en día, siempre están buscando ese género de relaciones: “Fulanito en tal fecha leyó tal cosa, y por lo tanto lo que escribió al año siguiente debe estar relacionado con lo que leyó el año anterior”. Uno tiene que decir esa cosa factual, puntual de la influencia... Pero las influencias ocurren de una forma misteriosa.

Yo siempre recuerdo las frases de Lezama, porque era un maestro de verdad. Y él siempre hablaba del misterio de las fuentes. Las fuentes de los poetas casi nunca están al alcance de la bibliografía. De lo que se leyó o no se leyó. No quiero decir que eso no tenga una importancia también, pero no es tan decisiva como suele expresarse. Y a veces te atribuyen influencias de una lectura, de un escritor más o menos importante que leíste. Uno lee por obligación las cosas que hay que leer. Entonces se supone que el escritor leyó lo que se publicó en el 40, y si leyó eso, lo que escribió en el 41 está influido por... Lo estoy caricaturizando, pero hay algo de eso. Es una forma muy mecánica y no es válida.

Con frecuencia —y no pocas veces con una velada intención despectiva— se valora su desempeño crítico como el resultado de un estilo impresionista. ¿Considera apropiada esta denominación para calificar su obra crítica?

A mí se me ocurrió denominarla *crítica de participación*, tomando como modelo a Martí, quien lo primero que hace es ponerse en el lugar del autor.

Él se pone en el lugar del otro, y por eso es capaz de ver con ojos piadosos, como todo autor ve su propia obra, lo que está leyendo, y descubre además las leyes del mundo del otro. Esa es otra razón que hizo que me interesara en los *Versos libres*, pues descubrí —y esta fue una de las razones por las que probablemente hice ese trabajo— la importancia crítica de los *Versos libres*. No solamente práctica, sino crítica. Pues hay una participación de Martí en el mundo del poeta que lee, del poeta que conoce, que es lo que le permite a él descubrir hasta qué punto aquel poeta es fiel a sí mismo; no a las ideas de Martí, sino a las ideas del otro. Pero para eso tiene que participar en alguna medida en el mundo del otro.

Esa sería la deuda principal de ustedes con Martí.

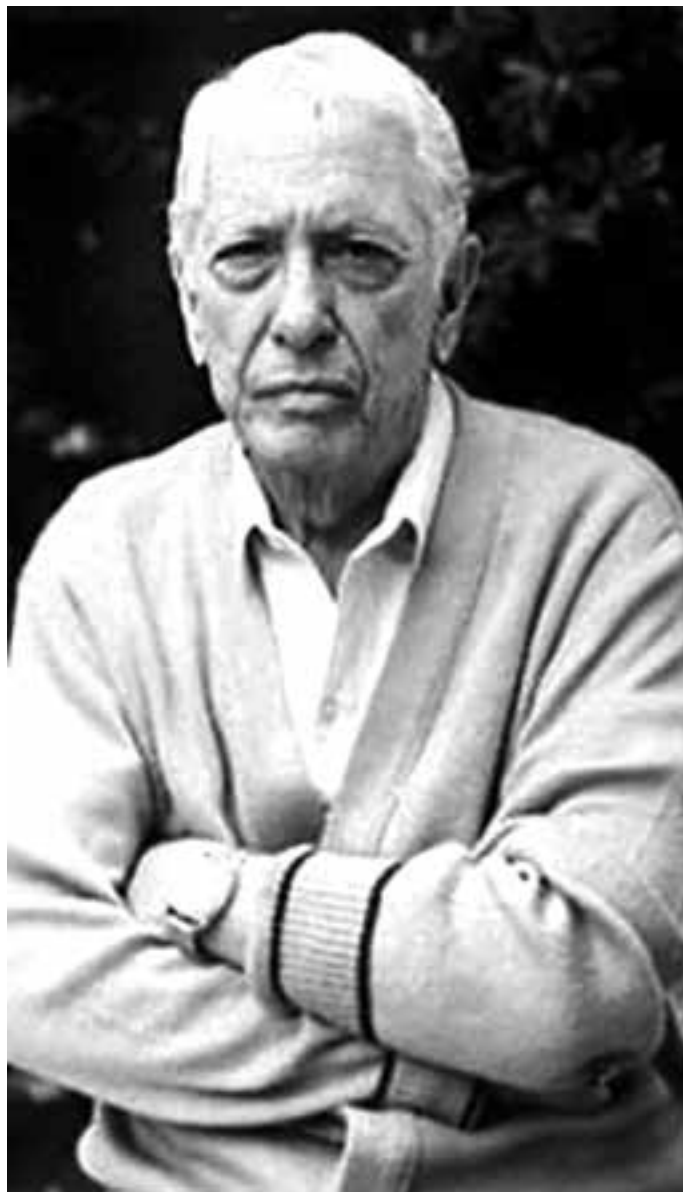
Sin duda alguna. Hemos querido ser discípulos suyos aunque no “discípulos predilectos”.

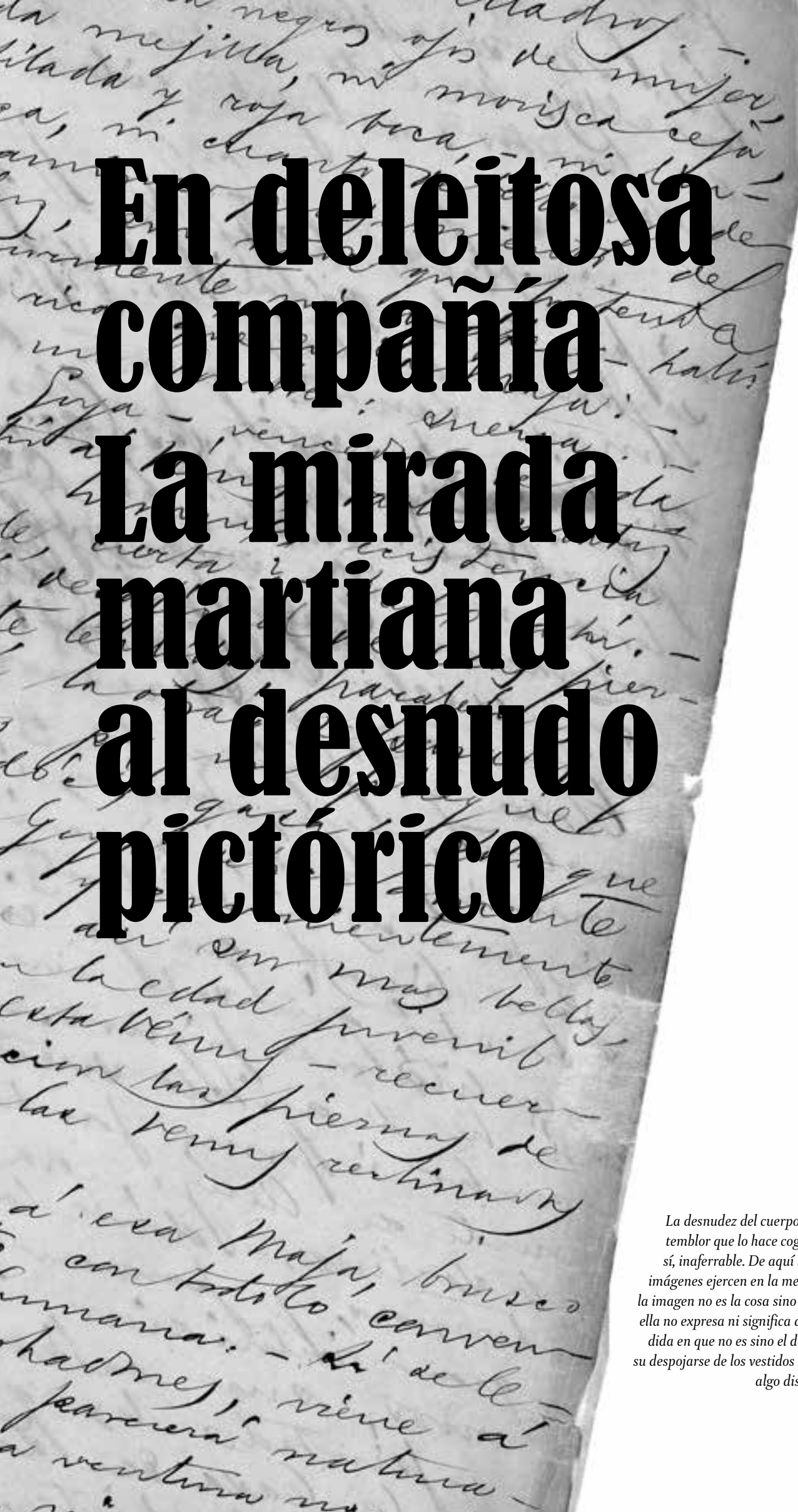
Le hago este comentario porque yo pretendía indagar en qué medida ustedes se sienten herederos del estilo crítico de José Martí.

Pues me parece evidente que hemos querido practicar ese tipo de crítica, que es la típica de él. Y que a veces, cuando se trata de autores menores, está también teñida de generosidad, de piedad, de un no excesivo rigor. Pero cuando se trata de Whitman, o se trata de Heredia, o se trata de grandes poetas, entonces él con todos los hierros de su mirada y también de su

pasión y de su piedad y de todos sus dones, pero en una forma muy rigurosa, les pasa la cuenta. A Heredia se la pasa y a todos cuando no están a la altura de sí mismos.

Ahora bien, tampoco hay que ensañarse con un poeta que puede tener destellos, que puede tener momentos amables, admirables, aunque menores, y aplastarlo con una crítica destructiva. Martí siempre buscaba la creación, siempre buscaba el mejoramiento humano, también del criticado. E hizo ese artículo tan bonito que tú seguramente has leído, “Sobre los oficios de la alabanza”, o sea, la fecundidad que puede tener la alabanza bien conducida en el terreno literario y en el terreno político y en el terreno humano en general. <





En deleitosa compañía La mirada martiana al desnudo pictórico

Daniel Céspedes

La desnudez del cuerpo humano es su imagen, es decir, el temblor que lo hace cognoscible pero que sigue siendo, en sí, inaferrable. De aquí la fascinación tan especial que las imágenes ejercen en la mente humana. Y justamente porque la imagen no es la cosa sino su cognoscibilidad (su desnudez), ella no expresa ni significa a la cosa; y, sin embargo, en la medida en que no es sino el donarse de la cosa al conocimiento, su despojarse de los vestidos que la recubren, la desnudez no es algo distinto de la cosa, es la cosa misma.

GIORGIO AGAMBen

Hoy nos parece risible que “La maja desnuda” de Goya se censurara. La apreciamos desde nuestro presente, donde hemos asistido ya a competitivos y sobresalientes atrevimientos estéticos-artísticos. José Martí, quien elige comentar más “La maja vestida”, exhorta no solo al artista sino al ojo del crítico que se detiene ante una obra: “En la buena pintura, o se espiritualiza el cuerpo y se le hace, haciéndolo dramático por su continente, digno de llamar en primer término la atención, —o no se perjudica la expresión de los rostros, ni la serenidad del asunto, llamando la atención hacia partes del cuerpo inmóviles, con colores salientes”.¹

Entre lo que pudo ver y lo que quiso decir José Martí sobre el desnudo en la pintura, en tanto legitimación artística y cultural, el interesado reconocerá un conjunto de discursos estéticos de autores distintos y distantes en épocas, lo cual, no obstante, le permitirá confrontar muchas de esas poéticas a partir de la mirada martiana sobre el cuerpo desnudo, semidesnudo y cubierto; una mirada que se reviste, de una concepción atendible, pues porta un credo estético de plurales matices, donde sobresale el acierto psicológico. En ella se aúna el biógrafo y el cronista con el crítico, en la condición de poeta curioso que pinta con verbo armonizador y asocia mediante el análisis interartístico.²

Desahoga Martí su mirada en una prosa narrativa y plástica que también desnuda mediante el análisis, pues él le exige al espectador voluntad desprejuiciada e imaginación aptas para descubrir o penetrar (en) la obra de arte. “En el acto de la intelección, la imagen está perfectamente desnuda y —escribe Avicena— ‘si ya no estuviera desnuda, sin embargo se vuelve tal, porque la facultad contemplativa la desnuda de modo que ninguna afectación material permanezca en ella’. El conocimiento cumplido es contemplación en una desnudez de una desnudez.”³ Mira con los ojos lo que despoja con el intelecto. Desnudar al desnudo o, como exhorta la expresión popular: “desnudar con la mirada”. Ello no presume un rechazo al arranque o al morbo añadidos por el observador, quien pudiera reconocer en efecto que “lo real” martiano subyace, en gran medida, en su discurso del cuerpo silenciado.⁴ Sin embargo, al intentar comprender o poseer con la mirada la desnudez, Martí refleja, en una disposición nada despreciable, cuánto le estimula el cuerpo representado artísticamente. Pide al espectador lo que ya puede ser una ganancia del pintor.⁵ Léase a propósito cuanto comenta al referirse al “Friedland”, de Jean-Louis-Ernest Meissonier.⁶

No obstante, el lector puede percatarse, al repasar los criterios martianos sobre “El Cristo ante Pilatos”, del húngaro Mijail Munkácsy, de un análisis inverso al hecho de proponer la mirada que desnuda. En el comentario, el crítico advierte que, por tema y hasta por escena, el pintor ha tenido que auxiliar (o abrigar) no solo al héroe religioso sino al hombre que es acorralado por tantas miradas entrometidas y pasiones que se la disputan en animado movimiento.⁷

Uno se percata de la insistencia indirecta del infinitivo *ver* y en el predominio del sustantivo *ojos*. Lo que los ojos muestran, lo que los ojos ven. En rigor, son los puntos de vista mostrados por Martí los que enriquecen y complejizan lo acontecido a la imagen más que la descripción en torno al rostro de Cristo. ¿Es triunfador artísticamente este Cristo de Munkácsy por su asunto y sus logros técnico-formales? Acaso haya que asegurarlo si, como sugiere Martí, responsabilizamos a una obra donde las miradas sobre otras están al descubierto para incrementar el secreto “del singular poder de esa figura” y la curiosidad del ojo atento que integra.

Siendo colaborador de *The Hour*, José Martí escribe “El desnudo en el salón”, se detiene en las piezas de algunos creadores franceses (Lefebvre, Perrault, Beaumont, Voillemont, Henner, Moreau, Dantan, Bartlett, Bompland). Aquí despliega mucho más un criterio en torno al desnudo como “una forma de arte”⁸ porque, ¿convendría hablar de “pintura de desnudo o de la carne”? Pero el pintor tiene que probarse en resaltar en el lienzo la piel como elemento complementario y estético.

El desnudo —piensa Martí— no debiera representarse como mera exhibición sino para expresar una idea. El desnudo artístico puede ser consecuencia de un acontecimiento real y devenir documento histórico; eso sí, siempre sujeto a una provocadora representación del cuerpo femenino, de la mujer idealizada, quien tiene que tentar y encantar. “La corporeización sensual, sin embargo, se produce de manera vigorosa, aunque escamoteada por la dimensión estética: así, belleza y deleite comienzan, confusamente, a andar unidos. La erotización femenina resulta admisible en el espacio artístico —aún no en la vida cotidiana.”⁹

En sus “Apuntes” en París, Martí se refiere a fracciones del desnudo: cabezas, brazos y senos, miradas y rostros, para de inmediato evaluar estos y otros detalles, que conducen a una generalidad. Justamente resume: “Y aquel puro rostro, aquella delicadísima cabeza, felizmente elegida, —roba toda la insinuante provocación de aquellas formas llenas y exquisitas”.¹⁰ Asimismo señala: “ni la fastuosa “Baigneuse” de Perrault, compiten dignamente con aquella elegante y casta desnudez, con aquella pureza inimitable del seductor contorno de “Fátima y Cloe” de J. Lefebvre”.¹¹ En estos esbozos evidencia su predilección por la figura de Galatea, que luego volverá a mencionar en “El desnudo en el salón”.

¿Cuándo el desnudo es artístico para Martí? Cuando el pintor logra dar con la representación de la luz oportuna que resalte el color de la piel. “La carne no tiene más que un tono: hay que extenderlo, plegarlo, diversificarlo, diluirlo en sus propios matices, no cansar la vista con las viejas y rojas carnes flamencas, ni con esas caras blanqueadas con lechada matizadas de color fresa que tanto encantaban a los pintores ingleses del siglo pasado.”¹²

Llama la atención cómo distingue la naturalidad por encima de lo explícito y rechaza la búsqueda forzosa de la sensualidad en un desnudo. “Prefirió las soluciones ágiles y precisas de color a la usanza de Goya, aunque tampoco compartió el irrespeto y la moda modernista que afeaba el dibujo sin una mano de genio que sustentara esa deformación.”¹³

Al referirse por ejemplo a la bañista de León Basile Perrault escribe: “más hecha para provocar que provocativa después de hecha, hermosa sí, pero sin esbeltez, sin gracia y sin pureza”.¹⁴

¿Cuál es su ideal de desnudo femenino? Dos citas pudieran ilustrar lo que puede llegar a ser un gran desnudo pictórico para Martí. En sus “Apuntes” se lee: “Sobresale Gérôme por la lisura de las carnes, fidelidad de la copia, e irreproachable redondez de las figuras. Sobresalen estos méritos en ‘La bacchante’; mujer amplia y robusta, menos clásica ya, y más viva y original que la Frinea”.¹⁵ Luego, en un punto y no tan aparte: “C.S. de Beaumont hace largas y esbeltas mujeres. Tiende a la gracia, más que a la hermosura. Estudia los escorzos y los trata felizmente. No hay, sin embargo, espíritu en su carne”.¹⁶

“El desnudo en el salón” y los “Apuntes” sobre arte permiten conocer muchos de los pintores admirados por Martí, pero no constituyen sus escritos más sugerentes acerca del tema.

El siglo XIX se inaugura ya dominado por hombres y —cultura judeocristiana heredada y catolicismo mediante— tuvo

sus preferencias por el desnudo femenino “al natural” contra la tradición académica historicista y de asuntos mitológicos. Olvidaba que a Adán —aunque cubierto por un vestido de gracia o de luz, como recuerda Agamben— se le debe la primera “ostentación inconsciente” de su naturaleza en un mundo donde pronto surgiría Eva, quien lo acompañará en su ingenua desnudez. Sin embargo, el arquetipo machista y heterosexista del canon provenía de la mirada masculina. ¿Una mujer desnuda en una academia de bellas artes en el siglo XIX? Una proyección amoral, sin dudarlo. Pero las mujeres se desnudaron en los estudios de pintores y fotógrafos. Se les hizo creer que la sensualidad y la erotización eran propiedades de ellas. El artista estadounidense Thomas Eakins cambiará tal situación.

Eakins asimila cuanto puede en París durante el período 1866-1870. Allí aprende del realismo pictórico de Léon Bonnat y del arte detallista de Jean-Léon Gérôme, amantes del desnudo en la pintura. Observa muchas esculturas y recibe lecciones del maestro Augustin Dumon. Es en Francia donde se interesa por las posibilidades de la fotografía y sospechamos que se percató, antes que otros, de las ventajas de la reproducción de la imagen real, para luego recomodar una escena y crear mucho más que una atmósfera en un contexto bucólico. Se advierte en algunas de sus obras la reafirmación por superar el fetichismo del parecido entre imagen fotográfica y modelo. Su gracia como pintor de desnudos es incuestionable. Descubre con la cámara lo que luego (re)construye con el pincel, diría Susan Sontag.

En 1886 pierde su puesto de director de instrucción en la Academia de Bellas Artes de Pensilvania. Mostrar su propia desnudez ante sus alumnos (hembras y varones) y pedir que ellos también se desvistieran escandaliza a la célebre institución. Eakins es un exhibicionista en un sentido clínico.¹⁷ Es verdad que cuando este polémico artista asume el cargo en 1882, la academia gana en el plan de estudios; los desnudos son más tolerados; hay una mayor promoción de un arte vanguardista y trasgresor. Pero en el fondo, siempre es conservadora. Para los excesos de Eakins, la medida más drástica: su expulsión. Imaginar que determinada vida pudiera superar la realidad artística no representaba siquiera una probabilidad o propuesta estéticas. “Cuando algunos tratan de ver inmoralidades en el cuerpo, otros, al contrario, ven en él las claves más nobles de la estética de lo humano; entre estos, los artistas y poetas. El desnudo ha sido la gran academia para los artistas plásticos desde tiempos inmemoriales. También ha sido la anti-academia.”¹⁸

Durante 1884 y 1885, Eakins concibe el cuerpo varonil despojado de toda vestimenta, abierto a las delicias del entorno suburbano y campestre, distante de los tabúes de una sociedad normada por la conducta heterosexual. Aquellos individuos marcados por el espacio gremial del café y la cantina, el prostíbulo y el pugilato, pueden pasar a la obra artística gracias al acomodo estético de un pintor desprejuiciado y observador. Seis hombres desnudos al aire libre se concentran en un lago. Dos están en el agua, otro va a entrar de clavado. Sobre un peñón que sirve de barrera y sendero a la vez, otros dos, sentados, observan nadar a un perro. El único que está de pie recuerda, por su postura, a quien posa como modelo en una academia: está de espaldas y muestra, por tradición cultural y estética, las nalgas. Tal vez este personaje no quiera mojarse o ya lo ha hecho tantas veces que prefiere atender a ese que se arroja al lago. El pintor se ha representado. Es el que nada y, más alejado, observa cuanto puede. Es un voyeurista manifiesto y firme. Estamos ante una escena homosocial donde el desnudo es espontáneo, pero de una inocencia aparente: la provocación erótica es voluntaria. Un detalle: existe una contraposición innegable —tal vez con propósito expreso o por descuido insignificante— entre la serenidad del agua y el improbable silencio del regocijo grupal. El

título designa lo contextual porque el protagonismo se centra en el paisaje de los desnudos corporales.

Elegancia, desenfado y belleza distinguen el atrevimiento con que Eakins representa a estos bañistas. “Swimming Hole”,¹⁹ que tiene como precedentes varias fotografías del propio autor, deviene una de las obras pictóricas más memorables del siglo XIX, por su calidad artística y por su indiscutible homoerotismo. El artista es amigo de Walt Whitman. Lee *Hojas de hierba* y la serie *Calamus*, a la que Martí se refiere cuando desnuda al hombre natural, mimoso con las mujeres, para entender al poeta “más intrépido, abarcador y desembarazado de su tiempo” en su grandiosa crónica “El poeta Walt Whitman”. Martí muestra su contrariedad ante “los que son incapaces de entender su grandeza; imbéciles ha habido que cuando celebra en *Calamus*, con las imágenes más ardientes de la lengua humana, el amor de los amigos, creyeron ver, con remilgos de colegial impúdico, el retorno a aquellas viles ansias de Virgilio por Cebetes y de Horacio por Gíges y Licisco”,²⁰ para luego confirmar: “Quiere puertas sin cerradura y cuerpos en su belleza natural; cree que santifica cuanto toca, y halla virtud a todo lo corpóreo”,²¹ hasta más adelante añadir sobre su admirado observador de la Naturaleza: “Siente un placer heroico cuando se detiene en el umbral de una herrería y ve que los mancebos, con el torso desnudo, revuelan por sobre sus cabezas los martillos, y dan cada uno a su turno”.²² Al echársele en cara que *Calamus* evidenciaba su homosexualidad, Whitman opta por callar.²³ Eakins y él tienen muchos acuerdos artísticos, tal vez ninguno más llamativo que el de reconocer, por razones estéticas y de gusto, que el cuerpo desnudo del varón puede ser la cosa más bonita que existe.

Tras radicarse una temporada en Venezuela, Martí se establece en los Estados Unidos a partir de 1880 y comienza a colaborar para varias publicaciones culturales como *The Hour*, *The Sun* y *La América*. Escribe sobre pintura estadounidense y europea. Es muy probable que viera “Swimming Hole”,²⁴ los desnudos de John Singer Sargent y William Merritt Chase. Acaso siente que no debe hablar de una obra bien realizada, pero proveniente de un artista incómodo y de “viles ansias” para la época. Ahora, ¿qué es “Swimming Hole” frente a “El sueño” o “El origen del mundo”, de Gustave Courbet? “La desnudez incontrolable de los órganos genitales es la cifra de la corrupción de la naturaleza después del pecado, que la humanidad se transmite a través de la generación”.²⁵

Para los años 80 del siglo XIX, Martí conoce no solo esta obra de Courbet, sino mucho más de lo que se permite escribir.

Los primeros comentarios sobre el desnudo los hace en México, en contacto directo con algunas obras de la Academia de San Carlos. Así escribe “Una visita a la exposición de Bellas Artes”. Divide su parecer en cuatro textos con el fin de brindar un recorrido visual y ordenado acerca de pinturas y autores mexicanos. Todos se publican en la *Revista Universal*.

Justamente, las observaciones en torno a la exposición de Bellas Artes valen para acercarnos al primer Martí ya publicado como intérprete de pintura: allí nos revela no solo sus criterios valorativos, sino su sabia apropiación de métodos ya sistematizados como la observación, la descripción, el análisis y la comparación, los que explota con creces en futuros textos. A la sazón, conviene recordar esa premisa que él mismo se impone y recomienda luego al crítico de arte, subyacente en todas sus aproximaciones: “debemos ver para juzgar después”.

Hay un inicial intento del joven cubano por hablar sobre el desnudo en la *Revista Universal*. Aunque se limita a una mera mención, pues el artista Felipe Gutiérrez no quiso presentar, lo que hubiese sido propicio para el despliegue del maestro, entre otras obras, sus “estudios de desnudos”. En el último de los textos, refiriéndose a “La muerte de Marat” (1875),²⁶ de Santiago

Rebull (1829-1902), se detiene en otra pintura del hecho para destacar porciones de un desnudo como la cabeza, el torso y los músculos.

Solo vemos a un Marat sin ropaje de la cintura hacia arriba, metido en una bañera con papeles dispersos a su alrededor. A esta obra le antecede el óleo sobre lienzo “La muerte de Marat” (1793), del francés Jacques-Louis David (1748-1825); también el de Paul Jacques Aimé Baudry (1828-1886), artista de otra generación que muestra interés en el famoso delito con su “El asesinato de Marat” (1860). David exhibe al político e intelectual sucumbiendo en primer plano. Carlota Corday no está en la escena. Asistimos así al último suspiro de un hombre solo y derrotado. En la de Baudry el personaje histórico yace muerto; hacia la derecha, arrinconada, escondiéndose, advertimos a la belleza girondina con el cuchillo entre las manos. Quince años después, aparece el mexicano Rebull para captar, tras la estocada, el dolor del presuntuoso varón y la presencia de su asesina, quien, dejando caer el arma blanca, se asombra ante el crimen.

Aquí se obliga a toda admiración: después de dar el golpe, no pudo ser otro el movimiento de Carlota Corday. Cumplió y se aterró. Hundió y retiró el puñal; se llevó Marat la mano al pecho; dio un paso hacia atrás la joven, derribando una silla perfectamente colocada, y abriendo la mano derecha deja caer el puñal lleno de sangre, y levantando el brazo izquierdo inclina hacia un lado el cuerpo, como defendiéndolo de enemigos invisibles sin apartar los ojos del herido, ni detener la precipitación de sus pasos: que esta ha sido la magia del genio, sorprendiendo a la naturaleza en el difícil momento del horror.²⁷

Lo narrado justifica la acentuación del torso desnudo. Detalle descartable para David y Baudry por interés narrativo y resultado estético. Tres Marat que, complementariamente, abordan el crimen: del instante en que aún la asesina está en escena a la agonía del “predicador de la libertad feroz”; luego, para colmo, ella permanece allí, pues quiere comprobar que su víctima ha muerto. ¿Retroceder asociativo?²⁸ Evocación pictórica, por qué no, que nos convida a quedarnos con la fuerza escénica más que con el ímpetu agonizante de la víctima. Aquí lo heroico emana de la Corday.

Tomando como referente la pintura de Rebull, Martí aprovecha para filtrar ideas de su credo estético. En este desnudo deslucido por la victoria trágica de Carlota, por la presencia imponente de esa figura cubierta y elegante, lo más importante radica –según Martí– en hacer evidente que la sinceridad histórica necesita del artificio estético si de alcanzar valor artístico se trata. Valor artístico que se traduce en influjo o seducción espirituales. Y en “arte al servicio de la libertad”. Este es un cuadro que se toma sus licencias históricas, pues recorta sucesos en torno al asesinato de Marat en virtud de ganancias estéticas. Pero repárese en la relación cara/cuerpo y en cómo tiene en cuenta Martí el tratamiento de la cabeza que ha cifrado ya una expresión de dolor, la derrota, el *pathos*. No obstante, es el desnudo corporal quien mejor define al Marat de Rebull. Atiéndase a la descripción de Martí cuando va de lo extraestético a lo artístico hasta llegar al salvaje vigor de la figura del asesinado.²⁹

¿Pose ante la muerte? Sí. ¿Sensualidad por encima del sufrimiento? Desde luego. En su intento por imponerse a la muerte, la vida fracasa en el arte: la derrota tiende a ser más estética que la victoria. Y la estetización de la violencia por una causa justa bien vale la pena en el encuadre artístico, piensa Martí. Aunque se muestra partidario de ciertas insinuaciones a quien le reconoce “belleza femenina” y “hermoso cuerpo”, le toca apreciar a

una dama cubierta, quien se gana la idealización ¿por divina? No, por patriota. Si en la figura de Marat, Martí había atendido a músculos y cabeza... hasta reconocer el conjunto corporal, cuando se enfoca en Carlota Corday, es que uno aprecia análogos o sucedáneos del desnudo al leer “mano de mujer”, “manos blancas y suaves de mujer”, “hermosísima cabeza”, hasta que el crítico no se resiste y se centra en la desnudez del rostro que expresa belleza, asombro y arrojo: “¡Hermosísima cabeza, copia fiel de aquel severo rostro! Tiene la contracción de sus cejas, la griega corrección de su perfil, los varoniles rasgos de su barba”³⁰ y de ahí resume la situación: “Esa mujer está temiendo, está espantándose, está andando: se sale del cuadro, como se ha salido de trabas mezquinas y de enojosas tradiciones de escuela el genio del pintor”.³¹

Carlota complementa el erotismo concedido por Martí al dolor estetizado de Marat. Podemos suponer que ella ha reído al entrar cuando el varón se baña, que es capaz incluso de desnudarse para simular una seducción. Lo de Rebull es insertar una escena de dolor/amor en un acontecimiento importante mediante la violencia. La crítica de Martí resalta lo que la obra exhala en relato conflictivo por encima de los valores técnico-formales: la contraposición entre la víctima y el victimario; la vida y la muerte; el *pathos* de un semidesnudo sensual y el triunfo de una expresión femenina³² que revela unas intensidades impresionantes.

Resulta interesante que después de Goya y Velázquez, los pintores españoles más abordados por Martí en sus críticas sobre artes visuales, sean Raimundo Madrazo y Mariano Fortuny, quienes de igual forma pintaron desnudos; sin embargo, para él resultan más interesantes por el protagonismo que le concedieron a la luz. Aunque enfoca su mirada cuando localiza desnudos en la obra de tales artistas.

Mariano José María Bernardo Fortuny y Marsal, yerno de Federico de Madrazo y cuñado de Raymundo, es el pintor español del siglo XIX que más admira porque resume mucho de lo que puede encontrarse en los maestros clásicos. Dibujante impecable, conocedor y triunfador de la luz y el color, Fortuny es muy célebre por sus desnudos femeninos: “La odalisca” y “La elección de la modelo”. Ahora bien, de los maestros de la escuela catalana, aprende a considerar los modelos masculinos. Ahí está su “Viejo desnudo al sol” y “El encantador de serpientes”, por mencionar dos de las más conocidas. De esta última advierte un cuerpo de varón semidesnudo en un contexto de concentración y evasión. Ello le permite narrar una escena donde la vida humana se funde con la del animal; donde lo viejo contempla lo nuevo y el misterio de la existencia vital inunda y sobrepasa las ganancias formales y artísticas de esta obra. “Reclinado el pico sobre el plumón del pecho asiste a los encantos una grulla. ¿Dónde mejor que en aquel nocturno espacio están representadas la pregunta incesante del hombre y el misterio sereno de la vida?// ¡Domémosla de jóvenes, y luego de bien curtidos y desnudos, volvamos a ti naturaleza!”³³

Influenciado por Fortuny, Ramón Tusquets Maignon se destaca por sus cuadros de tópicos históricos. Ahora, lo que llama la atención de Martí en torno a Tusquets es su “Mendigo”, una pintura que concreta y generaliza el desnudo infeliz del pordiosero. La descripción es estupenda, aunque no más que la surgida a partir de los “Procesión de disciplinantes”, de Goya, donde la procesión de cuerpos desnudos es señalada por brazos y músculos; rostros y miradas.³⁴

¿Cómo logra el crítico ir de la expresión de los rostros al lenguaje corporal y viceversa en cuanto ve y prevé? Y, ¿cómo, desde esta secuencia de imágenes violentas y de degradación humana, nos incita a mirar de otra manera a la víctima maltratada pero atractiva por la obra plástica? He ahí lo que no

llega a ser deslucido por la elegancia de un pintor audaz pero cauteloso. He ahí uno de los mejores reparos martianos sobre el desnudo en la pintura.

Al describir algunas de las obras más connotadas de Francisco de Goya, como “El entierro de la sardina”, “La casa de locos” —“ese extraño lienzo de desnudos”, allí donde hay “cultos de cuerpos”—, y “La maja vestida”, el cubano le otorga categorías de símbolos a determinados desnudos. Símbolos que, en el caso específico de “La casa de locos”, funcionan mejor como alegorías de las miserias “sacadas a la plaza”.

Es “La casa de locos” el intento de Goya por criticar cierta humanidad sin distinción de ninguna clase. Su mayor propósito es congregarla mediante un pincel que desnuda literal y simbólicamente porque no se limita a copiar de la realidad.

Estos cuerpos desnudos ¿no son tal vez las miserias sacadas a la plaza? ¿Las preocupaciones, las vanidades, los vicios humanos? ¿Qué otra forma hubiera podido serle permitida? Reúnelos a todos en un tremendo y definitivo juicio. Religión, monarquía, ejército, cultos del cuerpo, todo parece aquí expuesto, sin ropas, de lo que son buen símbolo esos cuerpos sin ellas, a la meditación y a la vergüenza. Ese lienzo es una página histórica y una gran página poética. [...] más que la forma sorprende el atrevimiento de haberla desdibujado. El genio embellece las incorrecciones en que incurre, sobre todo cuando voluntariamente [...] incurre en ellas. ¡El genio embellece los monstruos que crea!³⁵

Resulta muy significativo que sea “La casa de locos” una de las pocas obras en la que la desnudez pudiera ser considerada orgiástica³⁶ por Martí. Pero la iconología, que bien le aplica a las imágenes y al asunto, lo distancia de tal incidente. Pues la orgía, antes que la entrega del cuerpo, concientiza la disposición, el goce. Aunque el título no descarta la posibilidad amorosa, la representación plástica de los referentes extraestéticos lo impulsa a ir más allá de los valores artísticos de la pintura de Goya, en la que, por cierto, ¿un personaje mira a otro? “Goya ha hecho con unas manchas rojas y parduzcas y un ‘Juicio de la Inquisición’ que dan fríos mortales: allí están, como sangriento y eterno retrato del hombre, el esqueleto de la vanidad y la maldad profundas”.³⁷ Ello le permite a Martí singularizar desnudos cuando ya lo viene haciendo ¿por comodidad o canon epocal? en representaciones de figuras casi siempre solitarias, así estén en grupo. “Una de las consecuencias del nexo teológico que en nuestra cultura une estrechamente naturaleza y gracia, desnudez y vestido es [...] que la desnudez no es un estado, sino un acontecimiento.”³⁸

En cuanto a “La maja vestida”, realizada después de la desnuda, resalta la delicadeza del pintor al lograr “una voluptuosidad sin erotismo”. Sin embargo, la sensualidad provocada por el retrato, más cuanto Martí sugiere, lo desmiente. La connotación erótica de esta imagen pictórica es innegable: “¡Qué seno el de la Maja, más desnudo *porque está vestido a medias*, con la chaquetilla de neutros alamares, abierta y a los lados recogida, con esa limpia tela que recoge las más airosas copas del amor!”.³⁹

A menudo, el erotismo es descriptivo por anecdótico; de detalles hasta conformar o sugerir una totalidad.

