

En cubierta y contracubierta: Chago, de la serie *Salomón*

AUTORES

María Eulalia Douglas (Villa Clara, 1928) es autora de *La tienda negra* (Premio de Investigación "Juan Marinello") y *El nacimiento de una pasión. El cine en Cuba 1897-2014* (Ed. Oriente, 2017).

El director de cine, guionista y escritor **Arturo Sotro** (La Habana, 1967) acaba de concluir el largometraje de ficción *Nido de mantis*.

La *Enciclopedia Digital del Audiovisual Cubano*, creada y coordinada por el ensayista y crítico **Juan Antonio García Borrero** (Camagüey, 1964), ya posee más de seis mil entradas.

Lina de Feria (Santiago de Cuba, 1945) ha publicado en los años más recientes *Las nuevas soledades* (Guantánamo, 2015) y la antología *En el último sello* (Ed. Casa de Poesía, Costa Rica, 2017).

La teatróloga y periodista **Marilyn Garbey** (Guantánamo, 1967) es jefa de departamento de Danzología, estudios teóricos de la danza, de la Universidad de las Artes, y forma parte del grupo de Teatro Pálpito.

Félix Julio Alfonso López (Santa Clara, 1972), ensayista y profesor, es autor de *El juego galante. Beisbol y sociedad en La Habana* (2016) y *Las tramas de la historia: apuntes sobre historiografía y revolución en Cuba* (2016), entre otros títulos.

Los más recientes poemarios de **Víctor Rodríguez Núñez** (La Habana, 1955), poeta, crítico, traductor y profesor universitario, son *despegue* (Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe, Visor, 2016) y *el cuaderno de la rata almizclera* (Buenos Aires Poetry, 2017).

El escritor **Domingo Alfonso** (Jovellanos, 1935) tiene como títulos más recientes el de poesía, ensayo y testimonio *Poemas, poetas, poesía* (Ed. Letras Cubanas, 2016) y la antología *Vida & muerte* (Ed. Unión, 2017).

Crítica de arte y Profesora de Mérito de la Universidad de La Habana, **Adelaida de Juan** (El Vedado, 1931) dio a conocer en 2016 *Visto en la Casa de las Américas* (Fondo Editorial Casa de las Américas).

El Premio Iberoamericano de Cuento "Julio Cortázar" 2016 recayó en la narradora, poeta y periodista **Marilyn Bobes** (La Habana, 1955), por su texto "A quien pueda interesar".

Yunier Riquenes (Jiguaní, 1982) es autor de las entrevistas de *Dicen los escritores de la generación o* (en coautoría con Sheyla Valladares, 2017, Premio Sed de Belleza de Periodismo), y el libro para niños *Casa de mascotas* (Ed. Oriente 2017).

La pieza teatral *Zona*, de **Atilio Caballero** (Cienfuegos, 1958), recibió en 2017 el Premio de Teatro de la Ciudad de Matanzas, y la Editorial Sed de Belleza acaba de reeditar su libro *Escribir el teatro. Notas para la creación dramática*.

Lisandra Leyva (La Habana, 1987) es autora de los libros *Indagación estética para deleite de erotómanos y cinéfilos* (Latin Heritage Foundation, 2012) y *Dueto erótico para cinéfilos* (Ed. La Luz, 2011).

El crítico **Jorge Peré** (La Habana, 1991) es licenciado en Historia del Arte por la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana.

2 LOS QUE VISTEN NUESTRO CINE

- 2 LA GACETA DE CUBA OFRECE UNA SUMA FRAGMENTADA DE LAS ENTREVISTAS...
- 2 LOS QUE VISTEN NUESTRO CINE: LORENZO URBISTONDO, NIEVES LAFERTÉ, GABRIEL HIERREZUELO, NANCY GONZÁLEZ, VLADIMIR CUENCA, DIANA FERNÁNDEZ. **María Eulalia Douglas**

12 NARRATIVAS DE LA NACIÓN

- 12 LA HISTORIA INTERACTIVA DEL AUDIOVISUAL CUBANO. **Juan Antonio García Borrero**
- 18 COMO LAS PIEDRAS DEL MAR. **Lina de Feria**
- 19 JORGE LUIS PRATS: EL PIANO COMO IDIOMA. **Marilyn Garbey**
- 22 HISTORIAS ¿LITERARIAS?. **Félix Julio Alfonso López**
- 26 MÚLTIPLOS DE LA GENERACIÓN CERO. **Víctor Rodríguez Núñez**
- 29 VECINOS. **Domingo Alfonso**
- 32 DE NUEVO, SALOMÓN. **Adelaida de Juan**
- 35 JESÚS LARA SOTELO: UN BUSCADOR DE HUMANIDAD. **Marilyn Bobes**
- 40 DE "LAS COINCIDENCIAS". **Yunier Riquenes García**

44 INVITACIÓN A LA LECTURA

- 44 LA BROMA INFINITA, DE DAVID FOSTER WALLACE. **Atilio Caballero**
- 46 LA TELEVISIÓN SERRANA, UNA FUENTE DIGNA DE LA HISTORIA. **Lisandra Leyva Ramírez**
- 50 APUNTES DESDE EL OPTIMISMO. **Jorge Peré**
- 55 OBITUARIO

56 CRÍTICA

ALTRE CANTARE: ¿QUIÉN LE TIENE MIEDO AL LOBO?. **Ronald Antonio Ramírez** / *LOS GOCES DE LA AMISTAD: UNA PELÍCULA DE MAGDA GONZÁLEZ GRAU.* **Sergio Pérez Hernández** / *LA ISLA —Y LA TORMENTA— QUE SE REPITE.* **Ahmel Echevarría** / *LA AVENTURA DEL IR Y VENIR Y LOS ACIERTOS DE UN INVESTIGADOR QUE QUIERE QUE TÚ SEPAS.* **Irela Casañas Hijuelos** / *LAS PULSACIONES DEL CUERPO: EL OTRO ANTE EL ESPEJO.* **Rubén Ricardo Infante** / *DAVID LÓPEZ XIMENO REINVENTA ALEJANDRÍA.* **Erian Peña Pupo** / *HUECOS DE ARAÑA EN EL PAÍS DE LA SIGUARAYA: UN VIAJE EN ESPIRAL.* **Yailuma Vázquez**

64 55 AÑOS

- 64 CHAGO, DE LA SIERRA A LA POESÍA

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

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



Ediciones UNIÓN

Los que visten nuestro cine

María Eulalia Douglas

LA GACETA DE CUBA OFRECE UNA SUMA FRAGMENTADA DE LAS entrevistas que hace ya algunos años realizara la investigadora María Eulalia Douglas a un número significativo de nuestros mejores diseñadores de vestuario. Por los rigores de extensión a que obliga la revista, damos aquí versiones abreviadas de estas conversaciones, compiladas y editadas por Arturo Sotto, que forman parte de un libro inédito. Con ellas queremos hacer más visibles a esos destacados hacedores del cine cubano, al tiempo que intentaremos, en próximos números, dar continuidad a esta historia “folletinesca” de nuestros diseñadores. <

Lorenzo Urbistondo

EMPECÉ MIS ESTUDIOS RELACIONADOS CON EL MUNDO DEL arte, del cine, del vestuario y del diseño en la Escuela Nacional de Arte en el año 1967. Cuando en 1969 se abrió la Escuela de Diseño Industrial Internacional, me trasladé para allá. Hasta 1983 estuve relacionado directamente con lo que es diseño industrial en mobiliario, accesorios y arquitectura de interiores. Después pasé para Contex, y en el 84 comencé como diseñador de moda dentro de la misma institución. Algunos años después, Orlando Rojas, a quien le interesaba mucho cómo me desenvolvía en el diseño de las confecciones, me pidió que trabajara en su segunda película: *Papeles secundarios* (1989). Esa fue una experiencia maravillosa, entré por la puerta grande al cine del ICAIC, porque si de algo estoy satisfecho y orgulloso es de haber trabajado en *Papeles secundarios*, no solo por mi labor, sino por el propio resultado de la película. Yo creo que es una de las mejores películas del cine cubano y me enseñó a trabajar en equipo, esa experiencia de dirección y de equipo la he repetido en alguna medida, pero no con la solidez conceptual que tuvo esta película, antes y durante la filmación. Fue muy difícil, pero también muy bien guiado, muy seguro, desde el trabajo de mesa que hacíamos el director de arte, Flavio Garcíandía, el de fotografía Raúl Pérez Ureta, y Raúl Oliva en la

escenografía. Nosotros llegamos a saber de antemano qué color iba a tener la escenografía, la luz y la ropa de cada secuencia. Todo se hizo desde el *story board*, o sea, no hubo casualidades, sí improvisaciones lógicas debido a la cantidad de materiales. Es una película compleja, donde los personajes son..., no vamos a decir que retorcidos, pero sí convulsos, no comunes, y eso había que demostrarlo en el vestuario. Tengo que agradecerle mucho a la vestuarista Elvia Rondón, y digo esto por lo que nosotros hicimos con el vestuario. Por ejemplo, una pieza podía estar en tres momentos de la película y podía ser la misma, pero distinta. Quiero decir que un personaje empezaba con un vestuario determinado, pero a mitad de la película ya ese personaje se había desarrollado y transformado, por tanto era distinto; el tono de ese vestuario se había pasado por un tinte gris para acentuar los conflictos y el drama del personaje. Al final de la película casi todo se agrisó, tal como se agrisaban los personajes en su desarrollo.