Si coincidimos con Agamben en que para el cristianismo no existe una teología de la desnudez, sino solo una teología del vestido, se pudiera presuponer, el porqué de ciertas preferencias de Martí por la idealización del cuerpo en el arte, incluso por el diálogo de los cuerpos desnudos que el espectador pudiera entrever en la representación pictórica. Uno pudiera reparar sus apreciaciones sobre el Cristo de Munkácsy. Pero cuanto nos ocupa ahora es la posible relación entre desnudo y religión que vinculó la mirada martiana. Valdría recordar cuanto dijo a propósito de “El entierro de Cristo”, de Eugène Delacroix.⁴⁰ Aquí la expresión de dolor de los rostros deslució el desnudo de la figura de Cristo como en “El santo entierro”, de Tiziano Vecellio,⁴¹ no así con el claro contrapunteo entre el rostro y el desnudo medio de la “Judith”, de Horace Vernet.⁴²

De los comentarios de interés sobre tres premios del Salón francés de 1880, solo dos incorporan desnudos: el “Caín”, de Fernand Cormon, y “El buen samaritano”, de Aimé Nicolas Morot, obras que compara para destacar el más logrado equilibrio entre la idea y su ejecución. Aunque es la tentación de san Antonio el tema religioso caro a Martí. Le interesa el particular tratamiento de cada maestro: Alexandre Louis Leloir, Lorenzo Vallés y Charles François Édouard de Beaumont. Gusta mucho de la versión de Beaumont, pues le destaca lo erótico por el seno cubierto, por la “tenue voluptuosa coloración”, y continúa: “¡Qué palmas de la mano, regalada copa de calientes besos! ¡Cómo la hendida curva que interrumpe y realza la figura en el lado derecho, hace perdonar aquella implacable línea recta que afea, del saliente globo a la rodilla, el lado izquierdo!”.⁴³

¿Se enamora Martí de estas mujeres idealizadas en la obra de arte? Las admira pero no se embriaga ni siquiera con las bellas y sensuales majas de Goya. Al decir de Rafael Argullol:

El puro terreno de la pasión posesiva procura un saber escaso. El saber viene determinado por la posibilidad de comprender el mundo a través de otro cuerpo, o de acceder al diálogo con el mundo a través de él. La realización, si no plena, sí muy avanzada de lo erótico sería la posibilidad de



sentir ese *cuerpo del mundo* en el contacto con el otro cuerpo. En eso consistiría lo erótico en un sentido que, aunque tal vez no sea más explícito, sí resulta en cambio más complejo, múltiple y matizado que el enamoramiento.⁴⁴

Conocedor del arte pictórico, Martí enaltece lo épico ante otros géneros. Mas, muestra interés por detalles temáticos y propone asociaciones significativas sin crear autonomías entre formas de arte como el desnudo. Su discurso crítico confirma una minuciosa y llamativa expectación por los cuerpos cubiertos o despojados de sus mantos. Desnudos medios, completos, retenidos e imaginados; desnudos acechados por la muerte; desnudos como complementos de la vida. Desnudos prestos, sobre todo, a resaltar las circunstancias del cuerpo libre e inspirador.

Como es frecuente en sus comentarios sobre arte, examina y evalúa; describe y narra. En principio, lo oculto le place más que lo manifiesto, lo sensual más que lo sexual, lo erótico más que lo obscuro, el desnudo personalizado más que grupal, lo femenino más que lo masculino. Prefiere “La maja vestida” sin dejar de concederle especial atención al cuerpo del varón, caso de los “Remadores del Sena”, de Pierre-Auguste Renoir, descrito al concluir su gran crónica “Nueva exhibición de los pintores impresionistas”.

Para él, la belleza de una imagen, sea de mujer u hombre, no debe impedir el examen cuidadoso de la obra. Del cuerpo masculino celebra sobre todo músculos, brazos, torsos y le puede reconocer esbeltez más el añadido de la belleza física por la disposición creativa de un artista. El desnudo ideal del hombre es, para Martí, el que represente el empuje viril, ante todo si aquel está precedido por acciones elogiosas concernientes a lo heroico, si bien los cuerpos varoniles que particulariza asisten casi siempre al crepúsculo existencial, sea por la proximidad de la vejez o de la muerte, cuando no intenta el crítico contenerse por cuenta de otras figuras que, en apariencia, sobrepasan el vigor de un poderoso desnudo como el de “Automedon con los caballos de Aquiles”, de Henri Regnault.⁴⁵ Ahora, por la desnudez artística de la mujer Martí entregaría su reino. Le elogia manos y piernas, el rostro, el cuerpo hermoso con la intención que personifique la gracia y la sensualidad; la provocación y el deleite.

Formado como observador de artes plásticas en España, iniciado como crítico en México hasta alcanzar su plena osadía reflexiva en los Estados Unidos, confesó: “He hundido tímidamente el dedo en un lienzo del mexicano Rebull, —para convencerme de si aquel acerado azul, era lienzo o nube. He hablado a solas con la Maja de Goya. He tenido largas pláticas con la Venus del Tiziano. Me he traído una a casa, y vivimos castamente en deleitosa compañía”.⁴⁶ <



- ¹ José Martí: *Obras completas*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales, 1975, t. 15, p. 139.
- ² David Leyva González: *Notas de un poeta al pie de los cuadros*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2016.
- ³ Giorgio Agamben: *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2011, p. 120.
- ⁴ Mayra Beatriz Martínez: *Martí, eros y mujer. Revisitando el canon, otra vez*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2014, p. 17.
- ⁵ Léase su texto “Edouard Detaille” (José Martí: ob. cit., t. 15).
- ⁶ José Martí: OCEC, t. 25, p. 235-236.
- ⁷ *Ibidem*, t. 15, p. 346.
- ⁸ Véase del historiador de arte británico Kenneth Clark: *El desnudo. Un estudio de la forma ideal* (F. T. Oliver, Trad.), Madrid, Alianza Editorial S.A., 2006.
- ⁹ Mayra Beatriz Martínez: ob. cit., p. 96-97.
- ¹⁰ José Martí: ob. cit., t. 15, p. 295.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 296.
- ¹² José Martí: ob. cit., t. 19, p. 253.
- ¹³ David Leyva González: ob. cit., p. 289.
- ¹⁴ José Martí: *Obras completas. Edición crítica* (OCEC), La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2000, t. 7, 2003, p. 209.
- ¹⁵ *Ibidem*: t. 15, p. 293.
- ¹⁶ *Ídem*.
- ¹⁷ Recomiendo el texto de Anamaría Ashwell: “El arte y la fotografía de Thomas Cowperthwaite Eakins”, *Elementos*, n. 78, v. 17, mayo-julio de 2010, p. 3-13, <<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=2941298500>>, [7 de marzo de 2017].
- ¹⁸ Rafael Acosta de Arriba: *El signo y la letra. Ensayos sobre literatura y arte*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana “Juan Marinello”, 2001, p. 275.
- ¹⁹ Uno de las más recientes tesis sobre el tema es *Reconsidering “Swimming:” Thomas Eakins and the Changing Landscapes of Modernity in Late Nineteenth-century Philadelphia* (2011), de Laura Fravel.
- ²⁰ José Martí: ob. cit., t. 13, p. 137.
- ²¹ *Ibidem*: p. 138.
- ²² *Ibidem*: p. 139.
- ²³ David S. Reynolds: *Walt Whitman’s America: A Cultural Biography*, New York, Vintage Books, 1995.
- ²⁴ Es atendible lo que plantea Yanelis Abreu Proenza: “Aunque son los imperativos económicos los que le obligan a Martí a escribir y publicar sus crónicas periodísticas escoge piezas a las que les dedica mayor atención, en un acto consciente de discriminación valorativa”. (“José Martí: su prosa crítica dedicada al arte del siglo XIX”, AACADigital: *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, n. 15, junio de 2011).
- ²⁵ Giorgio Agamben: ob. cit., p. 102.
- ²⁶ De lo escrito por Martí sobre esta obra, el académico mexicano Justino Fernández comentó en *José Martí como crítico de arte* (1951): “Es una pieza perfecta de crítica de arte, [...] escrita con un ferviente entusiasmo, que no le impide un sentido de medida equilibrado. Es aquí que triunfó por primera vez Martí como crítico; más tarde dedicará otros párrafos excelentes a otras obras, pero a ninguna un ensayo tan exacto en su método, en su forma y en su contenido, ni de tal extensión”.
- ²⁷ José Martí: OCEC, t. 3, p. 149.
- ²⁸ Conviene destacar que Martí no menciona las obras de los pintores franceses. Acaso conocía la de David, mas no la de Baudry. Ello lo exonera de establecer comparaciones.
- ²⁹ José Martí: ob. cit., t. 3, p. 148.
- ³⁰ *Ibidem*, p. 149.
- ³¹ *Ídem*.
- ³² La expresión le interesa a Martí más que el rostro. Entre los varios ejemplos que pudieran mencionarse de los textos martianos, léase cuanto comenta a propósito de *La demencia de Doña Juana*, de Lorenzo Vallés (José Martí: ob. cit., t. 15, p. 142).
- ³³ *Ibidem*: t. 19, p. 319.
- ³⁴ *Ibidem*: t. 15, p. 135.
- ³⁵ *Ibidem*: p. 132.
- ³⁶ A diferencia de la sugerente “Ninfas y sátiros”, de William-Adolphe Bouguereau, que Martí no reconoce proclive a lo orgiástico, aunque sí “El sueño de Fausto”, de Luis Ricardo Falero. Esta última descrita sin que Martí mencione el nombre de su autor, como bien se explica en el Proyecto Pinacoteca Martiana, parte III (*Cuando una palabra vale más que mil imágenes. Primer catálogo de obras de las artes plásticas con textos críticos de José Martí*, de Alejandro Herrera Moreno, Santo Domingo, República Dominicana, 2016).
- ³⁷ *Ibidem*: t. 19, p. 305.
- ³⁸ Giorgio Agamben: ob. cit., p. 94.
- ³⁹ José Martí: ob. cit., t. 15, p. 134.
- ⁴⁰ *Ibidem*: t. 19, p. 292.
- ⁴¹ *Ibidem*: p. 347.
- ⁴² José Martí: OCEC, t. 7, p. 70.
- ⁴³ *Ibidem*, p. 293.
- ⁴⁴ Rafael Argullol: *Aventura. Una filosofía nómada*, Barcelona, Plaza & Janés Editores S.A., 2000, p. 130.
- ⁴⁵ José Martí: ob. cit., t. 14, p. 412.
- ⁴⁶ José Martí: OCEC, t. 7, p. 18.

La admiración por la cerámica

Ángel Laborde Wilson

Mi oficio de alabanza¹ estaba en compromiso con el Maestro, por cuanto no es de hoy este amor obsesivo por estudiarlo desde una proyección ceramológica nueva (basada en la descripción y la historia de la cerámica), y así aludir a esta técnica en unicidad con su pensamiento americanista, universal y revolucionario.

En este sentido, supo Martí fundamentar su frecuente preocupación por el drama cotidiano del hombre y unirlo a la cerámica internacional a través de sus crónicas, cartas, diarios de viajes y otros escritos; convirtiéndose así en cronista de las producciones alfareras no solo de la América Nuestra, sino de Europa, Asia, los Estados Unidos y Oceanía.

Durante su estancia en Zaragoza, no le faltan “las invitaciones a pasar un día de campo en la torre de algún amigo, como la del notario López Bermúdez, donde admira su valiosa colección de monedas y cerámicas”.² La experiencia será en él otra motivación sensible para escribir posteriormente sobre alfarería con mayor coherencia histórica y testimonial.

Proyecta sus impresiones, en las cuales el cuarzo y la loza son referidas como provenientes de México, los Estados Unidos y otras regiones de América.

Al visitar el Museo Metropolitano de Nueva York, le impresionaba sobremanera la cerámica oriental y se deleita frente a tales ornamentaciones de delicadas transparencias y fina blancura. En consecuencia, resalta las cualidades estéticas que lo emocionan: “Nueva York bien puede estar orgullosa de su Museo Metropolitano de Arte, de la preciosa colección de cerámica y de las interesantísimas obras japonesas que se hayan en el mismo”.³

En 1891, durante su estancia en Nueva York, compra a Carmen Zayas Bazán tazas de lozas japonesas y, a la espera de su encuentro matrimonial, deja constancia de este hecho: “Yo amo tenazmente el arte./ Hoy tenía un peso, y lo he/ gastado en tazas del Japón;/ Mi mujer viene”.⁴

Reconoce el valor de las vajillas orientales, y produce comparaciones para referirse a aquellos objetos utilitarios, que se expresan en metáforas, imágenes y rimas: “Por sobre la oreja fina/ Baja lujoso el cabello/ Lo mismo que una cortina/ Que se levanta hacia el cuello./ La oreja es obra divina/ De porcelana de China”.⁵ Desde estos versos, Martí llena nuestras sensaciones de pureza,

elegancia, transparencia y blancura. La porcelana deviene para él un símbolo que se reafirma en el sonido, en la belleza traslúcida de esa antigua tradición artística y en su elegante tridimensionalidad. Enfatiza lo hermoso de esta conjunción, estimulando la percepción y buscando trascendencia: “Amo las sonoridades difíciles/ el verso escultórico, vibrante/ como la porcelana, volador/ como un ave, ardiente y/ arrollador como una lengua de lava”.⁶

Nuestro poeta nombra una y otra vez este arte del fuego; y de tal modo crea un acervo ceramográfico nuevo. Incluso las tejas, techumbres de barro rojo, son referidas por él en su obra, y encuentra espacio para poetizarlas, llamándolas “alas del tejado” que “dejan caer una sombra fuerte/ sobre la pared desnuda”.⁷

La teja aparece en un poema de Henry Wadsworth Longfellow, que Martí tradujo brillantemente. Es el fragmento en que se menciona la teja, de armoniosa belleza y natural recurrencia compositiva: “Todo es nuevo: en las nobles ramas viejas/ Nueva es la flor, las hojas, el rocío/ y hasta el nido debajo de las tejas:/ Solo el nido de antaño está vacío”.⁸

Muy provechoso para la comprensión de esta admiración por la cerámica es el artículo que el poeta escribe para el periódico *La América*, de Nueva York, en abril de 1884, titulado “El hombre antiguo de América y sus artes primitivas”. Aquí profundiza acerca de la proyección del hombre americano, de la evolución hacia un dibujo útil y bello, hacia un diseño tradicional en función de una comunidad muy inteligente, “donde todo lo reducían a acción y símbolo”:

El hombre sedentario americano imprimía ya sobre el barro blando de sus vasijas hojas de vid o tallo de cañas, o con la punta de una concha marcaba imperfectas líneas en sus obras de barro, embutidas a menudo con conchas de colores y a la luz del sol secadas.⁹

Fue Martí un pensador agudo sobre los asuntos industriales de Norteamérica; conocía muy bien aquella sociedad del siglo XIX, y varias de sus crónicas se consideran parte de la cultura de los Estados Unidos, por cuanto describen escenas de su acontecer de entonces.

Con el propósito de promover la producción de ladrillos cerámico-refractarios, Martí fue contratado para realizar un

reportaje sobre una fábrica fundada en 1877, propiedad de Cyrus Borgner y Williams J. Brien, que en su momento figuraba entre las más grandes de los Estados Unidos. En noviembre de 1883 el Martí periodista realiza un reportaje acerca de aquella industria, un texto que se difunde a través *La América*, famosa publicación sobre agricultura, industria y comercio. Informa al mundo sobre las características de esta industria ubicada en la ciudad de Filadelfia, pero no nos queda claro si visitó el lugar o escribió a partir de la observación de fotografías, si palpó algún pedazo de arcilla plástica con sus manos en aquel momento o si la imaginó. Despierta nuestra curiosidad cómo el escritor pudo ser tan fiel en sus descripciones y especificar con sorprendente tecnicidad aquellas tecnologías fabriles de cerámica:

Los talleres, que se extienden de la calle 23 al río Shuylkill, por una distancia de 600 pies; el frente que da a la calle 23 tiene 180 pies, y el costado en la calle de Davis, 215 pies.

Un muelle de 300 pies de largo facilita mucho las operaciones de embarcar y recibir objetos y mercancías.

[...]

Los patios son amplios y permiten tener en ellos un abundante surtido de arcilla.

[...]

Los edificios son sólidas construcciones de ladrillos, y poseen todas las condiciones necesarias para la fabricación de excelentes retortas de arcilla y ladrillos refractarios.¹⁰

El Martí periodista valora en sus reportajes a los alfareros norteamericanos y a su industria mixta: “La verdad es que apenas podrá encontrarse una sola industria manufacturera que no dependa, de un modo o de otro, de los trabajos del alfarero.”¹¹

Debió informarse técnicamente y estudiar los distintos componentes que forman las arcillas más refractarias y de mayor calidad plástica, por ejemplo, cómo se mezcla la arcilla cruda con la arcilla calcinada “más o menos finamente pulverizada”. Esa compactación sirve de cuerpo a la masa plástica para darle resistencia térmica, y luego se amolda con aparato mecánico-malaxador, o a mano, para darle el tamaño conveniente, y al final cocerlo al horno.

Nuestro autor va más allá, y explica la variedad de ladrillos refractarios producidos en la fábrica, una de las más avanzadas en cuanto a tecnología en los Estados Unidos:

Las varias formas son conocidas por los nombres de ladrillos comunes, ladrillos para arcos, de cabeza redonda, de forma de cuña, de trabazones grandes y pequeñas, de forma de jabón y rajados longitudinalmente.¹²

También Martí supo ofrecer otros detalles de aquellas tecnologías, los cuales aún hoy constituyen informaciones incuestionables y contenidos *ad hoc*, para estudiantes, artesanos y técnicos interesados en el tema:

La materia prima que se usa en esta manufactura es arcilla o barro refractario, cuyo mérito consiste en poder resistir altas temperaturas sin fundirse o debilitarse. La arcilla más refractaria es la que contiene silicatopuro de alúmina, con una ligera mezcla de hierro, magnesia, cal, arena u otras materias que se encuentran generalmente con las arcillas que se emplean en la manufactura de ladrillos comunes y toda clase de artefacto de barro.

[...]

Los hornos tienen cada uno capacidad para 30 000 ladrillos refractarios comunes, o un número de retortas o ladrillos de otras formas.

[...]

Que así acontece, lo prueba la rápida extensión de los negocios de la sociedad y el hecho de haber recibido siempre los primeros premios cuando sus productos se han exhibido en competencia con otros.¹³

En “Fábricas de ladrillos refractarios y de retortas de arcilla”, el texto de 1883 que he citado, Martí expresa sus dotes de ceramógrafo, una faceta poco estudiada e inseparable de su versatilidad trascendente, armoniosa y universal, que inserta entre sus vivencias culturales al mundo, de aquel país en pleno auge de iniciación industrial. En los Estados Unidos, Martí fue testigo, incluso, de acontecimientos violentos en los que se menciona la cerámica. En 1885 remite al director del diario *La Nación*, de Buenos Aires, Argentina, un artículo en el cual deja constancia de hechos de tal naturaleza:

Un marqués, que se fatigó de ser noble y ha alzado un gran rancho, no sin haber tendido de un balazo a más de un vaquero atrevido allá en las cercanías de unos terraplenes recién descubiertos, una arcilla finísima, que dicen ser el caolín afamado de los chinos: ya el marqués levantó compañía, busca obreros en porcelana y diseña una fábrica enorme.¹⁴

Este fragmento constituye, sin duda, un pronóstico martiano, por su percepción descubridora de un Oeste con pistolas para defender intereses económicos que se inician, como los de la industria, entre “vaqueros traviesos”, y en los que interviene hasta un “sacerdote armado” para hacerse respetar. De este modo, la obra martiana certificó también el nacimiento de aquella “fábrica enorme” para cerámica blanca, a partir del hallazgo milagroso del entonces afamado y oculto caolín de los chinos.

En textos posteriores José Martí vuelve a hacer referencia, entre otros, a la teja, el burén, la taza fina. De distintos modos, a lo largo de su obra está reflejada la cerámica, en unidad con su vida fructífera, patriótica, heroica y ejemplar: desde su nacimiento en una casa con techo de tejas, hasta su amor por las tazas de porcelana fina, que recordaría en plena contienda libertadora. Todo este sistema de referencias a la cerámica refleja, sin duda, la personalidad del Apóstol, así como la riqueza y el carácter de su obra literaria y de su obra revolucionaria. <

¹ José Martí, (1975): “Sobre los oficios de la alabanza” en *Obras completas*, La Habana, Ed. Ciencias Sociales, p. 369-370.

² Félix Lizaso (1940): *Martí místico del deber*, Buenos Aires, Ed. Losada, p. 102.

³ José Martí, (1975): “El Museo Metropolitano”, en *Obras completas*, t. 13, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales, p. 476.

⁴ José Martí, (1965): *Fragmentos. Obras completas*, t. 22, La Habana, Ed. Nacional de Cuba, p. 285.

⁵ José Martí, (1965): *Poesías. Obras completas*, t. 16, La Habana, Ed. Nacional de Cuba, p. 121.

⁶ José Martí, (1965): *Ibidem*, p. 131.

⁷ José Martí (1975): *Obras completas*, t. 19, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales, p. 274.

⁸ José Martí, (1975): *Poesías. Obras completas*, t. 17, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales, p. 331.

⁹ José Martí, (1975): “Nuestra América”, en *Obras completas*, t. 17, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales, p. 333.

¹⁰ José Martí, (1975): “Nuevos Materiales. Industrias americanas”, en *Obras completas*, t. 28, La Habana, Instituto Cubano del Libro, p. 201.

¹¹ José Martí, (1975): *Ibidem*, p. 199-201.

¹² José Martí, (1975): *Ibidem*, p. 202.

¹³ José Martí, (1975): *Ibidem*, p. 200-204.

¹⁴ José Martí, (1975): *Obras completas*, t. 10, p. 284.

Carlos E. León

ISABEL SANTOS

HE TENIDO QUE REINVENTARME

Siempre vital y hermosa, se convierte en un surtidor de ideas y palabras cuando uno hace un alto en el camino y se sienta en la terraza de su casa a conversar. Comienzan a aflorar gestos, pasiones, personajes, historias que llenaron una buena tarde en espera de un café.

He escuchado muchas veces que el teatro es el medio en el que se consagra un actor, ¿qué crees tú al respecto?

Mira, si los actores lo repiten tanto, por algo será. Creo además que cuando uno pasa una escuela de arte —es mi caso, y también en el de muchos actores—, se da cuenta de que allí no se estudia para hacer cine, ni para hacer televisión ni radio, ni para hacer cualquier otro medio; se estudia para hacer teatro. Yo lo intenté cuando me gradué. Soñaba con estar en Teatro Estudio, era el lugar más afín a mí, porque yo soñaba con Vicente [Revuelta], con Raquel [Revuelta], con Isabel Moreno, con Pancho [García], con esos grandes actores a los que he

admirado siempre, quería pertenecer a ese grupo; pero una cosa es lo que uno sueña, y otra cosa es la realidad.

En el momento en que yo me gradué había que cumplir con el servicio social, y me mandaron a un grupo de teatro de Camagüey, junto con un montón de gente. Pero lo cierto era que a los que dirigían aquello no les interesaba tener a tantos chiquillos de distintas provincias. Entonces, como lo más aconsejable era cumplir a capa y espada, dejar pasar esos tres años y luego regresar a La Habana, me fui con muy pocas ganas para Ciego de Ávila. Allí había un grupito muy pequeño que a mí no me interesaba, lo digo sinceramente. Eran muy buenas personas, pero les faltaba una cabeza, les faltaban actores importantes, de fuerza, y nunca hice nada. Vivía en uno de los hotelitos de la calle principal de Ciego de Ávila y era muy cómodo. Estando allí es que me llaman para hacer cine.

¿Qué pasó después?

Cuando descubrí eso, creo que no tuve tiempo ni disciplina para continuar en el teatro, montando una obra durante seis meses o el tiempo que el director decidiera. Ese proceso tan largo que lleva el teatro, a mí, como actriz, me aburre. Fíjate, puedo estar diciendo una barbaridad, y puedo ser criticada con esta entrevista por todo el mundo; pero soy muy sincera con lo que pienso.

Cuando voy al teatro me da una envidia tremenda —una envidia rosada, que es la envidia buena— de ver a los actores soltar la madre arriba del escenario, escuchar los aplausos, sé lo que sienten: la adrenalina, los nervios. Son gente muy disciplinada, ganan muy poco, son muy mal pagados. Creo que no podría estar en un grupo así todo el tiempo.

En aquel momento, si se pertenecía a un grupo de teatro, era muy difícil hacer cine y televisión. En cualquier parte del mundo es así, tienes que cumplir un contrato, y yo era como un electrón suelto. Empecé en el cine, después me apasioné y no regresé. El único teatro que hice fue el de la Escuela Nacional de Arte (ENA), y lo disfruté muchísimo.

Entonces, ¿te consideras una actriz de cine?

Sí, sin pena, a estas alturas de mi vida sí lo puedo decir, yo soy una actriz de cine.

¿Crees que a la generación a la que perteneces se le pudiera llamar “la generación de actores de la Revolución”?

A la generación que se graduó en los 80, creo que sí, si se entiende como la que nació después del triunfo de la Revolución y se formó con ella. Los que habían nacido antes del 59 entraron a la ENA en una época en la que se marchaba, se formaba en pelotones, había un ambiente como de militares. Nosotros no agarramos esas cosas. En la escuela había una disciplina muy fuerte y los grandes artistas de todas las especialidades, los grandes pintores, los grandes músicos de la época, eran profesores. Era otro mundo, Carlos, era otro momento. Creo que todos ellos necesitaban pasar el batón, pasar lo que sabían. Tuvimos grandes profesores.

Se ve en la construcción de la Escuela, en los bailarines que se formaron en esa época —muchos de los del Ballet Nacional ya se han retirado—, en las orquestas —donde hay quienes ya peinan canas. Esa generación fue como de oro, no porque las demás no lo sean, sino porque tuvimos profesores muy exigentes. A los guajiros que veníamos del interior, que teníamos que llenar unas lagunas culturales tremendas, nos fue de mucha utilidad. ¿Por qué me enamoré de Teatro Estudio? Porque fue la primera sala a la que entré en mi vida; me quedé impactada desde el primer momento en que vi a ese grupo y me dije: “cuando me gradúe voy a venir a hacer lo mismo que está haciendo esta gente”. Y creo que así les pasó a los que venían de las montañas de Santiago de Cuba, que después fueron grandes bailarines de Danza Contemporánea, a la gente del Ballet

Nacional, a los pianistas, a los plásticos. El único orgullo grande que yo siento es haber estudiado junto con ellos, haber compartido la escuela, aunque ya no nos llamemos por teléfono. Creo que es una generación, sí, de la Revolución, que se formó a partir de los grandes, nos dirigieron grandes, y con una disciplina dura.

Recuerdo el tiempo de la ENA —a la que nunca más he vuelto, fíjate, me da un gorrión tremendo— como los años más felices de mi vida. Yo era una adolescente deslumbrada entre personas de mucho talento, llenándome de muchas cosas que yo creo que a la gente de ahora no le interesan. Era bueno venir a la Cinemateca y estar en los cine-debates que se hacían en la salita del quinto o del noveno piso, aunque te quedaras dormida con una película de Bergman. El de al lado te despertaba, y empezabas a conocer quién era Bergman, y a las grandes actrices del cine europeo, y a los grandes actores del cine norteamericano —por eso es que siempre digo que hay que ir a los clásicos. Me empecé a enamorar también de los críticos, que lo que hacían era como una clase: ver la película y armar un debate. Nosotros éramos unos chiquillos que nos sentábamos a escuchar a los directores que también iban a los debates, y eso para mí fue una escuela. Nos avisaban y todos veníamos en la guagua y nos bajábamos frente al Chaplin, entrábamos corriendo con un hambre del carajo —o comíamos o veníamos al Chaplin—, a ver un ciclo de todas las películas de Marlon Brando o de James Dean. Tú no sabes lo que era para nosotros ver en pantalla grande a aquella gente, éramos niños. Y ahora veo que la gente pierde tanto tiempo...

Puede ser que también fueran las lagunas que traíamos. No existía internet, los teléfonos eran pegados a la pared. El mundo ha cambiado, va a una velocidad muy grande y nosotros nos hemos quedado como detenidos. Pero creo que no haber tenido esas cosas también nos hizo hurgar, buscar.

Después entré con grandes amigos a hacer televisión. En casa de Juan Vilar —que es quien me descubre y me lleva a la televisión— se reunía buena parte de los intelectuales de La Habana. Yo no sé cómo Marta y Juanito pudieron mantener ese matrimonio, si desde la mañana hasta la tarde esa casa permanecía llena de directores, actores, escritores. Recuerdo que allí conocí a Eliseo Altunaga, que me daba unas muelas tremendas, pero yo lo miraba como deslumbrada y me decía: “cómo sabe este negro”. Una en silencio, desde la esquina, se iba llenando de cosas, y creo que también esa fue una formación muy importante. Te digo que entre nosotros nos ayudábamos muchísimo por llenar, como de agua, esos huecos terribles, oscuros, vacíos, que procedían también de donde vivíamos, porque los campesinos no piensan como los habaneros.

Yo puedo vanagloriarme de todo eso. A la ENA, en mi curso, entramos muchos y nos graduamos nueve. Imagínate tú si dieron machete los profesores, si era tenso de verdad, pero yo lo agradezco mucho.

¿En qué medida aceptas a los personajes que te ha tocado hacer?

Yo siempre quiero hacer el personaje que venga porque me olvido del último que hice.

Cuando era joven, veía y decía: “no me van a dar la Julieta, no me la van a dar”, siempre había una muchacha más bonita que yo en el grupo, siempre a mí me tocaba la nodriza. Cuando se empieza en una escuela de arte, una sueña —aunque no tenga la edad— con hacer los protagónicos de los clásicos, y como no me tocaban, dejé de soñar y empecé a aprender que el actor tiene que mirar al personaje que le dan en ese momento —he aprendido mucho de esto en el cine. Cuando termino un personaje, ese mismo día me estoy cambiando la parte externa, por ejemplo, si tengo el pelo largo, me lo corto; o sea, que nadie va a ver ese personaje hasta que se estrene la película. Estoy cambiando constantemente y me olvido de lo último que hice.

Con los años, y con la poca producción que hay, una no puede soñar. Una lee cosas y dice: “si alguien viniera con un personaje así”; pero de ahí a que eso se materialice... Y, por supuesto, hay que comer. Yo sé de gente que va a la televisión con un personaje que no le interesa, pero tiene que comer, tiene que mantener una familia. He visto rostros de inconformidad —no tengo que decir nombres—, aunque quizá si les pregunto a esas personas me digan: “no, me gusta lo que estoy haciendo”. Pudiera ser, pero creo que a veces aceptan determinados trabajos porque tienen que mantener una casa, no porque les gusta, y este trabajo lo tienes que disfrutar. Pero, si no lo haces, ¿de qué vives?

No hay muchas productoras, no hay muchas televisoras; por eso es que a veces tú ves actores desaparecidos durante diez años. Yo he estado diez años sin trabajar porque no me han llamado. La gente no tiene mucha memoria, no te ven y te imaginan viajando y ya, cuando lo que pasa es que tú estás en tu casa sin hacer nada, sacudiendo los ceniceros. Y cuando te ven ya no eres la misma que el director pensó, has cambiado físicamente.

Hemos vivido momentos muy duros en el país, llevamos las heridas que, para mí, son las arrugas. Si no tienes quién te llame, entonces tienes que reinventarte. Por eso es que te digo que no puedo soñar con un personaje, tengo que hacer el que venga y tratar de enamorarme. Yo he sido muy dura en algunos momentos de mi vida en los que he dicho que no, he sido capaz de decir que no a personajes de cine. Era muy dura conmigo cuando era joven, muy recta, nunca he querido ser patrón de prueba en la televisión, aunque es lindo que la gente te conozca, es lindo que la gente en la calle te vea y sea capaz hasta de adelantarte en una cola larga para que compres antes que los demás, cuando tú más desesperada estás; y lo hacen porque te tienen cariño, porque has entrado en su casa sin permiso.

Hay tres personajes que recuerdo haber disfrutado muchísimo: la barrendera de Casa vieja, la profesora de Los dioses rotos y el travesti de Vestido de novia. Son personajes diferentes, con directores diferentes, a pesar de que también son muy pequeños. ¿Cómo te las arreglas, cómo te la inventas para convertirlos en personajes enormes y que el público no los olvide?

En el caso de las dos primeras películas yo llevaba muchos años sin que me llamaran para hacer un trabajo y, por otra parte, yo sé que hay personajes que se pueden ir en edición y no pasa nada. Le hice algunas propuestas a Ernesto Daranas, director de *Los dioses...* y un gran director de actores, y fue receptivo. El muchacho que trabajaba conmigo era demasiado joven y entonces había que darle una vuelta para que fuera creíble que aquella mujer se había enamorado perdidamente de alguien que podía ser su hijo, y salió lo que viste.

Después de esto pasó el tiempo y tampoco nadie me llamaba, hasta alguien me dijo: “hiciste mal en aceptar ese personaje porque la gente se ha olvidado de ti, y si aceptaste ese personaje pequeño, ¡prepárate para lo que viene!”

Un día estaba en la calle y me encuentro con Lester Hamlet, me cuenta que va a hacer *Casa vieja* y le digo: “chico, dame un personaje”. Nunca hago eso, pero con él no me da pena, nos conocemos desde cuando no estaba ni gordo. Entonces me responde: “Ay, Isa, pero lo que tengo es tan chiquitico”, y me hace la historia del personaje. Le dije que no había problemas, que se lo hacía, sin embargo, yo le vi en la cara que ese personaje lo podía hacer cualquier actriz que no fuera yo.

Cuando él me habla del personaje, me lo describe como una mujer de las que revisan los tanques de agua por lo de los mosquitos, o sea, esa era la justificación para que aquella mujer pudiera entrar en la casa de los protagonistas. Pero cuando me empiezo a leer el guion le digo a Lester: “no, esta mujer es la que recoge la basura”. Me acordé de aquella persona que me dijo que me iban a seguir llamando para papeles pequeños, “porque

Isabel los resuelve muy bien”, y eso me ayudó a hacer conciencia de que me tenía que reinventar, de que ya yo no era la muchacha del protagónico, de que ya habían pasado los años. Yo quería que cuando la gente me viera, casi ni me reconociera, y creé el personaje de forma que no pudieran levantar la escena en edición, y además, pensando en que cuando el público saliera del cine, debía recordar lo que yo había hecho. Fue un trabajo que tuve que hacer metiéndome mucho en la piel de esa mujer, en el sufrimiento que implica ser barrida por la sociedad y terminar recogiendo las sobras de los demás. No es que me dé miedo hacer este tipo de personajes, a mí me encantan, pero creo que la gente pensó que Isabel era solo la muchacha que hacía esos personajes épicos que lloran, y una actriz es mucho más que eso.

Marilyn Solaya me escuchó decir en la conferencia de prensa del estreno de *Casa vieja* —ella estaba en la primera fila— que yo me había pasado muchos años sin trabajar, y ese día llegó a su casa y escribió el personaje de Sisi, de *Vestido de novia*, para regalármelo. Yo le tengo que agradecer a estos tres directores que en un momento de mi vida como actriz, cuando parecía que Isabel era agua pasada, me propusieron estos personajes. Son películas que yo quiero mucho, son momentos en que una está muy mal. Pero alguien viene y te agarra por los pelos y te levanta y te dice: “aquí estoy yo”. Eso fue lo que pasó y lo supe aprovechar estudiando muchísimo, porque como te decía antes, te tienes que reinventar, no te puedes confiar, cada vez que sales en pantalla es como si fuera la primera o la última. Yo siempre tengo mucho miedo, porque pienso: “Dios mío, ¿será esta la última vez que haga una película?”, porque quizá nunca nadie más me llame. Entonces hay que decir: “voy con todo”. Por eso trabajo de esa manera.

Has hecho un montón de personajes, tanto en el cine como en la televisión, ¿en cuál de esos roles, si es que es así, está más Isabel a flor de piel?

Ahí hay un juego de lo más interesante: a mí me cuesta mucho trabajo dejarme ver, yo tengo que estar dentro de un personaje y a la vez trato de alejarlo de mí. Claro que pueden estar mis demonios, lo mejor y lo peor, una los tiene dentro, lo que pasa es que nadie quiere que la vean realmente como es.

Los actores siempre tratamos de sacar vivencias; pero yo soy muy observadora y siempre trato de sacar vivencias de otros, son eslabones que voy empatando, y ese observar me hace tener algo así como un disco duro lleno de cosas que pueden aflorar en un momento determinado. Claro que todos esos personajes, en algún punto, tienen que ver con una, algo siempre emerge, lo que sucede es que el espectador, como no te conoce, no sabe dónde puede estar Isabel, eso es lo lindo del juego. Todos tenemos una vida personal que no siempre está habitada por flores, hay dolores también; pero creo que si una se agarra de esos dolores los gasta, y en eso soy muy egoísta, los considero tan míos que no se los regalo a nadie.

A mí los personajes me surgen como la música, siempre aparece algo que yo no busco, esa música aparece sola y es la que me acompaña. No se me olvida que antes de hacer *Ya no es antes*, con Lester Hamlet, me habían regalado un disco con las imágenes de un concierto de Beatriz Márquez con Juan Formell. En ese concierto Juanito canta una canción de él, casi la dice hablada. Cuando la escuché empecé a llorar, porque aquello era como una escena donde estaba lo vivido por esas dos personas que eran dos grandes amigos. Cuando Lester me da el guion de la película —ya habían pasado meses de lo del disco—, la canción salió sola, esa era la canción de ese personaje. Eso es magia, cada persona tiene una manera de trabajar diferente.

Después de ser una actriz madura, consagrada, multipremiada y reconocida por tu pueblo como una de sus estrellas más importantes de la actuación, decides comenzar a dirigir. ¿Por qué se produce este salto, qué más te faltaba por decir?

No, mira, lo que yo sé es que soy actriz. El documental es algo apasionante, y para mí ese camino comenzó en Bolivia. Estaba haciendo una película allá, una película argentino-boliviana que se llama *Di buen día, papá*, donde los únicos cubanos éramos Alba, el iluminador y yo.

Estábamos en Valle Grande –todavía Evo Morales no estaba en el poder–, no había médicos cubanos allí. Ya habían sacado los restos del Che, pero aquello estaba como si el tiempo se hubiera detenido. Me empiezo a hacer amiga de todas las viejitas del pueblo porque tenía mucho aburrimiento, y ellas –casi todas viudas– hacen unos licores muy ricos, muy fuertes, pero muy dulces, y me invitaban por las tardes a conversar y a estar un rato con ellas. Un día acompañé a una al cementerio y empezamos a hablar de religión, de fe y de nuestras vidas, y de pronto aquella mujer me dijo: “pero usted tiene a quien pedirle más que yo, pídale al Che”, imagínate cuál era mi sorpresa. ¡Al Che! Esa figura de bronce, de hierro, el guerrillero. Aquella mujer me enseñó otra cara de la moneda. Con mucho temor y pidiéndome que no fuera a decir nada, porque ese lugar había estado militarizado durante muchos años, me muestra un altar escondido donde había una foto del Che, pero también del Papa, de los vivos, de los muertos, y me dijo: “no le vaya a pedir dinero, pídale otras cosas, pídale cosas sencillitas, porque yo pasé por delante de su cadáver y estaba muy flaquito. Yo era muy jovencita, por eso no me llevé un pedacito de ropa o de algo y lo tuviera ahora”. Me siguió contando que el Che era un hombre muy lindo y que tenía los ojos abiertos como si fuera Cristo. Yo lo que quería era tener una cámara en ese momento, allí mismo, porque me di cuenta que allí había una historia tremenda.

Por aquellos días yo comenzaba a romancear con mi marido y lo invito a que vaya a Bolivia. Yo tenía una buena cantidad de anotaciones en una libreta que me daba pena enseñarle, pues él sí había trabajado en documentales; pero de todas formas le conté y me dijo que ahí había un documental. Le dije: “bueno, si tú me ayudas, yo lo hago”.

Presenté el proyecto al ICAIC, formé un equipo con lo mínimo y nos fuimos para Bolivia. Así surge *San Ernesto nace en la Higuera*.

¿Cómo se las agenció esta cubana para entrevistar al general Gary Prado, al general que capturó al Che?

Mi sonidista conocía a Chato Peredo, hermano de Inti y Coco. Chato es médico, lo fuimos a ver y nos prestó una camioneta para que nos pudiéramos mover. Le dije que sabía que en Santa Cruz vivía Gary Prado, él me pidió que esperara un momento, levantó el teléfono y enseguida me dijo que al día siguiente teníamos la entrevista. Ya yo había leído el libro que él había escrito y también el de Félix Rodríguez Mendigutía. Como leo muy fotográficamente, de pronto ya tenía todo el perfil de aquel hombre y nos sentamos en el hotel a esperar. Yo sabía hablar como boliviana y al final él me dio la entrevista sin preguntar de qué medio éramos; yo no quería que estuviera prejuiciado de que éramos cubanos. Hablamos los que sabíamos hablar como bolivianos, puse dos cámaras, una de ellas que me hiciera el tilt, porque él está en silla de ruedas. Le hice una sola pregunta: ¿Cómo se creó el mito del Che?

Él empezó a hablar y yo no sabía cómo interrumpirlo. Ahí funcionó la actriz, y como le había hablado como boliviana, comencé a hablarle de su libro –por supuesto ahí yo estaba actuando–, y yo lo que quería era confrontarlo con Félix Rodríguez. En ese instante fue donde me dijo que ese era un mentiroso, que era un agente de la CIA y que nunca había conocido al Che. Al fin había logrado la respuesta que yo quería. El ser actriz me ayudó a entrevistar a Gary Prado; sin embargo, si hubiera sido periodista le hubiera sacado mil cosas y las tendría en archivo. Las que hice son las que están en el documental.

Ya habías filmado, pero te faltaba dirigir la posproducción, donde realmente se gana o se pierde una película. ¿Cómo te las arreglaste?

Cuando hago el primer corte, aquello era como una longaniza. Me había quedado sola en mi casa e hice como si estuviera en la escuela: empecé a transcribir y a marcar los puntos de corte, junto con lo que yo quería que dijera cada cual, estaba trabajando en seco para después llevárselo al editor. Se lo llevé y él lo montó exactamente como yo quería. Allí también había entrevistas con católicos cubanos...

Una de las personas a quien fui a ver para decirle con mucho miedo lo que estaba haciendo fue a mi gran amigo Humberto Solás. Lo vio y me dijo: “si me estás pidiendo opinión de qué hacer, llévate a todos los cubanos, esto ocurre solamente en Bolivia, el cubano tiene una visión del Che diferente, por tanto, tienes que quedarte con los pobres de la tierra”. Seguí su consejo y me llevé en edición a todos los cubanos, incluida una entrevista bellísima a Eusebio Leal, y terminamos de montar la película.

Cuando se presentó ganó muchos premios, fuera y dentro del país; pero el documental fue malinterpretado por algunas personas, por personas que pensaron que al Che no se le podía poner en los altares. Fui llamada y regañada, justo en el momento en que yo quería seguir y hacer un documental sobre las historias de todos esos científicos que no se conocían y que aunaron sus voluntades y disciplinas y encontraron los restos del Che y sus compañeros, me parecían unas historias de vida interesantesísimas. Pero me dijeron que no y hasta me preguntaron que cómo me había atrevido a poner al Che en los altares.

Todo eso me marcó mucho, estuve diez años sin trabajar. También vino el silencio del que se atreve a dirigir algo: es como cuando tú eres niña y te dan un tapaboca; pegarle en la cara a un niño es lo peor y yo sentí que me habían dado en la cara y dije: “me equivoqué”, aunque había algo por dentro que me decía que no. Cuando tú eres niña y eres maltratado por alguien mayor, tú no tienes fuerza para luchar, y yo me sentí como ese niño que no podía luchar.

Han pasado los años, y estando en Santa Clara, en el mausoleo, alguien decía: “es que esto se ha convertido en un lugar donde no solo descansan los restos de los hombres de la guerrilla, es que también hay gente que ha muerto y quieren que aquí se pongan sus cenizas, aquí hay gente que viene a pedirle cosas”. Los mitos, los santos, son creados por los pueblos, no por el Vaticano ni por nadie; entonces yo no fui quien lo puse en los altares, yo filmé un fenómeno. El trascurso de esos diez años, en los que no tuve trabajo ni siquiera como actriz, logró que el dolor del cocotazo se me fuera pasando.

Aliviado el cocotazo surge de nuevo la necesidad de filmar...

Un día estoy viendo en la televisión un documental sobre África, sobre la guerra de Angola, y pensé que era una lástima que con tantos buenos corresponsales de guerra que hemos tenido en Cuba, ninguno pudo hacer un documental como aquel, que tenía cantidad de imágenes de archivo y una excelente factura. La idea del corresponsal de guerra me hizo pararme de la cama como un resorte y le dije a mi marido: “tengo un documental en la cabeza que se va a llamar ‘Los ojos de Santiago’, y se lo quiero hacer a Iván Nápoles”, y me respondió el único argumento lógico posible: “teniendo en cuenta lo callado, lo modesto y lo sencillo que es Iván, a ese no lo va a hacer hablar nadie”.

Fui a la embajada de Vietnam y logré que ellos se interesaran en el proyecto, y cuando lo tenía todo armado Iván me dijo que no quería que se hiciera. Pasó un año, y un buen día bajo al parque a comprar cigarros y lo veo con una bolsita de nylon llena de una cantidad enorme de hojitas de libreta y me dice: “Isabel, yo quiero que usted me haga el documental. Aquí está mi historia, aquí están mis diarios, no solamente los de Vietnam”. Iván salía en todos los viajes con Santiago [Álvarez] y todos los días escribía,

cosa que se merece un libro y no se ha hecho, y entonces ese hombre tan callado que a veces te pasa por al lado y nadie sabe que es un hombre que ha estado en los momentos más importantes del mundo, filmando con Santiago cosas tremendas, me entregó sus memorias.

Leí todas aquellas hojas y volví a decidir por Vietnam. Busqué financiamiento y salí con mi pequeño equipo para ese país. Lo recorrimos todo y tengo mucho material guardado que no pude poner en el documental; pero creo que armé la historia de un hombre que habla muy poco, aunque tiene todo a flor de piel. Él se imaginaba un Vietnam como lo dejó y se encontró con otro maravilloso, por eso los vietnamitas me pidieron que no le pusiera el título original que yo había pensado, porque no se iba a entender en la traducción. Se me ocurrió *Viaje al país que ya no existe*, porque ese país que nosotros vimos en los noticieros y que tanto nos impresionó no es el que existe ahora, y más cuando caminas por sus calles.

Otra cosa muy importante en este documental es la música que tiene. Yo le había pedido a Arleen Rodríguez Derivet que me ayudara en la parte periodística y ella formó parte del equipo y fue con nosotros a Vietnam. Un día, estando allí, me dice que le había escrito Silvio Rodríguez, quien le reprochó que nos hubiéramos ido sin decirle nada, porque él quería hacer la música del documental, así que cuando regresamos le tomé la palabra y lo llamé. Hizo un nuevo arreglo de “El rey de las flores” y me dio a escoger entre dos canciones para cerrar el documental, eso fue un regalo tremendo. Tuve mucha suerte de que él viera el primer corte, de que viniera al ICAIC. Silvio fue súper amable y súper amigo. Que ese hombre del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, ese Silvio de la música para el cine, después de tantos años, estuviera en un pequeño documental mío, es una de las mejores cosas que me sucedieron, y sobre todo un regalo para Iván, que tanto lo quiere y que tanto lo filmó. Contar con él es como vestir de largo su trabajo.

Es un documental que yo amo mucho, y sobre todo por Iván, porque descubrí a un hombre encantador. Actualmente él tiene conmigo una relación como de padre e hija.

¿Cómo surge El camino de la vida?

Isabelita, la de *El camino de la vida*, es otro personaje que quiero muchísimo. Es la historia de una mujer de noventa y tres años. Me costó mucho trabajo lograrlo, porque mientras me contaba la historia, a ella le dio una isquemia. Acordé con la familia parar la filmación hasta que se recuperara, pero ellos mismos me pidieron seguir. Isabel merece que su historia se conozca.

Falta hablar de Gloria City. Es un documental que al igual que El camino de la vida está basado en un testimonio personal y en un libro, ¿es algo que te resulta cómodo o te salieron así?

No es cómodo para nada. Cuando me leí *Conversación con el último norteamericano*, de Enrique Cirules, me di cuenta de que se refería a un hombre al que yo había conocido de niña, en ese pueblo de donde es toda mi familia materna. En aquella época me pasaba las vacaciones en casa de mi abuela; era un lugar que me encantaba, sobre todo por las construcciones de las casas, imagínate una niña caminando por debajo de los pilares de una casa, aquel era un lugar muy bonito y diferente.

Yo sabía que Sergio Núñez había hecho un documental sobre ese tema y lo vi varias veces; pero se perdían muchas cosas, sobre todo porque el pueblo ya estaba en decadencia y esa fue su visión. También tenía el sueño de hacerle un documental a Enrique Cirules. Después me di cuenta de que cuando al mito y a la leyenda –como él mismo dice– le salen raíces en un lugar, los personajes están allí, y yo tenía que buscar a la gente que hubiera convivido con los norteamericanos y con William Stokes, y que estuvieran a favor o en contra del libro de Cirules. Él ya

estaba muy enfermo, pero yo quería llevarlo de nuevo a Gloria City y al final logré hacerlo; aunque la gran entrevista me la dio en La Habana y fui montando el documental también sobre los recuerdos de las personas que viven allí.

Fue interesante, pero muy trabajoso a la hora de montarlo porque el material era muy diverso, aunque todo apuntaba hacia lo mismo. Por otra parte, cuando se terminó la filmación del documental, Cirules pensó que el ICAIC podía tener los derechos sobre toda su obra, cosa que no es así, los derechos de su obra literaria le pertenecían, pero todo eso enrareció un poco el final. Él falleció por esa fecha, no pudo ver el documental, es una pena, porque fue un hombre que pasó muchos años investigando en ese lugar. Por último, tuve la suerte de cumplir mi sueño de estrenarlo allí, en ese pueblo, con toda su gente.

Los cuatro documentales que he hecho los he querido mucho, pero no es porque yo sea una documentalista. Cuando he contado una historia es porque me empieza a dar vueltas en la cabeza y a veces hasta la propongo en un momento en que no hay un centavo para realizarla. Es como si lo tuviera dentro de mí ya con nueve meses, como en un embarazo, y sé que tiene que salir... me entra una desesperación tremenda.

Yo no creo que sea una documentalista, y esto te lo estoy jurando por mi hijo que es lo más grande que tengo. Mucha gente me ha preguntado por qué no hago ficción. La ficción es algo muy duro, armar una película es algo tremendo, y yo creo que ahí sí tienes que trabajar con lo vivido y a eso le tengo mucho miedo. No lo digo nunca, pero creo que todavía como actriz quisiera hacer muchas cosas, aunque vendrá un momento, si la Vida me da vida, en que llegarán otros actores, otros rostros, otras mujeres maravillosas que llenarán las pantallas del cine cubano, porque la vida es eso: una generación tras otra; entonces me podré dedicar quizás a eso, a dirigir.

El documental me gusta, es un género que respeto. Sé que por mucho que tú tengas en tu escalera hay cosas que aparecen en el momento, y ahí es cuando yo digo: “¡bajó el resplandor!” ese es el instante mágico que yo disfruto.

Varios fotógrafos te han filmado en tu larga carrera como actriz de cine, uno de ellos se llama Rafael Solís, me gustaría que me hablaras de él como fotógrafo y como ser humano.

Cuando yo conocí a Solís, recuerdo que Humberto Solís me dijo que me había enamorado de un hombre que tenía que haber conocido antes. Es un hombre de mucho talento; pero no se lo cree, necesita volar. Es como si no tuviera ego, como si no tuviera esa autosuficiencia que a veces la vida nos impone, es muy noble, yo quisiera ser como él. Es un hombre que lee mucho, que te puede ayudar sin después decirte que lo hizo, es muy humilde, lo que no quiere decir que no sea un hombre con carácter, una discusión con él puede resultar muy dura, pero se le olvida a los cinco minutos.

Me ha ayudado muchísimo, es un hombre que trabaja incansablemente y que aporta montones de ideas, sobre todo en la visualidad, porque a veces una piensa que las cosas deben ser de una manera y él, con la ternura que lo caracteriza, te explica y te convence de que lo mejor es rodar el plano de otro modo. Es un hombre que se enamora de los proyectos y es capaz de sacar belleza de los peores lugares. Cuando lo he visto como fotógrafo en ficción, siento que a los directores les es cómodo trabajar con él.

¿Es posible que surja un proyecto de ficción en el que tú seas la directora y la actriz a la vez?

No. El director tiene un ojo diferente. No critico a quien lo haga; pero a mí, como actriz, me gusta tener un director. Definitivamente no, para eso hay que tener una inteligencia muy grande y saber mucho de cine. Eso es de grandes. <

La cineasta Rebeca Chávez y el poeta Carlos Martí Brenes han rescatado para *La Gaceta de Cuba* estos documentos que, desde épocas distintas, nos acercan al intelectual que fue Armando Hart.

En noviembre de 1956, con Enrique Oltuski, Armando Hart redacta para la Comisión de Propaganda del M-26-7 “Filosofía revolucionaria” y, muchos años después, el 18 de diciembre de 2002, le escribe a Vilma Espín. En los dos textos Santiago de Cuba está como destino.

En ese noviembre de 1956, el 30 para ser exactos, están juntos en aquellas calles y casas Armando (*Jacinto*), Haydee (*María*) y Vilma (*Déborah*), y junto a Frank (*David*) protagonizan el alzamiento de la ciudad para recibir la expedición del *Granma*. En el año 2002 Hart le escribe a Vilma y en esta carta se reúnen otra vez aquellos del 56, que han cumplido con la vida, y él anuncia que quiere estar algún día allí en Santiago de Cuba, juntos para siempre.

En qué situación se escribe “Filosofía revolucionaria”, ¿hacen notas para después? ¿Lo comentó con Frank? ¿Cómo y dónde intercambia con Oltuski? En el texto filosófico que ahora leemos está un Hart menos conocido, el intelectual que voluntariamente él mismo arrincona

para un posible después, que se empeña en las acciones revolucionarias concretas multiplicadas cuando llega 1959: cuarteles convertidos en escuelas, Campaña de Alfabetización, el central “Amancio Rodríguez”, la zafra, organizar aquí o allá el Partido, también Santiago de Cuba, y crear, diseñar entre 1976-1997 el primer Ministerio de Cultura cubano. Desde allí restaura el diálogo, la complicidad, el trabajo con los creadores todos; piensa y logra una estructura a través de institutos y consejos para descentralizar y acercarse a los problemas del arte en cada disciplina. Años después asegura que la política es la forma más elevada de la cultura...

Si “Filosofía revolucionaria” es una muestra y revelación temprana del pensamiento de Armando Hart, pronto (ojalá así sea), gracias al amoroso empeño y dedicación de Eloísa Carreras, su compañera en la vida, vamos a descubrir y conocer a profundidad el verdadero significado de Armando en el tejido ideológico de la Revolución Cubana. <

REBECA CHÁVEZ,
junio de 2018

Recordando a Hart



Enrique **Oltuski** y Armando **Hart**

Filosofía revolucionaria
Comisión del Programa del M-26-7
Noviembre de 1956

El hombre, indefenso físicamente para vencer el mundo exterior, se vio en determinado momento de la historia en esta disyuntiva: pensar o perecer. Y así tuvo capacidad racional para emplearla en su lucha contra el medio. Esa capacidad racional le indicó que debía asociarse para el provecho común. De esta manera surgió el sentimiento de lo colectivo que fue consiguientemente el germen de la civilización. Sin embargo, lo primitivo en él —aquello que aún tiene en común con el resto del reino animal: su egoísmo— se ha mantenido a lo largo de todo su desenvolvimiento social porque radica en lo más recóndito de su naturaleza.

Producto de esta dualidad de sentimiento: la individual o egoísta —herencia de la primitividad—, y la social o altruista —germen de la civilización—, surgieron las dos grandes corrientes de conducta humana. Siendo el fin último de toda la actividad humana el alcance y el disfrute de la felicidad —entendida como la mejor satisfacción de las necesidades corporales y psíquicas—, unos la buscan en el goce personal y otros tratan de alcanzarla en la lucha por conquistar para la comunidad los bienes materiales y espirituales capaces de hacer felices a todos. La historia de la humanidad es la historia de la lucha entre estas dos tendencias.

El problema de las relaciones entre los individuos, que en el mundo actual se plantea de manera consciente, no es más que la expresión inconsciente de esta batalla entre los dos grandes impulsos de la conducta humana. Por siglos el Estado negó todo derecho al individuo, apoyando su poder en la idea de que el monarca lo ejercía por mandato divino. Frente a un Estado que ignoraba al hombre, tuvo que surgir la lucha revolucionaria por el prevalecimiento pleno de los derechos individuales, que culminara en la declaración de derechos del hombre de 1789. Aceptada esta como principio y fundamento de la sociedad civilizada y derrotado el régimen de explotación que el feudalismo y su sistema político, la monarquía absoluta, encarnaba, el hombre tiene que buscar en el espíritu de sociabilidad la posibilidad del desarrollo pleno de su individualidad.

Tergiversando esta verdad, sostén de la idea democrática, se ha creado una filosofía que dice tener como fundamento al individuo, pero que en realidad parte del sentimiento egoísta, lastre que llevamos los huma-

nos, como herencia del reino animal. Los partidarios y practicantes de esta filosofía, al perseguir su personal felicidad, en la práctica, plantean que el Estado debe tolerarles su egoísmo. No comprenden que si durante siglos de esfuerzos llegamos a tener conciencia de la necesidad de la libertad individual, no fue para que en nombre de ella la disfrutaran unos cuantos y se suprimiera para el resto de los hombres, sino para que se tuviera muy en cuenta que el fin del Estado es garantizar la felicidad de todos los ciudadanos. Ello solo se consigue cuando los individuos canalizan su libertad hacia el bien común, o sea, cuando está presente en la conciencia humana el principio social que nos sacó de la caverna.

A este grupo egoísta pertenecen los que, careciendo de sentimientos de sociabilidad verdadera, y con un desbordamiento de su egocentrismo, tienen como meta fundamental de su acción el aumento de su poder. Y los que, faltándole también el sentido de solidaridad, buscan la felicidad en el mero disfrute de su bienestar personal. Ellos elevan este instinto primario del hombre a la categoría de filosofía.

Basados en tal concepción mantienen que la riqueza de los pueblos solo se logra a través de la prosperidad de los individuos. Ello pudo tener fundamento en la etapa que sucedió a la Revolución Francesa, cuando no había una conciencia plenamente desarrollada. Hoy carece de toda justificación porque el Estado debe asumir la función directora de la vida económica para evitar el privilegio de los señores feudales de la época contemporánea: los capitalistas.

La llamada filosofía individualista, exaltando el egoísmo, impide que se desarrolle plenamente lo más elevado y positivo que hay en el hombre: el deseo de ver cómo la colectividad prospera y de ser copartícipe de ello. Si bien es cierto que algunos aspectos aislados de ese egoísmo han sido superados, aún pervive en la organización de la vida moderna y en la acción y la inspiración de sus representantes.

Nuestro país es un ejemplo elocuente de esta triste realidad. La vida colectiva cubana está dominada por el egoísmo de unos cuantos. No es tan solo el egoísmo del dictador sino el más amplio y grave que abarca a las camarillas militares y civiles que, desde todos los planos de la vida oficial y oficiosa, solo piensan en sus intereses privados, sin importarles los de la comunidad a la que están obligados a servir. Y cuando falta conciencia de lo colectivo se pierde todo sentimiento moral. Mucho más cuando la moral surge de este sentido de lo social.

De esta manera los gobernantes cubanos, al carecer de rigor moral e intelectual, se convierten en vulgares ladrones y asesinos. Y no tan solo ocurre esto en las funciones gubernamentales, sino en todos los órdenes de la vida organizada.

Cuando la actividad humana está dominada por el ansia de dinero, y el disfrute de los placeres, se pierde todo freno y quedan justificadas todas las conductas. Es que la filosofía individualista, desvirtuando la esencia de la Revolución Francesa, encierra como uno de sus principios morales básicos el enriquecimiento personal ilimitado.

Toda nuestra política está dada por el principio económico que inspira la actividad comercial moderna: enriquecimiento personal ilimitado. Nuestra vida social está orientada directamente por los negociantes. Con tal espíritu mercantil exclusivista no hay país que pueda avanzar para el bien de todos y sí para el bien de unos cuantos, ni gobierno con amplitud moral e intelectual que comprenda los verdaderos problemas que atañen a toda una nación. La sociedad está más allá de la vida económica de una minoría. La filosofía de los explotadores crea un derecho de explotadores, una moral de explotadores. Los valores esenciales del hombre, la inteligencia que lo hizo asociarse y el espíritu altruista que lo forjó como tal han venido siendo lesionados durante siglos.

Por el contrario, la filosofía de la Revolución descansa sobre la premisa fundamental de que nadie puede ser feliz sin amoldar su conducta al interés colectivo. De que el enriquecimiento de los individuos no significa la prosperidad del Estado, porque el Estado es el pueblo todo. Esto implica que en un Estado feliz la riqueza está más uniformemente distribuida, al facilitarles a todos los ciudadanos el desarrollo de sus ilimitadas potencialidades. Así piensan, consciente o inconscientemente, todos aquellos hombres de pensamiento y de acción que han puesto su grano de arena en el desarrollo de nuestra civilización. Ellos han sido y son los instrumentos de la colectividad, del progreso de la especie humana. <



Querida Vilma:

Te trasmito mis sentimientos más personales a propósito del homenaje que se le rinde a Haydée.

Es bien conocido cómo surgió la legendaria revolucionaria del Moncada, su heroicidad y gran trabajo en la Sierra, el llano y en el extranjero. Quiero en estas líneas, y a propósito del homenaje que se le tributa en el entrañable Santiago de Cuba y en la casa cargada de recuerdos de la calle San Gerónimo, trasladarte algunos documentos de gran valor emocional para mí; que pienso se hallan en la génesis de la historia del Movimiento 26 de Julio cuando, tras la amnistía a Fidel y a los combatientes del 26 de Julio en 1955, iniciamos juntos una relación personal y revolucionaria donde nunca hubo una grieta política.

En la segunda mitad del año 1955, se fueron estrechando mis relaciones personales con Haydée y alcanzaron una profundidad tal que me resulta muy difícil describir la exquisita y maravillosa mujer que conocí. Penetra en mis recuerdos personales de la época y, desde luego, de las subsiguientes. Pero se requeriría de un gran talento para revelar con palabras la imagen que de ella llevo grabada. Para mí todo estaba enlazado o formaba parte integral de la gran tarea revolucionaria e histórica que teníamos por delante. Sentía que en mi vida personal no había nada ajeno a ella. Lo personal y lo histórico de su recuerdo se me confunde tan íntimamente que no me resulta sencillo hacer el necesario deslinde. Fuimos prácticamente la misma persona, y trabajamos en común sin una diferencia política, ni revolucionaria. Fue la mitad de mí mismo, y yo lo fui de ella; lo llevo con honra y recuerdo imperecedero.

Inspirado y alentado por Haydée pronuncié el 27 de noviembre de 1955, en el Instituto de Segunda Enseñanza de Camagüey, un discurso con motivo de develar un retrato de Abel Santamaría. Asimismo, colaboré con ella en la respuesta que le dio a José R. Andreu, quien había acusado a Fidel de mentiroso porque denunció la corrupción y el latrocinio cuando el senador ejercía sus funciones de ministro de Salubridad. Fueron días inolvidables.

Guardo tantos recuerdos hermosos que me resulta muy difícil porque, como digo, se necesitaría de la poesía para expresarlos, pero te voy a recordar uno:

Cuando ella salía de la Sierra a cumplir una misión encargada por Fidel en el extranjero, yo estaba preso en Boniato. Al pasar por Santiago fue a verme a la cárcel donde precisamente ella había estado, y a todo riesgo de que la volvieran a apresar. Me quedé espantado, arriesgaba todo para brindarme información acerca de las decisiones adoptadas en la Sierra después de la huelga del 9 de abril. También pensó que estaba muy abatido porque recientemente había ocurrido la muerte de mi hermano Enrique.


En el extranjero hizo un magnífico trabajo, pero aquella presencia suya en la cárcel, como otras tantas cosas que sería muy extenso describir, se quedaron para siempre grabadas en mi memoria.

Quiero, también, transmitirte mi enfoque de su trabajo después del triunfo revolucionario. A partir de su inmenso amor a la justicia, siempre sintió una gran pasión por estos valores: Fidel, Cuba, América Latina, la interpretación fidelista del socialismo y la cultura. Tuvo una visión muy clara del papel de la cultura en la lucha a favor de la justicia. Hoy, que la cultura está colocada como primera prioridad política, me acuerdo mucho más de Haydée y su inmensa dedicación a la Casa de las Américas que por sí sola, si no tuviera otros grandes méritos revolucionarios, le hubiera hecho ganar un puesto de honor en la historia de la patria.

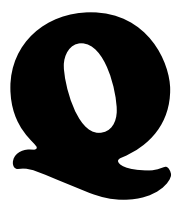
Haydée siempre planteó que cuando descansara definitivamente quería estar junto a Abel y demás mártires caídos en la gesta del Moncada. Por mi parte, también deseaba, cuando se cumpla la ley inexorable de la vida, reposar junto a Frank País y los combatientes del 30 de noviembre porque allí, en Santiago, viví uno de los momentos más felices de mi vida revolucionaria.

Me satisface mucho que tú, Asela, Marta, Roberto y Alfredo hayan sido encargados de pronunciar las palabras con motivo del homenaje que se le ha organizado. <

Un abrazo,


ARMANDO

RS-904
Adjtos
I.



Querido Norberto:

Te envió la carta que recibí un día en manuscrito de Armando, el Ministro, Hart.

Puedes dar fe sobre cómo la encontré casualmente al organizar mi papelería, cuando aprovechaba, en pleno jubileo, el tiempo del que antes no dispuse de manera tan privada. Apremiado por mis responsabilidades inminentes, no asumí entonces esa otra que es la de conservar adecuadamente documentos de suma trascendencia como este. Y, claro está, nunca pensé que al participarte el descubrimiento, tu sagacidad de editor impusiera su publicación.

Lo curioso es que se trata de un mensaje que, si breve, devela intensamente la brillantez, generosidad, modestia, pero también el profundo rigor y la visión de estrategia que caracterizaban la personalidad de Hart. También emerge de su lápiz malabarista —que tanto nos asombraba—, el enseñarnos a luchar contra la burocracia y la mediocridad, pues las consideraba virales para la imprescindible creatividad de pensamiento y acción.

Aquí se nos revela cómo el Instituto Cubano del Libro (ICL) se refundó con la misión que él explica y orienta, después de sus innumerables consultas con personalidades de la cultura, cosa que formaba parte de su inconfundible estilo participativo —que no armonioso o desapasionado, mucho menos falsamente complaciente.

Y no digo más, pues los protagonistas no siempre son buenos historiadores —pudiera ser mi caso—, si los enferma y corroe la vanidad y la deriva del “autobombo”, que no se me parecen. Pero sí fue una honrosa y bella misión aquella de reinstalar nuevas bases para el ICL —fundado para siempre por Rolando Rodríguez en 1967—, que ahora correspondería dirigir a Pablo Pacheco, experimentado y obsesivo editor. Definitivamente tenía que involucrarse en ese empeño mayor a Chela... pero ¿quién que es no conoce y venera —e, incluso, discutió alguna vez apasionadamente con ella— a la fiel Graciela Rodríguez, paradójicamente acerada y a la vez sedosa Jefa de su despacho?

Y finalmente, el implacable “tema” —en el sentido narrativo— que se aprecia en esta misiva es la ansiedad sin límites de Hart para ver el constructo de otro de sus muchos sueños. Los mismos que lanzaba a gravitar con su lápiz de escolar martiano para luego atraparlos firme, racional y radicalmente en la diversidad institucional que nos legara.

Con mucho agradecimiento a tu empeño de “Gacetero mayor” y a todo el equipo, te abraza, <

CARLOS MARTÍ BRENES

A continuación reproduzco el texto de marras a partir del original que conservo escrito a lápiz, como ya insinué, y con el subrayado del propio Hart para hacerme ver lo que más le obsesionaba.

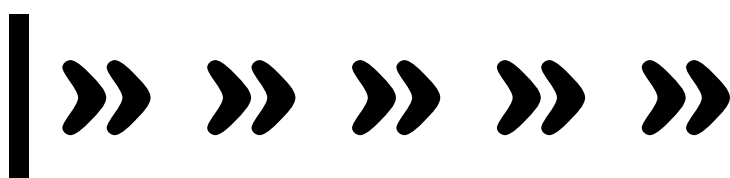
Carlos:

Estoy afónico. Prefiero guardar mi voz para la conversación con Luis. No quiero demorar lo del Instituto del Libro. Prepara con Pacheco el proyecto de análisis sobre sus funciones. Estudia con él todo lo referente a sus cuadros. Estos escogidos sobre el fundamento de su principal función: promover el libro y la literatura en especial. Para este fin superior se edita y se disponen de las facultades que resulten necesarias a ese objetivo cultural. Me alegro mucho pienses que debemos aprovechar la ocasión.

Una misión administrativa inmediata de importancia política: Pacheco, Chela y tú deben seguir muy de cerca el resultado de las gestiones que estamos haciendo en cuanto a los “textos” y otros problemas de transporte y almacenaje.

Es hora de convertir el Instituto del Libro en una institución cultural de alta calidad. ¡Manos a la obra! Por vocación puedes estar muy interesado en promover la literatura. Y este es nuestro deber “cultural”. El resto, es decir, lo administrativo debe cumplir tal objetivo. Tuyo <

ARMANDO



De “De las almas inocentes”

Yanira Marimón

DE LAS ALMAS INOCENTES (I)

*Hoy mi vecino asesinó a su perro.
Pude imaginar la sogá en el cuello del animal
su cuerpo cubierto de pústulas
tembloroso primero
después tan quieto.
Imaginé el miedo en sus ojos
(ese que tantas veces he visto en los míos)
la impiedad del hombre
la absoluta ausencia de Dios
en forma de mano para desatar la cuerda.*

*Hoy mi vecino asesinó a su perro
y sentí los aullidos como tajos en mi carne.*

*He puesto música en la casa, algo suave:
The green leaves of summer
y una visión de álamos ha poblado mi memoria.*

*He encendido luego un incienso
una vela en el altar del cuarto.*

CAMUS, MI AMOR

*La luz del sol entra por mi ventana
anunciando la vida,
la vida que he sentido tan ajena
en estos tiempos en que frecuento
hospitales y envejezco de prisa.
Pero entra la luz y leo a Camus,
por suerte leo a Camus y aprendo a amarlo
y él me abraza y me besa los labios
y me aferro a ese muerto
con extraña serenidad.
Camus me transporta hacia otro tiempo
a ese mundo de pobreza y luz
que son los cuartos de ciertos hoteles
donde despertamos juntos*

*descubrimos la nostalgia de los tristes
y donde a ninguno de los dos
nos importaría morir.
Leo a Camus y abro las ventanas
y el sol calienta sus huesos
sus pulmones de tuberculoso
y volvemos a reír a respirar a abrazarnos.*

*Leo a Camus cuando casi todo ha fallado
y solo queda una fuerza antigua
que viene de lejos
de esos verdes que sostuvieron nuestra infancia
de la fecunda pasión por la vida
o del alma primigenia con que Dios nos dotó.*

*Dejo entrar la luz que difumina
la belleza oculta entre la sombra
escribo en la pared la palabra dicha.*

ABEDULES

*Desde que te fuiste
han empezado a suceder cosas extrañas:
un abedul está creciendo en el patio contiguo,
un abedul, mi niño,
y está tan alto,
que tal parece que quiere tocar el cielo.
Ahora mismo cae la tarde
y el viento hace tambalear el árbol,
pero no se cae
no lo hace caer el viento del tímido otoño
de nuestra isla.
Solo yo he visto desde mi cuarto
al pinzón real que viene
a posarse sobre sus ramas,
al pajarillo blanco de alas oscuras
y pico amarillo como el sol.
Su canto me acompaña a veces,
es un canto tenue, algo así como el que te cantaba
en las noches para dormir,
pero que ahora tiene un tono más triste.*

También, hijo, extrañamente,
han vuelto las mariposas a nuestro patio
y revolotean sobre los romerillos
como si fuera primavera
o un tiempo antiguo de madamas y vicarias,
como si no cayera ahora mismo
una llovizna pertinaz sobre el mundo.
Esta mezcla de estaciones
provoca en mí cierta melancolía,
algo que no te contaré nunca
porque es deber sagrado de las madres
ahogar el dolor, esconderlo,
que no sepan los hijos cuánto se nos deshace
el alma ante cada despedida.

Una vez tuve un amor que creció entre abedules,
cuando se fue, empecé a tener sueños recurrentes
con abedules,
decenas de ellos se alzaban ante mí
y yo me tumbaba debajo de su sombra y me dormía,
pero en ese sueño volvía a soñar
con abedules majestuosos.
Un sueño de abedules dentro de otro sueño de abedules.
Y resulta que ahora en el patio contiguo
está creciendo un abedul
y qué raro, justamente ahora que te has ido tan lejos.

Caen algunas hojas secas sobre la yerba
el sol ha empezado a ocultarse
detrás del horizonte.