En *Las noches de Constantinopla* (2001) sucedió algo muy similar, no se llegó al equipo que se conformó en *Papeles...*, pero de cualquier forma ahí está el concepto de Orlando, con la misma exigencia, con el mismo ojo; claro que la película no tenía la misma complejidad de los personajes de *Papeles secundarios*, pero sí había algo muy difícil: el aspecto de los transexuales. Creo que el *tour de force* de la película está ahí, en proponerse convertir a un hombre en mujer sin llegar a hacer una caricatura de eso, no se trataba de travestis sino de muchachos que se disfrazaban, que trataban de ser bellos como mujeres, siendo hombres. La caricatura es muy fácil, pero crear un equívoco, una cosa ambigua, es más difícil, y esa fue la base del trabajo en *Las noches de Constantinopla*.

A mí me gusta, y siempre se lo pido a los directores, hacer la historia de vida de cada uno de los personajes. Para hacerlos más creíbles les invento una historia: ¿cómo son?, ¿quiénes son?, ¿qué problemas tienen que no aparecen en pantalla? Todo eso define su personalidad y su expresión como imagen. Por eso me gusta tejerles una historia y relacionarlos con personas que conozco: cómo se visten, cómo se desarrollan, cómo se peinan; de esta manera voy estableciendo parámetros que llevo al diseño y después a la pantalla.

Los actores tienen un lenguaje propio en su forma de vestir; no es simplemente la manera de ponerse un pantalón y una camisa, sino cómo se la pone cada cual, si más austero, más cerrado. Una camisa en un actor puede resultar más desenfadada o más formal de acuerdo a cómo se la ponga, si va por dentro y los pliegues están perfectos expresa que es un persona meticulosa. Los detalles en el vestuario hablan de la persona, del personaje. De hecho en el cine [norte]americano se le da una importancia tremenda, que lo ubica donde está, a nosotros yo creo que en eso nos falta un poco, quizá mucho. La imagen de la persona está básicamente dada, primero que todo, por el vestuario. Un personaje en un momento de silencio está comunicando algo con su imagen, tiene una expresión corporal, ofrece una imagen que está dada por el color, por cómo se pone la ropa, por el tipo de zapatos, si están sucios, si están limpios, todo eso habla del personaje, y eso lo trasmite el diseño de vestuario.

Las otras películas que he hecho han sido con Gerardo Chijona, un director con quien trabajo muy bien. Yo he hecho con él *Adorables mentiras* (1991) y *Un paraíso bajo las estrellas* (1999). Ahí por supuesto los requerimientos de diseño han sido diferentes, pero el enfoque a la hora de ver el guion, de ver un personaje, ha sido el mismo. El trabajo más serio fue con Isabel Santos en *Adorables mentiras*, un trabajo de imagen porque en esta película ella es una mujer muy bien vestida, bella, bien torneada; es una mujer digamos de *fashion*. Entonces, cómo trabajarle el físico, cómo hacer para que crezca como persona, tuvimos que

usar hombreras para ensancharle los hombros y cortarle el pelo para hacerla más moderna, poco a poco fuimos descubriendo las herramientas para mejorarla. En ese trabajo se hicieron telas a mano, yo hice estampados a mano porque cuando se tiene un personaje que pretende estar a la moda..., entonces viene el conflicto. Yo pienso que una de las dificultades más grandes que puede tener un diseñador en el cine cubano surge a la hora de hacer una película contemporánea. Nosotros estamos en un país donde la desinformación sobre el mundo de la moda es muy grande, sin embargo, hacemos un cine que pretendemos vender, y si supuestamente estamos hablando de una persona que está a la moda en el año 2000, pensamos en cómo es el 2000 en Cuba, que no es el 2000 de España. Tenemos una moda que llega aquí con dos años de atraso, o sea estamos en 2002 y lo que usamos aquí es lo que se usaba en el año 2000 o en el 99. A la hora de hacer una película contemporánea, con un personaje contemporáneo, que supuestamente tiene posibilidades económicas, como fue el caso de *Adorables mentiras* con el personaje de Isabelita, hay que tener un cuidado muy especial en hacer creer que es el 2002 para un cubano, sin que lo separe mucho de la realidad, y hacer creerle también a un español que esa película está en el 2002 y que esa mujer no está fuera de moda. Los apuros que yo paso a la hora de hacer un personaje actualizado son muy grandes. Yo descubro al personaje, lo estudio y lo trabajo, pero el asunto no está ahí, el asunto está en producir el personaje, llevarlo a la realidad; de pronto hace falta un color rojo vino y no existe esa tela en ninguna parte, entonces te toca volver atrás y negociar con el fotógrafo y con el escenógrafo, y decirles que lo que debía ser un rojo vino ahora es un azul prusia.

Es una pena como están los talleres del ICAIC. Mucha de la ropa de *Papeles secundarios* es del ICAIC, pero como mi formación y mi desarrollo fue en el mundo de la confección, a partir de la moda, a mí me cuesta mucho trabajo ver una ropa mal hecha, que a lo mejor en pantalla no se nota, pero pienso que aunque los calzoncillos no se vean, para tener una imagen completa uno tiene que estar limpio desde adentro. Por ejemplo, cuando tenemos un desfile de modas, perfumamos a las modelos, el modelo se lo siente, lo mismo pasa con los actores. Es una lucha tremenda, pero bueno, este mundo del cine tiene una serpiente que a uno lo encanta y a pesar de todo uno insiste en hacer otra película cuando le meten la idea en la cabeza: es así.

En *Un paraíso bajo las estrellas* (2000) el *tour de force* fue la ropa del cabaret. Buena parte de la acción transcurre en Tropicana y este cabaret tiene su estilo, su personalidad muy bien definida en cuanto a imagen, y la película se insertaba dentro de esa atmósfera. Tenía que hacer un vestuario digno, de acuerdo con los requerimientos de la pista de Tropicana, sin que fuera el vestuario de ese cabaret. El asunto estaba en cómo lograr una imagen ampulosa, de espectáculo, muy colorida, pero con una expresión estética que no fuera exactamente la del espectáculo original. Creo que se logró, tanto en el número africano como en el de los muertos, todo un juego de colores con una expresión contemporánea. El resultado fue tal, que la administración de Tropicana quiso incluirlos dentro de su programa.

Quiero insistir en Cubanacán. Esos talleres hay que salvarlos, hay que devolverles su brillo, su función, no tiene sentido que un diseñador ande por toda La Habana contratando costureras, habiendo un taller. Pero les falta especialización, les falta tecnología e información. A uno le da mucho miedo trabajar con lo que hay en almacén porque la ropa huele a viejo. Al frente de un taller debe haber un diseñador, un tecnólogo, no solo un administrador, porque entonces no se desarrolla. El ICAIC ganaría mucho en la calidad de sus películas.

Otra cosa que me gustaría hacer es una película de época, me encantaría hacer un siglo XVIII o algo por el estilo.

Nieves Lafont

SIEMPRE SENTÍ UNA FUERTE INCLINACIÓN HACIA LAS ARTES PLÁSTICAS, POR eso estudié dos años en la Escuela de Dibujo Comercial “Diego Rivera”. Luego pasé a estudiar en la Escuela Nacional de Arte (ENA) y de ahí al Teatro Musical, donde estuve casi un año hasta que me llegó una beca, a través de un curso de la Casa de la Cultura Checa, para hacer un posgrado de dos años en Checoslovaquia. Al regreso me ubicaron en el Teatro Político “Bertolt Brecht”, de modo que mi carrera profesional empezó allí en 1973. Tengo una formación como diseñadora de vestuario, de escenografía y de iluminación. Siempre me ha gustado más hacer escenografía, aunque he hecho bastante vestuario, pero todo el mundo me ubica más en escenografía que en vestuario. En ocasiones me han pedido hacer escenografía y también pido hacer el vestuario porque lo veo como un todo, incluso en los últimos años me parece que no podría renunciar a la posibilidad de hacer las dos cosas. Al cine me integro a través del teatro: realicé la escenografía de *La permuta*, la puesta en escena de Juan Carlos Tabío, y dos años después, cuando se hace la película, él me pidió que le hiciera la escenografía. A mí me da mucha gracia todo lo que se habla ahora de cine pobre porque pienso que el cine cubano siempre ha sido pobre, a excepción de algunas películas que han llevado un mayor presupuesto, pero en general es un cine pobre, y creo que internacionalmente se conoce de esta manera.

Después hice *Otra mujer* (Daniel Díaz Torres, 1986). Ahí me llamaron para diseñar vestuario, me empecé a fondo y la decana de los diseñadores, como le decimos nosotros a María Elena Molinet, se mostró satisfecha con el resultado. Fue una experiencia muy enriquecedora desde el punto de vista plástico porque la película estaba ubicada en los primeros años de la Revolución, de esa época existía un *stock* de ropa bastante grande. Trabajamos pensando en las texturas; en los almacenes había muchas piezas de tejido sintético, pero fuimos a la búsqueda de tejidos naturales que eran los que primaban en los años 60, de texturas bastas, rugosas, colores bastante neutros. Por supuesto, hay notas de colores más vivos de acuerdo con las características de los personajes, pero siempre buscábamos que fuera como un testimonio documental desde el punto de vista de los personajes, es una historia muy pegada a la realidad de esos años.

Luego trabajé en *Como la vida misma* (Víctor Casaus, 1985), donde hice escenografía y vestuario. Hablé con Víctor desde el principio y le dije que aunque la película se filmara en este instante no sabríamos cuándo vería la luz de una sala de proyecciones, que por lo general el cine cubano, cuando hace películas contemporáneas, adolece de verosimilitud por el paso del tiempo; la película parece vieja porque ya han pasado dos años y la moda cambia de una manera muy vertiginosa. El protagonista es un muchacho que vive en el campo, al centro del país, ella es una maestra rural... entonces traté de vestirlos con lo último que se estaba usando, de manera que no sufrieran mucho con el tiempo, porque cuando se estrenara la película la moda iba a ser otra. Víctor enseguida lo concientizó, la asistente de dirección me estimuló mucho y así salió una película con una visión muy contemporánea.

El primer director con el cual enfrenté una situación bastante problemática fue con el brasileño Ruy Guerra, en *Me alquilo para soñar* (1992). Fue un trabajo muy largo, que no terminé, lo

concluyó otro diseñador, Carlos Urdanivia, pero sí hice casi la totalidad de los diseños. Ruy Guerra expresó sus ideas y yo diseñé el vestuario de casi toda la película sobre la base de sus exigencias. Estuvo muy de acuerdo con todo aquello; claro, hubo vestuarios que tuve que relaborar cinco, seis, siete veces, pero finalmente la película quedó decidida en cuanto a diseño de vestuario. Cuando entraron los actores hubo confrontación con las dos actrices jóvenes, no con los actores experimentados que aceptaron de buen grado el diseño de sus personajes. El director empezó a cambiar su punto de vista, lo relaboré todo y se llevó a la práctica. Se realizaron algunos vestuarios, otros se seleccionaron de almacén, como sucede siempre, haciéndoles algunos cambios, pero había una línea de color muy rígida para cada personaje a medida que avanzaban los capítulos. Había personajes que se mantenían los seis capítulos en la misma gama de colores, había otros que se iban aclarando, otros oscureciendo, y otros que cambiaban. Ese fue el caso de una actriz joven que al ir a filmar se mostró inconforme con el color azul que habíamos elegido en los primeros capítulos, un azul en diferentes tonos, más claros y más oscuros. La actriz decía que ese color no le iba bien, cosa con la cual siempre discrepé. Cada día de filmación el director cambiaba de criterio y se volvía más exigente. Llegó el momento en que el trabajo de diseño se veía desdibujado y rehusé a continuar. Me dediqué a buscar un diseñador que me sustituyera, lo impuse de todas las características del trabajo y él terminó la película.

En *Roble de olor* (Rigoberto López, 2003), Derubín Jácome y yo hicimos la dirección de arte y la escenografía. Estuvimos más de dos meses buscando un escenógrafo y no apareció; le dije: “Vamos a hacerla nosotros mismos”. Diana Fernández era la diseñadora de vestuario. Ella y Derubín concibieron todo lo que es la imagen de la película de principio a fin, incluyendo el color. Diana hizo un manifiesto teórico sobre la luz y el color en *Roble de olor*, manifiesto que me parece brillante desde el punto de vista del análisis de la época, de los presupuestos estéticos del director y la imagen que después iban a tener los actores y la escenografía. Derubín y Diana viven en España, tienen su trabajo allá y no podían estar todo ese tiempo aquí. En dos ocasiones anteriores Derubín me había pedido que colaborara con él, acepté esta oferta y le dije “Te voy a hacer la segunda”. Él me contestó que lo que quería era compartir la dirección de arte, porque necesitaba tener una persona de confianza para saber que todas las decisiones que se tomaran en su ausencia estarían avaladas por mí. Las dificultades con Rigoberto no fueron pocas, al punto de que me sentí muy presionada y hasta cuestionada. Terminé con mucho agotamiento, pero creo que hay una satisfacción general por el resultado final de la película, al menos en cuanto a la factura que logramos.

Refiriéndome al cine de las primeras décadas de la Revolución, pienso que hubo algunos tanteos, pero tanteos de personas que sabían muy bien lo que querían, que dominaban su profesión aunque no fueran diseñadores de vestuario de cine, pero tenían una formación muy sólida y lograron cosas verdaderamente loables. Creo que a partir de las películas de María Elena Molinet, que sí era una verdadera especialista en el diseño de vestuario, se hicieron trabajos como los de Eduardo Arrocha y Jesús Ruiz, que ya eran más maduros desde el punto de vista de la confección para una puesta en pantalla y del diseño de

vestuario en particular. Miriam Dueñas empezó a diseñar a partir de la década del 70 y hay trabajos muy buenos de ella; *Cartas del parque* (Tomás Gutiérrez Alea, 1988) es una de sus mejores cosas. El trabajo de Jesús Ruiz en *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (Fernando Birri, 1988), para mí es admirable, en particular por el método creativo que empleó: fue armando los vestuarios con piezas diversas del almacén, como un artista plástico que hace un gran mural a partir de un *collage* de figuras existentes para crear una unidad estilística y temática. Está también la obra de Gabriel Hierrezuelo, de Guillermo Mediavilla, de Diana Fernández, pero todos tenemos una cosa en común: fuimos alumnos de María Elena Molinet, es decir, que todo lo que se ha hecho en el cine cubano por las generaciones que ya no son tan nuevas es el resultado de María Elena. Creo que hay diseñadores como Diana Fernández y Derubín Jácome que tienen una línea muy propia y que se refleja en su trabajo.

¿Qué pasa con la década del 90? Que empiezan a incursionar en el cine diseñadores que vienen del mundo de la moda, otros que provienen del Instituto de Diseño Industrial, incluso graduados de artes plásticas, como el caso de Erick Grass, y tienen ciertos balbuceos en sus primeras producciones cinematográficas, cosa lógica. No tienen una formación dramática, no tienen una formación específica de lo que es el diseño de vestuario para una obra dramática. Y pienso que en estos balbuceos de los nuevos diseñadores..., no voy a decir que sean erráticos porque sería muy severa, hay un eclecticismo que parte de distintos puntos creativos, de diferentes facetas de la creación, de falta de consolidación de un criterio para abordar la esfera, partiendo también de la propia personalidad de los directores que está por definirse todavía, por eso hablo de balbuceo, como que empiezan a reconocer el terreno. Sucede también que en el segundo lustro de esa década se hicieron muy pocas películas, y no se ofreció la posibilidad de un desarrollo con una periodicidad que permitiera al diseñador superar, en cada nuevo intento, lo que había hecho anteriormente. Hay trabajos desiguales, no quiere decir que sean para descalificar, sino para analizar.

Las películas de época son más fáciles de juzgar, si se tienen conocimientos, que las películas contemporáneas. El buen trabajo de vestuario para una película actual no se nota, apenas se ve. Un vestido que no es del siglo XVIII o XIX es más fácil de notar, pero cuando se trata del vestuario actual es como si la gente pasara por el lado nuestro en La Rampa. Una película como *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993) tiene un trabajo de vestuario muy pensado, y sin embargo pasa inadvertido porque es la ropa que uno ve normalmente en la calle, pero está muy bien estructurado de acuerdo con la sicología de los personajes. Y esa falta de visión hacia los rigores de la especialidad tiene mucho que ver con el trabajo de la crítica, que es prácticamente inexistente. En la prensa plana no hay un análisis, enfocado hacia el público, sobre los logros y desaciertos del diseño de vestuario en el cine. Pienso que eso no ayuda al espectador ni tampoco al diseñador, porque este debe confrontar su criterio con la gente que lo rodea. No hay un rigor profesional en el desarrollo de la crítica, por lo tanto ese trabajo adolece de un tamiz donde se busque la perfección sobre la base de los resultados. La crítica sobre diseño de vestuario no existe, en ocasiones dicen que es efectivo, que el vestuario está acorde a los presupuestos en pantalla, pero ni siquiera mencionan cuáles son esos presupuestos. De manera que quedan en el campo de lo especulativo, no hay un rigor técnico ni artístico en esa apreciación. La mayoría de las veces ni se menciona el vestuario, cuando se toca es al vuelo, de pasada, por algún detalle específico que llamó la atención al crítico.