ENERO

Dónde hallar la luz
hoy que es enero y hace frío
y una densa niebla cubre el cielo.
Dónde una pequeña línea luminosa
que anuncie el retorno
un atisbo del ayer.

En enero todo empuja hacia abajo
hacia la lágrima
o el verde mortecino,
hacia la sangre disecada
de nuestras venas.

A VECES EL AIRE ME TRAE SONIDOS...

Mi padre no volvió vencedor de la guerra.
Yo lo esperé con la certeza de que volvería
lo esperé con una corona de madreselvas
y mi primer poema.

Lo esperé en silencio
con la frente erguida, como corresponde
a la hija de un guerrero.
Lo esperé a la orilla del mar
en los andenes.

A veces el aire me trae sonidos
un extraño olor a cenizas.

Ahora, que ya no hay guerras
ni nada que esperar
sueño a veces que él regresa,
pero su rostro no es su rostro
ni sus ojos son sus ojos,
sino dos cuencas vacías.
Es un sueño recurrente
donde pongo sobre su cabeza
la corona de madreselvas
y le leo emocionada mi primer poema.
Entonces de sus cuencas salen lágrimas,
y quiero abrazarlo, quitarle el frío,
pero está inmóvil
y sus lágrimas empiezan a convertirse
en piedras.
En ese instante se desvanece mi sueño
y vuelvo a ser hija del guerrero
que espera en los andenes.

Mi padre no volvió vencedor de la guerra
no volvió de ningún sitio.
Mi padre es un grito apagado
en medio de la noche
unas cuencas vacías que lloran desde el silencio.

DE LAS ALMAS INOCENTES (II)

Desde lo alto del acantilado
veo los sargazos danzar sobre el agua,
su afán por alcanzar la orilla
sin sospechar que van a morir allí.

Las algas y yo nos mecemos entre las olas
nos ponemos en fila, nos dispersamos.

Será así hasta que arrecie el oleaje.
Será así hasta que la marea nos empuje
contra las rocas.
Pero mientras, las algas y yo somos,
aunque sea por un rato,
sospechosamente felices.

De “La muerte”

Zurelys López Amaya

LA MUERTE DISPERSA

*La muerte: oveja sin hierba ni pelaje se ha ido para amueblar
su sillón,
para alimentar su cuerpo maltratado.
Un poeta con su boina bolchevique recita sus derrotas
y no quiere volver,
otro pasea recitando el lupo de su inquietud amada.
Qué hacer para que la muerte no tome el lugar de los poetas.
Jóvenes poetas que trascienden en la noche donde sus ojos
ya no están para verla.
Gran mal o pequeño mal y sus daños colaterales... Sé que
la causa de mi muerte verdadera será el mal que padezco.
Una vez conocí al que declama,
el que jugaba a ser un poeta sin sentido.
Prefiero llamarle poeta de la noche,
loco poeta que se adhiere a la piel de una oveja que huye.
Compartimos un largo viaje por carretera y la arena ya sabía
de su muerte,
sabía del espacio gris que deja la hojarasca.
Es el poeta que sueña y hace temblar los cristales de cualquier
restaurante cubano.
Diría que un restaurante arruina el bolsillo del cubano,
que un poeta que entra a un restaurante sufre de insomnio
cuando ve la carne de res.
La muerte y la carne de res pueden parecerse al poeta cubano.
Los amigos que han muerto saben de lo que hablo.
Un poeta muerto ya no puede pensar en la carne de res,
ni en el restaurante que construyen cada día.
Solo han muerto,
y casi nadie los recuerda cuando pasan los años.
En Alamar me leyó sus poemas grises y el hambre que padecía,
mi casa fue su escudo en las noches de invierno,
su poesía el guardador de mi rebaño.
La idea de la muerte y sus trampas me devuelven al mismo sitio
donde mi escondite ya no está.
Yo también moriré,
tal vez hoy cuando acabe la noche,
o mañana cuando vuelva a pensar en mi país,
en aquel restaurante y la silla del cobrador que se sienta
encima de la piel de mi oveja.*

SABÍA DEL POLVO Y LA CENIZA

*He escuchado tu música,
el lamento cotidiano y la añoranza.
He sido la ceniza para ver cómo juegas a la muerte,
para sanar tu cuerpo antes de la ventisca y sus árboles caídos.
Nada pude escuchar entre las adicciones de tu calle,
solo un suspiro amargo me detuvo en la hojarasca.
La Candelaria espera,
Monserrate nos alberga en el invierno.
Escuché tus lamentos,
los escuché y no quise escucharlos.*

MI HERMANO Y SU CASA

*Tengo un hermano alcohólico que teme a las hormigas,
ha quemado su cama y vendido las luces de la casa.
Mi hermano y su casa sin luces comienzan a quebrarse,
a hundirse sin su canción de cuna.
Él espera por mí,
sabe que guardo el secreto que lo ahuyenta,
que lo lanza al vacío sin velas ni colores.
Lo lanza como si fuera un pollo muerto,
degollado y perdido.
Es su tiempo de correr hacia la puerta virgen.
El médico lo mira,
ve en su rostro algo diferente a los demás enfermos:
un niño que grita y pone al revés a una isla que dibuja en su mano.
Al entrar a su cuarto siento olor a cenizas,
ha quemado su cama,
las fotos de familia tampoco se verán porque han huido con la lluvia.
No distingue mi hermano su dolor,
no sabe de lo ausente.
Solo pide limosnas para sobrevivir con el trago que lo aguarda
en su barca,
en la Guarida de Los Castellanos.
Ya no importa su piel mugrienta por las calles,
ni el polvo en su camisa.
Es su angustia el ave milagrosa que lo esconde de la política,
de los que manipulan el poder.
Ya no importa lo que piense sobre la emigración y los suicidios,
él espera por mí.
Un hermano es la puerta por donde salimos a jugar.*

te dispersa”

PASEO POR MADRID

Recorro sus calles,
una abuela pela manzanas en un callejón,
un joven toca la armónica en el Metro,
luego saca su violín Stradivarius
y toca en la Parroquia de San Sebastián.
Mi piel anduvo fría entre Estación de Atocha y Museo del Prado,
mis manos se enredaron con los guantes de estambre.
Un señor conversa sobre el tiempo que queda a las gaviotas
mientras todo parece una postal.
Sujeté mi bufanda como si no existiera otro regreso,
como si hubiese arena bajo mis pies.
En Mariano de Cavia guardé una imagen del vendedor de frutas.
Me detuve a pensar en mi río Ariguanabo,
en esos recortes de madera antigua,
en los que vinieron a mi isla en busca de fortuna.
Pensé que estaría por siempre,
y volvería como esa golondrina en primavera
que mi madre guardaba en sus bolsillos.
No me iré de Madrid como se van los barcos,
los árboles, los padres, los abuelos.
Me iré cantando un fado de mi amiga,
un zapateo feliz abanicando al dorso las calles de Segovia.

DESDE EL RÍO MAIN

Una amiga camina por las calles de Frankfurt.
Las aguas de Main son frías,
hay cisnes que la observan sentada en la hierba esperando
sus migajas de pan.
Es corto el tiempo,
el euro consume la llegada del invierno.
El río contempla su calma y retrocede en el cuerpo de la espera.
Los cisnes la miran,
ella lanza migajas de papel.

MUCHACHA EN INDIA

Supe del miedo y la hoguera alucinante de los mendigos,
de sus pies quemados por el sol,
del cuerpo ausente y leproso en las calles del silencio.
Amé el cítrico distante de la cúspide,
las paredes de los templos y su río Ganges.
Divisé en la espesura inválidos y mustios vendedores,
cronistas de la noche.
Adiviné el cúmulo de aves que atraviesan la frontera
y percibí el miedo a la muerte en la adivinación.
El sendero y su trampa huelen a restos de animal nauseabundo.
Mujer india que camina con ladrillos en la cabeza,
ropa sucia y henchida que se aleja.
Percibí el hedor y la cortina de humo que disipa los sueños,
la pipa y la hierba que se pasan como ritos sin nombre
para enajenarse de la muerte.
He podido vivir esos intensos caminos hacia el ocio,
la lluvia en Katmandú y un invierno en Nueva Delhi.
En mi isla hay apagones de verano.

TOCANDO FONDO

Sigo hacia los mares que envuelven el paseo,
la cúspide feliz del horizonte.
Toco fondo hacia un mejor lugar.
La nieve cubre mis zapatos,
pisan las huellas de un pasado de reyes,
crepúsculo infantil.
No se fíen del vagabundo en las esquinas,
soy mi vagabundo,
mi estola no cubre el espacio que sangra.
Soy el viajero que no se explica hacia dónde hay que huir,
¿cómo han sido las calles y sus nombres?

HABLANDO MAL DE LOS CISNES

Gretel Medina

El comedor de montañas de Virgilio Pinera se tumbaba sobre una colina y comía todos los días un ratico. Él solito (*the foll*, el loco, el tonto) con una obsesión lunática se obstinó y cambió el paisaje. El otro, el insomne, fue más débil y el sueño se lo comió a él. Hay una sensibilidad particular que ve el mundo de forma estrambótica, que lo experimenta y lo organiza a partir de fragmentos, esa es la posibilidad que abrió el movimiento del *absurdo* al proyecto de la modernidad. Virgilio sabía que en la lógica no se quedaba todo, los sentidos se desdoblan después de que se acaba la anécdota, nacen del poder de las imágenes y del desconcierto.

La obra de Wilfredo Prieto se construye también a partir de estas estrategias: la obsesión, el fragmento y la construcción de sentidos que rebotan entre lo obvio y la metáfora. De aquí surgen piezas como *Mucho ruido y pocas nueces* (2003), donde el aparataje de una bomba de agua, una pipa y un embrollo de mangueras terminaban en una mínima gota que alimentaba una planta igualmente escueta en lo último de la galería. Es el paralelo de la montaña, los dientes y la obsesión de la acción inútil, pero constante; uno come, el otro gotea. Así mismo el esfuerzo vano de la grúa que se sostiene a sí misma (*Sin título*, grúa, 2006) y la

repetición paranoide de *One million dollar* (2002) son resultados de esta línea quebrada de pensamiento.

A la obra de Prieto se le ha endilgado además el calificativo de *minimal*, y si bien es cierto que muchas de sus piezas son mínimas porciones de sentido traducidas en igualmente pequeñas producciones de objetos, la mayoría de ellas se desbordan en multiplicidades de referencias y conexiones posibles.¹ Si recorremos la trayectoria del artista, notamos que siempre ha jugado el juego del *jellyfish*, se expande y se constriñe dependiendo de lo que requiera cada momento: el mundo se representa lo mismo en un chícharo (*Sin título*, mapa del mundo, 2002) que con banderas en blanco y negro (*Apolítico*, 2001) desplegadas a lo largo del paisaje. Realmente lo más constatable de su actitud como creador está en la fidelidad hacia lo real en la construcción de sus ideas. Sublimación del día a día de lo que lo circunda, de lo que normalmente aburre pero que tiene la capacidad de desconcertar con solo moverlo de lugar: de tu cocina a la galería, de la esquina de tu casa a la Bienal. El artista se compromete no solo con enunciar la acción, sino con componerla; no con “representar el antídoto”, sino con hacerlo. De cualquier forma todos sabemos que los rejuegos lingüísticos de Prieto se basan en un entendimiento tácito de los mecanismos del arte contemporáneo.

neo. Describir los objetos y las situaciones, de hecho, es una de sus estrategias más usadas para titular. Ya habíamos sabido de *Amarrado a la pata de la mesa* (2011),² ilógica relación entre un helicóptero que vuela, que urge, que se va, y una mesa de madera. La tensión es permanente. Si te lleva, te salva, pero amarrado como está, no puede. Vienen la casa, la familia y la economía pedestre que te imantan al piso, ligado a donde estás, halado por lo que sea y aun así, sin moverte.

De su relación obsesiva con la realidad se desprende una exploración particular del paisaje, a partir de potenciar la veracidad de los elementos que lo componen. Así mismo maneja el concepto de intervención, modificando el espacio, jugando con él, incitando recorridos. El propio artista ha declarado que a veces compone una exposición como un paisaje, con las llanuras y las elevaciones típicas del campo, con los rincones oscuros y las avenidas ruidosas de lo citadino. Muestra de ello fue su expo *Error de sistema*, en Maracaibo, Venezuela (2015). O incluso, su más reciente muestra personal *No se puede hacer una revolución con guantes de seda*, en galería kurimanzutto en la Ciudad de México.

De todas formas, mantenerse dentro de los recintos del arte tampoco hace sufrir a Wilfredo, esta capacidad lo llevó a poner (o tratar de poner) una estrella nueva en el firmamento,³ inter-

vención máxima en el paisaje, en el más distante e imposible, intento de subvertir el orden natural más profundo o de competir con él. De las tantas piezas del artista que hablan justamente sobre lo imposible, sobre el fracaso y el abandono, esta es sin dudas la más frustrante y la más lírica. El romanticismo a ultranza que la envuelve alivia quizás un poco la fugacidad y la futilidad del esfuerzo. Tema que desde una arista más social, también exploró con *Circo triste* (2012). Aquí recreó el bucólico y estrambótico mundo del circo ambulante, ficción donde las haya, que llena de expectativas y fanfarria la más brutal de las frustraciones. La carpa quedó llena de vestigios de la función pasada como monumento al olvido envuelto en color y ligereza.

Con la pieza *En el silencio de Ibuki, unas gotas de agua me daban la hora* (2016), presentada en la trienal de Setouchi, Japón, vuelve a la sutileza de intentar replicar el gesto de la naturaleza. Esta vez, enterrando flores en losas y oquedades en toda la isla de Ibuki. Fue un ejercicio de contención que podía pasar inadvertido. Las encontrabas o no, porque la intrusión fue mínima, nacida de la observación de un fenómeno y de su sublimación. La fuerza de la pieza viene de encontrar el asombro en lo cotidiano. Llenar el entorno, invadirlo, sin que la transformación sea violenta, puede conectarse a *Bosque con Chanel* (2016), intervención en el jardín de la galería kurimanzutto.

Wilfredo Prieto, *Viaje infinito*, proyecto, 2017

Viaje infinito es el proyecto que ocupa al artista ahora mismo, quizás el más expansivo de su carrera. Las maquetas y la conceptualización de este se han expuesto ya,⁴ pero no cesa en el empeño de hacerlo *de verdad*. El proyecto es una intervención a escala real en el paisaje, esta vez en su paisaje, Zaza del Medio en Sancti Spíritus, y lo acompaña con el deseo de revitalizar la zona. La carretera que dibuja el signo de infinito quiere ser real y conducir absolutamente a ninguna parte, sugerir y viabilizar un viaje que no llega y que, sin embargo, no para. Siguiendo su metodología de la fidelidad, que defiende hasta el paroxismo, Wilfredo aúna esfuerzos para construir este homenaje al *loop* en donde la carretera será carretera y el puente, puente. No habrá fracasos ingenieriles ni engaños de texturas. El cemento a usar es el LC3⁵ ecológico y producido en Cuba, lo cual además facilita el diálogo entre el pensamiento práctico de la ciencia y el enraizado del mundo del arte. Con *Viaje infinito* se concretarán sus obsesiones, al sedimentarse sus preocupaciones conceptuales y formales, y se encontrará a sí mismo siendo *políticamente correcto*, sostenible y ecológico.

Un suceso de arte contemporáneo hoy debe descolocar, incitar al disfrute de lo absurdo; debe involucrar, intervenir, crear una experiencia. Permitir el fluir errático que no nos está permitido en el diario aburrimiento circular. Ficciones que enmarquen y hagan elástica la experiencia de pensar es lo único que podría ofrecernos un atajo nuevo, no desde el sinsentido de los locos, sino desde el cambio de metodología de los cuerdos. A comernos las montañas en el juego del lenguaje, si en el de todos los días las montañas no se mueven de su sitio. <

¹ Rasgo que Gerardo Mosquera calificó de perverso.

² Pieza que da nombre a la exposición presentada en el Centro de Arte 2 de Mayo (CA2M), Móstoles, Madrid (2011).

³ *Una luz a lo lejos*, 2012.

⁴ XXII Itinerarios, Santander, Fundación Botín (2014).

⁵ En el centro de Cuba se produce, desde el año 2013, el cemento LC3, una alternativa al actualmente empleado y que reducirá por toneladas la emisión de dióxido de carbono a la atmósfera.

Wilfredo Prieto, dibujo, 2010

Wilfredo Prieto,
"Huevo y bola negra",
de la exposición *No se puede hacer una revolución con guantes de seda*, galería kurimanzutto, 2016



PIEDRA EN EL
AMINO

Miguel Mejides

Luz alpina*

Viajar cinco horas para llegar a un pueblo donde todos parecen estar muertos, y sobrevenir una luna de miel en un deplorable paraje es el peor augurio para iniciar un matrimonio. Así era o es Ciego Montero, con sus casas de tablas lacustres, palafitos con un polvo cósmico que las ponía o las pone al revés, como si las ruinas mostraran la desesperanza de los sótanos donde se custodian las aguas milagrosas. Allí aquel hotel que no era verde como había imaginado, doce de la noche, hotel bermellón escandaloso, con un pasillo largo que conducía a los pabellones de los pacientes, con solo una habitación individual a la entrada que nombraban *de lucimiento*, cosas del habla provinciana. Es la de ustedes, nos dijo al recibirnos una señora vestida de enfermera. Nos alegra que hayan escogido este lugar para pasar la primera noche de matrimonio. Y mientras, yo leía solo los labios de la mujer a causa de mis tapones y la Elvira hacía el papeleo de recibimiento. El cuarto a donde nos condujeron aparentaba ser la despensa de un nido de ratas, y yo estaba molesto porque siempre me perseguían las habitaciones pavorosas, una cama con una colchoneta hundida que olía a la tripería de un cerdo recién sacrificado, un destartado aire acondicionado que lanzaba bocanadas de aire usurpado a una sentina, con un baño tan sucio como el de un barco listo para un desguazadero, peor habitación que la del Gato Negro cuando me casé con Evangelina. ¿Qué hacemos aquí?, dije al quitarme los tapones, con deseos de ir a mi Chevrolet y emprender el regreso a La Habana. No sé, dijo la Elvira, cuando niña venía a este sanatorio y soñaba que alguna vez me reservarían esta habitación, no me gustaba estar en los pabellones, creía mi lugar donde ahora estamos, y mira la realidad: es una pocilga, y me appena haberte embarcado en esta aventura, nuestra primera noche de verdadero amor y la pasaremos en semejante lugar. Perdona, me dejé llevar por mi abuela Diosdada, por el entusiasmo de los recuerdos.

—Quién sabe si estas aguas nos limpien lo malo —la calmé.

* Fragmentos de la novela en proceso de edición "El plagiador", que, bajo el título "La saga del tigre", obtuvo el Premio "Italo Calvino" 2016.

Esa noche ni nos tocamos, y en las dos noches que allí permanecimos ni nos dimos un beso. Me sentía igual a como ahora me siento en este hostel del Cobre, como si me tuvieran tendido en un ataúd y me sacaran de a poco la sangre, los pensamientos, para convertirme en un cretino que sueña ser cadáver y vidente a la vez, en su propio velatorio, y en ese sueño me distingo tras el cristal del ataúd con el viciado color de la obligada igualdad. Los asistentes a aquella ceremonia no eran más que mis tías muertas, mi madre, mi padre, mis amigos, las mujeres que mal amé, sentados todos alrededor del ataúd, todos acompañados con coronas mortuorias hechas con las mismas pequeñas flores rojas que el día de las madres se usaban para festejar el regocijo por la madre viva, aunque yo la quería muerta, como ya dije. Entonces me viraba dentro del ataúd, me colocaba de espaldas a los mirones, y despertaba en el sanatorio con mucha sed, y a un costado encontraba a mi Elvira desnuda, la Elvira que yo no tocaba, insisto, la Elvira que me hacía respirar con la insatisfacción de saberme dentro de una pesadilla.

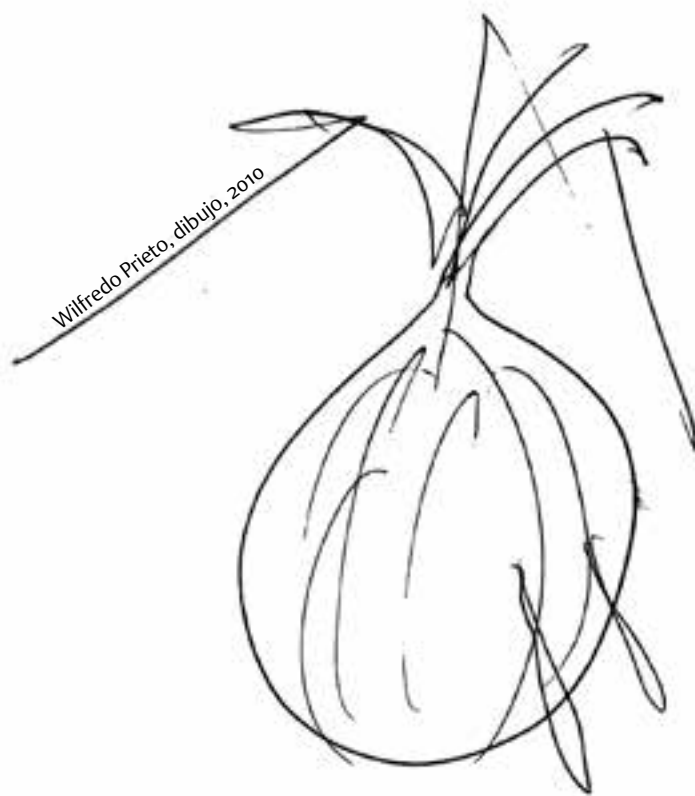
Y a las siete de la mañana, entre canciones de gesta, los altavoces permitían que una alegación advirtiera el inicio del horario del desayuno, y que fuera obligatorio presentarse con ropa de reglamento. Nosotros, la Elvira y yo, nos vestíamos con dos ropones que alguna vez fueron blancos, ropones que habíamos observado sobre la cama desde que llegamos, unos ropones con números pintados por una mano que los trazó con delineaciones antiqüísimas. Íbamos al comedor de mesas largas, con manteles manchados de grasa, una papilla de cereales atascada en jarros de aluminio no menos sucios junto a un mendrugo de pan. La misma enfermera que nos había recibido leía desde un podio un estrujado periódico, la enfermera que en aquel matutino elevaba su voz y al final pedía cantáramos el Himno Nacional, algo que jamás aprendí porque lo juzgaba música para fanatizar almas. Yo movía mis labios en aquel coro como un ventrílocuo, mi Elvira cada vez más apenada, sin cantar, en silencio, con la cabeza baja como una vadera desecada.

Luego la fila para descender al sótano por unas escaleras de mármol verde, las aguas mirándonos con sus evaporaciones sulfurosas, cada uno de a poco dejándose untar por las aguas, como si se repitieran los bautizos evangelistas en el río de San Miguel del Bagá. Y yo y mi Elvira haciéndonos parte del ritual, flotando en aquel pesebre acuífero donde las pellejeras de las ancianas y los ancianos se refreían. ¿Qué hacemos aquí?, repetí, y la Elvira me miró como si fuera lo único vivo en aquel lugar. Hoy mismo podemos marcharnos, argumentó, y yo pedí la tregua de un día más.

—Deseo saber dónde acaba esto —le dije.

En aquel primer baño calculé cuántos metros cúbicos de gas hacían falta para exterminar aquellas fatalidades, cuántas llamas de metano conseguirían quemar aquel vejstorio. Y seguido las terapias de luz alpina, desnudos la Elvira y yo, previniéndonos como si muchas estrellas se conjuraran para limpiarnos. Un cuarzo enhebrado por la luz, que transitaba a través de nuestros huesos para prodigarnos la esperanza de salud y vida salvadora. Comparábamos la luz con el despiadado sol de afuera del sanatorio que confinaba a enfermos y no enfermos en una cripta. Había que huir a donde la luz alpina era grandiosidad natural, argumentaba, monte de los Alpes, nieve eterna. Festejar la luz alpina que nos flechaba. Así seguí con mis cavilaciones hasta la hora de almuerzo, vueltos al comedor a tragar la menguada ración diaria de la suave patria, repensando el López Velarde que leí en la biblioteca de mi pueblo, ya dije. Mencionaba a la Elvira la palabra *eutanasia*, y ella no lograba entenderla, creía que era el nombre de una remota hermandad.

Conjeturo que, si no me hubieran metido en chirona, no daría hoy en constituir una cofradía de gente justiciera contra



CORONA
que UOPIA.

las afrentas que recibían y reciben a diario los ancianos, un pacto para ir con mis cómplices de pueblo en pueblo como hizo en solitario el hombre del lunar de sangre, una caravana armada con cuchillos de oro que otorgaría la paz de los sepulcros. Una carroza tirada por briosos caballos, y yo en el pescante, vociferando las virtudes de escapar de este jodido mundo.

—¿En qué tanto piensas? —me decía la Elvira.

—Ya ni sé en lo que pienso —le respondía.

Y a la siguiente mañana el regreso de los altavoces, el desayuno, el matutino, las aguas santas, huir, le dije a la Elvira. A las siete de la noche estábamos de regreso en La Habana, detenidos frente al hotel Packard, ateridos del frío, lo que hizo que la Elvira se tirara encima la piel de tigre. Estrenaríamos la habitación que nos había engalanado Diosdada, al fin nos sentiríamos desnudos. Esa era nuestra ilusión.

*

No salimos en una semana de la habitación del Packard. Supe que no obstante los deslices presentes y futuros de la Elvira, ella definitivamente se rendía ante mi fervor. Fue por larga semana en que los segundos se hicieron rotaciones en la enramada selva de mi Elvira y no había placer más sublime que acariciar su hechura. Yo a la boga de aquella mujer que me retenía contra sus pezones para que mi lengua los evangelizara en la sensualidad. Sin reposo en aquella habitación de hotel, sin reparar si era lunes o viernes, sin reparar que en la calle revivían de nuevo sus propios esplendores las muñecas negras del tenderete, el letrero de los cigarros Hollywood que para ese momento refulgía con mayor fuerza, el crucero que restituía sus humos sobre la ciudad. ¿Y si lloviera de nuevo?, me decía la Elvira, y yo negaba, imposible, no pueden regresar los aguaceros, nos ahogaríamos, pero imaginémoslo, me obligaba ella, ¡llueve, cielo del amor!, gritaba la Elvira y cierto que llovía dentro de aquel cuarto de hotel y su cuerpo de muchacha se empapaba con nuevas iluminaciones.

En los días que siguieron, la Elvira comenzó a ensayar su papel de joven virtuosa, aceptando que yo rigiera sus incipientes lecturas en mi afán de convertirla en mujer instruida, y ella atenta a lo repetido por su abuela, de que mujer que deseaba reservarse para un solo hombre debía ser esclava de la obediencia. Por eso renunció a pintarse los labios, apenas dejaba ver el reflejo de un tenue color en ellos; le soltó el dobladillo a las faldas y descosió pantalones que pronunciaban sus monumentales nalgas; deshizo escotes, sonrió comedidamente, y cada tarde se bañaba con aguas de cundiamor para limpiar las sombras de su pasado.

Sin embargo, yo presentía aquel esfuerzo como baldío, porque se nace con mala o buena virtud, y Dios es el único que sabe desentrañarla. Pero mi boca no decía ni jota por la idealizada felicidad que me convertía en el más ciego de los enamorados. Felicidad que pronto vino a interrumpirse cuando se hizo visible la vigilancia del mulato que había sido el primer amante de mi Elvira. Parqueaba su taxi desde temprano frente al portón del Packard. Me vigilaba, dispuesto para seguir a la Elvira, tanto que ella misma me dijo una tarde que él se le insinuaba, promete un amor que no me supo dar cuando estuvimos juntos. Yo recomendaba cautela, ya buscaré la forma de quitártelo de encima. Pero por mucho que le di vueltas al asunto, con la aspiración de no aparecer ante la Elvira como un cobarde, y a la vez evitarme una venganza de sangre, no pude cumplir con mi prudencia.

Dos días después, me dejaron con la Diosdada en la recepción una citación que me requería a las nueve en punto de la mañana siguiente en la estación policial de Montserrate. Fui a ella con la esperanza de que el asunto solo concerniera a alguna multa olvidada de pagar. Al llegar y mostrar la citación al te-

niente que estaba a cargo, este me miró como a un convicto y me ordenó pasar a una oficina contigua. Para mi estupor, allí estaba el policía que la Elvira me mostró por primera vez en los días de lluvia frente a la tienda del hostel Valencia, el mismo policía que estuvo en las afuera de mi boda, el policía grande, calvo, negro.

—¿Imagino que ya sabes por qué estás aquí? —dijo, y me exigió que ocupara la silla vacía frente a su buró. Y enseguida entró en la oficina una sargenta y comenzó a leer teatralmente los atestados acusatorios contra mí, el atestado del carpetero del hostel Valencia que me identificó como el individuo delineado en un retrato hablado como el supuesto asesino del hombre del lunar de sangre; allí también la denuncia de la mujercita que había ocupado la casa de la Erika, que me colocaba en el lugar del crimen, misma hora, exacto segundo; el atestado del mulato taxista ex amante de la Elvira que relataba mis visitas al hotel Raquel.

—Cómo te va todo esto —dijo el policía.

A mí me palpitaba el estómago, pero saqué fuerzas e hice mi mayor esfuerzo. ¿Y de qué se me acusa?, pregunté con dramatizada ingenuidad. Has matado, dijo el policía negro, rápido, mandando afuera a la sargenta, poniéndose de pie y sentándose en el borde del buró. Nada tienen contra mí, le dije. Él me miró con desprecio, tenemos más de lo que crees. Todo irá desgajándose, uniéndose cada pieza, y como en un buen relato de Poe terminará la indagación cuando te tenga tras las rejas. ¿Conque has leído a Poe?, lo desafié no sin dejar de mostrar entusiasmos. No te hagas el erudito, me dijo. Si nombré a Poe fue por provocarte, por el gusto tuyo de hacerte el sabihondo. ¿O acaso crees que no he rastreado tu vida? Sé de cada mal instinto de que está hecha tu existencia, la extraña muerte de tu primera mujer, tus lecciones con un tal Flor Moon, tu vuelta a enviudar por segunda vez, lo que pasó con Renata Mejides y ese hijo del cual nunca te has ocupado, tu vida en la quinta de los judíos y lo allí acaecido, tus negocios con ese enano mexicano y esa austriaca metida por medio, el hombre que acuchillaste alevosamente en el hotel Raquel... Sé lo que escondes en cada profuso rincón de tu alma. Puede que se me escape algo, pero te tengo, solo es cuestión de que te apriete, de que te siga con saña, de que no te pierda ningún paso, de que me trasfigure en el guardián que te recordará cada día que tienes que cumplir tus deudas, saber que ya no podrás lastimar a nadie más.

Hizo una pausa y puso toda la intensidad de sus ojos en mí, como si yo fuera un animal de laboratorio con que él ensayaba.

—Y sobre Poe —continuó—, he leído tanto como tú, probablemente hasta más, siguió el policía con dejo suficiente, al pobre Poe lo enterraron sin glorias, el epitafio lo redactó su peor enemigo, casi nadie fue a su entierro, olvidado, y mira, la vida es el descubrimiento de la verdad de a poco: hoy día a Poe le hacen su funeral cada año, ponen una marioneta con la figura suya dentro de un ataúd y lo lloran, lo idolatran, así de estrambóticos son los gringos y, para más misterio, de vez en vez, aparecen en lo que creen su tumba tres flores rojas y una copa de coñac. Tú no tendrás ninguno de esos merecimientos, tu cadáver lo expondrán por un rato en la morgue de la cárcel, con una etiqueta sin nombre. Solo un número atado a uno de tus pies, y luego, en la madrugada, hora en que entierran a los fusilados, cuatro paladas de tierra te cubrirán.

Quise hablar, el policía se levantó de encima del buró, me ordenó silencio, me apuntó con sus dedos índices, me miró de nuevo a los ojos, pestañeé, y siguió: me dirás todo, sin apuro, al paso de mi método, contarás tus hazañas de muerte, y yo te meteré en la más honda de las prisiones. Tienes tres días para pensar, hoy es lunes o martes; bien, el viernes te quiero aquí, a la misma hora, no me obligues a buscarte, vienes y hablaremos, y hasta puede que demos un paseo por esta Habana, así no más... Te tengo. <

Mi primera inclinación práctica hacia el cine fue como proyccionista. Me gustaba colarme en la cabina que tenía el cine-teatro de la Escuela Vocacional Lenin para aprender cómo se montaban las bobinas en los proyectores, seguir el hilo de la película por los cilindros de engranaje y observar el movimiento de la serpentina a la que se le iban formando bucles en su recorrido para evitar que se tensara y partiera. Debo confesar que esa primigenia vocación quedó trunca en muy poco tiempo, los temores a una posible rotura de la película en el instante del beso o la muerte del héroe (la maldición del proyccionista), consiguieron extinguir el sueño mucho antes de hacerse pesadilla. No obstante, la pasión definitiva salió ilesa del conflicto y seguí entrando al cine cada vez que podía, aunque ya hubiese visto la película más de cuatro veces. Para entrar a la sala debía cruzar un portón que en su parte superior tenía escrito un pensamiento de obligada lectura: “De todas las artes el cine es, para nosotros, la más importante. Lenin”. Siempre pensé que el líder de la Revolución rusa se refería al cine como arte, a la socorrida frase que lo identifica como la séptima manifestación de las expresiones artísticas, la suma exquisita de todas ellas. Con el tiempo comprendí que para Lenin, como para muchos que vinieron después, la importancia del cine rebasaba los límites de mi ingenua apreciación. Este diálogo con Manuel Pérez Paredes intenta aproximarse a los procesos y los debates que han sacudido la historia de nuestra cinematográfica en los últimos sesenta años, una conversación que pretende ir cruzando, a saltos, las fronteras del coto donde se maridan el arte y la política.



Foto: Cortesía del autor

Manuel Pérez: Las tensiones de la pelota I

Arturo Sotto



Manolo, como te comenté antes, me gustaría conversar contigo como el colega que ha sido parte de un largo devenir en la historia del cine cubano. Tú has sido testigo de acontecimientos que marcan el desarrollo de nuestra cinematografía, y en esa medida el reto estará en ofrecer al lector un diálogo que resulte de interés y provocación para nuevas aproximaciones. Existen dos entrevistas previas que me han servido de referencia, la primera de ellas la concediste a Arturo Arango y fue publicada en La Gaceta de Cuba (n. 5, septiembre-octubre de 1997), y la segunda a Ambrosio Fornet en 2010, que por su extensión fue dividida en dos segmentos para ser publicados en los números 176 y 177-178 de Cine Cubano. Las menciono para convidar el acercamiento a estos textos que me sirvieron de fuentes y que para otros pueden valer como complemento de matices y alusiones en los que no voy a insistir. De muchos es conocida tu iniciación en el Cine Club Visión del barrio de Santos Suárez, una organización que actuaba culturalmente como frente único de la Juventud Socialista; así como tu ingreso, ya en medio de la revolución triunfante, en la Sección de Cine de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde. Sé que tu trabajo allí consistía en la exhibición de películas por los diferentes campamentos militares y en su posterior debate político, cultural, instructivo en toda la extensión de la palabra. En ese momento ya existe el ICAIC, pero todavía no cuenta con un presupuesto institucional, de manera que los primeros documentales de Titón (Tomás Gutiérrez Alea) y Julio García-Espinosa, Esta tierra nuestra y La vivienda, respectivamente, son producidos por esa sección, lo que la convertía en una entidad productora. Hago esta introducción para preguntarte si consideras que en algún momento la Sección de Cine

del Ejército Rebelde se propuso consolidarse como un organismo productor de películas, más allá de su estricta vocación político-militar.

Hasta donde yo conozco, porque al insertarme en el ICAIC me desconecto de la institución y solo conservo las amistades, no creo que esas fueran las intenciones. Lo que empieza a gestarse allí es lo que después fue el Departamento de Instrucción del MINFAR, que con el tiempo, no puedo precisarte fecha, deviene en la Dirección Política de la Fuerzas Armadas, o sea del MINFAR. Te lo menciono porque en la Dirección de Cultura existía esa Sección de Cine, pero también surge Verde Olivo y otro movimiento relacionado con el teatro...

El inicio de lo que después fue el Conjunto Artístico de las FAR.

Seguramente. También estaba Manuel Duchesne Cuzán con la banda del ejército, a quien dieron el grado de capitán, y allí comenzó la alfabetización de los combatientes del Ejército Rebelde, te hablo de los analfabetos y de los que tenían un bajo nivel de instrucción. De todo ese proceso el jefe era Camilo Cienfuegos, pero también estaba la mano del Che. Recuerdo un recital de poemas que brindó Nicolás Guillén en la Cabaña, en enero o febrero de 1959, y que fue organizado por el Che. Esto llama la atención porque te das cuenta de que desde los primeros momentos se está pensando en la creación de una sensibilidad. Una de las primeras cosas que hace el Che cuando arriba a La Habana es visitar la sede de Nuestro Tiempo para ofrecer una conferencia. Te cuento todo esto para darte una idea de la atmósfera de la época en cuanto a las preocupaciones...