Fotograma: *Fresa y chocolate*, 1993

Gabriel Hierrezuelo

ESTUDIÉ EN LA ESCUELA NACIONAL DE ARTE (ENA), diseño teatral. En la carrera se integraban la escenografía, el vestuario y las luces, casi al final se incorporaron el cine y la televisión; el teatro estaba en el origen, de manera que la llamaron Diseño Escénico, porque estábamos preparados para hacer cualquier tipo de espectáculo.

Creo que en nuestro cine no se han aprovechado al máximo las capacidades de los diseñadores y de otros creadores. En mi experiencia personal, al integrarme a las películas que diseñé, sentí en los inicios un impulso creador que iba decayendo en la medida en que avanzaba el proyecto, esto daba en ocasiones, como resultado, un producto más artesanal que creativo. Comencé en el cine a principios de los años 70. Mi primera película fue *Ranchedor* (Sergio Giral, 1976), donde hice el diseño de vestuario junto a María Elena Molinet, que había sido mi profesora y me ayudó mucho en todos los mecanismos del cine, la organización, etc. Mi experiencia en este filme fue muy positiva. María Elena no podía asumir totalmente el trabajo por problemas personales y entonces me llamó, me integró al equipo y compartimos como dos profesionales. Yo venía de trabajar en teatro, donde los directores exigen mucho más que en el cine. El cine tiene una exigencia de tiempo, de organización, pero lo que es la parte conceptual, creativa, no es tan rigurosa, lo digo con toda sinceridad.

En *Patakín* (Manuel Octavio Gómez, 1982) tuve muy buena relación con el director, a pesar de no compartir del todo el enfoque edulcorado que adoptó el filme, principalmente en lo plástico y en lo visual. Creo que el tratamiento debió ser más desenfadado; no se deben tomar las experiencias de otros musicales, respetando que son clásicos, si no se corresponden con los propósitos de un guion basado en una obra de Eugenio Hernández Espinosa; yo me lo imaginaba de forma más rústica, más primitiva, más acorde con la realidad.

Gallego (Manuel Octavio Gómez, 1987) fue una experiencia muy larga, allí las buenas ideas creativas del inicio se fueron desvaneciendo cuando se pusieron a hacer arreglos y cambios en la historia. Además, las relaciones negativas que existieron durante todo el proceso, especialmente entre el director y Sancho Gracia, a quien Manuel Octavio no concebía como el personaje, afectaron el trabajo. Las circunstancias fueron muy difíciles. El desarrollo de la trama en siete décadas del siglo xx aumentaba la complejidad de la producción. Nuestros talleres no estaban en condiciones de realizar esa película, pero como era una co-

producción con España se resolvieron cosas allá, sobre todo la ropa de principios de siglo.

El elefante y la bicicleta (Juan Carlos Tabío, 1992) fue mi última película. Aceptar una producción tan compleja, por las épocas que transitaba (1920-1980), fue mi error inicial; asumí la película solo con recursos de almacén y la menor confección posible; no lo pensé. La aceptación fue condicionada por el entusiasmo, porque quería hacer la película; pero a medida que enfrenté el trabajo vi las dificultades, no se puede hacer una película que tiene décadas tan distantes con esas condiciones de producción. El hecho de que el filme se desarrollara principalmente dentro de un ambiente pueblerino no justificaba la sencillez y, a veces, la pobreza del vestuario. En arte no podemos justificarnos con explicaciones realistas que se distancian de los objetivos estéticos y de una información de época que debe cumplir el diseño de vestuario y la dirección de arte en cine. Ya bien sea en un plano americano o en un plano medio, el vestuario debe comunicar el carácter del personaje, la época..., y esos valores plásticos y estéticos requieren materiales con una riqueza y una autenticidad insustituibles, sean o no de almacén. Debido a esa autenticidad que exige el cine al multiplicar la imagen en una gran pantalla y ejercer una comunicación directa con el espectador, es más difícil y riesgoso enmascarar una realidad que en el teatro puede manejarse a través de distintos recursos plásticos, o incluso con enfoques dramáticos que trasciendan la realidad social o la época. Esto no quiere decir que en el teatro se puedan solucionar las cosas mediante enfoques dramáticos o artísticos y que en el cine no.

El tratamiento realista de una época y una sociedad, en teatro o en cine, puede tener un carácter expresionista, surrealista, atemporal, etc. Pero en la creación también se hacen mezclas, si hay talento, si hay capacidad para integrar distintos estilos, porque no me gusta encerrarme en un solo estilo de expresión artística, creo que esto también es obsoleto. Pienso que el cine tampoco debe evadir la posibilidad de experimentación, que es una constante en el teatro. Esto es algo que vimos en el cine de Bergman, en el de Hitchcock, principalmente en *Vértigo*, donde tiene una importancia tremenda el color, y en la actualidad en el cine de Lars von Triers, así en *Bailando en la oscuridad* o en *Dogville*, que es una película totalmente brechtiana donde la realidad se obvia y la escenografía no es realista, en el vestuario es donde más se ilustra la realidad, pero de una forma muy sintética, muy sutil.



Nancy Jonjálery

ANTES DE GRADUARME DE ARQUITECTURA, CUANDO ME FALTABA UNA asignatura, ejercí como profesora de diseño en la Escuela de Diseño Informacional e Industrial, la que sirvió de base para el Instituto Superior de Diseño, así que soy fundadora de ese instituto. Integraba un equipo con Oscar Ruiz de la Tejera, también arquitecto, con Edmundo Desnoes, con Carol, que era pintor, y nos dimos a la tarea de inventar un sistema de enseñanza del diseño en Cuba, cosa que no había por entonces. Me llamó Iván Espín, que era el director de esa escuela, para que empezara a dar clases, y así me vinculé al diseño. Y ya ves, al cabo de muchos años, ya en mis cincuenta, se me ocurrió empezar a hacer algunos trabajos relacionados con el cine. Nunca pude suponer que iba a hacer un trabajo como este, fue una cosa coyuntural, casi de casualidad. A pesar de mi formación nunca me incliné por el cine, y tuve oportunidad de hacerlo en *Una pelea cubana contra los demonios* (Tomás Gutiérrez Alea, 1971), donde Titón me pidió hacerle la escenografía. Sin embargo, pensé que ese no era mi quehacer, que no era una profesional en esa tarea, no tuve la audacia de reflexionar y dar una respuesta positiva a esa película. Lamentablemente se me ocurrió casi a los cincuenta años, y fui prácticamente impulsada a eso por una persona que me conocía, que me venía observando y pensó que yo podría realizar la escenografía y la dirección de arte de la película *Reina y Rey* (Julio García Espinosa, 1994). Fue Pedro García Espinosa, el hermano del director, que no tenía tiempo para hacerla y pensó que quizás a un profesional no le iba a interesar ese trabajo que ya estaba empezado. Insistió tanto que me convenció. Después fui llamada para hacer la dirección de arte, la escenografía y el diseño de vestuario de la coproducción cubano-española *Maité* (Eneko Olasagasti, Carlos Zabala, 1994). Cuando oí la palabra vestuario volví a plantar porque me parecía que no era capaz de hacer el vestuario de una película, pero otra vez me vi compulsada a hacerlo.

El tema del diseño en el cine, para mi asombro, era bastante rápido, en cuestión de tres meses se hacía toda la prefilmación y en unas semanas se realizaba el trabajo. De manera que después de mis dos primeras películas pedí mi baja de la arquitectura y me dediqué a los trabajos del cine, el estímulo de ver la obra terminada era mi mayor satisfacción. Hice además *Guantanamera* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1995), *Lista de espera* (Juan Carlos Tabío, 2000) y *Las profecías de Amanda* (Pastor Vega, 1999). Mi quehacer en el cine ha sido muy corto y muy rápido, con películas algo sencillas si las comparamos con la complejidad de un vestuario de época.