Y en medio de todo eso se está trabajando en la redacción de las leyes revolucionarias que se implementan en los primeros meses de la Revolución. Me refiero, a lo que algunos llaman “el gobierno paralelo” que se reunía en Tarará. De allí salió la ley de creación del ICAIC, la ley de Reforma Agraria...

Ese grupo tenía otro nombre que ahora no recuerdo, aunque ciertamente trabajaban de forma paralela al gobierno central; era un grupo de trabajo especial vinculado directamente a Fidel. Imagino que en esos encuentros se gestaron las relaciones entre el Che y Alfredo Guevara. Pero sin duda es significativo el surgimiento del ICAIC en medio de otras tantas prioridades, y hablamos de días de total efervescencia. La confiabilidad en Alfredo y la rápida fundación del ICAIC son cosa notoria.

La pregunta inicial me surge a partir de una reflexión tuya que define el origen de la primera gran polémica de nuestro cine que rebasa el hecho artístico, me refiero a P.M. (Orlando Jiménez Leal-Sabás Cabrera Infante, 1961). En la entrevista con Ambrosio Fornet adviertes el conflicto de intereses, interno, que se origina en esa relación de cultura y poder durante los primeros años de la Revolución. La frase en cuestión dice: “era como si pudieran ir naciendo islas”. Y entiendo “islas” no solo como organismos productores de películas, sino también como centros de pensamiento cultural. Para decirlo en tus propias palabras: “Todos alzábamos la mano por la Revolución, pero en la cabeza de cada uno, la Revolución era algo diferente”.

Al paso del tiempo se complejizan las lecturas. En ocasiones leo cosas, escritas por los que han investigado, en las que no reconozco el pasado. El protagonista tiene el privilegio de haber vivido una época, pero al trascurrir de los años existe la posibilidad de que esa época se pueda ir modificando en su memoria. Por esa razón la mejor fuente sigue siendo el testimonio, que deja constancia, en el momento en que ocurren los acontecimientos. Porque cuando evocamos corremos el peligro de hacerle correcciones a la historia, voluntaria o involuntariamente. También sucede, con alguna frecuencia, que hay investigadores que van en busca del acontecimiento histórico con el propósito de confirmar una opinión ya creada, que han perdido la capacidad de asombro o que no la desean, se aproximan al pasado influidos

por lecturas del presente sin percatarse de que los fenómenos de aquel tiempo eran muy contradictorios; las personas suelen tener varias capas, no son lineales en su proceder, lo hacen conflictivamente. Lo que caracteriza esos años son la conmoción, o la convulsión, y la velocidad o el atropello en que se vivió, y esto no solo afectó al hombre común, sino también al que tomó decisiones, que en ocasiones actuó por reflejo en medio de una coyuntura, respondiendo a otras acciones que lo obligaban a un rápido decidir sin tiempo para mayores reflexiones.

Recuerdo la mañana en que salimos del Cine Club Visión hacia la Universidad para apoyar la huelga general el primero de enero del 59. Alguien ordenó que la pancarta principal debía decir: “Todo el poder al Ejército Rebelde”. Yo fui uno de los que la cargué sin entender el significado o la magnitud de la frase, fíjate que no era el poder al 26 de Julio ni al futuro gobierno que debía crearse, era al Ejército Rebelde como aglutinador de todas las fuerzas revolucionarias. Esa decisión tan temprana es una muestra de lucidez política. Te cuento esto para que entiendas las posibles contradicciones que podían producirse y que algún sesudo avizoró precozmente. Y te cuento además una anécdota personal que puede ser ilustrativa: como tú sabes yo era el encargado de definir las películas que se proyectaban en los campamentos militares. Un día el gerente de Artistas Unidos (United Artists), una distribuidora de películas que yo visitaba regularmente, me cita a su oficina. Imagino que él sobredimensionaba mis posibles contactos con las altas esferas porque me dice que se está preparando una ley de cine, y con la ley la creación de un nuevo organismo, y que la persona que se está barajando para ocupar la presidencia de ese organismo es Alfredo Guevara, ¡y yo a ese hombre lo conozco bien porque estudiamos juntos en la Universidad, y ese hombre es comunista! “Hágame el favor de informarlo”, me dice, exaltado. Como ves, desde muy temprano algunos vivían atentos a lo que llamaban la penetración comunista en la dirección de la Revolución. Pero la verdad es que la política cultural que Alfredo diseñaba en su cabeza podía tener puntos de contacto con la visión del Partido Socialista Popular, pero no era exactamente igual a la que tenía Edith García Buchaca, que era dirigente de ese Partido y actuaba como secretaria general del Consejo Nacional de Cultura (CNC). Y la otra corriente que existía la comandaba Carlos Franqui desde el periódico *Revolución*. Esas tres maneras de pensar la cultura avanzaban juntas pero con sus diferencias, acompañadas de una dinámica que impone Fidel en la correlación de fuerzas hacia lo externo, por los constantes ataques que sufríamos, lo que provocaba todas esas discusiones y conflictos internos de hacia dónde íbamos.

En aquellos momentos podían crearse alianzas circunstanciales entre esas fuerzas porque la velocidad del proceso era vertiginosa, pero también era clave hacerse respetar y marcar los terrenos de autoridad e influencias. Estamos hablando de personalidades muy fuertes dentro de la Revolución, todas están por lo mismo, o así parece, pero quieren establecer fronteras de poder muy delimitadas. Mi opinión es que P.M. desencadena un conflicto dentro de un clima muy particular, ten en cuenta que en abril se ha producido el fracaso de la invasión de Playa Girón, el peligro de una intervención norteamericana es realmente posible, el primero de mayo del 61 se anuncia la nacionalización de la enseñanza, se acaban las escuelas privadas, especialmente las religiosas, lo que dispara la Operación Pedro Pan que ya había empezado en diciembre de 1960, y en medio de ese estado aparece P.M., que viene con todo el apoyo de Franqui y el grupo que se nuclea alrededor de *Lunes de Revolución*. Yo creo que fue inoportuno, para los planes de ellos en ese momento, lanzarse a retar al ICAIC exigiendo el reconocimiento y la proyección del documental en una de las salas de exhibición comercial. Ahora

te lo puedo decir de una manera muy cómoda, pero esa confrontación se tenía que dar, estaba cantada, con P.M. o con cualquier otro pretexto. Las personalidades y la época se conjugaban, en mi criterio, para que el choque de trenes fuera inevitable.

Es que es muy difícil prever las consecuencias de un hecho artístico sin un propósito específico, digamos desestabilizador, o condicionarlo al devenir de circunstancias históricas que se desconoce hasta dónde pueden llegar, en particular el cine, que se planifica con tiempo de antelación, por mucho y que la obra parezca un divertimento. La propuesta formal de P.M. sigue la línea de los trabajos que comenzó Néstor Almendros en Nueva York y continuó en Cuba, sus experimentos con la luz y la cámara, como el documental Gente en la playa...

Pero es que el hecho se produce en un contexto político y militar muy complejo, y bajo el marco de la pregunta fundamental del momento: ¿cuál es el socialismo que se está creando y qué papel va a jugar cada uno, como corriente, dentro de ese proceso? Para Alfredo era determinante establecer la frontera de mando que a él le correspondía. Ya la película se había exhibido en la televisión, pero en los cines no, y eso era dominio del ICAIC, era su poder de decisión, y ese nivel de respeto había que dejarlo bien claro desde el primer momento para evitar equívocos. Franqui era una personalidad fuerte y con prestigio, dirigía el periódico *Revolución* y el Canal 2 de la televisión, y aspiraba a más. Lo que hace Alfredo es un ejercicio de poder dentro de una coyuntura que le es favorable. Entonces habría que contextualizar las razones de la prohibición, que hoy nos puede parecer un error, visto en la distancia, pero en aquel momento era consecuente. Ya el ICAIC comenzaba a centralizar la producción, la distribución y la exhibición como un sistema único de política cultural. La verdad es que no creo que fueran a nacer “islas”, siendo Alfredo el dirigente del organismo estatal cinematográfico.

Y las reacciones ante el hecho son diferentes. El PSP crea la alianza con Alfredo desde el CNC, donde estaba Edith García Buchaca, pero ese apoyo tiene matices. Días previos al encuentro en la Biblioteca Nacional, donde se originan las *Palabras a los intelectuales*, hay un debate en la Casa de las Américas, y recuerdo un momento determinado en que alguien está criticando la prohibición, manifestando su desacuerdo, cuando de repente truena la voz de Mirta Aguirre que dice “budapestismo”...

¿Dice qué?

“Budapestismo”, y en el lenguaje de la época la palabra “budapestismo” se asociaba a contrarrevolución, a los sucesos de Hungría en 1956 y al papel que algunos analistas, por aquellos años, le asignaban a sectores de la intelectualidad artística que consideraban instigadores. Eso te da una medida, me la dio a mí, entonces con veintiún años, de cómo se polemizaba en un contexto donde podía haber de todo menos inocencia. Para mí P.M. salió al ruedo como pulso de lucha y se convirtió en instrumento de confrontación.

Definitivamente hay películas que trascienden más por sus resonancias extrartísticas que por sus valores cinematográficos, y esto sigue ocurriendo hasta el día de hoy. Las lecturas políticas de las obras dictan su desarrollo posterior, dentro y fuera de Cuba, lo que contamina el discurso crítico que debe acompañarlas y las hace propensas a manipulaciones. Te mencionaba antes los trabajos de Néstor Almendros y las búsquedas formales de la época, que es lo que más me complace de P.M., para introducirnos en el lenguaje. Los realizadores de P.M. se aproximan a las experiencias del free cinema, en tanto el ICAIC apuesta por el neorrealismo. Hablo en sentido general, como tendencia dominante, no como dogma. Sin embargo, el neorrealismo ya está en decadencia a finales de los años 50. Hay algunas películas cubanas del primer lustro de los 60 que conservan ese espíritu cincuentero, sin mayor osadía de lenguaje, incluso en

algunas se aprecian influencias del existencialismo en medio de esa convulsión que has descrito, personajes que no se ubican o entran en contradicción con la Revolución. ¿Crees que más allá de ciertas afiliaciones personales, la apuesta por el neorrealismo fue una decisión ideológica o estética?

No recuerdo textos o intervenciones que me permitan decir que hubo apuesta oficial por el neorrealismo, ni ideológica ni estética. Este había marcado, en los años 50, la formación espiritual y profesional de los fundadores del ICAIC y también, a otra escala, de unos cuantos de los que veníamos detrás. Pero me parece que en el 59 lo que nos quedaba del neorrealismo era una actitud a respetar ante el cine y su relación con la vida. Para entonces ya había concluido su evolución y expresaba señales de descenso. Pero aún en esa dirección, yo era de los que me conmovía y respetaba al Castellani de *Dos centavos de esperanza...*, todavía me resultaba mucho más auténtico, conmovedor e interesante que el grueso del cine que se exhibía en nuestras pantallas. El neorrealismo, para los fundadores del ICAIC, era esencialmente sus filmes clásicos, los que quedan hoy como fuente de inspiración, no como el modelo de un método de creación.

Es que la estructura de Historias de la Revolución (Tomás Gutiérrez Alea, 1960) ya había sido utilizada por el neorrealismo en Paisà (Roberto Rossellini, 1946).

Es cierto, y si vamos a la experiencia de Julio con el guion de Zavattini para *El joven rebelde* (1961) se puede subrayar la influencia, la huella que dejó tanto en Julio como en Titón, que eran nuestros maestros directos de entonces. Yo creo que fueron decisiones conectadas con sus historias personales y también con el momento que vivía Cuba. La idea de los tres cuentos en *Historias de la Revolución* es algo que le nace a Titón a partir de una investigación previa. Él habló mucho con oficiales y combatientes de fila del Ejército Rebelde en la búsqueda de hechos que pudieran ser narrados dramáticamente.

No obstante habría que revisar los folletos *Documental* (seis números) que se editaron en el ICAIC para contribuir a la formación del personal creativo en los primeros años. Esos documentos pueden dar una temperatura de la vida interna, de las tendencias, búsquedas y debates en torno a las corrientes cinematográficas más discutidas en aquellos momentos (*free cinema*, nueva ola francesa, neorrealismo italiano, cine polaco). Titón influía bastante sobre lo que se publicaba, en lo que pudo ser el destaque de una tendencia sobre otra. Pero hay un momento en que Alfredo interviene y discute internamente con él sobre este tema; algo que hasta donde recuerdo nunca llegó a la crispación, pero que al final, unido a otras divergencias de valoraciones y estilo de hacer las cosas, conducen a que Titón abandone la última tarea de dirección en la que participaba y se dedique esencialmente a la actividad creadora. Pero la verdad es que nunca dejó de ser un dirigente natural, histórico, influyente por su personalidad. Y le gustaba...

Siempre quiso participar en el diseño.

Sí, pero desde una posición más cómoda para él, no como Julio, que estaba metido en una oficina, a pie de obra. Titón fue la tercera pata del trípode en la que se sostenía ese diseño, donde Julio también sirvió como puente conciliador cuando había diferencias entre Alfredo y Titón.

Pero pasando de las reflexiones teóricas sobre el neorrealismo a su influencia práctica, ya te dije que se trajo a Zavattini para trabajar en el guion de *El joven rebelde*, y a Otelio Martelli para dirigir la fotografía de los dos primeros cuentos de *Historias de la Revolución* (*El herido y Rebeldes*), aunque ya estaba bien lejos de ser el fotógrafo que acompañó a Roberto Rossellini en sus clásicos neorrealistas, quince años antes. El último cuento de la película (*La batalla de Santa Clara*) tuvo de director de fo-

tografía al mexicano Sergio Véjar y eso, en mi criterio, le ayudó a conseguir el resultado de esa historia como puesta en escena. Pero también en aquellos primeros años aparece la nueva ola, en particular recuerdo *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), que tuvo un gran impacto entre nosotros. De todo este movimiento de tendencias que se confrontaban, con pasiones no excluyentes, las cabezas eran Alfredo, Titón y Julio, los demás, en diferentes niveles, éramos seguidores. Alfredo era quien marcaba los matices políticos como dirección general, Titón y Julio estaban más involucrados en el día a día con los creadores. Tú ves *Asamblea general* (Tomás Gutiérrez Alea, 1960) y es evidente la influencia del *free cinema* como un momento en la formación de Titón. Se debe agregar al debate de tendencias el arribo del cine polaco de aquel entonces (Wajda, Munk, Kawalerowicz), que también fue importante.

Vale recordar que la política formadora del ICAIC, con respecto a los creadores, estuvo determinada por un aprendizaje sobre la marcha, sin abandonar el país. El criterio de Alfredo era que no podíamos perdernos la experiencia de vivir esos primeros años de la Revolución, irrepetibles en toda la extensión de la palabra. Eso contribuyó a que unos cuantos hiciéramos del proyecto revolucionario y el proyecto personal una misma cosa. También hay que tener presente, en términos de valores formativos, la cantidad de cineastas de diversas perspectivas estéticas e ideológicas que durante esa etapa vinieron a trabajar o a tener contacto como visitantes (Karmen, Ivens, Chris Marker, Agnès Varda, Jiri Weiss, Tony Richardson, Richard Brooks, Andrzej Wajda y otros).

No obstante todo lo que me cuentas, apenas dos años y medio después del encuentro en la Biblioteca Nacional, donde Fidel pronuncia las Palabras a los intelectuales como colofón del evento surgido con P.M., se origina una nueva polémica, esta vez entre Blas Roca y Alfredo Guevara, un enfrentamiento que también está vinculado a la política de exhibición del ICAIC. En el diálogo con Ambrosio Fornet abordan con mucha profundidad las circunstancias en que se produce el careo. Se valora el escenario múltiple, desde la situación política internacional hasta la influencia de una fatalidad atmosférica como fue el paso del ciclón Flora y las consecuencias que dejó para el país, incluida la pérdida de numerosas vidas humanas. Coinciden en el tiempo los ecos del evento ciclónico con la proyección de La dulce vida (Federico Fellini, 1960). Pero todos sabemos que los detonantes no son más que el estallido de una conjura que se viene gestando con antelación. En una carta de Alfredo a Fidel, el 28 de octubre de 1963, le informa la publicación, por Ediciones ICAIC, del volumen Historia del surrealismo, de Maurice Nadeau, al tiempo que le advierte que no por ello el ICAIC se convierte en surrealista. Quizá su olfato político lo alertaba sobre la amenaza de fuerzas que conspiraban contra el diseño de una estrategia cultural diversa, descolonizadora, estimulante para el debate. Cuando te has referido al calor de estas confrontaciones cuentas que “las partes no conversaban ni discutían chupando chambelonas”. La imagen es muy ilustrativa porque aunque se insiste en el diálogo entre revolucionarios, estas discusiones nunca han sido dulces, más bien existe la posibilidad de que alguien salga muy amargado del encuentro. ¿Cómo sientes que repercutió esta nueva polémica en el debate interno del ICAIC, en la obra de los creadores que admiran La dulce vida, Accatone (Pier Paolo Pasolini, 1961) o El ángel exterminador (Luis Buñuel, 1962), que son otras de las películas cuestionadas? Recordemos que todavía en ese momento no se ha producido el éxodo de un grupo de directores del ICAIC (Fernando Villaverde, Eduardo Manet, Roberto Fandiño, Fausto Canel, Alberto Roldán, José Antonio Jorge).

Aunque en términos de tiempo son dos años y medio entre un evento y otro, en mi memoria tengo la sensación de que el tiempo es mayor, han pasado tantas cosas en el país en ese corto período..., ya no somos los mismos, se han cristalizado ideas.

En marzo del 62 se produce la crítica de Fidel al sectarismo de Aníbal Escalante, corriente que intentó apropiarse de estructuras de poder y hubo que desmontar. Cercano a esas fechas, poco tiempo después, se produce un evento de desestabilización política en Cárdenas que no aparece en la prensa. Nos enteramos porque los periódicos informan sobre un acto público en esa ciudad, con desfile de milicianos, que cierra Dorticós con un discurso de enérgica reafirmación revolucionaria. Entonces nos preguntamos en el ICAIC: ¿qué coño pasó en Cárdenas?, al punto que decidimos redactar una carta que expresaba nuestra preocupación por el silencio informativo. Estoy seguro de que ninguna otra institución se ocupó del hecho. Alfredo no firmó la carta, no le correspondía por su responsabilidad, pero estaba de acuerdo con hacer llegar la inquietud. Formamos una comisión y se la llevamos a Ernesto Vera, que era el presidente del Colegio de Periodistas, me parece que todavía no existía la UPEC. Creo que Vera se sorprendió con nuestra “ingenuidad política” y nos recibió como si fuéramos cosmonautas; para él aquello respondía a la lógica informativa de los tiempos de guerra. En mayo o junio se crea la Junta Nacional de Abastecimiento, nace la libreta, y en octubre ocurre la crisis de los misiles y con ella el diferendo con los soviéticos.

Y esa repercusión en la que indagas, con todo lo que he intentado resumirte a golpe de memoria rápida, tiene respuestas diferentes porque entramos en el zoo humano que componía el ICAIC de aquel entonces, que era muy diverso en su unidad. Entre nosotros existían diferencias de edad, de experiencias humanas y políticas, de modo que las cosas se procesaban en función del nivel de compromiso o no, y de un sentido de pertenencia que va a fortalecerse o resquebrajarse a mediados de los 60. Comienza entonces, entre el 65 y el 70, el éxodo de unos cuantos integrantes del personal creador, trámite que Alfredo facilita, siempre con la posibilidad de regresar porque el propósito de las salidas era tomar distancia, tal vez “unas pequeñas vacaciones”. Néstor Almendros para esa época ya se había ido, lo hizo muy pronto, en el 61, su ruptura fue más radical.

Regreso al contexto previo a la polémica Alfredo-Blas. Entre el 62 y el 63 se incrementa la presencia de cine europeo occidental en la estrategia de exhibición del ICAIC; el cine norteamericano, o distribuido internacionalmente por ellos, era imposible exhibirlo a causa del bloqueo en aquellos años. Después se encontraron “soluciones” para obtener copias de algunos de sus filmes más importantes. Para Alfredo, diversificar al máximo posible el cine que se veía, teniendo como límites los recursos económicos de que disponía el ICAIC, era la forma de descolonizar las pantallas. El objetivo mayor era la formación cultural de nuestro público cinematográfico, un propósito enunciado en la Ley 169 que creó el ICAIC el 24 de marzo del 1959. Pero en marzo del 63 Nikita Jruschov lanza un virulento y sorpresivo ataque contra el arte abstracto, contra la película *Tengo veinte años* (Marlen Jutsiev), y contra otras obras poéticas y literarias soviéticas; una acometida muy fuerte contra escritores, poetas, artistas plásticos y cineastas, lo que se interpretó, tanto en la URSS como internacionalmente, como un retroceso lamentable, un endurecimiento de la lucha ideológica en el terreno de las expresiones artísticas en nombre de la defensa de las ideas socialistas, pero a un nivel muy pedestre. Este hecho, y sus repercusiones en todo el mundo, fueron reflejados en la prensa cubana, en particular los periódicos *Hoy* y *Revolución*, desde posiciones contradictorias, entre la comprensión del primero y la inquietud del segundo.

Carlos Fuentes escribe desde México un artículo sobre el tema, obviamente con espíritu crítico, que es publicado de forma interna en el ICAIC para el personal de creación artística. Entre una cosa y otra, la cronología exacta no la puedo precisar

pero el clima que lo favorece sí, ocurre un debate entre cineastas del ICAIC y Mirta Aguirre, junto a representantes de la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana. Por el lado nuestro estuvieron Titón, Julio, Jorge Fraga y José Massip, como los más cabezones en el intercambio de las discrepancias, tal vez olvide a otros...

Deberíamos hacer una relectura crítica de la revista Cine Cubano en función de todo lo que me cuentas, para entender un texto de Alfredo titulado “Algunas cuestiones de principio”, que forma parte de un ensayo mayor que nombró “El cine cubano 1963”.

Es que también por esa época la revista *Cuba Socialista* publica algunos artículos y reseñas sobre el realismo socialista y su vigencia. La sección de cultura de la revista era atendida por Mirta Aguirre. Pero incluso recuerdo más de aquellos meses..., se publica un folleto de Gaspar García Galló titulado *Nuestra moral socialista*, donde criticaba particularmente la canción de Ela O’Farrill “Adiós felicidad”. Ese folleto lo tuve y lo perdí, pero donde quiera que exista debería conservarse y estudiarse, a la luz que ofrece la distancia en el tiempo, para tratar de sacar lecciones con referencias de actualidad.

A finales de abril Fidel viaja a la Unión Soviética cumpliendo una invitación de Nikita. Es un momento muy complicado en las fraternas relaciones entre ambos países, hay que incorporar a la agenda la experiencia de la reciente crisis de los misiles de octubre de 1962 y del diferendo que provocó su solución.

Te hago este repaso para advertir el clima en que se origina la polémica con Alfredo, en diciembre de 1963, a partir del criterio que tenía Blas sobre el realismo socialista, seguido de una crítica a la política de exhibición del ICAIC, en virtud de su contribución al desarrollo de la juventud dentro del concepto de moral socialista que apuntaba Galló. El intercambio se desata cuando Blas, entonces dirigente nacional del Partido Unido de la Revolución Socialista (PURS) y director del periódico *Hoy*, publica en la sección “Aclaraciones”, de la cual era redactor, una serie de criterios sobre la exhibición de cine en Cuba. La motivación surge por una carta que le envían “algunos representantes del pueblo” cuestionando el alcance que podrían tener las películas que has mencionado y alguna otra más. Alfredo responde de manera inmediata, la carta se reproduce en la misma sección y a partir de ahí se inicia el polémico intercambio.

Lo que me llamó la atención ayer, y en lo que sigo pensando hoy, es por qué esa discusión se ventiló en la prensa, por qué se dejó correr, cuál fue el criterio para extender y mantener el debate en la esfera pública cuando esos procedimientos no eran, ni son, lo habitual entre nosotros, tratándose de dos dirigentes con responsabilidades nacionales. Ese tipo de careo se podía dar, y se dio, en revistas especializadas como *Cuba Socialista* y algunas otras, pero eran debates vinculados a la mejor manera de enseñar el marxismo o los caminos a seguir en la economía socialista. La polémica se detuvo cuando las discrepancias fueron subiendo de tono y llegaron a un nivel de aspereza muy fuertes, tanto en lo político como en lo personal.

Ahora, más de medio siglo después, pude hacer una conexión que me resulta sorprendente. Me refiero al hallazgo, hecho por Iván Giroud, de varias decenas de críticas de cine que Alfredo escribió para *Hoy*, entre mediados de abril y julio de 1953, siendo militante del PSP, cuando el periódico era dirigido por Aníbal Escalante. Críticas que puedo calificar de “ortodoxas” —en cuanto a su visión de la interrelación arte-cine-sociedad-política—, muy distantes de pensamiento del Alfredo que conocí en 1959. La última de estas críticas se publica el mismísimo 26 de julio de 1953 con el título de “Libertad o muerte” (*Man on a Tightrope*), una crítica feroz a una película de Elia Kazan, del mismo nombre, que es marcadamente anticomunista. Después del asalto al Moncada la dictadura cierra el periódico y Alfredo prosigue

su labor como crítico cinematográfico, ocasionalmente, en la revista de la Sociedad Nuestro Tiempo. Pero es en el transcurso de esos años, donde ocurren muchas cosas en el mundo y en particular en el campo socialista, cuando Alfredo vive experiencias como militante del PSP que lo obligan a realizar importantes reconsideraciones acerca de la militancia en un partido marxista-leninista, sobre lo que debe ser el socialismo y el papel que desempeña la cultura artística en todo ese proceso. Estos temas yo los abordo en el prólogo del libro *Alfredo Guevara en el ejercicio de la crítica*, publicado por la Casa del Festival, donde hago un recuento de su experiencia en Praga y Europa, como integrante del Secretariado de la Unión Internacional de Estudiantes (UIE) a principios de la década del 50, así como de lo acontecido en la Unión Soviética y los países socialistas después de la muerte de Stalin, el XX Congreso del PCUS en febrero de 1956, y los “sucesos” de Hungría en octubre de ese mismo año; pasando por la valoración de estos acontecimientos en el núcleo del PSP de Nuestro Tiempo y las discusiones internas que allí se dieron. Se dice rápido pero fueron eventos que lo condujeron a cambios importantes en su manera de ver la vida del militante en su relación con el socialismo, la cultura y la revolución. Por eso el hallazgo de esas críticas me dejó la convicción de que, además de debatir con Blas, Alfredo se pasaba la cuenta a sí mismo por el pensamiento de aquellos años, textos que nunca recordó pero que tampoco olvidó. Y por supuesto que en ese debate el periódico *Revolución* y Carlos Franqui estuvieron del lado de Alfredo.

El título de esa última crítica, en la fecha que se publica, podríamos asociarlo a lo que hemos acostumbrado a llamar “el azar concurrente”. Te pregunté antes sobre los niveles de influencia de una polémica dentro de un movimiento artístico o una obra determinada, porque aunque se suele englobar los años 60 como un período prodigioso, las películas más celebradas se ubican en las postrimerías de la década, un momento en que esos directores han ido labrando su propio camino, el encuentro con formas de decir que les son más propias, una madurez que es el resultado de búsquedas y encuentros, de éxitos y fracasos. Son obras de marcado acento nacional pero sin dejar de percibirse las influencias del cine internacional. Sin embargo, alguna de estas películas, como es el caso de Memorias del subdesarrollo (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), tampoco es asimilada en toda su dimensión, sufre incomprensiones y ataques que no solo se limitan al ámbito nacional, también tropieza con corrientes ortodoxas más allá de nuestras fronteras que claman por un tipo de cine más apegado a lo que se entiende por cultura socialista. ¿Cómo valoras ese crecimiento artístico de nuestro cine, y en qué coyuntura nos encontramos en 1968 para seguir potenciando esos resultados? Ubico el año 68 por tratarse de un momento de cambio para el país en diversos órdenes.

Creo que efectivamente en ese segundo lustro se concentran los mejores resultados. Es cierto que Titón quedó inconforme con *Cumbite* (1964), aunque ya hubiera cosechado éxitos con *Las doce sillas* (1963) y después con *La muerte de un burócrata* (1966), que lo colocan como un realizador de talla internacional; Humberto Solás realiza *Manuela* (1966), muy llamativa como ópera prima, y Manuel Octavio Gómez ya contaba con *La salación* (1965) y *Tulipa*, que la hizo en el 67. Pero es, sin duda, un momento mágico cuando salen *Memorias...*, *Lucía* (1968) y *La primera carga al machete* (1969). En el caso de Humberto, por su juventud, el resultado es impresionante. Santiago Álvarez desde el 65 está realizando una obra sólida con documentales de gran resonancia, y *Aventuras de Juan Quin Quin* (1967) es también un encuentro logrado con esa búsqueda de renovación del lenguaje que caracterizará la obra práctica y teórica de Julio. Quizás Alberto Roldán con *La ausencia* (1968) apuntaba hacia planos mayores, pero comienza ese éxodo del que hablamos hace un

rato, que en algunos casos pasó por el desgarramiento. En otra medida podemos señalar los documentales de Nicolasito Guillén Landrián, que son muy significativos.

En el caso de *Memorias...*, he contado en otras ocasiones mis recuerdos de entonces, de la situación en que se encontraban Cuba, y el mundo, en el momento de su lanzamiento. La valoración, en sentido general, fue buena, muy buena, pero sin reconocerle sus valores de excepción, de clásico, que adquirió progresivamente, en particular cuando fue redescubierta en los Estados Unidos, a principios de los 70, por la crítica especializada y el público de vanguardia.

1968 fue el año de *La hora de los hornos*, de Solanas y Getino, no el de las *Memorias del subdesarrollo*, de Tomás Gutiérrez Alea. El mundo era otro por las urgencias sociales y políticas que se vivían, cosa que incidió en la recepción del espectador. Recordemos las guerrillas en América Latina, el recrudecimiento de la lucha de los negros por sus derechos civiles en los Estados Unidos, la escalada de la guerra de Vietnam, el asesinato de Martin Luther King y Robert Kennedy, el lanzamiento mundial del *Diario del Che en Bolivia*, el mayo francés que se extendió a buena parte de Europa Occidental por la fuerza del movimiento juvenil en Italia y Alemania, que nos llega hasta el Tlatelolco de México con la masacre de estudiantes pocos días antes de empezar las Olimpiadas en ese país. Tengo la impresión, si mi memoria no me engaña, que todo esto limitaba, en su inmediatez, la comunicación con la riqueza reflexiva que traía *Memorias...* En el momento de su aparición, para decírtelo de la manera más simple posible, el mundo no estaba para ella. No se veía con buenos ojos o mayor profundidad, en medio de tanta convulsión, la actitud de ese protagonista pasivo que cuestiona la realidad desde la distancia, sin compromiso. Es en Checoslovaquia, en las últimas semanas de la llamada Primavera de Praga, en el mes de julio, donde recibe tres reconocimientos importantes en el Festival de Karlovy Vary.

Hace poco estuve releendo el número de *Pensamiento Crítico* dedicado al ICAIC, de mediados de 1970. Aparece una crítica de la película escrita por Fernando Pérez —que, por cierto, fue bueno en ese frente cuando lo ejerció— y advertí que no tenía una mirada a fondo, apasionada, del alcance de la película, aunque la valora como muy buena.

Si la revisa hoy estoy seguro de que pensaría otras cosas, quizá se pasaría la cuenta, como Alfredo...

Es que me hubiera sucedido a mí también, porque esa dimensión de *Memorias...* se la da el añejamiento, el tiempo la hizo crecer. Pero te repito que ese fue el tono de las críticas de la época, la obra del ICAIC era tan militante que no había mayor espacio para el cuestionamiento. Lo que seguía en la mirilla de nuestros adversarios era la política de exhibición, lo que desencadenó Blas en el 63 se retoma en el 71.

Y ahí vamos... <

(Continuará en el próximo número.)

Ese siempre ingrato papel de acompañante

Hay frío esta noche. Intenso. Inusual entre nosotros. Pagas en el pasillo de la sala al acompañante que lo cuida. Te aproximas a la cama Fowler y él, como puede, trata de incorporarse para darte un abrazo. Entonces reparas en lo que para resguardarse del frío lleva puesto sobre el viejo pijama, cuya camisa ni siquiera hace juego con el pantalón. Es el blindado contra todo invierno y a la vez elegante abrigo de nylon —a la moda, a la cadera—, que trajiste al regresar de la beca hace ya sus treinta años y que en tantas nevadas te fue allá siempre imprescindible.

Apenas lo reconoces, pues la vieja prenda de vestir —como la clásica princesa modernista— ha perdido la risa, ha perdido el color. Hilachas se muestran en sus mangas, manchas de grasa o vaya a saberse de qué aparecen diseminadas a todo el largo y ancho de su superficie, y hasta se observan las trazas de unas trazas que, paciencia y gula mediantes, fueron con los años dejando sus huellas en ella.

Recuerdas la impresión que al regreso causabas a todos al usarlo. Aquí no los había como ese y si bien nuestro invierno no era lo suficiente frío como para llevarlo tantas veces, no importaba, te lo ponías como fuera para lucirlo a las muchachas, a los compañeros de trabajo, a la gente del barrio, disfrutando internamente —quizá sin ser consciente a plenitud— las miradas de admiración o envidia adivinadas en ellos.

Pero aprovechaste bien lo aprendido en tu beca. Te hiciste útil, necesario, imprescindible. Y los viajes menudearon. Y las oportunidades de compra en el extranjero. Las de renovación de

vestuario, de efectos electrodomésticos, de útiles de todo tipo para el nuevo hogar que formaste, en el barrio aristocrático, a casi una hora en tu Peugeot de la casa de los viejos, de la antigua y buena gente de tu barrio humilde, en quienes, aunque cada vez te llegabas menos por allá, seguías adivinando aquellas ahora incrementadas miradas de admiración o envidia que, en verdad, ya no necesitabas.

Por eso una noche de frío, semejante en todo a esta, le dijiste “Agarra, viejo, que todavía está buenísimo y te queda que ni pintado”, e insististe en que se lo probara delante de ti para validar tu desprendimiento. Y él se lo puso. Y verdad que le quedaba bien. Un poco estrecho nada más, que con los años —para bien o para mal— estaba ya bastante pasadito de peso.

Y continuaron transcurriendo los inviernos. Y el viejo siguió poniéndose el abrigo, sin que tú lo advirtieras cada vez menos estrecho y elegante. Hasta hoy que ves cuán grotescamente le cuelga, y juegas a adivinar también qué sentimientos hacia ti podrían albergar esas hilachas, esas manchas de grasa, ese de repente tan revelador vacío que lo va caracterizando (cuánta principalidad se ha ido fugando de su un día impoluto material sintético, cuán poca vida va ya restándole a tu padre).

Y sientes que te queman las mejillas. Como ahora continúan quemándote las tantas otras cosas que no alcanzaste a expresarle cuando aquella noche se abrazó a ti y te dijo que siempre estaría orgulloso de su hijo, del hijo que tan lejos ha llegado en la vida.

Se fue esa noche, con su abrigo. Y con ello cesó al alba, para ti, ese tu ingrato papel de acompañante. <

Última convocatoria

Tomó otra vez el examen en sus manos y trazó el círculo que usualmente colocaba en la parte superior derecha de la primera hoja, pero de nuevo no se decidió a escribir dentro de él la calificación. En un principio no había tenido dudas. Razones le sobraban para desaprobarlo. El alumno había suspendido con anterioridad las dos primeras convocatorias en forma desastrosa. Errores de contenido inadmisibles en un estudiante universitario del último año de la carrera. Faltas de redacción y ortografía garrafales las cuales generosamente excedían el máximo de ellas estipulado en el Reglamento de Educación Superior y, por añadidura, no solo había solicitado revisión de prueba en la segunda convocatoria, sino que al hacerlo había adjuntado un escrito —verdadero libelo— en el cual lo acusaba de ineptitud como profesor en todos los órdenes de la docencia y le imputaba incurrir en manifestaciones de autosuficiencia y desprecio a los alumnos, en un intento de desacreditarlo éticamente que por supuesto no prosperó y le costó una humillante reprimenda unánime por parte del tribunal de apelación.

Con todo, algo retenía su decisión. Este último examen no era tan lamentable como los anteriores. Menos errores de bulto en cuanto al contenido, formalmente menos faltas de ortografía y redacción, pero en todo caso un examen que no se encontraba a la altura de lo esperado de alguien a quien solo le restaba esa asignatura para obtener un título universitario de igual validez que el de sus profesores, una patente de corso que le facilitaría acceder a actividades profesionales para cuyo desempeño ese alumno, bien lo sabía él como profesor, no estaba capacitado.

Sabía que había sido consecuente con su ética profesional durante toda su carrera de profesor, que se había mostrado sordo a las sugerencias de otros colegas para que no fuera tan severo al calificar, para que no se buscara problemas hasta con la directiva de la Facultad por no temblarle la mano cuando era preciso suspender a un alumno y que no resultara justificable el alias peyorativo endilgado por algún alumno con más ingenio en el escarnio que talento para aprobar las asignaturas cursadas, pero las circunstancias presentes le imponían reflexionar cuidadosamente sobre la decisión que debía tomar.

No, aquel alumno no era en última instancia el culpable de su situación actual. ¿Acaso no había llegado al último año de la carrera con esas mismas deficiencias? ¿Acaso todos aquellos profesores que durante cinco años lo habían examinado y eran plenamente conscientes de sus limitaciones no lo habían aprobado curso tras curso en todas las asignaturas? ¿Acaso sería este el único estudiante en estas circunstancias? ¿No estaba enterada de esa situación la directiva de esa Facultad? ¿Lo aprobaría él, precisamente él?

El profesor dejó caer otra vez el examen sobre el escritorio. En sus manos estaba el futuro de una persona que bien poco se merecía su generosidad, que de modo indudable ni siquiera se la agradecería, que seguramente en un futuro —aprobáralo no— en caso de recordarlo al hablar con sus antiguos compañeros de clases se referiría a su persona denominándolo con aquel lapidario “alias definitivo” de los años de estudiante. Si lo desaprobaba, era la última oportunidad del muchacho, perdería la carrera, todo el esfuerzo que habría hecho al cursarla. Sí, sus padres también sufrirían debido al daño ocasionado por quien tan despiadado había sido con el joven, un viejo hijodeputa insensible y vengativo. Si lo aprobaba y el examen era casualmente muestreado como era reglamentario nadie iba a pensar que un profesor con tantos años de experiencia iba a estimar admisible un ejercicio a todas luces indefendible. Claro que pensarían en una claudicación suya, en los “fulas” por los cuales de seguro se habría dejado embarrar al final de su vida. “Calumnia, que algo queda”, se dijo.

No era por miedo a que lo consideraran corrupto que se resistía a aprobar a un alumno cuyo examen no era digno de serlo, sino que sabía que sobre su conciencia permanecería siempre la vergüenza de haber actuado en contra de sus principios. Recordó la frase que le escuchara un día a una vieja profesora suya: “La vida se encarga de suspender a la gente”. En efecto, podría aprobarlo, en definitiva no era enteramente suya la culpa, sino también la de tantos otros, y era poco probable que precisamente le muestrearán esa prueba. Pero no alcanzaba a tomar la decisión.

Meditó aún durante un tiempo. Retomó en sus manos el examen e insertó la calificación dentro del círculo que usualmente colocaba en la parte superior derecha de la primera hoja. De cualquier modo, no sabemos si le tembló la mano. <

La sangre párpado

El apodo que desde muy joven le adosó alguno de sus amigos, me libera de describirlo físicamente: El Moro. Hijo de libanés y mexicana, toda su expresividad parecía concentrarse en su mirada, profunda y limpia. Lo recuerdo como un hombre íntegro, reflexivo, afable. Y aún lo veo de pie con el cuerpo echado levemente hacia atrás, los brazos cruzados sobre barandas de embarcaciones invisibles que atravesaban el turbulento río de la vida. Amigos desde 1977 cuando ambos vivíamos en México, nos encontramos en Buenos Aires en 1986. Allí realizamos la entrevista que sigue, en esos días en que el poeta se dedicaba a pintar, dar algunas caminatas por el barrio o viajar al centro para encontrarse con su amigo, el poeta paraguayo Elvio Romero, en el viejo bar La Academia, sembrado de mesas de billar. Parte del diálogo fue a parar a las páginas de la revista Crisis, donde yo trabajaba. Me parece escuchar aún hoy el timbre de su voz; las palabras salían de su boca dibujadas por una mano, masticadas por un impulso interior que daba una dicción pausada y clara.

Fayad es un poeta que revisa los pliegues de lo humano en sus minucias, sus temblores imperceptibles, su vibración íntima. Los ejes de su obra tienen que ver con la libertad, el viaje, el amor, lo orgánico ubicado entre el esplendor y la finitud, la extranjería en un mundo hostil. Los títulos de sus libros dan algunas claves de su vida y su escritura: Los párpados y el polvo refleja su turbación y desamparo al llegar a La Habana en 1949, mientras que Vagabundo del alba alude a la errancia; asimismo Los puentes da cuenta de todo lo que es vínculo y enlace; gozne entre territorios diferentes. Por esta libertad es la consigna de su visión del mundo, en tanto Abrí la verja de hierro renvía a actitud inaugural, apertura que es a un tiempo acción y génesis.

Podríamos empezar por los inicios de tu poesía. Tengo entendido que comenzás muy joven en un pueblo de provincia.

Me parece que yo tenía dieciocho años cuando publiqué el primer libro, *Brújula*, que apareció en un pueblito de Cuba que entonces tenía siete mil habitantes, Guayos, en la actual provincia de Sancti Spíritus. Salió de la imprenta de Wilfredo Rodríguez y es el único libro publicado allí hasta hoy.

¿Cuáles eran tus lecturas e influencias por ese tiempo?

Ese libro tenía marcadas influencias de los poetas “románticos” más populares de la Cuba de entonces y de otros poetas internacionales, pero fundamentalmente de José Ángel Buesa, uno de los poetas más conocidos en Cuba a lo largo de la República, es decir, a partir de 1902. Su libro *Oasis* tuvo alrededor de veintidós ediciones. Buesa era un poeta sentimental, extremadamente pegajoso, le interesaba sobre todo llegar a las grandes masas femeninas. Dominaba las formas a plenitud, sabía muchos idiomas y era un gran rimador. Mi libro también tenía vagas influencias de Rubén Darío y Enrique González Martínez.

¿Habías leído algo de Neruda o Vallejo?

Solo algunos poemas. Mira, cuando ese libro mío estaba en proceso de impresión para un formato de ochenta y tantas páginas, veo en un periódico un anuncio que ofrecía *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* y yo, que había leído ya un par de poemas aparecidos en un suplemento dominical, pedí el libro por correo. Cuando lo leí me impactó de tal manera que no volví más a la imprenta. Estaban comenzando a trabajar cuando el encargado de hacerlo me localizó y me preguntó si quería hacerle algún cambio. Hice un formato para cuarentaiocho



Entrevista a Fayad Jamís

Boccanera y Fayad, México, 1983

Sangre entre los párpados y el polvo*

páginas, lo reduje casi a la mitad; ya tenía un poco más de rigor, salieron doscientos ejemplares. Hay influencia de *Los veinte poemas...*, que por otra parte era un libro que apenas entendía. Hay que recordar que en ese pueblo no había ni bibliotecas. Críticos como Mónica Mansour dicen que algunas claves de mi poesía ya aparecen ahí. Es un libro pobre. A Vallejo lo leí en el suplemento del periódico *El País*; eran poemas de *Los heraldos negros*, si no recuerdo mal. Siguiendo con las influencias, reconozco que hay un poco de todo en mi trabajo, nunca he tenido complejo con eso; las influencias que son múltiples y que no solo vienen de la poesía sino de la prosa y de otras expresiones culturales.

¿Cuándo te iniciaste en la pintura?

Pinté desde siempre. Tuve durante mucho tiempo cierta necesidad de expresarme a través del arte, más allá de la palabra hablada con amigos y familiares. Eso es un hecho muy claro en mi vida, desde muy niño. A los nueve años hice una canción, aunque a esa edad no sabía leer ni escribir. Mis padres se mudaban cada pocos meses y no tenía dónde aprender. Pero mi padre, que era analfabeto en su idioma árabe, me enseñó de tal modo que entré en segundo grado a una escuela de Contra-maestre. Respecto a la pintura, yo hacía para aquella imprenta de Guayos dibujitos, comerciales, especie de diapositivas para el cine. Las hacía a mano con tinta china sobre vidrio; el peligro era que podía resbalar la pluma y una línea verde ampliada en la pantalla se veía como un río, una cosa espantosa. Pasaban esos dibujos entre películas y me pagaban dos pesos.

¿Cómo se da el paso de tu primer libro a Los párpados y el polvo?

Hay un largo proceso, incluso *Brújula* no es lo primero que yo hago, sino el resultado de maduración dentro de aquel momento. En 1949 llego a La Habana y rápidamente descubro un ejemplar de la revista *Orígenes* y me deslumbro no solo con los poetas cubanos sino con poetas internacionales: T.S. Eliot, Wallace Steven, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Pedro Salinas; algunos franceses católicos como Paul Claudel y Pierre Jean Jouve. Yo compraba *Orígenes* en una librería de viejo de la Plaza del Vapor, mientras entraba en contacto con otros poetas de mi generación; nos reuníamos para hablar de literatura en el cafetín Las Antillas.

Por esos días, tratando de participar en un concurso nacional de poesía que finalmente ganó un poeta importante —no recuerdo si Regino Pedroso, Emilio Ballagas o Justo Rodríguez Santos—, encontré a Fernández Retamar. Estaba inscribiendo un libro que se llamaba algo así como *Canto a dos voces*, mientras yo hacía lo mismo con *Brújula*. Un día me visitó y me llevó *Elegía como un himno*, dedicado a Rubén Martínez Villena. Mucho después dijo que yo había sido el primer poeta que conoció personalmente.

En *Los párpados y el polvo* está mucho de tu choque con la realidad de La Habana de ese entonces, tu desconcierto.

Se publicó en 1954. Retamar dijo que en esas páginas yo había puesto espejo fiel a un tiempo oscuro. Se han dicho muchas cosas sobre ese libro. Rodríguez Rivera dice que es el libro más intenso de la década. Es un libro con sus oscuridades, su misterio, su hermetismo. A la vez mucha gente destaca que no es solo un espejo fiel a un tiempo oscuro, sino que reflejaba una realidad concreta por la vía de la metáfora; por medio de los recursos de la literatura aparecían las palpitations de un mundo sórdido, hostil. Yo había llegado a La Habana el 5 de octubre del 49, sin casa, sin familia, sin trabajo, en ese tiempo de corrupción, de mentiras, de engaño, de desencanto y horizontes cerrados para todo.

En tu camino de búsqueda expresiva se ve como un libro sustancial.

Ese libro pequeño de cuarentaiocho páginas tuvo dos limitantes: por un lado el costo de la edición que pagaron los amigos (ciento ochenta pesos por trescientos ejemplares), y por otra su extensión, que me obligaba a una selección extrema. Te cuento una anécdota. Estando el libro en prensa hablé por teléfono con Lezama Lima comunicándole la noticia. Me dijo que daba por supuesto que el libro saldría con el sello de *Orígenes*; respondí afirmativamente y respiré aliviado. Lezama ignoraba que el grabado de *Orígenes* ya estaba en la portada y que lo estaba llamando para solicitarle permiso. De haberse negado habría tenido que rehacer la tapa. Cuando le comenté que se trataba de un libro pequeño dijo: “A mí me dicen las cosas cuando ya han sucedido; usted debería haber hecho un libro de doscientas páginas”. Personalmente creo que es un libro importante en mi trabajo, en mi experiencia personal; mirando hacia atrás creo que es un pedazo de mi vida convertido en arte.

¿Y tu vida en ese ambiente sórdido de La Habana?

Por momentos no tuve dónde vivir; recuerdo una vez que me hospedé en un hotel con cuatro catres por habitación, La Cueva de los Mochuelos se llamaba; había que dejar los zapatos bajo las patas de la cama para que no los robaran. Veo ese tiempo como el destino de un guajiro que flotó transitoriamente en el polvo de La Habana. Llegué también a dormir en la tarima

*Esta entrevista fue preparada especialmente para *La Gaceta de Cuba*, con motivo de cumplirse este año tres décadas del fallecimiento de Fayad Jamís. Una versión más breve y con algunas variantes se publicó en la revista *Crisis*, n. 43, Buenos Aires, junio de 1986 bajo el título “Fayad Jamís, la sangre entre los párpados y el polvo”. Y luego con el título de “Fayad Jamís, vagabundo del alba”, apareció en el libro *Malas compañías. Historias de vida*, Jorge Boccanera, San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1997.

del estudio de un escultor amigo donde escribí los textos de *La pedrada*.

¿Por qué ese título?

Lleva un poema que se titula así y dice algo como: “te romperé la crisma, la cabeza como una calabaza”; es la pedrada a un difamador que sale de algo general del mundo mágico y misterioso campesino, que yo recreo mucho en este cuaderno. Cuando fui a París lo mandé a la revista *Ciclón* que fundó Rodríguez Feo, y es la primera colaboración que yo cobré en mi vida. Creo que salieron en un número de *Ciclón* del 55, y ya en el año 62, de regreso a Cuba, lo pude publicar como cuaderno. Luego aparecería una redición con el agregado de nuevos poemas.

A mitad de los años 50 un barco de bandera italiana te condujo a París, donde estuviste cerca de la experiencia surrealista.

Me fui a París a bordo del *Andrea Gritti* (quiero escribir un libro de relatos sobre París, donde me fue poco mejor que en La Habana, que como dije antes tenía un ambiente infecto, humanamente irrespirable) y allí escribí a ramalazos con la influencia predominante de Guillaume Apollinaire y Georg Trakl. Por ese tiempo, el surrealismo, al que reconozco como la revolución de la metáfora, daba sus últimos coletazos. Me tocó estar cerca de ellos, su atmósfera, sus poetas, y aunque me mantuve a distancia de sus postulados, me atraía la aventura de lo maravilloso del arte. Tengo ciertas dudas sobre el término surrealista en mi trabajo, luego volveré sobre este punto. En París, Nicolás Guillén, en una lectura de sus poemas a cargo de un actor francés, me presentó a Louis Aragon, quien me impresionó como un autor sumamente prolífico y versátil, gran poeta y virtuoso de la prosa, ensayista e improvisador. A André Breton lo conocí un poco más. La mayoría de los surrealistas estuvo presente en mi primera exposición de pintura en Francia en la galería L'Etoile Scellée, en 1956. Yo hacía por ese entonces una pintura de manchas que le gustó a Breton, encontraba un lirismo en mis trabajos y cierto reflejo de la realidad; le llamaron incluso la atención algunos títulos como “Escucho la canción de los ahorcados” o “Islas de sangre”. El texto del catálogo lo escribió José Pierre, quien con el tiempo se convertiría en el crítico de la pintura surrealista. Era el auge del tachismo; la pintura gestual, matérica.

Te tocó vivir la Francia convulsionada del Canal de Suez, de la guerra de Argelia, del ascenso de Charles de Gaulle...

Yo era un pobre diablo que pintaba paredes y me enteraba fragmentariamente de lo que sucedía. En esos cinco años que viví en París no tuve siquiera un abrigo, vivía en estado de desesperación, escribía y bebía hasta la madrugada. Por ese tiempo, años 56, 57, escribo presionado por determinadas circunstancias personales los textos que luego incluí en *Los puentes*. De aquella producción muchos poemas permanecen inéditos. Estos primeros libros míos tienen una gran diversidad de estilo, hay como cuerpos muy definidos entre uno y otro, cuerpos de vida que uno ha experimentado de manera diferente, porque yo no viví en Guayos algo parecido a La Habana, ni allí algo semejante a lo de París. Son etapas con un mundo de asombro distinto.

Yendo a tu regreso a Cuba, alguna vez dijiste que esa vuelta inicia la etapa más importante de tu vida.

Así es. En enero de 1959 pienso en volver pero no tengo recursos; hasta que en febrero me entero que los aviones de Cubana de Aviación llevaban a los cubanos gratis. Tenía que llegar primero a Madrid. Lo comenté con los amigos y luego fui a la comisaría a renovar una visa vencida; allí me detuvieron, pero luego accedieron a renovarme el permiso de residencia por setenta y dos horas, el tiempo justo para tomar un tren y llegar a la capital española. Pisé La Habana el dos de marzo del 59 y ahí comienza el capítulo más importante de mi vida. Lo primero que hice fue trabajar en el Museo Nacional (había trabajado allí en 1953 como soldador en estructuras monumentales), repleto

de obras recuperadas. Surgió la idea de restaurar un mosaico románico llegado en 1927 de la ciudad de Itálica, del sur de España, y me comprometí a dirigir el equipo que haría el trabajo. Duró un año; el mural actualmente está en el palacio de Bellas Artes.

Hay un Fayad de labor intensa que se desdobra en diferentes disciplinas: jefe del suplemento cultural del diario Hoy, profesor de pintura, diseñador gráfico, director de ediciones Unión y traductor de Attila József; un Fayad que escribe como poseído la poesía de Vagabundo del alba, Cuerpos, Por esta libertad.

Como editor no me fue mal: tuve a “Laura” y otras colecciones editoriales; publiqué a [Paul] Éluard, [Nazim] Hikmet, [Jorge] Guillén, [Miguel] Hernández, [T.S.] Eliot, [Arthur] Rimbaud, [Bertolt] Brecht, [Juan] Gelman, [Manuel] Scorza, [Pablo] Neruda, Saint John Perse y no sé cuántos autores más. Pasé por diferentes tareas hasta que del 73 al 84 me desempeñé como consejero cultural de nuestra embajada en ciudad de México.

Volvamos al huracán revolucionario.

Justamente, los primeros años del proceso revolucionario, su repercusión. Hay que pensar antes que todo en la magnitud de las transformaciones. A veces uno se levantaba, leía el periódico y algo muy grande había cambiado en el país; la supresión de la lotería, de la prostitución, la primera ley de Reforma Urbana, la nacionalización de grandes empresas; cuántas medidas que nos cambiaron la vida y beneficiaron a las mayorías que no eran, por cierto, cuatro gatos, sino multitudes sin acceso a la belleza, a la comida, a la dignidad, a la cultura. La historia la hemos visto no como algo que solo está en los libros, sino que nos tocó vivirla.

En 1962 el jurado que premia Por esta libertad señala entre los logros de tu libro, el desmarcarse de una poesía de mera propaganda.

Yo tuve durante mucho tiempo la necesidad grande de comunicarme con un número cada vez mayor de personas. Y esta era la primera vez que uno no escribía para sí mismo, aunque en primera instancia uno escribe porque quiere decir algo y sabe que otro lo va a recibir. Entonces, hay un contacto con el público, llega tu palabra, es una interacción muy importante, y el deseo de comunicar hizo, en mi caso, que apelase a una palabra clara, transparente. *Por esta libertad* fue registrado con opiniones diversas; es un libro que asumo con toda la pasión que puede caber en la lucidez de un hombre. Pero también lo asumo con la conciencia de que es una brevísima etapa de mi trabajo que luego integra otras maneras expresivas; esa síntesis de caminos recorridos que aparece luego en *Abrió la verja de hierro*.

En los 60 y 70 la crítica señaló al coloquialismo como rasgo predominante de la poesía de América latina; ¿sientes tu obra encuadrada dentro de esa oralidad extendida y desbordante?

El tema del elemento conversacional en la poesía cubana es casi obligado. Creo que la poesía norteamericana caló más en la generación anterior; me refiero a quienes bebieron esos textos antes que nosotros, los escritores de la revista *Orígenes*, por ejemplo. Pero te diría que aunque no es una influencia predominante en mi expresión, no soy totalmente ajeno a esa tendencia. Tal vez de manera esporádica, no sé; a lo coloquial lo encuentro más en poetas como [Jacques] Prévert y [Carlos] Drummond [de Andrade], entre otros. Yo pienso que mi trabajo, dicho con toda modestia, tiene su propia dinámica, sus propias exigencias, yo no le impongo demasiado, se hace, yo ayudo.

En Abrió la verja de hierro se conjugan el viaje (el flâneur por ciudades varias), el tono confesional y la escena onírica, esa ventana llena de alaridos, los besos pudriéndose en el río. Todo aquello que algunos críticos han querido reducir con el rótulo de surrealista.

Creo que eso es demasiado simple para englobar muchas etapas de un trabajo que en definitiva cuesta mucho esfuerzo, un trabajo que está dentro de mí y que tengo que sacar, estoy urgido de

parir. Mis etapas no son fácilmente encasillables, por eso la duda ante ese término, surrealismo, que mencioné anteriormente. Durante algún tiempo dije que mi trabajo se parece un poco a la prosa periodística pero en un sentido estricto, como redacción. Pienso en *El extranjero*, de Camus, esa prosa incisiva, descarnada, de pocas palabras. Sin embargo, muy a menudo, cuando estoy describiendo lo cruel, ciertas realidades que dan asco, aparece de pronto una es-

pecie de relámpago, una metáfora que ilumina el resto del poema y lo convierte en materia poética. Hay hombres más monolíticos, pero yo no tengo una visión así, ni de la vida, ni del arte. Tengo una visión multifacética porque creo que los hombres son contradictorios, armados por una cantidad de materiales diferentes, extraños, durísimos y también por otros efímeros, de blandura, materiales pútridos, alambrosos. Estamos hechos de todo eso. <



El árbol, dibujo a plumilla obsequiado al autor

37/100

El árbol, dibujo a plumilla obsequiado al autor

EL 18 DE MAYO FALLECIÓ EN LA CAPITAL DE MÉXICO, A LOS NOVENTAIÚN AÑOS, el editor, ensayista y profesor universitario Federico Álvarez Arregui, destacado miembro del exilio español, militante comunista y notable propulsor de la cultura y el desarrollo editorial en Cuba y en México. En el Instituto Cubano del Libro dirigió durante años la colección Cuadernos Populares; en Madrid, la editorial del Fondo de Cultura Económica y en México, varios suplementos literarios y la *Revista del Instituto Mexicano de Bellas Artes*. Tanto en la Universidad de La Habana como en la Universidad Nacional Autónoma de México fue profesor de literatura y teoría literaria. En Cuba recibió varios reconocimientos: en 2004, la Medalla de Amistad con los Pueblos; en 2006, la Distinción por la Cultura Nacional y en 2017, la Medalla “Haydée Santamaría”. Publicó una colección de críticas literarias (*Vaciar una montaña*, 2009), su autobiografía (*Una vida. Infancia y juventud*, 2013) y un novedoso estudio sociocultural sobre la crisis de la ideología en el mundo moderno (*La respuesta imposible. Eclecticismo, marxismo y transmodernidad*, 2005).

La Gaceta de Cuba rinde homenaje al querido Federico con la publicación de este artículo de Ambrosio Fornet, uno de sus amigos más cercanos.

He estado relejendo, por puro placer, algunas de las *Glosas* que Federico Álvarez publicó en México y recogió bajo el imponente título de *Vaciar una montaña* (2009). Es doble el vínculo que me une a ese libro, porque resulta que fue Lisandro Otero —otro amigo entrañable— quien tuvo el acierto de sugerir que fuera Federico quien se hiciera cargo de la columna semanal del periódico *Excelsior* en la que aparecerían estas *Glosas* entre 1998 y 2006. Y es en una de ellas donde el autor confiesa que entre sus lecturas predilectas está *La condición humana*, novela de André Malraux cuya edición cubana, de 1965, fue prologada por Lisandro, justamente. Curiosa coincidencia.

Doy por descontado que en aquella lista de preferencias —dominada exclusivamente por autores europeos, sin una sola alusión a los latinoamericanos— Federico evocaba lecturas de juventud, pero me llamó la atención que incluyera en ella *Los Maias*, de Eça de Queiroz, que si bien no he leído —lo confieso—, me he prometido leer, porque no puedo descartar sin más una opinión como esa, viniendo de quien viene, ni considerarla simplemente una extravagancia. Entretanto, desde mi perplejidad no me queda más remedio que atribuirle, como lo hago aquí, la condición de *misterio*.

Otro es el caso del ateísmo raigal de Federico. El insondable enigma del Más Allá, que lo atormentó en su primera adolescencia, fue arrancado de cuajo por una simple frase de Unamuno que sembró en su conciencia la idea, angustiosa y tranquilizante a la vez, de que la vida, pese a ser una cosa muy seria, era un simple tránsito de la Nada a la Nada: “Así como antes de nacer no fui, así después de morir no seré”. Tan sencillo como eso. ¡Y dicho por quien lo dijo! No por el réprobo Voltaire, sino por don Miguel de Unamuno, nada menos! Los caminos de la Providencia —y los del Raciocinio— son inescrutables.

Pero el adolescente no se detuvo ahí y muy pronto pasó de la metafísica a lo histórico por un camino pavimentado de lecturas. Porque, además de obras de narrativa, “hay otros libros que necesitamos, que usamos, que acaban siendo indispensables. Libros de ensayos, de filosofía, de política...” ¿Cómo pueden vivir, los que no leen, “ignorando el universo infinitamente maravilloso de los libros?” Habrá un bromista que se apresure a responder que devorando culebrones, pero Federico, el incorregible lector de novelas, dirá que no es lo mismo. ¿Acaso “se ama una telenovela como se ama *La cartuja de Parma*”? Imposible. Se ama a esos libros como se ama a las personas”.

Ahora nos será más fácil entender lo que parecía ser el mayor de los misterios latentes en la personalidad y la obra del autor, un punto que pudiera definirse como el misterio de su mutación vocacional. Cuando a mediados de 1947 su padre decidió trasladarse con el resto de la familia para México, Federico acababa de terminar el segundo año de la carrera de Ingeniería Civil en la Universidad de La Habana. Iba a ser ingeniero. Pasó el tiempo y he aquí que un buen día lo vemos convertido en editor, crítico literario y profesor de Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México

(UNAM) y de la Universidad de La Habana. Había llovido mucho en ese lapso.

Pero algunos de nosotros, que no habíamos conocido al ingeniero, vimos aquello como algo *natural*. Al presentar la edición mexicana de su autobiografía en la Casa de las Américas, dije: “Nadie, que yo conozca, ha leído más literatura, sabe más literatura ni enseña mejor la literatura [que Federico Álvarez] y, sin embargo, lo que él quiso ser, cuando era un joven lleno de ilusiones, fue ingeniero civil. Bendita mutación. Las redes de caminos y carreteras de la Isla y de México salieron perdiendo, pero todos nosotros salimos ganando.”

Lo repito ahora, cuando él ya no está entre nosotros y cuando una relectura de sus *Glosas* contribuye a ratificar mi opinión. <

Las Glosas de Federico: coincidencias y misterios

Ambrosio Fornet

Obituario

El 6 de junio conocimos de la muerte del actor Rolando Peña Portillo, con una larga trayectoria en la radio y la televisión cubanas. Fundador de la televisión en Santiago de Cuba, actuó en importantes series y telenovelas como *Móvil 8*, *Sector 40*, *Horizontes*, *Cuando el amor no alcanza* y, más recientemente, en la telenovela *En tiempos de amar*.

El 13 de junio, falleció a los sesentaiocho años el escritor Miguel Mejides. Nacido en Nuevitas, ganó el Premio David de cuento con el libro *Tiempo de hombres*. Luego, *El jardín de las flores silvestres* obtuvo el Premio “Luis Felipe Rodríguez” de la UNEAC en 1981. “Rumba Palace”, incluido en el libro homónimo, mereció el Premio internacional “Juan Rulfo”, de Radio Francia. Publicó las novelas *La habitación terrestre* y *Perversiones en el Prado* y *La saga del tigre*. En 2016 recibió el Premio de novela “Italo Calvino” por “El plagiador” (de la que ofrecemos un fragmento en este número). Por su labor en la promoción de los vínculos culturales entre Cuba e Italia le fue otorgada la Orden al Mérito de la República Italiana. Perteneció al Consejo Nacional de la UNEAC y se desempeñó como vicepresidente de la Asociación de Escritores.

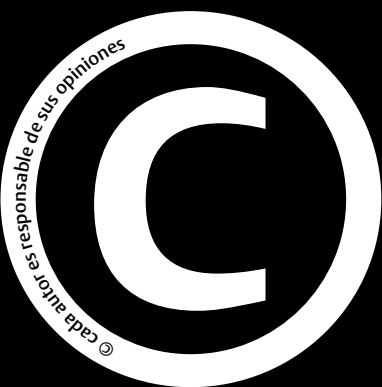
Días después, el 16 de junio, murió la directora del Ballet Infantil de la Televisión cubana Iraida Malberti Cabrera. Comenzó en ese medio un año después del triunfo de la Revolución como coreógrafa del primer programa para niños, *El mundo de los niños*, con Carmen Solar y Edwin Fernández; al que siguieron muchos otros: *Caritas*, *Amigos y sus amiguitos*, *Tía Tata cuenta cuentos* (donde realizó trabajo de coreografía con títeres), *Y dice una mariposa* o *Cuando yo sea grande*. Codirigió junto a su hijo Juan Carlos Cremata el largometraje *Viva Cuba*, y fue parte fundamental del proyecto *La Colmenita*, que dirige Carlos Alberto Cremata Malberti.

El 19 de junio, murió a los ochentaicinco años el poeta Rafael Alcides. Cultivador del coloquialismo poético, sus primeros libros fueron *Himnos de montaña* (1961), *Gitana* (1962) y *La pata de palo* (1967), para dos décadas después publicar su volumen más conocido, *Agradecido como un perro* (1983), al que siguieron *Noche en el recuerdo* (1989), *Y se mueren*, y

vuelven, y se mueren (1989) y *Nadie* (1993). Más recientemente dio a conocer en España cuatro obras de narrativa: *Libreta de viaje*, 1962-2000, *El anillo de Ciro*, *Un cuento de hadas que acaba mal* y *Memorias del porvenir*, con el que ganó el XVII Premio Literario Bodegas Olarra-Café Bretón, de Logroño; así como los poemarios *Conversaciones con Dios* y *GMI*.

El 28 de junio murió, a los setentaiséis años, el editor Fernando Carr Parúas. Desde 1970 y hasta 2006 laboró en el Instituto Cubano del Libro, en las editoriales Ciencias Sociales (1970-1974, y 1982-actualidad), Gente Nueva, Científico-Técnica y Orbe. Igualmente impartió clases de superación para editores y otros técnicos del libro y fue responsable de la Colección Premio Nacional de Ciencias Sociales. De su amplia bibliografía sobresale el ineludible *Diccionario de términos de escritura dudosa*, en coautoría con Moralinda del Valle (2000), *Disquisiciones sobre temas editoriales y del idioma* (2004), y el *Diccionario de cualidades, defectos y otros males del cubano* (2014). Por su destacada trayectoria fue Premio Nacional de Edición 2009.

El 3 de julio, las artes escénicas cubanas sufrieron la pérdida a los noventaicinco años de la actriz Natalia Herrera. Esta vedette y actriz de raíz dramática y singular vis cómica, en 1937, con solo catorce años, fue seleccionada Estrella Naciente de *La Corte Suprema del Arte*, programa radial de aficionados al que se presentó como cantante. Trabajó en años posteriores en compañías teatrales o como cantante en cabarets y espectáculos dentro y fuera de Cuba, así como en múltiples programas radiales. En 1948 integró el reparto de la novela *El derecho de nacer*, de Félix B. Caignet, en CMQ, y desde 1968 formó parte del espacio *Novelas Cubanas*. En 1952 comenzó su carrera televisiva. Actuó en *San Nicolás del Peladero*, *Detrás de la fachada*, *Los domingos no están contados*, *La rebambaramba*, *Día y noche* y *Así era entonces*; en el cine, tuvo personajes en las películas *Reina y Rey*; *Guantanamo*; *Zafiro*, locura azul; *Las profecías de Amanda*, y *Tropicana*, un paraíso bajo las estrellas. Condecorada como Artista Emérita de la Radio y la Televisión Cubanas, en 2004 recibió el Premio Nacional de Televisión y, en 2010, el Premio Nacional de Humorismo. <



Crítica

cine

53

¿Por qué lloran mis amigas?, de Magda González Grau y *La hoja de la caleta*, de Mirta González Perera y Jorge Campanería.

artes plásticas

55

Yo no hablo con fotógrafos, de Leandro Feal.

56

Mapa del laberinto, de Pedro López Cerviño.

libros

57

Viajes, cartografías y delirios, de Margarita Mateo.

58

Caravana, de Yosie Crespo.

59 *El brillo de la superficie*, de Delfín Parts.

60

Esteros, de Yanier H. Palao.

61

Plácido y el laberinto de la ilustración, de Roberto Méndez Martínez.

La impostura: alguien (además de) también tiene que llorar*



cine

La persistencia en traer a colación problemáticas socioculturales de nuestra sociedad actual, con anhelos de novedad sin serlo, difícilmente concreta el rigor de forma y contenido, la eficacia de recepción a la que aspira en el presente el acabado artístico de cualquier película.

Me parece excelente que nuestro cine reivindique las ideologías de género, que ponga sobre el tapete los conflictos existenciales de nuestras mujeres y valide, en cualesquiera de los formatos audiovisuales al uso, todas las inquietudes temáticas y estéticas que contribuyan al reconocimiento de sus derechos morales, sexuales, políticos, religiosos y civiles en las sociedades contemporáneas, no solo la nuestra. Que ese sea el camino de preferencia de cualquier debutante en cine resulta digno de celebrar y atender, pero está de más decir que antes que todo el cine es arte, y ello implica, como punto de partida, que todo realizador debe convencerse primero de lo que eso significa. *¿Por qué lloran mis amigas?* (2017) quedará como la incursión en pantalla grande de la directora de televisión Magda González Grau, aunque su obra represente todo lo contrario de lo que debe ser un ejercicio de puesta en escena y calidad artística dentro del lenguaje específicamente cinematográfico.

* Este análisis fílmico es un fragmento de la segunda parte de mi ensayo (todavía inédito) *"Block booking. Cine cubano (2015-2017): ¿Quién le tiene miedo al lobo?"*, que emprende una valoración crítica de las realizaciones cubanas de los últimos años.

El rencuentro de cuatro amigas después de veinte años para retomar su amistad de adolescencia, servirá para poner al día sus vidas, compartir fracasos y exorcizar también otros demonios que de alguna forma afectaron las expectativas estudiantiles, los lazos matrimoniales, las relaciones paterno-filiales y laborales, sus sueños y aspiraciones futuras en la etapa adulta. La cita revelará el egoísmo de Gloria (Luisa María Jiménez), sus prejuicios homofóbicos y un hijo con sida (Néstor Jiménez hijo); la determinación de Irene (Amarilis Núñez), que ha decidido vivir abiertamente su orientación homosexual después de renunciar al marido (Roque Moreno); el filantropismo consagrado y la intachable conducta laboral de Yara (Yazmín Gómez), en detrimento de sus atenciones al esposo (Patricio Wood) y a la familia; y de Carmen (Edith Massola), también una mujer soltera, su reinserción a la sociedad luego de permanecer quince años presa por sabotear un proyecto internacional de investigación en su laboratorio de trabajo, del cual robaba frascos de alcohol para venderlos en bolsa negra y conseguir el sustento del hogar y de sus hijos. Más o menos, la catarsis que despliegan estas mujeres en su cita al cabo del tiempo hace de este filme una especie de "secuela", a medio camino entre *Regreso a Itaca* (Laurent Cantet, 2015) y *Ya no es antes* (Lester Hamlet, 2016).

El programa narrativo que propone se complementa con vueltas al pasado para ilustrar las historias e introducir también a los personajes secundarios. En esos vaivenes la película no escatima un segundo en patentizar su credo feminista donde todo resulta dicho, verbalmente enunciado, en

un parloteo de histeria colectiva que desconoce la pausa necesaria, la economía de palabras, la sutileza de la metáfora alejada de la puerilidad estética.

Este tipo de cine que privilegia el verbo y a ratos parece anular la acción, es verdad, ha dado excelentes resultados a pesar de generar, de vez en cuando, cierto extrañamiento en la crítica, pero no puede obviarse que cuando tales ensayos de verbalismo castran las posibilidades de expresión de la imagen, la ductilidad del montaje desde una planificada concepción de su fotografía, etc., este cine se vuelve por demás ocioso, delimita sus fronteras en el marasmo retórico que, en el peor de los casos, como en este, recurre a la tabla "salvadora" del melodrama para salir a flote. Priman aquí la impericia estética y la militancia en un feminismo de oropel, sin molestarse siquiera en demostrar que, tratándose de producción de *sentido*, en todo enunciado a veces es mejor la sutileza del nivel pragmático y no el espíritu panfletario de un manifiesto de epidermis.