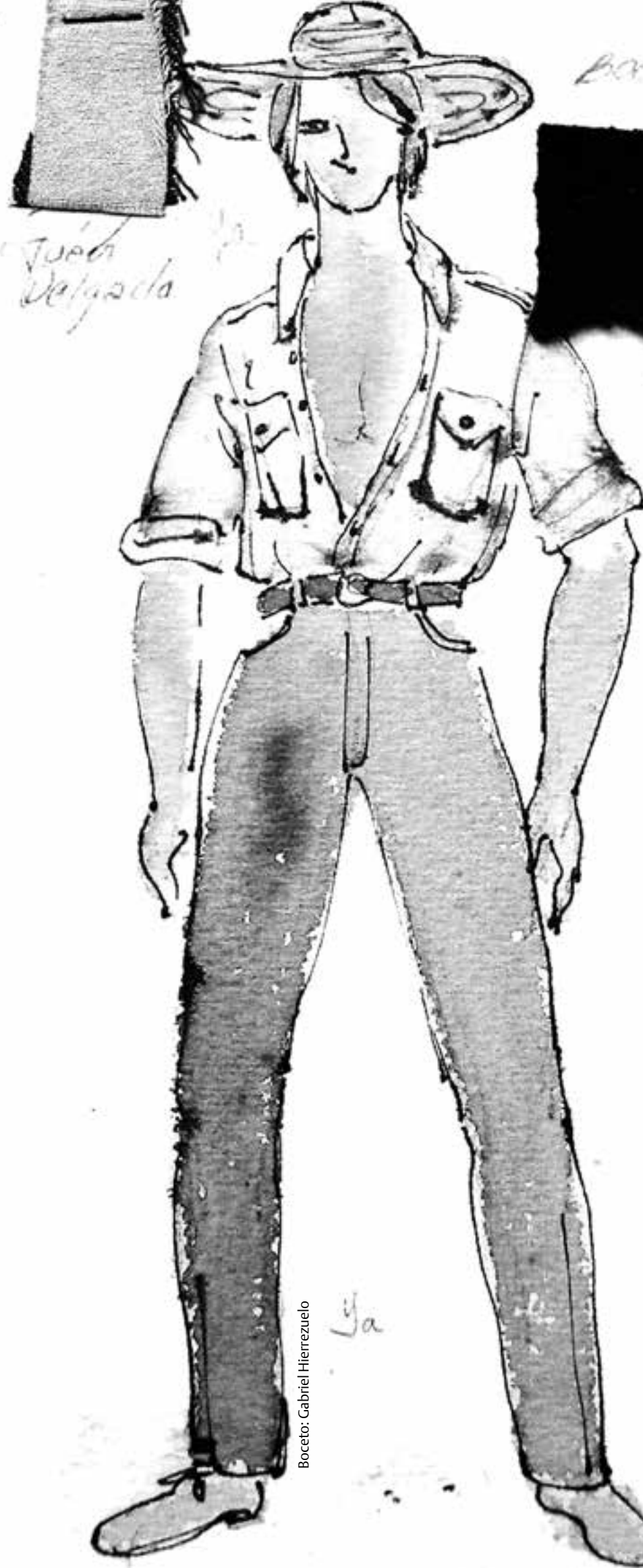
Guantanamera es una película de carretera, una película que observa la realidad. Titón nos insistió mucho, tanto al escenógrafo como a mí, en cuanto al vestuario, en que no quería caricaturizar los diseños, se trataba de profundizar en la realidad, que los diseños fueran reales, que la gente no estuviera disfrazada. Recuerdo que en el caso de los sepultureros me fui a investigar al cementerio de Colón, a ver qué tipo de ropa usaban estas personas que se dedicaban a enterrar. Ellos me dijeron que usaban uniforme solamente en el caso de que fueran a enterrar a una personalidad, les avisaban con tiempo que debían tener uniforme puesto, por lo tanto, yo decidí no vestirlos con el uniforme; sin embargo, uno de ellos estaba vestido con el traje verde de algodón que usan los cirujanos en nuestros hospitales, hasta el gorro tenía puesto. Imagínatelo en pantalla, viendo un sepulturero sobre una tumba enterrando a una persona vestido de cirujano, eso se presta a cualquier tipo de

interpretación errónea sobre nuestra realidad, a lecturas equívocas sobre la intención del director al tratar con ese vestuario al sepulturero. Por eso hay que orientarse bien en el estudio de los personajes, hay que estar muy alerta para no salirse del estilo en que va a ser contada la historia y tener cuidado de no estropear la película queriendo hacer un diseño donde brilles como diseñador porque encuentras un color muy bonito o un estampado que te gusta. Debes ser consciente de que no estás vistiendo a un actor, sino a un personaje, y eso no puedes perderlo de vista nunca.

Hay otro grupo de personas que son los extras, los que llenan los fondos, esos no deben vestirse de una manera que llame la atención del espectador por sobre el protagonista que está en primer plano. Personalmente chequeo hasta el último extra que está en pantalla, eso forma parte del trabajo del diseñador de vestuario y no de los vestuaristas. En *Lista de espera* (Juan Carlos Tabío, 2000) me enfrenté a esta situación y a otras no menos complejas. Como la trama se desarrolla prácticamente en una sola locación, una terminal de ómnibus, sucede que siempre hay mucha gente en pantalla, muchos extras. La mayoría de los actores también aparecen en cada una de las secuencias de ese guion. Pensamos que sería una película sencilla por el hecho de que era una sola locación y de que cada personaje llegaba vestido a la terminal, además todo ocurría en un día, en fin, el vestuario no tendría mayor dificultad. Pero resulta que cuando me detengo a estudiar la historia me percaté de que en la película hay un sueño, entonces puedes suponer que en ese sueño la gente no tiene por qué estar vestida como llegó a la Terminal. Y en ese sueño hay diferentes momentos porque es un sueño colectivo, son los sueños de varias personas y cada una de ellas sueña cosas. Por tanto, en esta película hay imágenes de invierno, imágenes de verano, imágenes de gente en bañadores o calzoncillos que se mojan en la lluvia. O sea, que el vestuario sí tuvo la complejidad de la puesta en escena, de una historia con ropa que se ensuciaba, que se manchaba, que tenía que vigilar muy de cerca..., la humedad, el macheo. El vestuario de *Lista de espera* tuvo bastante complicación, no fue tan sencillo como me lo pintaron.

No creo que exista el diálogo entre los diseñadores, me parece que somos personas que trabajamos bastante solas, no es un trabajo de equipo, es bastante personalizado, aunque debe subordinarse al hecho de que existe un director y de que esa es su obra. Entonces no puede ser que uno diseñe y diga: “Excelente vestuario”, y que la película no sirva, porque si hay un vestuario excelente fue para una pasarela, no para la película, el vestuario debe quedar subordinado al hecho artístico.

Para darte una opinión acerca del vestuario del cine cubano en diferentes épocas, yo tendría otra vez que remitirme al hecho de que soy una profesional nueva en esta plaza, aunque como espectadora haya visto todas las películas cubanas que he podido. Antes de dedicarme a esto yo notaba que en ocasiones los actores estaban vestidos con ropas nuevas, que le faltaba credibilidad al vestuario, sobre todo cuando era ropa de actualidad (también pasaba con ropa de época), porque parecía que la ropa estaba sacada de un maniquí, de una tienda, que no tenía uso. Y ahora creo que ya existe una especialización, creo que los diseñadores de vestuario de la actualidad no cometen ya esos errores. El vestuario ha ido mejorando, como ha ido mejorando el cine en general en Cuba y en el mundo entero. Lo que más nos afecta es la ausencia de crítica especializada, de un trabajo que hable sobre cómo se vio el vestuario, cómo se vio la escenografía. Es un tema que no se toca nunca, es como si no existieran esas especialidades; espero que en un futuro se fijen más en estas cuestiones y así aprendamos más todos de esa hermosa realidad profesional.



Madimir Cuenca

ESTUDIÉ DISEÑO INDUSTRIAL EN EL TECNOLÓGICO Y COMENCÉ A TRABAJAR en la industria de confecciones, en la moda. Mi labor en el teatro empieza junto a Carlos Díaz en el grupo El Público. La primera producción del grupo fue en el año 1990, y mi primera película es *Nada* (2001), de Juan Carlos Cremata. Me conocía del teatro y me propuso trabajar con él.