Es obvio que no necesariamente es este el camino para realizar una buena película y que cada director es soberano de su elección según sus apetencias y credo artístico, pero al tocar temas polémicos (feminismo, política, prejuicios sexuales, las relaciones maritales, etc.), como mínimo, es preciso conciliar las tensiones que contrarrestan la calidad del producto artístico y la efectividad de una narración bien estructurada. Satura el abordaje horizontal de las lateralidades, el discurso sobre la identidad construido como estereotipo melifluo. Nunca será suficiente la adherencia a las sensibilidades de la condición humana (la mujer), el sustantivar la voz de sus apetencias más inmediatas; pero se impone hacerlo bien, al menos con un mínimo de convicción de que el cine no es la pequeña pantalla. La ausencia de esos tics generadores de hondo sentido y la falta de singularidad de su historia inciden en el acabado de esta película que no encauza su propuesta en lo específico cinematográfico. Pudiera salvarse este telefilme dramático que inútilmente intenta ser cine, quizá, por lo inevitable del atractivo de su elenco, esas cinco grandes actrices que intentan hacer lo suyo aunque de un modo muy desigual: Luisa María Jiménez no va más allá de un tinte caricaturesco, Yazmín Gómez y Amarilis Núñez no rebasan el constructo plano para dar vida a sus personajes y Edith Massola parece no superar su repertorio gestual ya visto en otras ocasiones, aun cuando su historia tal vez sea, de todas, la que mejor consigue el interés del espectador.

En el filme, el humor, la crítica social, etc., a diferencia de las anteriores propuestas exhibidas en 2017 –*Los buenos demonios* (Gerardo Chijona) y *Sergio y Serguéi* (Ernesto Daranas)–, resultan sutilmente tratados pero no ahuyentan la idea de su manquedad en tanto se desgasta en una caótica exposición de historias divergentes pero similares, que (ab)usan (de) golpes bajos del melodrama más ramplón y de un diseño bien primario de la fotografía, el proceso de edición y la dirección de arte. La puesta, en sentido general, solo se limita a los saltos de espacio del portal a los interiores de la casa, como si con ello pretendiera evitar la monotonía del *raccord*, acompañado de un diseño fotográfico que no apoya la expresividad dramática de las actrices, y su montaje se desentiende de la alternancia de planos –casi siempre en planos medios y cerrados–, que permitan al relato explorar

los matices del drama y con ello también *respirar*, reservar el comedimiento necesario en medio de tanta ráfaga de discurso. El guion de Hannah Imbert olvida sorprender al espectador en una historia donde todo es muy previsible, incluso su final, y opta por el trazado maniqueo, lamentable y risible, en los perfiles psicológicos de sus personajes. Los masculinos, por ejemplo, o bien resultan maridos idiotas, victimizados, machistas incomprensibles, o el hijo es excesivamente frágil, llorón.

En esta cuerda se inserta otro de los filmes de la producción nacional del pasado año y recién estrenado en las principales salas del país en 2018, *La hoja de la caleta*, de los directores Mirta González Perera y Jorge Campanería, también debutantes en el medio. Su argumento aborda la historia de vida de un niño de nueve años, Berto (Carlos Denis Hernández), al cuidado de un padre pescador y alcohólico (Yohandry Aballe), cuando Fidencia (Yoandra Suárez), la madre, emigró ilegal a los Estados Unidos en una balsa. Demorará un tiempo el retorno de la progenitora, para que los problemas en esta familia alcancen el punto climático y el pequeño se vea en la disyuntiva de permanecer con el padre o partir con la madre al exterior, donde le esperan mejores condiciones de vida. En tanto, la maestra de Berto (Lianet Pacheco) y la vecina (Irela Bravo) harán lo posible por mediar en la relación paterno-filial y en el aprendizaje del niño en la escuela. Es muy difícil evitar las referencias a un hito no muy lejano dentro de la filmografía insular –*Conducta* (2014), de Ernesto Daranas–, mientras se asiste a la dramaturgia de esta película de la cual no hay nada favorable que decir porque en ella todo, *absolutamente todo*, resulta fallido: mal escrita, desigualmente actuada y peor dirigida.

La hoja de la caleta incurre en esos ganchos dolorosos al estómago mientras pretende la empatía del espectador con el desborde de lágrimas, el endeble dibujo del sufrimiento de un niño como soportes para su puesta, y esa intencionalidad, bien fútil, de acentuar su apetencia al vuelo artístico cuando justifica de manera enfática el título de la película. La principal dificultad de este filme radica en su guion, que no articula rigor dramático, pues aquí todo parece planteado de un modo muy superficial y francamente mediocre. Los personajes son simples bocetos de caricatura y las actuaciones no consiguen otra cosa que apuntalar una exteriorización gestual con la cual pretenden, a fuerza de mucho llanto, gritos y algunos climas más o menos en toda la llanura anecdótica de la película, acaparar los picos de atención del espectador. Nadie consigue convencerse, la verdad, ante tanto descrédito histriónico en las actuaciones de Yoandra Suárez y Yohandry Aballe. Claro que en esto tiene mucho que ver el desacertado criterio de selección del elenco y la dirección actuarial –pésima a todas luces–, pero lo primero que debieron advertir sus directores es toda esa ronquedad dramática, las grietas visibles en la arquitectura del guion con el cual decidieron construir su película. Ni siquiera los experimentados Irela Bravo y Manuel Porto como las figuras más atractivas del elenco pudieron hacer algo por este barco que, bien iniciada su travesía por las aguas costeras de Santa Cruz del Sur, comienza tempranamente a irse a pique.

A ello debe añadirse su factura de rancio *raccord* televisivo, con esas transiciones en fusión para inducir el paso del tiempo, la dirección de arte deficiente en todos los sentidos y una banda sonora

con la letra del simpático Kelvis Ochoa que apun-tala a cada minuto un gratuito sesgo sensiblero a la historia. Así, se diluyen –y de qué manera– las pretensiones de este teledrama que pregona a viva voz su anclaje en los códigos de lo cinematográfico. En todos los casos, y para mal, *La hoja de la caleta* pasará a la historia como el peor de los largometrajes de ficción realizado en nuestro país en los últimos años. Al menos, y para bien, a esta hoja macilenta y de pésimo gusto telenovelerio habrá que agradecerle su distancia del ámbito urbano capitalino en su propósito de espejear las problemáticas de la niñez en el seno de familias disfuncionales, la emigración ilegal y sus consecuencias para la sicología infantil.

Como lecciones positivas, tanto *¿Por qué lloran mis amigas?* como *La hoja de la caleta* serán de notable interés para comprender que en nuestras propuestas nacionales todavía resulta infranqueable esa distancia entre la aspiración artística del relato fílmico –me refiero a la renovación conceptual dentro de los estándares del buen cine–, y sus resultados estéticos, altamente cuestionables. Esas latencias (tensiones) entre la voluntad de estilización y la planimetría del didactismo en su puesta destellan señales de una acometida perniciosa, para nada fraterna con los reclamos de un cine cubano *diferente*, y esto no tiene nada que ver con la viabilidad de los códigos del melodrama para lograr este propósito. Si ese es el criterio de selección de cualquier director, creo sinceramente que también por ahí es posible. Basta echar un repaso a las tantísimas películas de la historia universal –y a las cubanas mismas– que se adentran por terrenos manidos, para comprobar la efectividad del género cuando conjugan maestría y rigor, calidad conceptual y artística. No seré yo quien levante diatribas contra el melodrama.¹ No obstante, además de, habrá que llorar, incluso todavía más, cuando la sensación de reembolso de taquilla, el tiempo perdido y la tomadura de pelo sean las consecuencias mínimas que nos dejen películas como estas; máxime, el disgusto de comprobar cuánto desfavorecen al despegue y a la renovación de la industria cinematográfica nacional dentro del panorama latinoamericano de hoy día.

Mientras persistan esas rémoras en la retórica fílmica insular, mientras la elaboración artística continúe siendo más un anhelo que un resultado, no es aconsejable ni es de buen tino, al menos en materia de cine, hacer pasar gato por liebre.

Ronald Antonio Ramírez

(Santiago de Cuba, 1978).

Ensayista, crítico y profesor.

¹ Incluso, un libro enjundioso y útil nos convence de cuánto se nutre (y lo seguirá haciendo) de los códigos del melodrama más convencional la filmografía de todos los tiempos y latitudes. Poéticas autorales anclan sus estéticas de representación en el género para conformar interesantes propuestas, algunas de ellas consideradas hoy día excelentes obras maestras del arte fílmico. Recomendando a los lectores, de Joel del Río: *Melodrama. De Griffith a Lars Von Triers* (La Habana, Ed. ICAIC, 2012).

El joven fotógrafo y la proximidad

artes plásticas

Entre mis objetos valiosos se encuentra una reducida colección de la revista *Fotografía Popular*. En su primer número¹ se publicaría “El joven fotógrafo”, dedicado al fotógrafo holandés Joan van der Keuken, quien usando una Rolleiflex y la película rápida Ilford HPS, capturó retratos con luz natural de sus amigos de clase. En una de las fotos, el fotógrafo que sin querer se ha hecho un *selfie*, aparece en el espejo sosteniendo su cámara por encima de la cabeza de un muchacho con mirada fija. Al mirar esa imagen se experimenta una sacudida, ya no es tanto la foto sino lo que el fotógrafo le ha concedido a nuestra idea de la foto, ya no es tanto la revista como el país, el libro, la clase, la mirada fija.

Descubro *Yo no hablo con fotógrafos* desde la ficción: la historia del fotógrafo con su cámara, del fotógrafo con un espacio, la revelación del accidente azaroso y el erotismo que emana de la pérdida. A partir de una breve anécdota colocada a la entrada de la Galería “Servando” me sumergí en el estado mental de Leandro Feal. Un estado mental que primero me acerca al museo (objetos/reliquias que prueban “hechos fehacientes”), para luego dejarme sacudir por las palabras de un manifiesto humilde sobre un período intenso en la vida de un hombre. Su 5D quebrada, usada, trofeo y resto. Para un fotógrafo su cámara no es una extensión de su cuerpo, no es arma o instrumento, su cámara es su mente.

¿Qué nos depara el (no) “museo” de la mente del fotógrafo? La sensorialidad y la perturbación de una foto de ocasión donde la inmediatez y lo insospechado toman forma de compleja coreografía, despiertan a su vez las más íntimas y sofocantes fascinaciones en la exposición *Yo no hablo con fotógrafos*. Uno está ahí frente a una época (Chanel en el Paseo del Prado, Karl Lagerfeld en Factoría Habana, Ana de Armas en Roma), nuestro contexto “artístico”, nuestro espacio “público”, nuestro almanaque *very important person* con hechos que ponen nombre a una ciudad y edifican el pedestal de la decadencia misma que significa una “ciudad de moda”. Diminutas fotos en blanco y negro que narran como una especie de cómic o un plano gráfico de los últimos años en La Habana; había que estar ahí para entender cada fenómeno. No son las fotos de Leandro una cómoda observación de los modelos o los famosos o del impacto del capital foráneo en la Isla; en ellas hay un goce personal, la foto de ocasión es en este caso un diario personal escrito en imágenes.

La idea de la foto como diario podría ajustarse mucho al aura de esta exposición.² Tal y como las fotos de Joan van der Keuken fueron un diario de sus años de estudio, quiero pensar en esta expo-

sición como el diario de Leandro Feal, lo personal pasa a ser exhibido, se fecha el acontecimiento y se presenta lo que él ha creído conservable. De cualquier modo, quién puede poner su mente en un museo.

El Roma tenía la vista más provocadora de La Habana, bar bohemio y sitio de culto, cuya huella son las instantáneas “enfermizas” de Feal. En este caso, pienso en los síntomas de una patología que tiene que ver con la expectación del presente. Por ello, la elección de un formato como la video-instalación con veinticinco mil fotografías tomadas en las noches del bar Roma (antes de la hecatombe)³ son el testimonio de un goce materializado en artistas, modelos, jóvenes, amantes, muslos, sudores y lenguas que pervivieron cada noche en ese espacio irreverente. Como un testigo que aparece en los primeros fotogramas bailando en casa de Xiomara,⁴ Feal juega al deseo, impone el deseo de estar ahí, percepción que daba sentido a las publicaciones en la cuenta de Instagram del negocio, y que en la muestra se complejizan por ese ojo enfermo cuya adicción es mirar las piezas de un rompecabezas. La vista de La Habana en el Roma era un gran rompecabezas, como los cuerpos ficcionados que allí se juntaron.

No es este video un aparato de ficción, un artificio museable, sino un viaje; el fotógrafo es un médium y la generación de artistas retratados hablan a través de él. Lo que le ha hecho el fotógrafo a nuestra idea de la foto suena aparentemente lúdico y teatral, para mí es esencialmente religioso. La religión de la gelatina, de la espuma de la Cristal sobre la losa de un hotel que se derrumba, de Rogelio Orizondo enamorado de un *crybaby* violinista, y una muchacha que aparece babeándose, sacudiéndose, y la hecatombe que no llega porque antes hay que comer rosas blancas. La religión de las nalgas y las miradas fijas, tristes y agónicas, excitadas y simuladoras. La religión de las niñas-niños, del amor grupal y la sonoridad extrañante. La religión del DJ. Toda la religiosidad de esta época capturada por el fotógrafo, si el fotógrafo no hubiera estado allí quizás a nadie se le hubiera ocurrido hacer cosas religiosas y acrobáticas junto a una tina de baño.

Dentro de la exposición, me cautivó mucho el tríptico *Tres bellas cubanas*. El círculo como eclosión, del fragmento al ojo, del ojo a los pezones, de los pezones al ombligo, de Soldevilla a una mujer rota. El tríptico, autorreferencial y poético, es de una belleza incómoda, frágil, misteriosa. Pareciera que el viaje en *Yo no hablo con fotógrafos* inicia con la ficción, la destrucción del museo, el *showcase* de La Habana Elegante, la azotea fulgurante del bar Roma, el Capri y el Solimar, para cerrar en la fragilidad de *Tres bellas cubanas*.

En la exposición *El archivo*, en el Museo de Bellas Artes, me cautivaba de la obra de Leandro Feal el coqueteo con las “grandes” obras, un registro de imágenes reconocibles con rostros, habitaciones y cuerpos que pertenecen a su experiencia (no a la colocada aún en el archivo de un museo). Con la asociación fotográfica, una vitrina de delicadas imágenes que se actualizaban gracias a la acumulación del que se acerca al archivo: archivo íntimo/archivo colectivo, un ojo-cámara que no imagino de otro modo sino personal.

Sucede que este tipo de fotografía con una sensibilidad muy performativa y casual retrata lo que siente fascinante: escenas, muecas, paredes, ventanas, azulejos, ombligos, senos, anos, lagrimones, glotis, huecos, humedad, animales. La enormidad de la arquitectura, la estética del desastre, del rastro que deja el pasado en fachadas o balcones, como otra abertura de su foto, en la que conceptualmente se erotiza la idea de contemplar, sitúan entonces al espectador en un lugar de asombro, se desconoce lo común, se duele.

Yo no estuve en la inauguración de la exposición en la “Servando”,⁵ y quizá por ello llegué a la galería un sábado a las 10:00 am y miré melancólicamente la exposición. Quería reír pero no me salía naturalmente. Quería tirarme al suelo pero era más cómodo estar de pie. Quería llamar a Leandro pero no tenía su contacto. Pude tomar notas y pedir el catálogo, pero preferí que un amigo, Armando Pintado, me comentara acerca de lo que él llamó un gran ensayo de Abel Rodríguez, quien es también curador de la muestra. Yo no esperaba que el fotógrafo me hablara de un modo tan personal, como tampoco esperaba encontrarme seis números de *Fotografía Popular* en la librería La Avellaneda de la calle Reina. Quería regalar mis revistas pero no me salía naturalmente. Quería salir en la foto pero estaba de luto por la 5D lanzada desde la azotea. En esta ciudad en la que lo bueno tiende a desaparecer muy pronto, espero ver a Leandro haciendo diarios de navegación en fotos, porque es la más pura idea de proximidad que un joven fotógrafo me ha dado jamás.

Martha Luisa Hernández Cadenas
(Guantánamo, 1991).
Teatróloga y poetisa.

¹ *Fotografía Popular*, febrero de 1957, Ed. Fotografía Popular, S.A., edición en español, parque Tulipán, Cerro, La Habana, Cuba.

² Ricardo Sarmientos, dramaturgo y creador escénico, se siente fascinado por el “diario” y me ha invitado a trabajar con él en performances en los que se instalan múltiples ejemplos de diarios e ideas sobre el diario. Desde entonces, se ha vuelto casi irremediable que no encuentre asociaciones con la posibilidad del diario como universo. Excusa.

³ Para nadie es un secreto que el alma de ese espacio era la gestión y la concepción de Chris y su equipo de trabajo. Creo haber escuchado que el bar continúa abierto, pero quién sabe bajo qué leyes que no tributan al arte de mirar una ciudad en ruinas con una carcajada.

⁴ Xiomara era una vecina del edificio, la mejor anfitriona que uno puede esperar.

⁵ La muestra *Yo no hablo con fotógrafos* estuvo en exhibición del 1º de diciembre de 2017 al 12 de enero de 2018 en la Galería “Servando”.

Pedro López Cerviño: contra la desmemoria

libros

Su “Poema de amor” es una sugerente declaración: “No me bajaré del barco/ no quiero ahora el chaleco salvavidas/ he vivido sin él hasta la fecha/ y ni siquiera sé cuál talla uso”. Pedro Antonio López Cerviño (Santiago de Cuba, 1955-2017) dedicó su vida a las artes visuales, la literatura, el periodismo y la promoción cultural, en diversos formatos y expresiones lideradas por el quehacer poético. En este sentido, fue elocuente el homenaje póstumo, a un año de su

fallecimiento, organizado en la galería habanera “René Portocarrero” del Teatro Nacional de Cuba y a propósito de la edición 22 del Festival Internacional de Poesía de La Habana.

Con sinceridad y proverbial modestia, el *Cervi*, como lo llamaban sus amigos, supo adentrarse vívidamente en lo real sin abandonar lo imaginario. El sustrato de disímiles emociones lo condujo a la exploración de ideas, pensamientos, obsesiones y angustias, que canalizó en versos, retratos, trazos, dibujos, colores, figuras, sonidos. Ningún medio de comunicación le resultó extraño al aventurarse en una dimensión ontológica, pues profundizaba en esencias de la mente humana a un nivel más profundo que los sentimientos conscientes.

La riqueza conceptual que lo distinguió fue expresada en sus últimos libros: *Postales de la villa* y *Técnicas de respiración*, presentados por Omar López, conservador de la ciudad de Santiago de Cuba, y Reynaldo García, premio Casa de las Américas. A esta mirada escrutadora se sumaron otras para confirmar la presencia del poeta en los programas televisivos “Para leer mañana” y “Música y más”, de los que fue escritor y asesor, respectivamente. Cerviño defendió la necesidad de llevar la poesía y las músicas auténticas a vastas audiencias. Así lo atestiguaron Carmen Tejedor, compiladora

de su epistolario, y el musicólogo Oni Acosta, ante un nutrido grupo de jóvenes, quienes sintieron la cercanía de un contemporáneo ávido por establecer puentes de entendimiento.

Durante las jornadas de tributo primó el interés que siempre manifestó el bardo al expresar los conflictos de la sociedad y la condición humana desde posiciones nunca complacientes. Lo revelaron los actores Yilian Fernández, José Miguel Díaz, Yoanny Pérez y Claudia Amanda Betancourt al recrear las riquezas temática y estética del poemario *Semilla de cedro*. En este perdura la certidumbre de un hombre que nunca temió al riesgo, y que supo compartir la vivencia, a veces intransferible. Filósofo raigal, dejó huellas en cantores legendarios, entre ellos, Augusto Blanca, quien reveló en el concierto-homenaje la riqueza de herencias ancestrales y los nexos con un amigo entrañable.

En la obra de Cerviño las dimensiones temporales y espaciales no tienen límites. Indagador perpetuo, buceó en atmósferas poco conocidas, tal vez porque siempre estuvo empeñado en hallar respuestas, incluso más allá de los enigmas provocadores de lo posible. Él fue consciente de que las artes establecen relaciones dialógicas entre sí, pues la diversidad de obras impide la existencia de un relato único capaz de englobar todas las posibilidades de expresión mediante el acto creativo.

En la muestra *Mapa del laberinto*, actividad central en su homenaje, compuesta por pinturas y dibujos, propició reconocer la certidumbre de un hombre sensible que no tuvo reparos en mirarse a sí mismo, y provocar en sus contemporáneos múltiples interrogantes sobre el drama diario de la subsistencia y otras problemáticas de la realidad.

Cerviño fue un autodidacta, ejerció su curiosidad con plenas libertades, tanto propositivas en la forma del contenido, como en las técnicas, los materiales y los soportes empleados. Según me contaron, dibujaba o pintaba siempre, casi a diario. Evidentemente, él necesitaba el ser y el hacer creativo; ejercitar el pensamiento visual, la memoria, mediante una franca complicidad con el yo interno, los sueños imaginados, el futuro posible o imposible.

En un espacio común coexisten cincuenta piezas: veinte pinturas y treinta dibujos, que ilustran los debates interiores, poéticos, de un creador obsesionado por el ver/mirar de manera participativa, sin distancias posibles. Despiertan el interés y la capacidad imaginativa hileras de vasijas y botellas, desnudos femeninos, en ocasiones de espaldas o sobre frutas, ciudades sobre un animal no identificado, los rostros de un posible Jesús, rostros de mujeres, por lo general de perfil... Lo real y lo pensado vaticinan que los avatares, las mutaciones, los deseos, lo añorado se pueden concretar en trazos y gestos; sí, todo es posible.

El interno laberinto humano de Cerviño, plasmado en la exposición, incita a reflexionar. Sus formas y líneas en cartulinas y telas exploran la conducta, la racionalidad, la pluralidad de objetos, sensaciones, símbolos.

Al parecer, todo está dicho en la muestra; sin embargo, el espectador avezado comprende que al poeta le quedó mucho por decir. Tal vez intenta salvarse/salvarnos con la tabla del naufragio, el acercamiento hacia otras perspectivas, la premonición o la fe de los regresos. Nos invita a discurrir mediante su sentido del humor y la aparente sencillez de los dibujos y las pinturas, puesto que ninguno

Hace unos meses fue publicada, por el sello español Huso, la novela *Bahía de Sal* de la escritora cubana Gabriela Guerra Rey (La Habana, Cuba, 1981), que recibió en 2016 el Premio “Juan Rulfo” para Primera Novela, otorgado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y los gobiernos de Puebla y Tlaxcala en México.

Al decir de la autora:

Bahía de Sal es un muestrario mítico y místico de algunas de mis vivencias. Yo no soy la protagonista, María de la Sal, pero tengo mucho que ver con ella. Es una novela que escribí por necesidad, fue fluyendo de manera natural y quise entrecruzar recuerdos con escenas familiares y primeros amores con quimeras. Hay una intención de rescatar un pasado reciente para que el futuro se nutra de esos episodios (*La Razón*, México).

Entre los múltiples tópicos que a/enuncia *Bahía de Sal* se entiende cómo un pueblo costero puede ser a un tiempo una isla, un país, vórtice de infinidad de historias, deseos y ensoñaciones...; un emplazamiento que “sirve, como Macondo, de metáfora del mundo y de sus habitantes”, “sirve de excusa para hablar [...] sobre la familia, la espiritualidad, las amistades, la crueldad de la vida, la inocencia de los niños, la perseverancia de madres y abuelas, la lucha por la supervivencia cotidiana, las ansias de comerse el mundo de los jóvenes y las heridas que provocan el abandono institucional y la pobreza. Asuntos serios, a veces desagradables, que aquí se abordan con ese lenguaje mágico, a veces irreal, que tanto hace recordar el realismo mágico” (Beatriz de Lucas Luengo).

Gabriela Guerra Rey desde 2010 fijó su residencia en México y se ha desarrollado como periodista y editora, colaborando con diversos medios. Ha incursionado en el campo del ensayo, la narrativa y la poesía, siendo *Bahía de Sal* su primera novela; próximamente publicará su novela testimonial *Nostalgias de La Habana*.

de ellos es inocente. Cada persona debe asumir su propio riesgo, su propio disfrute, su interacción, con las imágenes propuestas.

Según advierte el doctor Rafael Acosta de Arriba en las palabras del catálogo: “no se trata de calibrar su creación, de encasillarlo o clasificarlo, él se hubiera burlado de tal pretensión, sino de entender lo que bullía en su interior cuando gestaba sus formas e imágenes. Es mejor comprenderlas, además, como el complemento de su creación poética, reconocida en el mundo literario insular”. Y, precisa el crítico: “estos dibujos y pinturas no fueron hechos con la intención de ser expuestos, más bien son el soliloquio de Pedro desde la visualidad, o mejor, la continuidad gráfica y sígnica de las obsesiones de un poeta que ve en la imagen plástica el otro vehículo para expresar su lirismo”.

La exposición nos adentra en los dominios del creador que supo construir un reino autónomo y comunicativo desde una profundidad honestidad intelectual.

Nunca renunció a su natal Santiago de Cuba, donde fue miembro fundador, entre otras instituciones, de la Columna Juvenil de Escritores y Artistas de Oriente, del Taller Literario “José María Heredia” y de la Brigada Hermanos Saíz. A su terruño dedicó el libro *Postales de la villa*, publicado por Ediciones Santiago (2017). En este texto asume una retrospectiva de la historia de esa ciudad, ahonda en las esencias, en la humanidad de sus fundadores, recrea el ser del hombre genérico de Santiago.

Por vocación identitaria y compromiso raigal de vuelta a los orígenes, la muestra *Mapa del laberinto* se exhibirá próximamente en la sede de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), de la provincia oriental.

Cerviño luchó contra la desmemoria. Su obra toca las fibras más íntimas de la condición humana, con ella nos devuelve la impronta de su valía impecable.

Sahily Tabares

(La Habana, 1953).

Periodista cultural, ensayista y crítica.

libros

Reagrupar trabajos publicados durante años en disímiles revistas, juntarlos, y que el producto final no sea una mera colección de textos con separadores de nombre bizarro o exergos contundentes –pero que poco aportan al conjunto– es tarea en extremo difícil. Lograr una verdadera unidad que agrupe a la vez lo palpable y lo inasible, es mérito grande. Esa es la primera cualidad a celebrar en *Viajes, cartografías y delirios*, el más reciente volumen de ensayos de Margarita Mateo Palmer publicado por Ediciones Matanzas, en su colección Los Molinos. Más de diez años de repensar el imaginario cultural desfilan por estas páginas que reúnen textos aparecidos en publicaciones periódicas entre 1999 y 2013. Y si bien estamos acostumbrados a la coherencia de Maggie (como nos es más cómodo llamar a la ensayista, narradora, profesora y Premio Nacional de Literatura), nunca deja de sorprendernos su sólida congruencia y la unidad conceptual de su creación.

Estos acercamientos de Mateo Palmer muestran, una vez más, lo abarcador de los intereses de su autora, sus conexiones y sus diferentes coordenadas literarias, a la par que confirman la importante relación entre el cómo y el qué. Mientras escribía esos artículos, sin el irrespetuoso “copiar y pegar”, tan común en nuestros días, sino en verdad dialogando con la historia, con la literatura y –lo que es más importante aún– sin obviar los márgenes, yendo de la vanguardia latinoamericana al acercamiento íntimo, del análisis del ensayo a la mirada sobre el intercambio de cartas personales, también veían la luz sin repetirse otros importantes libros de su autoría, otras fundaciones.

La convivencia inteligente de sus observaciones permite que quienes leyeron en el año 2005 *El Caribe en su discurso literario*; luego, en 2007, *El palacio del pavo real: el viaje mítico* y más tarde, en 2011, *El misterio del eco*, puedan ahora regocijarse con otras marcas que continúan leyendo el Caribe con total acierto.

Esta vez, Maggie nos acerca a una importante zona de la narrativa puertorriqueña. A partir del tremendo fenómeno de recepción de la novela *Seva*, de Luis López Nieves, ficción que en su momento fue tomada por cierta instituyéndose en símbolo de resistencia, la ensayista se centra en los cuestionamientos a la historia oficial y en los vacíos de sus discursos. Un amplio debate sobre la identidad cultural antillana caracteriza este segmento del volumen donde también aparecen analizadas obras de Edgardo Rodríguez Juliá y Ana Lydia Vega, dejando bien en claro que aún carecemos de herramientas para estudiar y comprender a cabalidad tales creaciones boricuas, pero que este cambio radical en la relación entre ficción e historia socava, ya para siempre, los grandes relatos del poder, desde una redefinición absolutamente anticolonial.

Las claves performáticas de Mayra Santos Febres, el vínculo entre travestismo y escritura traen a la memoria a Severo Sarduy, Pedro Lemebel, Manuel Puig e incluso a Sor Juana Inés de la Cruz, y dan fe de aquello que inscrito en el cuerpo ha acaparado la atención de Mateo Palmer desde su ensayo “De la piel y la memoria” –y su documental del mis-

mo título– allá por los años 90 del siglo xx. Desde entonces, la estudiosa está hablando de la piel que se rasga, de ciertas batallas “contra natura”, del dolor y las fiestas del cuerpo, del renacimiento y la muerte de este.

Los márgenes, siempre los márgenes, han atrapado la atención de la Premio Nacional de Literatura, miembro de la Academia Cubana de la Lengua. Los márgenes como camino por donde adentrarse para entender otros saberes y en ellos eso que alguien llamó “géneros menores” para referirse a cartas y confesiones y que aquí aportan un conocimiento diferente, capaz de comunicar la esencia de lo vivido.

Las cartas de Julio Cortázar, cuya lectura –al decir de su propio autor– podrían contribuir a trazar su vida; las cartas de Minerva Mirabal y su esposo Manolo Tavárez –concediendo una significación otra a la palabra, a la escritura, a la impotencia, al dolor, al sufrimiento y a la muerte; los “delirios” de María Zambrano cuya contradicción personal entre discurso filosófico y ficción han dejado a la posteridad la filigrana de estos textos, son también materia prima del libro. Cartas y confesiones forman parte de la “pequeña” historia, sin la cual las cartografías emocionales serían otras, bien distintas e incompletas. Cartas y confesiones que aúnan voces de España, Latinoamérica y República Dominicana y que, vueltas a mirar –a través del prisma Mateo Palmer–, se convierten en otro método del saber donde lo simbólico y las experiencias íntimas sacan a la luz lo que en no pocas ocasiones va por detrás, por debajo –o junto a– obras literarias reconocidas y difundidas por el canon.

La ensayista comparte además en este conjunto no pocas claves de los cuentos de Cortázar, así como las impresiones de este sobre la crítica literaria. Traza el recorrido desde su primer y único encuentro real con el argentino, en una soleada mañana tras los cristales del Hotel Riviera en La Habana, hasta su posterior reunión con él, ya fallecido, a través de las consultas de su papelería en Poitiers, en un frío invierno. Hace partícipe a los lectores del misterio del sueño que volvió a mezclarlos en Isfahán. Cuenta su experiencia de mujer tropical, medio oculta bajo el velo en Irán mientras, curiosamente, develaba los mitos de la literatura latinoamericana. Ofrece igualmente un valioso acercamiento a esa vanguardia literaria, llamando la atención sobre el peligro del desfase entre crítica y objeto de estudio, alertando sobre ciertos retrasos del discurso crítico en relación con el literario, deformidades estas que provocaron y aun en nuestros días provocan reacciones –o bien insuficientes o bien desmesuradas– ante las obras contundentes de Pablo Palacio y Felisberto Hernández, entre otros.

Cuba no está ausente de estas páginas. Maggie entra y sale del espacio insular una y otra vez. A ratos son meras menciones: María Zambrano en La Habana; los estudios de la hija de Minerva y Manolo en la Universidad capitalina; Casa de las Américas, Cortázar y sus cartas a esa emblemática institución, el pintor Mariano, la ensayista y latinista Luisa Campuzano, etc. Pero el espacio de irrupción de la literatura cubana en las páginas de *Viajes, cartografías y delirios* está reservado para la obra de José Lezama Lima. Mateo Palmer revela las muchas intenciones de caracterizar la obra lezamiana y da cuenta de las críticas a la “insensatez” de su puntuación y su sintaxis.

Cartografías y coherencias. Leer a Maggie Mateo

La lectura, en el año 2002, de *Paradiso: la aventura mítica*, regaló un excelente análisis de dicha novela, apoyado en las más contemporáneas teorías antropológicas del mito. “*Paradiso: la lucha de Eros y Thanatos*” –aparecido en *El misterio del eco* en el año 2011– trajo de vuelta el estudio del espacio gnóstico en la obra lezamiana. Sin embargo, ahora vemos como en el intermedio, en 2006, la académica se centraba en desmontar la falsedad de algunas de las imputaciones contra Lezama Lima y celebraba –voz en pecho– sus “catedrales de sonido” y sus “obeliscos verbales”. Es de agradecer el dato, la prueba concluyente, de cómo las erratas editoriales han aumentado el mito de las incorrecciones de Lezama, pese a lo cual la alquimia del escritor de la calle Trocadero sigue resistiendo el paso del tiempo.

Del calor del desierto al invierno más frío, Maggie Mateo se ha servido de casi todo. Todo parece aprovecharle, todo le florece y le prospera cuando de creación estamos hablando. Un amable y constructivo sistema puede ser elaborado viendo lo que Maggie ve, o mirando hacia donde ella mira o deteniéndonos sobre lo que estaba en el oscuro rincón pero quedó develado a partir de la luz que ella arrojó con su lámpara. O dicho en palabras más simples: siempre es una fiesta leer a Margarita Mateo Palmer. Siempre es un lujo asistir a su implicación personal, emotiva y racional en la literatura, a su manera de conseguir mostrarnos una nueva dimensión, esa en la que “el sol sale por el Oeste” para nunca más volver a ocultarse.

Laura Ruiz Montes
(Matanzas, 1966).
Poeta y editora.

Caravana de pájaros que aúllan

libros

Leer todo un libro suyo es redescubrirlo en sus dimensiones más reales. Cuando la oyes en público lo sospechas: son más que un metro sesentaicinco de estatura sus palabras; son más que piel blanca y cabello rojo sangre.

En ella parece haber una contención de medidas. Parece esta mujer desbordarse de sí para entrar en las conflagraciones de varios/as.

Pero no es hasta que lees un libro suyo en la quietud de la cama, a solas con sententaiséis páginas, que lo entiendes: Yosie Crespo no le teme a la palabra “cosa”; ni a la palabra “dicha”. No teme a lo que algunos consideran palabras no poéticas. Yosie no es Midas, pero cada palabra que toca la convierte en poesía.

En su aparente sencillez, estos versos cobran vida y acción; la asociación casuística de palabras dota a su organismo poético de una complejidad austera y coloquial al mismo tiempo, siempre profunda.

Es la mirada sensible de quien se ha ido –se la han llevado– de una casa, de un municipio, de una ciudad, de un país, de un cuerpo, que experimenta a ratos “el gorrión” o, a su manera, el pájaro que aúlla.

Y el pájaro aúlla porque Yosie tampoco teme a las influencias. La angustia de la que hablaba Harold Bloom Yosie la experimenta en otro sentido: el aullido de su pájaro, aunque “una golondrina no hace verano”, es el aullido de una generación de pájaros emigrados cuyos mejores cerebros se han perdido en sucursales de Starbucks, McDonald’s o H&M.

Yosie dice, a veces, que ella hace su literatura sin saber quién dicta y, en algún momento, hasta menciona nombres: Marguerite Yourcenar, sí; pero también, y especialmente, Allen Ginsberg.

Catar los olores, el sabor poético de cada frase, hacer una autopsia a estos versos –no porque estén muertos, sino todo lo contrario, por estar demasiado vivos– puede hacerse sin dilaciones, por el disfrute estético en sí mismo. Y se encuentran versos como estos: “Después de un largo viaje, el viaje nunca termina”, “Soy la que se va... y tantas mujeres ya he sido”, “Mi madre antes de ser mi madre”, “Soy un cadáver prudente que mal muere”, “Vivir también es una herida”, “No son para mí cosas extrañas/ esta tierra que me ha visto llorar desde la risa/ ni este pájaro que aúlla de nostalgia”.

Los anteriores son ejemplos de que este poemario se sostiene sobre la metamorfosis, sobre la transformación del yo, de su(s) sujeto(s) lírico(s).

Leer a Yosie, por otra parte, me mantuvo con una constante sensación de *déjà vu*. No porque hubiera leído antes versos similares; sino porque son versos que los siento como míos, los hago míos; me recuerdan los versos que he querido escribir desde mi autoexilio, al interior de mi ser. Y Yosie los canta con tanta fluidez, y con palabras que tan pocos poetas se atreverían a escribir: cascarones, granizos...

Sospecho que estas palabras son tan infrecuentes en la literatura nuestra como la nieve. Me alegra que, mucho antes de lo que yo pensara escribirlas, existiera una Yosie para hacerlo, la misma poeta que en algún momento dice, con la mayor claridad y fuerza provocativa: “Esto no es un poema”, para más tarde titular otra página como “El poema”.