Cuando entro en el proyecto, Cremata llevaba algunos años dándole vueltas y lo tenía todo muy pensado, cada personaje, cada historia. Trabajé en blanco y negro, que también era una experiencia nueva para mí. Cremata trabaja de una forma gráfica, quería que cada cosa tuviera un significado muy especial, no dejar nada al azar, es decir, le daba mucha importancia a cada detalle, incluyendo el vestuario que se iba modificando en dependencia de la historia. También se jugaba un poco con el concepto del cómic y el trabajo de los colores. Incluso los personajes secundarios, esos que aparecen en el correo, todos están caracterizados por algo, en una onda pop, como muy estridentes. Esto del diseño depende mucho del presupuesto. Cremata tenía muchas telas que había guardado a lo largo del tiempo, pensando en la película; entonces fuimos adecuando las telas a cada personaje, lo que no, se buscaba en los almacenes o se compraba, o se le pedía al actor, que así también se hace cuando hay tiempo de escasez; de esa forma jugamos con lo que teníamos en la mano en cada momento. El personaje de Daisy Granados se trabajó como una caricatura, igual que el de Verónica López, son personajes llevados al extremo, para ellos se buscó una masculinización de la imagen, una dureza. Yo le decía a Cremata que me hacía trabajar a contrapelo de mi profesión, que generalmente se va hacia lo bello, pero en este caso iba hacia lo feo, buscando lo antiestético.

Miradas (Enrique Álvarez, 2001) fue una experiencia totalmente distinta. En *Miradas* se buscaba la realidad pero los personajes no están tratados de manera tan realista, sino como significado, más conceptuales. Son personajes que huyen de lo folclórico. Es una película que transcurre en un solo día. Por un lado, resultaba más sencillo, porque había un solo vestuario para todos los actores, muy poca gente tenía cambios. Toda la ropa de los protagonistas se tuvo que diseñar y confeccionar, porque teníamos que tener vestuarios múltiples. El diseño parte de la idea que el director tiene de cada personaje. Yo le saco la mayor información posible, entonces, le hago mis propuestas, conversamos mucho. Siempre trabajo así, lo mismo en el teatro que en el cine, es un diálogo constante; también converso con el director de arte y con el fotógrafo, es un equipo que trabaja muy coordinadamente.

Roble de olor (Rigoberto López, 2003) se aparta un poco de eso que contaba, quizás haya sido mi trabajo más profesional en el sentido de que tuve que entrar en un proyecto que ya estaba muy definido, tanto por la dirección de arte como por la diseñadora, Diana Fernández. Hacía tiempo que no se hacía una película de época en Cuba, así que decidí probar la experiencia y además trabajar con Derubín Jácome, con Diana y con Nieves Laferté, que son gente que yo admiro mucho. Tuve que adaptarme a cosas que ya estaban escritas. Yo me ocupé del trabajo aquí, Diana estaba en España y trabajaba allá. Al principio fue un poco difícil porque la comunicación era por e-mail: e-mail para allá, e-mail para acá, era tremendo, pero logramos una comunicación excelente. Fue difícil también, porque el presupuesto siempre es escaso..., un montón de personajes y ya sabemos las condiciones en que están los almacenes del ICAIC; eso fue duro, pero bueno, poco a poco se logró un vestuario bastante cuidado, no es que sea un lujo tremendo, pero con los pocos recursos que se tenían se llegó a una imagen muy acabada. En esa película una parte del vestuario se alquiló, otra se diseñó y se confeccionó en España, y otra parte se diseñó y se confeccionó aquí. Añade a eso lo que se sacó del almacén, porque es una película enorme. Me decía el productor que una parte muy importante del presupuesto se lo llevó el vestuario. En el caso de los hombres, lo más difícil fueron las chaquetas, porque ahora mismo en el ICAIC no hay ningún sastre especializado en época, y no solamente el sastre, también los cortadores, ¡y los tejidos!, ahora mismo en Cuba encontrar un tejido adecuado a una época es muy difícil, casi todo es sintético. La película está ubicada en una época sobre la que hay muy poca ropa en los almacenes del ICAIC, es el inicio del siglo XIX, lo que se conoce por la moda Imperio, entonces hubo que buscar una parte de esa ropa en España. Aquí es imposible encontrar un paño, una lana, un algodón, una seda, todo es sintético. Con las telas que se compraron en España se confeccionó la ropa de los protagonistas. Las de aquí las tuve que buscar y pasé un trabajo tremendo. Las botas hubo que alquilarlas en España. Las botas de los almacenes de aquí eran para los personajes secundarios, son muy pocas, y todos estos señores hacendados tenían que tener sus botas. Los uniformes militares también hubo que alquilarlos en España y los accesorios, porque no hablamos solo del traje, todas estas señoras llevaban guantes, sombrillas, joyas..., todo eso hubo que traerlo. Y eso que era una película sobria, gracias a que estábamos en el neoclasicismo podíamos acomodarnos a la sobriedad de la época.

Pero si hacemos una película contemporánea no deja de ser difícil, entre otras cosas, porque nuestra actualidad es un poco chata en ese sentido, creo que todo está en dependencia de las historias que se cuenten y de la importancia que se le dé al vestuario, porque el vestuario es el cincuenta por ciento de la imagen de un personaje, antes de que hable lo estás viendo, y esa imagen tiene que expresar cosas. Cuando digo imagen me refiero al vestuario, al maquillaje y a la peluquería, luego viene el trabajo del actor; pero si esa imagen no coincide con el concepto del personaje, el actor se las ve negras.

Yo llego al cine con una experiencia del teatro donde se le da mucha importancia a la imagen, aunque el cine es quizá más tirano que el teatro, como imagen, porque en el teatro es posible engañar al espectador, en el cine es más difícil, en la realización del vestuario no puedes irte con trucos. Por eso es esencial el trabajo de corte, costura, sastrería..., esa es una preocupación que me afecta no solo en el cine, también en el teatro. En la industria de este país los oficios se están acabando, para encontrar un sastre bueno es ya muy difícil, porque... ¿quién se hace ropa? ¿Quién aquí se manda a hacer ropa?



Diana Fernández

SOY GRADUADA DE DISEÑO TEATRAL EN LA ESPECIALIDAD DE ARTES DRAMÁTICAS de la Escuela Nacional de Arte en 1972, y de Teatología, en la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte. Desde 1972 comienzo a trabajar el diseño de vestuario para puestas en escena de diversos grupos teatrales, especialmente del “Rita Montaner”. Comienzo en el cine como parte del equipo de vestuario de la producción *Cecilia* (Humberto Solás, 1981). El equipo estaba dirigido por la diseñadora María Elena Molinet, quien distribuyó el trabajo entre los tres diseñadores restantes —exalumnos de ella en la ENA—: Derubín Jácome, Jimmy Torres (quien solo trabajó parte de la prefilmación) y yo.

Cuando me asignan un filme, el primer paso es la lectura del guion. Si previo a la lectura no he mantenido ninguna conversación con el realizador y el director de arte sobre aspectos estético-conceptuales del proyecto, me propongo en una segunda lectura perfilar una propuesta sobre el concepto del vestuario, es decir, encontrar —más allá de los referentes epocales, sociales y dramáticos— un concepto para el vestuario, que funcione como “guía” para la traslación del concepto general de la puesta en cámara al código visual del vestuario. Este paso constituye, por tanto, el primero e imprescindible dentro del proceso creativo de todo diseño de vestuario. Solamente así se garantizará que no se comience por los detalles y que el método de trabajo sea de lo general a lo particular.

Para llegar a una formulación estética del vestuario de un proyecto de cine hay diversos caminos. Puede ocurrir que el director tenga bien clara la visión estética de su proyecto. Cuando es así, el diseñador debe “traducir” ese concepto general a lo particular del vestuario, donde no solamente entra en juego el color, sino las texturas, el juego de líneas, volúmenes y, por supuesto, la traslación de lo epocal a cada categoría del diseño. De tal forma que el diseñador le hace una propuesta concreta, en la cual se debe codificar cada uno de esos apartados, siempre de lo general a lo particular. Nunca se debe comenzar proponiendo cómo se vestirá a uno u otro personaje, sino que se debe partir de cuáles serán los códigos generales del vestuario de un filme. La manera de abordar esta codificación general varía con cada proyecto. La historia, el guion, “te lo pide”. En ocasiones se podrá formar grupos a partir de los bandos en conflicto, es decir, protagonista y antagonista siempre tendrán otros personajes que ayuden o detengan los objetivos del protagonista, con esta premisa, se pueden perfilar ciertos códigos.

Un buen diseño de vestuario escénico debe ser capaz de sugerir una “lectura” del carácter del personaje y su desarrollo a lo largo de la narración cinematográfica. Más allá de la conocida información que debe brindar al espectador (época, clase social, edad, sexo...), debe reflejar elementos de su carácter: nunca se vestirá igual una mujer de la misma edad, de la misma época y clase social si es una intelectual, dura de carácter, fría e inexpresiva, que otra con las mismas condicionantes pero frívola, extrovertida, etc. Igualmente, si un mismo personaje se transforma, dicha transformación debe reflejarse en su imagen, describir su evolución.

Para caracterizar un personaje, el diseñador toma las referencias generales que ofrece la dramaturgia escrita, es decir, el guion. Esto debe enriquecerse con la visión que traslada el director en las sesiones del llamado trabajo de mesa.

Por medio de los recursos que brinda el lenguaje universal de la imagen (categorías como forma, color, textura, composición, etc.) se “reparten” los códigos visuales una vez que la propuesta haya sido aprobada por el director. Es entonces cuando se “viste” a los personajes, los cuales deben estar insertados en el grupo al que pertenecen, destacándose su individualidad. Es aquí cuando el creador despliega todas sus potencialidades en la caracterización del personaje teniendo en cuenta el uso del color, la textura o la línea predominante en su vestuario, la peluquería, el maquillaje... en fin, todos los elementos que se ponen al servicio del carácter general del personaje y, en particular, de la situación dramática.

En *Cecilia*, para citarte un ejemplo, Humberto quiso reflejar toda la opresión que sufrían los habitantes de la isla en la Cuba colonial de la primera mitad del siglo XIX,

quería brindar un fresco social opuesto a las plácidas escenas brindadas por los grabados de la época. Ello se traducía en una ausencia absoluta de color, delimitándose la gama cromática a tonos neutros de “fondos cálidos” (ocres, carmelitas, etc.), estos tonos fueron reservados para el pueblo, los esclavos y la burguesía mestiza. En tanto los “fondos fríos” (grises, negros, azules agrisados) fueron usados para el retrato de la oligarquía criolla y peninsular. Resumiendo, desde el punto de vista visual, en *Cecilia* se manipula la realidad de la época con un fin dramático-expresionista.

Mi primer trabajo “en solitario” lo realicé con Juan Carlos Tabío en *Se permuta* (1983), lo cual resultó una agradable experiencia, porque ambos nos estrenábamos en el largometraje. Me transmitió mucha confianza su manera de trabajar, aceptó mis propuestas en la búsqueda de puntos de interés desde una óptica contemporánea.

En *Una novia para David* (Orlando Rojas, 1985), el trabajo de mesa fue muy intenso y fructífero. En este proyecto —ópera prima de Orlando—, los presupuestos conceptuales estaban bien claros y el trabajo de equipo se

desarrolló con seriedad, profundidad y gran dosis de nostalgia, concepto que se convirtió en el punto de partida de toda la solución visual de la película. La coincidencia generacional del equipo de creación —guionista, director, director de arte y diseñadora de vestuario— permitió que los recuerdos personales de cada miembro aportaran al dibujo de la propuesta estética. De ahí que en el concepto general de color predominaran los matices “lavados” o “apastelados”, como reflejo de esa visión nostálgica del pasado. La fotografía debía apoyar este concepto cromático con una luz diluida, sin grandes contrastes, un poco velada por esa misma visión nostálgica.

A todo ello lo acompañó una investigación —y reconstrucción— de la vestimenta de los llamados becarios de aquellos años. El diseño de la ropa civil de los jóvenes se cuidó mucho en su simplicidad, la mayoría de las prendas fueron de confección, aunque prestamos una especial atención a la ambientación (desgaste) de la ropa, a partir de la poca disponibilidad que existió en la época, al punto de que llegamos a repetir una misma prenda por uno o varios personajes, cosa muy común entre los jóvenes en general y los becados en particular. Otro aspecto al cual le dedicamos mucho tiempo (pruebas de cámara con vestuario y maquillaje) fue a la imagen de la protagonista, personaje que interpretó la actriz María Isabel Díaz; ella debía, sin ocultar su gordura, lucir atractiva.

La bella del Alhambra (Enrique Pineda Barnet, 1989) viene siendo el ejemplo opuesto a la manipulación histórica realizada con *Cecilia*. Si en *Cecilia* el objetivo era “entristecer” la realidad, en *La bella...* el sentido era embellecer el espectáculo para justificar la ambición de Rachel por trabajar en el Alhambra, y que esa belleza fuese atractiva para un espectador de finales del siglo XX. La verdadera Rachel fue atractiva para el público masculino por ser audaz, desinhibida..., pero no fue una mujer bella.

Roble de olor (Rigoberto López, 2003) es una historia donde la utopía nace, se desarrolla y es aplastada. Por tanto, la época es recreada cromáticamente tomando como punto de partida el identificar la historia como “el drama de luz”. En una sesión de trabajo de mesa se llegó a la conclusión de que el impresionismo pictórico sería la imagen adecuada para la fotografía. A pesar de no tener coincidencia alguna con la época en que se desarrolla la acción (*Roble...* a principios del siglo XIX y el impresionismo a finales), existía coincidencia en cuanto al concepto de iluminación, de fragmentación de la luz y de la forma de retratar la naturaleza, perfectamente aplicables al concepto neoclásico de la belleza. Para el diseño de vestuario se definieron tres “tiempos”, caracterizados por la pérdida de luminosidad.

El personaje de Úrsula Lambert tiene una ubicación espacio-temporal definida: La Habana de principios del siglo XIX (1815-1820), así como una condición racial-social: mestiza liberta perteneciente a la pequeña burguesía y de procedencia haitiana. Indudablemente es el personaje que lleva adelante la idea rectora de toda la narración —la utopía—, relacionada esta idea con todos los valores y la cultura de la ilustración francesa. Los conceptos de “vínculo con la naturaleza” y “sencillez” propios de los ilustrados que se oponían a lo “recargado” y “artificial” de los regímenes monárquicos absolutistas, me llevaron a proponer una vestimenta dentro de la línea más sencilla del estilo Imperio,

vigente en el momento en que se lleva a cabo la acción. El personaje viste dentro de una línea cercana al momento histórico conocido como el Directorio francés (1795-1799), aun cuando es epocalmente anterior. Líneas suaves y caídas, ausencia de volumen, tejidos naturales y poco decorados, escotes profundos, todo para destacar el sentido de libertad y naturalidad que debía expresar el personaje. Propuse que el personaje nunca llevara sombrero ni tocado para apoyar el concepto de la libertad. En la mayoría de las escenas va descalza. Con ambos rasgos se subraya su procedencia étnica, sin llegar a los tópicos (colocarle turbantes, collares, etc), los cuales rechacé como principio. En fin, que el personaje debía conjugar en sí mismo una imagen afrancesada (estilo del Directorio), libre (ausencia de elementos superfluos y recargados) y, sobre todo, sencilla.

Entre las películas cubanas que se destacan por su vestuario nombraría *Lucía* (Humberto Solás, 1968), *La última cena* (Tomás Gutiérrez Alea, 1976), *Cecilia* y *Amada* (Humberto Solás, 1983), inevitablemente sobresalen las producciones de época. En *Lucía* destacaría las soluciones de estilo en cada uno de los cuentos, donde cada aspecto está tratado con una coherencia perfecta. *La última cena* es uno de los mayores logros en películas de época de Gutiérrez Alea, por la expresividad de toda la imagen. *Cecilia*, independientemente de mis reservas como producto acabado, en el plano visual está perfectamente logrado (a excepción de errores en el maquillaje, por los excesos de la palidez de los rostros debido a un fallo técnico más que creativo), y *Amada*, por poseer un vestuario de gran autenticidad y sencillez, que se conjuga perfectamente con la intimidad de la historia.

El diseño de vestuario en filmes de época se complejiza en el presupuesto, la investigación histórica y la realización misma (búsqueda de tejidos idóneos, patrones de época, cuidados con los sistemas de costura, etc.), aunque es más sencilla su codificación a partir de un concepto. Esto se debe a que el público no tiene (con excepción de los especialistas) los referentes del traje histórico de la época en cuestión, por lo que el diseñador puede “jugar” más con los elementos del vestuario histórico. Pongo un ejemplo que ilustra esta afirmación: un curioso (señor de edad avanzada) que se encontraba en la locación cuando se rodaba *La bella...* nos comentó: “Yo la conocí... y era igualita...”. Ya te hablé de cómo se manipuló la historia en el vestuario de este filme y, en especial, en cuanto a la imagen de la protagonista en los momentos musicales. ¡Hasta la crítica especializada elogió nuestro trabajo por la reconstrucción histórica!

En proyectos cuya acción se desarrolla en la época actual, si bien son más sencillos en cuanto a la disponibilidad de las prendas y la sencillez de la realización, son mucho más complejos en cuanto a su codificación debido a dos razones esenciales: primero, por poseer el público toda la información sobre el vestuario, lo cual requiere un mayor cuidado en la selección de la imagen para cada personaje, y segundo, por la variedad de opciones que la moda actual brinda al individuo, que hace más complejo el proceso de selección.