En todo ello, además de pájaros –*leit motiv* esencial–, hay ciudades, dioses y, por supuesto, mar, un mar infinito “donde no hay refugio natural, solo mar por todas partes/ pueden verse pájaros/ que ningún cazador logrará matar”. Hay una isla que, si bien a veces se torna espacio invisible, vestigio de la memoria, otras, cobra sentido de patria, país, nación. Aunque en ocasiones, digámoslo también, es “un país que se desploma”.

¡Qué maravilla –pese a las roturas que entraña– la de ser una suerte de Frankenstein cultural! Y que estén tan cerca ese país que se desploma y Kurt Cobain: “he aprendido a decir/ hasta cubrir las distancias insalvables”. No se necesita más explicación, el verso es lapidario, hermoso, atraviesa corrientes de sentido universales –como ha de ser el verdadero verso.

Así, puedo exponer con la certeza, no sin la angustia que provoca la poesía visceral, que quien se aproxime a la lectura de *Caravana*¹ encontrará sus ecos, avanzará en el siempre largo y sin retorno camino de la “autoasunción”, el “autoentendimiento” –no la autoayuda– y podrá saborear un cactus transformado en ciruelo o un marabú vuelto tabaco, para estar a tono con la tierra natal de Yosie Crespo: Pinar del Río.

Aun cuando su libro solo aparezca si se busca con agudeza (así me sucedió a mí durante la reciente Feria Internacional del Libro de la Habana: mientras procuraba hallarlo enorme, en primera fila, vistoso como caravana de pájaros que aúllan, apenas tuve que contentarme con que alguien dijera: Ah, ¿Ca-ra-va-na? ¿De Yo-sie Cres-po? ¿La-au-to-ra cu-ba-no-a-me-ri-ca-na que se fue de pe-que-ña, con diez a-ños?, y automáticamente señalara en La Cabaña una caja casi perdida)... el lector tendrá el placer de pensar que ha buscado hasta el fondo de la caja de “Pandora” algo que bien vale la pena.

Darcy Borrero
(Palma Soriano, 1993).
Periodista, poeta y narradora.

¹ Yosie Crespo: *Caravana*, Ed. Letras Cubanas, 2017.



La labor periodística desarrollada por el escritor cubano, de origen español, Lino Novás Calvo, durante la Guerra Civil Española, acaba de ser compilada por el investigador y ensayista cubano Carlos Espinosa Domínguez en el volumen *Un escritor en el frente republicano*, publicado por el Fondo de Cultura Económica bajo el auspicio del Consejo de Cultura Gallega. Se reúnen trabajos aparecidos en *Ayuda*, *Mundo Obrero* y *Frente Rojo*, afiliados a la izquierda española; en *Noticias de Hoy*, órgano del Partido Socialista Popular de Cuba, del cual el autor de *La noche de Ramón Yendía* fue asiduo colaborador, tanto desde España como a su regreso a la Isla, a mediados de 1939, y en las revistas *Mediodía*, también de Cuba, y *Repertorio Americano*, de Costa Rica. En más de seiscientas páginas, posibles gracias a la intensa y paciente labor investigativa y de transcripción desplegada por Espinosa Domínguez, tanto en España como en Cuba, puede conocerse hoy la sostenida y amplia presencia del autor en la prensa de esos años, definitorios en la historia española. Escritos desde donde “la muerte silba con frecuencia”, según palabras del combatiente Pablo de la Torriente Brau, podemos apreciar no solo la excelencia periodística del reconocido escritor, sino cómo estos textos se enhebran con sus técnicas narrativas. Asimismo, y desde su propia pluma, esta recopilación permite ampliar, desde nuevas perspectivas, la biografía de Novás que, siendo uno más dentro de la diáspora gallega, se convirtió en uno de los narradores más importantes del siglo xx cubano gracias a su talento y voluntad creadora.



libros

El Ícaro holguinero cayó a tierra

Ícaro, con alas de cera confeccionadas por su padre, —el arquitecto Dédalo, constructor del laberinto de Creta—, vio que, al emprender vuelo, el calor solar se las derretía. Sin remedio, descendió hasta una tierra que su progenitor llamó Icaria y allí terminó la aventura mitológica helena. En un lugar que fue originalmente un hato, el hato de Holguín, nació el 14 de diciembre de 1945 otro Ícaro que también intentó volar con alas de cera y descendió tanto que casi fue sepultado, o quisieron sepultarlo, pero, como el ave fénix, renació. Con *Lenguaje de mudos* (Ed. Unión, 1969), que no circuló después de impreso —había recibido el Premio David— quiso elevarse y sus alas fueron quebradas, no por el calor, sino por la ceguera de algunos. Después de casi veinte años de silencio volvió al círculo de la poesía con *Para festejar el ascenso de Ícaro* (Ed. Letras Cubanas, 1987), seguido de *El esplendor y el caos* (Ed. Holguín, 1991 / Ed. Unión, 2002), *Abrirse a las constelaciones* (Ed. Unión, 1994), *Lírica amoratoria* (antología, Ed. Holguín, 2001), *Antología personal* (Colección Sur, 2009), más tres rediciones de *Lenguaje de mudos* (Madrid, Ed. El Puente, 1970), y las dos siguientes, una en su Holguín natal (Ed. Cuadernos Papiro, 2011), y la última, en 2013, por la Ed. Betania, radicada en Madrid. A selecciones de su obra —*Exilio transitorio* (Ed. Mantis Editores, México, 2009) y *Aguas* (Ed. Holguín, 2010)— se suman *Los mundos y las sombras* (Ed. La Luz, Holguín, 2011), *Obra poética* (Ed. Hipermidia, Madrid, 2013) y *El esplendor de las palabras* (Ed. Cumbres, Barcelona, 2014). Su

incursión en el cuento se patentizó en *Cinco envíos a Arboleda* (Ed. Holguín, 1991) y en un diario: *Strip-tease y eclipse de las almas* (Ed. La Luz, 2006). Tal es el expediente literario de este animal poético cuya naturaleza lírica parece revestirse de corteza, lana, púas o cuero, pero se arma también de sueños, del yo compartido con el *nosotros*, y se habla y nos habla con esa facultad suya de querer como reservarse y no ser copioso ni sucumbir a las penas eternas.

Vuelve Delfín Prats a la literatura con una suerte de “Poesía completa” que me atrevo a entrecomillar porque ¿lo será?, de la mano de Ediciones La Luz: *El brillo de la superficie*, ciento sesentaicinco páginas encerradas en un bellissimo libro editado por Luis Yuseff, con diseño de cubierta, impecable en su sobriedad, de Frank Alejandro Cuesta, y prólogo de Ronel González. El lema que identifica a esta editorial de la Asociación Hermanos Saiz —afirmo que es, en la actualidad, una de las de mayor prestigio en nuestro ya abundante universo editorial— está hecho a la medida de esta nueva propuesta: “Ediciones La Luz, junto a la joven literatura cubana”, porque si bien Delfín cumple este año setentaitrés, su poesía participa de un espacio donde las mutaciones a que el alma está sujeta permanecen en el centro mismo del misterio encerrado en el humano entendimiento que busca, sondea, examina y hasta muere para animar así el golpe de la temeridad y de los años. La juventud de su voz goza del privilegio de descender el velo del tiempo, el suyo y el de los demás, para, bajo la máscara de cierta virtud donde compiten y conspiran, a veces, el recelo y el sensualismo, entregarnos una “voluptuosidad cirenaica y aristípica”, como expresa Michel de Montaigne en el capítulo XX, “No gustamos nada puro”, de sus *Ensayos*. En “Palabras hartas conocidas” se lee:

Pon el amor a compartir tu casa
siéntalo a tu mesa “que coma que beba
que hable de cuanto cosa se le ocurra”
ofrécele tus ropas tus planes inmediatos
prométele consejos almuerzos
artículos sobre el tercer mundo

pero el amor rehúsa tus ofertas
mueve negativamente la cabeza
se tapa los oídos los ojos
no manifiesta el menor interés por tus asuntos
el tiempo de disparo de un relay no le preocupa
las cápsulas trasmisoras receptoras el polvo
de carbón
los electroimanes
no lograrían entusiasmarlo
[...]
pero no pierdas tiempo
porque el amor ya se ha vestido
se alisa los cabellos
porque el amor se ha puesto los zapatos
y echa una ojeada entre tus cosas
y da unos pasos todavía
sin avanzar hacia la puerta
sin abrirla
antes de que se cierre pesadamente a tus espaldas
y te sorprende en la calle
a solas

Ni gemido ni queja, ni debilidad ni desasosiego. Solo, sin mezclas que lo adulteren, se vuelca este poema nacido de una voz y de un sentido muy particulares del contentamiento, como si para el gobierno de la vida no se exigiera ni el exceso ni

la pureza, sino solamente la perspicacia de nuestro espíritu. Pero cierta malicia, un juego consigo mismo, una especie de vicio agradecido de solo decir lo necesario nos provee de la idea de que una altivez generosa se hace visible casi con cortesía, como si necesitáramos fijar un patrón interior ajustado (o solo perceptible) en nuestra conciencia. Aquí su ejercicio se perpetúa casi de un tirón, porque, acaso por experiencia, sabe, como ha expresado Fina García Marruz en “Hablar de la poesía”, que “Poeta es ese extraño cazador que solo da en el blanco cuando el pájaro salta, libre. Poesía es incorporar, no destruir, tener la sospecha de que aquel que no es como nosotros tiene quizás un secreto de nuestro hombre”. Pero desde esa modestia suya, tan especial, tan opuesta al engreimiento, hace Delfín su poesía, escribe su voz, donde junta lo mucho y lo poco, sin pactar más que consigo mismo, sabiendo que nada de lo que escribe es ocioso, porque las vueltas y revueltas de su poesía siempre son necesarias y se amoldan a los mejores caprichos del decir.

En otros momentos –pudiera ser en “Toda la luz de abril entre tus ojos”– el gobierno de la palabra muestra, solo en apariencia, cierto desliz de facilismo, como si el dominio del verso se disminuyera ante su propia mirada, pero es solo superficie, porque su actuación (nada teatral) actúa conforme a la verdad más severa, y entonces nada se amon-tona, todo fluye sin torceduras, sin adulteraciones, y emerge un poema, ese poema, que es ejemplo memorable de argumentos y razones comunes y, a la vez, universales, sumergidos en los síntomas, sin muestras patéticas, de la desesperación.

Edifiqué sobre su cuerpo
torres levanté desde allí bajo la luz de abril
fue nuestro mes: el más alto premio para mí
que había extraviado los senderos de la dicha
y la encontraba ahora
entre la gente su cabeza era más bella
que mi más bello sueño
la había buscado a través del asedio de los otros
y la encontré contra mi cuerpo
mi piel se sobrecogió junto a la suya
Pero los espléndidos días se han apagado
entre nosotros
la plenitud de un momento está llena de dolorosa
sombra
no hablaré ahora de esa plenitud
nunca existieron los lechos los cuerpos desnudos
el vino la música desesperada

amigos míos qué difícil olvidar ese gozo
y dejar que se extinga
toda la luz de abril entre sus ojos

La poesía de *El brillo de la superficie* es, a modo de muestrario ejemplar, un todo y una parte del todo, una calmosa duración lírica que se conjura a sí misma, un modo del poeta de saquearse, con la certeza de que entrega lo no completo sabiendo la cercanía de una dilatada tempestad, que se torna grata porque acaso esté saldando una deuda consigo mismo y con la literatura en la que se arraiga su obra desde el buen oficio de poeta, ese poeta mayor que es Delfín Prats, cuyo lícito comercio con la poesía encuentra en este libro una muestra de su impaciencia poética y de cómo soportarla a través de la escritura. Invito a leer este libro desde un nuevo sexto sentido que bien valdría la pena

crear: el sentido del arte literario, ese que pudiera ser hasta imperfecto o defectuoso, pero si tiene el sabor sediento de la exquisitez es, indiscutiblemente, arte.

Cira Romero

(Santa Clara, 1946).

Ensayista y crítica literaria.



Bajo el título *We Don't Need Another Hero*, la Décima Bienal de Arte Contemporáneo de Berlín (9 de junio-9 de septiembre, 2018) contó con la curaduría de la sudafricana Gabi Ngcobo y el equipo conformado por Moses Serubiri, Nomaduma Rosa Masilela, Thiago de Paula Souza e Yvette Mutumba. Al revisar el listado de artistas participantes se aprecia que esta edición tiene una condición especial dado que el equipo curatorial, como la mayoría de los artistas invitados, provienen de países del “Sur”, ese tercer mundo que muchas veces pocas oportunidades tiene de colocar sus obras en eventos de este tipo. Así esta bienal pretende lanzar “un mensaje potente acerca de la equidad”.

En el certamen, los artistas de origen cubano tienen una presencia puntual pero importante, a través de muestras del trabajo de las reconocidas artistas Belkis Ayón y Ana Mendieta, así como de la joven Lorena Gutiérrez con la instalación *¿Dónde están los héroes?* (2015-2016).

Son doce los artistas iberoamericanos entre los cuarentaiséis creadores que participan en la bienal. Diez mujeres y dos hombres, que toman el arte como escenario para la denuncia social, y proceden de Cuba, Brasil, República Dominicana, Portugal, Chile, Puerto Rico, Colombia y Nicaragua. Entre ellos destacan el colombiano Óscar Murillo, la haitiana Tessa Mars, la nicaragüense Patricia Belli, la brasilera Cinthia Marcelle, y las citadas Belkis Ayón (La Habana, 1967-1999) y Ana Mendieta (La Habana, 1948-Nueva York, 1985). Esta última presente a través de la muestra *Covered in Time and History: The Films of Ana Mendieta* abierta al público en el Centro Martin-Gropius-Bau de Berlín hasta el 22 de julio.



libros

Esteros: Consolidación de una poética

“**t**úneles”, “descensos”, “otros descensos”, son las tres partes del libro que integran *Esteros*, el más reciente título de Yanier H. Palao.

Por cada concepto: una parte; por cada parte: varios poemas ¿o acaso un solo concepto, una sola parte, un solo poema? ¿Acaso estamos en presencia de una novela? Las clasificaciones son cada vez menos precisas. ¿Hay lirismo en este libro? Sí, del más elevado. ¿Hay una historia? Sí, de principio a fin. Una historia y un argumento, y personajes y ambientes y conflictos. ¿Entonces? No sé. Mejor preguntémosle al autor:

Yanier H. Palao ¿qué se propone usted con este libro, tal vez... desconcertarnos?

Esteros es otro intento, reconstrucción a medias, montaje, atrezo sentimental, simulación, exhumación, exceso de mí. Escaneo de la máquina de vapor el nombre Josefita. Estoy en medio de la Avenida de los Desamparados, frente a los antiguos almacenes San José. Ese es el nombre de mi madre, ahora delante de mí. La ciudad habla conmigo. No cumplí el objetivo, no se produjo la conversación. Este libro es otra forma de justificarme (p. 93).

¿Quiere decir usted que estos escritos compen-san un posible diálogo con su madre?

Había escrito para eso. Había cavado durante años los terrenos más duros del pensamiento. [...] Pero debía hablarle. [...] Esta vez tenía que hacerlo, pero no fue. Mis palabras pesaban, se trituraban en seco, se

exiliaban. Mis palabras nunca salieron de la boca. Esta no fue la única vez, no hablo desde pequeño, cuando me rompieron los espejuelos y golpearon mi rostro, no hablé. No dije nada cuando un hombre de manos ásperas me quitó la camisa y besó mi cuello. ¿Qué hay en mí? Creo que un cementerio de palabras, quizá ni eso (p. 40).

Veo que hay mucho dolor en lo que dice, pero, desde el punto de vista formal, ¿cómo usted privilegia esa expresión?

Traducir, llevar al lenguaje escrito, ese ha sido mi empeño diario. Más que palabras imágenes, mis textos los veo en mi cabeza, se suceden una tras otra las imágenes. La palabra es lo último, es el resumen de mis ideas, es la forma, los volúmenes, el color, el olor, por último, puedo decir es la piel de un cuerpo (p. 70).

Hablemos un poco de los referentes que utiliza en el libro, por ejemplo, el que le da título: Esteros. ¿Cómo Yanier H. Palao ve los esteros?

Mi madre creció viendo esas imágenes. Escribo pensando en los enlaces que tengo con la realidad que los ojos de ella vieron. [...] Estero es la palabra, me sabe a recalo, a hombres pobres, sudados, con botas llenas de lodo, caminando al lado de la línea del tren. Estero, y en los dientes de perro veo objetos muertos que otros utilizan. Estero y mi madre joven con un pañuelo en la cabeza desyerba en una tierra dura, mace- ra cañas de azúcar, las tuerce en el aire inclinando la cabeza hacia atrás para que caigan en la boca intermitentes chorros de guarapo (p. 9-10). A mi alrededor esteros, franjas poco seguras donde se hunde todo, y quedan suspendidas en la superficie las hojas más livianas, los mantos más ligeros. El aire desprende la cabellera de los cuerpos hundidos pegados a la masa negra y gelatinosa de las costas (p. 67-68).

Bueno, según cómo usted lo define, hay mucho de eso en este libro, prácticamente, el sujeto lírico vive en una suerte de esteros, sujeto lírico que no es más que usted mismo, su propia vida, según nos ha dicho. Entonces hay un vínculo directo entre los esteros y los “descensos”, esa otra parte de su libro. ¿Qué puede decirnos sobre los “descensos”?

Hundirse, descender por voluntad propia al lecho del río, descender como Virginia Woolf, como descienden las manos de las señoras por los bolsillos de sus faldas de corduroy –gastado– para sacar una imagen de la virgen de la Caridad del Cobre y besar la foto al centro. Hundirse, para llegar a la muerte (p. 17).

¿La muerte, ha pensado usted en el suicidio, en la muerte?

Bueno, [p]uede terminar inyectándome sida junto a Yaima Franco en aquella fiesta privada a la que asistí. Pude irme con Rafael. Él me llamó antes de que su balsa cruzara los mares. Pude hacer algo más sincero, menos tortuoso que ver cómo se despedaza mi vida en palabras. Y esas palabras (pedazos) disolviéndose en una realidad que se hunde (p. 86).

¿Viene a ser entonces la literatura, es decir esas palabras, un acto de muerte, de hundimientos que lo salvan a usted de la muerte física, el suicidio? ¿Son los “túneles”, en su libro, algún símbolo de ese salvamento?

[L]a escritura solo me sirve para justificar la precariedad de mis días, para creerme que es una herencia (p. 54). Los [t]úneles, arterias por donde se llega al lugar, al hecho, a lo sucedido. Los [t]úneles son la escritura como vía, escritura en la que puedo entender toda mi existencia. [...] La savia asciende por los tejidos vegetales hasta llegar a las hojas más altas, donde se convierte la luz en alimento. Quién fuera como los árboles. Quién pudiera alimentarse solo de luz (p. 37).

Sin lugar a dudas usted posee una personalidad que entraña grandes conflictos existenciales. Tiene simpatías con algún escritor o libro en particular donde se vea usted reflejado.

[L]a poesía completa de Raúl Hernández Novás y Ángel Escobar (p. 89).

Bueno, Yanier, ¿y después de los esteros qué?

Quedará un polvo fino y muy salado expuesto al viento. Quizá sea este el principio o el fin de todo (p. 64).

Señores, Esteros, este volumen de Yanier H. Palao, con el cual, vale decirlo, consiguió el Premio Calendario en el año 2013, es un cuaderno atípico donde predominan descripciones casi crinográficas e imágenes lúcidas que atrapan la realidad de los esteros de la vida; en ellas, vaciado de sí, el autor se rencuentra. Con un tono impreciso entre lo narrativo y lo poético, logra hacer metaliteratura,¹ síntoma que, sin duda, añade definiciones a una voz que ha venido creciendo en carácter y autenticidad. Podemos decir que Yanier H. Palao es un poeta que se distingue de los fueros de la poesía más reciente de la Isla.

Yansy Sánchez

(Santiago de Cuba, 1981).

Poeta y profesor.

¹ Todas las respuestas a esta entrevista son muestras de la metaliteratura del autor en su libro *Esteros*.

Plácido, reserva cultural de la poesía cubana

libros

Lo que aún nos espanta es la absoluta ingenuidad con que pudo divorciar vida de literatura y sacrificar, con singular ceguera, la primera a los fastos de la segunda. La artesanía de la palabra resultó la más peligrosa que ejerciera y terminó devorándolo.

ROBERTO MÉNDEZ MARTÍNEZ

Toda creación, como la vida misma, se debate entre la espontaneidad y la improvisación. La espontaneidad entraña una actitud osada por imprudente o reflexiva. La improvisación, que surge no tan distante de aquella, se muestra más segura y aparentemente inmejorable, pues procede a partir de un conocimiento, no de un arranque ingenuo. Sin embargo,

ímpetu cuando no necesidad de declaración, son recurrencias que aproximan lo espontáneo y lo improvisado. Gabriel de la Concepción Valdés, Plácido (1809-1844), tuvo la osadía de ser un sujeto espontáneo, amén de bastardo, expósito, desclasado, mestizo, humilde y ávido de laborar en cuanto profesión le permitiera vivir: carpintero, tipógrafo, fabricante de peinetas; pero lo suyo fue más bien insistir en la certeza acaso fluctuante de la improvisación poética, interrumpida por ciertas acusaciones de conspiración que pusieron fin a su vida. El sujeto espontáneo, por lo general, peca de imprudente; el vate improvisador es siempre un rebelde. Ambas cualidades se mezclarían en un Plácido provocador y con poses diarias. ¿Quién no las tiene?

Después, su vida fue sobrevalorada en detrimento de sus creaciones.

Para admitir lo anterior, es preciso reconocer, por supuesto, que Plácido fue más que el autor de “Muerte de Gesler”, “A la fatalidad”, “La flor de la caña”, “Jicotencal”... No me refiero a contabilizar su obra poética, sino a reconsiderar lo tenido como menor e incluso a revalorizar lo ya conocido. Ese, además de conformar la trilogía indagadora y crítica de los fundadores de la poesía cubana junto a José María Heredia y Gertrudis Gómez de Avellaneda, ha sido el propósito de Roberto Méndez Martínez con *Plácido y el laberinto de la ilustración* (Ed. Letras Cubanas, 2017), Premio de ensayo “Alejo Carpentier”. La obra de Valdés es más que un testimonio literario de valor histórico. Pero, ¿vale atribuirle solo el calificativo de poesía de corte neoclásico o romántico?

No tuvo que transcurrir un siglo para que autores ya contemporáneos del autor de “A una ingrata” le dedicaran paisajes escriturales de muchos tonos e intenciones. Si la obra de Plácido hubiera sido insuficiente, pobre o solo confinada al siglo XIX, no se justificaría entonces que en tiempos posteriores despertara la curiosidad, la imaginación y el interés de nuevos investigadores o “simples” lectores. Que se celebrara el bicentenario de su nacimiento por la Academia Cubana de la Lengua y otras instituciones culturales supone la presencia de una voz aún superviviente dentro de la cultura nacional.

Antes de insertarse en lo que la obra puede revelar, Méndez hace un intento a fin de configurar la mejor iconografía del poeta. ¿Cómo era en realidad Plácido? Del busto alegórico al desvirtuado rostro de sus retratos, pasando por las descripciones orales ya recogidas en libros. Es la conformación de una imagen para asegurar, de alguna manera, primero, la presencia del hombre, y luego, la del autor. No obstante, sin querer hacer biografía a partir de la poesía de Plácido, Méndez propone que, a la luz de hoy, a más de doscientos años del nacimiento del poeta colonial, no queda otra opción que volver a una obra de continuas pero reñidas valoraciones. ¿Qué hay detrás del dinamismo creativo de un poeta insistente en tonos, ritmos y temas varios? ¿Fue consciente el autor de “Plegaria a Dios” de la amplitud de sus horizontes poéticos?

Distanciándose de una obsesión patriótica que el liberal Valdés estaba lejos de sentir, Méndez cue-la en los primeros capítulos de su libro una valoración imparcial sobre la consecuencia de la muerte de un hombre habitual en periódicos y eventos sociales de la época, pero incómodo, de pronto, tanto para las autoridades políticas de España como para la élite literaria del influyente círculo delmontino. En el apartado “Marginal y mártir” queda expuesta la consideración oportuna sobre la repercusión del hecho fatal e irónico de quien transitó en un período fulminante de crítico flexible a víctima de su contexto político-social.

Es indudable que su asesinato fue más útil a los patriotas cubanos que a los españoles, pero su biografía no era de las que sirven para lecciones de patriotismo o de moral. Su debilidad, su fragilidad, eran mejor asimilables a la imagen del poeta romántico que a la del político ilustrado. Aunque él mismo no lo hubiera creído, estaba más cerca de Espronceda que de Martínez de la Rosa. Era sobre todo “el hijo de maldición”, la del color, la de la clase social y aun la

de la cultura, que por una parte le mostraba el absurdo de la condición colonial y por otra lo seducía para asimilarlo a sus cánones.¹

A propósito de la cita anterior, ¿por qué ha costado tanto fijar un canon para su poesía? Por otra parte, ¿qué clase de ilustrado era Plácido ante la poca indiferencia que sufrió en vida? No pudo siquiera imaginar que sus alabanzas a la sospechosa realza metropolitana y sus colaboradores no bastarían para salvarlo cuando lo tildaron de conspirador o peor, de políticamente incorrecto, según la frase al uso de este presente. El autor de *Plácido y el laberinto de la ilustración* responde las dos preguntas cuando describe en qué consiste la variedad de registros del “hijo de maldición”, luego de reconocerle la fragilidad a una zona de esa poética también sarcástica y arriesgada, cuando no directa y, al mismo tiempo, imaginativa. Obra dada asimismo a la combinación de vocablos rebuscados con lo coloquial, sin menospreciar el lenguaje vulgar. Desde el punto de vista estructural, Gabriel de la Concepción Valdés es un inconforme versificador, a ratos sentencioso y paródico; siempre musical y fundidor de los más heterogéneos referentes culturales. Elegíaco y burlesco; ejercitado en simulaciones de la vida como en implantar ambigüedades voluntarias en su arte. Coplero, sonetista, romancero... Y por fin, ¿importa comprobar cuán neoclásico o romántico fue? No puede ser más categórico el ensayista de *Plácido*... como cuando expresa: “La obra de Gabriel de la Concepción Valdés no puede ser reducida a los cánones de ‘buen gusto’ de los neoclásicos, de los románticos y aun de nuestro tiempo. Solo si aceptamos su condición diversa y trasgresora, podemos penetrar en la almendra de su talento poético”.²

La exegesis no precisa, en rigor, de la acumulación de las fechas, aunque sí del saber de los referentes que se tengan a mano. Así puede el intérprete de la poética ajena coleccionar cercanías y divergencias. Los métodos de la comparación y el historiográfico, por ejemplo, tienden a ser logros de clasificación y de asociación de estudiosos y eruditos, pero no siempre representan ganancias interpretativas. Eso sí, Méndez es de los escritores que, luego de precisar y contrastar historias de vida con las evidencias impresas, dialoga con la obra hasta habitar no solo los paisajes escriturales de ella, sino avanzar en la medida de las posibles expansiones o compromisos temáticos de otro(s) autor(es): el propio Plácido y quienes lo han “considerado”. De ahí segmentos aparentemente menores por la extensión, pero harto atendibles como “La consagración del poeta” y “La poesía sin historia”. El primero por ser cifra biográfica y logro aclaramiento envidiables. El segundo, por la valentía de compartir cuan equivocado puede estar el criterio de un estudioso de prestigio como Cintio Vitier. Sin embargo, no se detiene el escritor camagüeyano a juzgar al ensayista de *Lo cubano en la poesía* y otros textos imprescindibles para entender los procesos culturales en Cuba. Más bien parte del criterio de Vitier para reflexionar acerca de la dimensión ontológica de un sujeto como Plácido, acaso adelantado para su tiempo en cuestiones de presupuestos utópicos porque, en verdad, cabe presumirlo:

Quizá soñó alguna vez con estar por encima de aquella estructura colonial donde se traficaba hasta con las almas, con refugiarse en el

mundo de una escritura solo sostenida por los rituales solares de la poesía, pero esa misma pretensión lo condujo al delirio y a la muerte. Un hombre sin historia no merecía escribir una poesía salvable por la historia.³

De los méritos de Roberto Méndez Martínez, ya no como ensayista recompensado, sino como escritor, ¿qué se puede añadir? Prosa destacada la suya por elegante y amena, que comulga con la academia, pero reconsidera el repertorio expresivo del fenómeno cultural que lo estimula: el *en torno a* y el *desde adentro*, expresiones legítimas para llegar y salir, acercarse y distanciarse a fin de advertir los detalles y las generalidades.

Para aterrizar en ciertos temas es preciso saber, en efecto: “Las construcciones del lenguaje tienen muchas veces una desmesurada apariencia de realidad. Ni más ni menos que eso: apariencia”.⁴ ¿Qué hay con los temas? Los temas requieren una desvergonzada apetencia intelectual, esa que reconside paradigmas malogrados más allá de culpar al paso del tiempo por sus supuestas razones y sinrazones. Además se evidencia con Méndez que, cuando se sabe –y se quiere– exponer y desplegar nuevos planteamientos sobre una figura o un tema hay que emprenderlos. El resto puede emerger luego, poco a poco, hasta complementar la fortuna de un conjunto. Ese es el resultado de *Plácido y el laberinto de la ilustración*.

Daniel Céspedes

(Isla de la Juventud, 1983).

Escritor e investigador.

¹ Roberto Méndez Martínez: *Plácido y el laberinto de la ilustración*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2017, p. 47.

² *Ibidem*, p. 138.

³ *Ibidem*, p. 238.

⁴ *Ibidem*, p. 79.

Danza contemporánea*

Ramiro Guerra

Siempre los nacimientos son emocionantes. Hay promesa de lucha, hay deseo de crecimiento, hay búsqueda de mayoría. Por eso sentimos placer al leer en nuestras columnas periódicas, repletas de noticias de arte, el surgir de un nuevo grupo de danza. Y vamos a su encuentro con la curiosidad del descubrimiento y la inquietud de la novedad. No porque sus integrantes sean desconocidos en el quehacer de la danza nuestra, sino porque la conjunción de voluntades ha creado un nuevo órgano comunicativo de ideas. Nombres barajados en una diferente combinación, que se encuentran en el principio de nuevas responsabilidades y comienzan a crearse medios idóneos para su formación. Actores que hacen danza, bailarines que se hacen coreógrafos, coretistas y luminotécnicos que crean para la danza, artistas todos que hacen su experiencia en la creación a pequeña escala,

con un número reducido de personal, en un ínfimo escenario y con limitados equipos técnicos. Afortunadamente la vida cultural de nuestra Revolución pone en las manos de nuestros jóvenes artistas las herramientas necesarias para su crecimiento. Ya el artista con obra guardada en la gaveta, símbolo de frustración o, de lo que es peor, de engañoso talento, no puede existir. La Revolución obliga a poner las cartas sobre la mesa: o se hace una obra o no se es capaz de hacerla. Aquellos tiempos en que se vivía de crítica destructiva sin capacidad para hacer obra propia pertenecen a un capítulo pasado de nuestra cultura. Es por eso que hoy vivimos la infinita alegría del alumbrado constante.

Todo esto es preámbulo. Lo demás es *Danza contemporánea*, presentada por el Teatro Experimental Las Máscaras, durante varias semanas, en un serio esfuerzo de espectáculo de cámara, con un balanceado programa, que aunque no novedoso en sujetos danzarios (en lo que se refiere a danza moderna), sí exponente de la nece-

sidad de sus impulsores de dar salida a las imprescindibles influencias y a los puntos de partida.

Una búsqueda en las danzas medievales, renacentistas y barrocas, como fueron: "Pavana", "Sarabanda" y "Danza Pantomima", otra en los límites de la experimentación con palabras, y al mismo tiempo en el sabor nacional de la poesía de Guillén, como en "Angustia cuarta", "Sensemayá" y "Tres motivos del son", y por último un aspecto con impulso abstracto, aunque figurativo de temática filosófica, como fueron "Da capo" y "31-12-58", formaron un programa de buen balance.

Dos tendencias contradictorias mueven sus fuerzas dentro de la estética artística de este nuevo grupo, bien que ambas estén bajo los moldes de la danza moderna. Una que se mueve cautelosa, lenta pero experimentando con sus propias fuerzas, disciplinada en cuanto al esfuerzo, sin pretensiones novedosas, pero consciente de su nivel de madurez, no importándole pasar por caminos trillados si eso significa

adquisición de experiencia, y que es llevada por Guido González del Valle y Héctor Barriles; y otra fuerza que, tratando de comenzar por lo alto, corre rápida sin dar tiempo para el logro de objetivos, matizada de intelectualismo y densidad formal, bases harto difíciles para el crecimiento de un artista joven, tendencia planteada por los trabajos coreográficos de Rodolfo Reyes.

La primera corriente denota una búsqueda de moldes formales, un deseo de logro en cuanto a balance de contenido y forma, tarea frecuentemente nada fácil, y no por ello menos indispensable. La segunda, se lanza hacia la ambición subjetiva y el extremismo denso, encubriendo los valores innegables del coreógrafo y cerrándose a la comprensión del público.

Así es cómo las obras, dentro de la primera tendencia, poseen humildad y discreción estudiosa, y a pesar de que la "Pavana" no estuvo bien ubicada en el Renacimiento boticelliano, ligero y transparente, contradictorio de la pesadez barroca, o que la

* Publicado en *La Gaceta de Cuba*, n. 4, 1^{ra} quincena, junio de 1962, p. 7.

“Danza pantomima”, alegre y despreocupada en su fábula medieval, no tuvo precisión de caracteres y gestos, no por ello perdieron interés al ojo del espectador. Y con más razón “Sensemayá”, de buen logro formal, aunque podía haber ganado con más utilización del espacio, sin que por ello se hubiera perdido el foco dramático del animal exorcizado. Y en más alto grado aún en “Da capo”, con indudables momentos de gran interés, como los pasajes líricos de la Generación I y II, bellamente proyectados por la intensa radiación escénica de Iván Tenorio, y el dramático de la Madurez, donde Rodolfo Reyes nos agarra en un virtuoso juego de dinámicas que ponen en alto su capacidad técnica y expresiva. Y aun en más ascendente posición de logro los “Motivos del son”, excelente tarea en que intención, ritmo, movimiento y cubanía colocaron a su intérprete, Zoa Fernández, en un plano de brillante revelación, y a su autor en alto nivel artístico.

“Sarabanda” y “31-12-58” fueron exponentes de la segunda tendencia. La primera, personificada en la rara belleza mulata de Nora Peñalver, diestra en un difícil manejo del vestuario, fue obra perdida en un atractivo juego de telas, sin que la idea básica de las etapas perversas de una alta ramera renacentista se concretaran en la escena a pesar del uso de máscaras para cada momento. Pero si en esta obra admiramos

la fácil inspiración de movimientos que Reyes imprime a sus danzas, y las interesantes dinámicas de su imaginación, así como el inquieto uso del espacio, es en “31-12-58” cuando lamentamos la manera en que esas cualidades son impedidas de florecer, por un raciocinio extremista, una falta de sentido del tiempo escénico que hace a esta obra alargarse en un repetido clímax de angustia difícil de soportar al público y también a sus bailarines, que llegan a sentirse vacíos emocionalmente, y transforman los movimientos en fríos clichés dramáticos. Una disciplina de sencillez, limpieza de símbolos, telas y lienzos, y más que nada paciencia en el proceso de crecimiento propio, podrían salvar a Reyes de la confusión y el caos, haciendo que su talento se imponga claro y nítido en futuras obras.

A medias quedaría este comentario sobre *Danza contemporánea*, si olvidamos el creador sentido que la luz imprimió al espectáculo. Desde la atmósfera lograda sobre el ciclorama negro, que parecía romper las estrechas paredes del pequeño escenario, pasando por el milagro luminoso del parto en “Da capo”, hasta los complicados cambios de luces de “31-12-58”, fueron una demostración de imaginación técnica que valoraron grandemente a la danza, y que hizo patente la rápida formación de técnicos teatrales

en nuestro ambiente falto de ellos. Un aplauso para la ágil, directa y sensible mano de su oculto operador. Y otro también para los magníficos trabajos de experimentación sobre telas de los Talleres Nacionales que dieron en ocasiones al vestuario de Salvador Fernández una riqueza plástica teatral, casi imposible de lograr con materiales directos.

No queremos terminar estas líneas sin dar la bienvenida a este grupo de nuevos trabajadores de la danza, que han sabido encontrar en la disciplina del trabajo el milagro de nacer y crecer, y que tienen el mañana en sus manos. <