Desde hace varios años, debido a la limitación de recursos y a la adecuación de la producción fílmica cubana al sistema de coproducciones, se ha afectado, en general, la calidad visual en el cine cubano. Las últimas producciones nos reflejan una calidad “fea”, y sabemos que tanto lo feo como lo bonito de la realidad puede reflejarse en el cine con propuestas estéticamente logradas sin que afecte el dramatismo deseado. La existencia de un complejo de industria cinematográfica (Cubanacán), con almacenes que concentran los recursos para nuestra especialidad, constituye un lujo para la producción cinematográfica de cualquier país; sin embargo, no se ha cuidado el mantenimiento ni la actualización, tanto de los recursos materiales existentes, como del personal especializado que atiende dichos departamentos. Es una pena... <



La historia interactiva del audiovisual cubano

Juan Antonio García Borrero

Fotogramas de: *Lucía* (1969), *Baraguá* (1973), *Tulipa* (1967), *Las 12 sillas* (1962) y *Cecilia* (1981)

A la memoria de Desiderio Navarro, que nos enseñó a pensar en el uso creativo de lo digital.



La historiografía vinculada con el cine cubano suele reconocer a Enrique Agüero Hidalgo (1890-1975) como el primer historiador de la actividad fílmica en la Isla. El guionista de *La Virgen de la Caridad* (1930), ese clásico realizado por Ramón Peón en el período silente, había ganado con apenas treintaiún años de edad un premio en el Concurso de Opiniones de la revista *Cine Mundial*, editada en español en Nueva York. A partir de ese momento se convierte en nuestro principal cronista de lo acontecido en el universo cinematográfico de Cuba, escribiendo para revistas como *Cintas y Estrellas* (fundada y editada por él mismo), y sobre todo con las colaboraciones que entrega a la revista *Cinema* en la sección “Hurgando en el pasado del cine cubano”.¹

Por esas mismas fechas, en Francia, la Escuela de los Annales representada por Marc Bloch, Lucien Febvre, y Fernand Braudel, entre otros, ya había comenzado a cuestionar el modo positivista de narrar la historia, encarnada en la escuela de los historiadores Charles Victor Langlois y Charles Seignobos. La fundación, en 1929, de *Annales d'histoire économique et sociale* puso en crisis aquella manera de organizar los relatos, que descansaba casi siempre en la acumulación lineal de lo que los expertos consideraban “grandes hechos”.

Las polémicas académicas generadas por los *Annales* contribuyeron a introducir nuevas metodologías en las prácticas historiográficas del momento, las que a su vez posibilitaron el estudio de zonas que en la perspectiva positivista eran suprimidas, toda vez que no encajaban en la visión teleológica del historiador, empeñado en construir un relato estable que rindiera cuenta de ese Progreso unidireccional del cual él se asumía como un testigo privilegiado. Para los de *Annales*, era preciso pasar de esta suerte de historia-relato que defendía el positivismo, a una historia-problema, donde incluso los métodos del historiador (como ente también histórico) pudieran ser sometidos al juicio crítico.

Los de los *Annales* lograron ser escuchados en lo académico, pero al igual que la historia del cine mundial dominante hasta los años 60, la del cine cubano no nació influida por estos debates protagonizados por los historiadores franceses. En los escritos fundacionales de Agüero Hidalgo uno puede adivinar de inmediato la influencia de Terry Ramsaye con su *A Million and One Nights* (1926), libro donde el autor, desde la condición del periodista que accede a la industria, describe con emoción cinéfila la epopeya que va viviendo como individuo, o tal vez de Paul Rotha,

quien con *The Film Till Now* (1930), organiza por primera vez el relato atendiendo a los valores “estéticos” que definirían cierta parte de la producción cinematográfica, en contraposición a lo “comercial” o “científico” que persigue el resto.

El modelo asumido por Agüero Hidalgo, aunque enriquecido de manera notable por el rigor investigativo de quienes han llegado después, y la abundancia de información, es el que sigue dominando casi todas nuestras propuestas historiográficas. En ese modelo, por lo general, contamos la historia del cine cubano a partir de lo que las obras y los autores “relevantes” nos permiten organizar de un modo coherente: en ese relato tradicional, tenemos una fecha fundacional con Veyre llegando a La Habana con el cinematógrafo de los Lumière en su equipaje, pioneros como Díaz Quesada y Santos Artigas, “películas bisagras” que marcan un antes y un después tecnológico (*La Virgen de la Caridad* o *Maracas y bongó* para hablar de lo silente y lo sonoro), o instituciones como el ICAIC que legitiman todo un orden de cosas a partir de la gran narrativa que consiguen articular el conjunto de sus películas y acciones en el área de la distribución, exhibición y promoción.

Digamos que esa era la manera “clásica” en que, por lo general, se contaban todas las historias del cine hasta finales de los años 50. Es con Jean Mitry y su *Histoire du cinéma* que, hacia finales de los 60, comienza a advertirse una voluntad de cambiar el punto de vista. En su introducción puede leerse lo que sigue: “Una cosa aparece, pues, con claridad: por muy precisas y serias que sean las historias del cine existentes hasta la fecha, no son más que una historia de las obras y los estilos concebida de una manera más o menos coherente [...] Ahora bien, un arte, cualquiera que este sea, no es solo una sucesión de obras maestras aisladas, sino un devenir temporal, una continuidad viva”.

Y más adelante, “Se trata de valorar la aportación particular de ciertas obras en relación con las inquietudes morales o sociales que reflejan; de definir cómo y en qué medida estos se han influido mutuamente, en qué han contribuido a la formación o a la evolución: problemas técnicos o económicos, investigaciones estéticas, condicionamiento del público, influencia de las otras artes, etc”.²

Intentemos imaginar ahora esa suerte de historia total para el cine cubano, una historia donde no solo importarían las películas y los autores, sino los lugares en que se ven esas películas, las tecnologías con que son concebidas, los modos en que las personas se agrupan para verlas, discutir las, amarlas, odiarlas. Es decir, in-

tentemos imaginar una historia del cine cubano entendida como una plataforma que nos permite desplazarnos, no de un modo unidireccional (de acuerdo con el sentido que le ha podido imprimir el estudio), sino transversalmente, construyendo nuestras propias rutas de aprendizajes.

Lo primero que salta a la vista es que una sola persona no podría encargarse de llevar hasta las últimas consecuencias tamaño desafío, aun cuando entre nosotros tengamos a un Luciano Castillo, quien con los cuatro tomos de la *Cronología del cine cubano*³ nos ha regalado un ejemplo, creo yo que descomunal e insuperable, de lo que puede ser el rigor investigativo y la voluntad de rastrear la información más exquisita. Y sabemos que Luciano Castillo no ha sido el único estudioso del cine cubano con resultados relevantes: allí están también la obra, igual de gigantesca, de María Eulalia Douglas, y las contribuciones previas de Arturo Agramonte, desde luego, o las de Raúl Rodríguez.

Si a ello sumamos todo ese gran conjunto de investigaciones que después se han incorporado (se incluyen las numerosas tesis universitarias que no han visto la luz), podríamos afirmar que hoy el cine cubano ya cuenta con una historia monumental, donde se han fijado hitos, películas emblemáticas, autores imprescindibles, fechas de culto. El problema a solucionar, entonces, no estaría tanto en la falta de información (hoy más bien el historiador de cine cubano tiene tanta información que corre el riesgo de terminar *infoxicado*), como en la necesidad de construir una nueva metodología que sea capaz de conectar desde el punto de vista epistemológico todos esos universos ya descubiertos y de sugerir además nuevos caminos investigativos. Es decir, una metodología que nos permita desplazarnos en línea recta, pero también en diagonal a lo largo de ese gran proceso que sería la aventura de la imagen en movimiento, acompañada o no de sonido, y proyectándose contra una pantalla (sea de tela, una pared o una superficie electrónica).

O sea, una metodología que naturalice el tránsito dinámico por el período silente, el sonoro revolucionario o el revolucionario (aunque no necesariamente en ese orden), pero que establezca a la vez conexiones con los contextos económicos, políticos, culturales, tecnológicos en que tienen lugar, a lo largo del tiempo y en determinados espacios, las diversas prácticas culturales asociadas a la producción audiovisual, a su distribución y a su consumo.

En este sentido, las reflexiones que siguen tendrían una doble característica: por un lado, invitan a examinar desde

una perspectiva epistemológica lo que ha sido la construcción de la historia del cine cubano que hasta el momento conocemos; por el otro, proponen una respuesta práctica a la necesidad de una nueva metodología historiográfica, a través de la *Enciclopedia Digital del Audiovisual Cubano* (ENDAC), proyecto que, gracias a las tecnologías 2.0, convierte la investigación colaborativa e interactiva en su principal pilar.

2

La propuesta de una historia interactiva del audiovisual cubano no plantea anular el legado de lo que pudiéramos llamar la historia tradicional del cine cubano. Al contrario: la construcción de un nuevo edificio de saberes vinculados a esa imagen audiovisual en la que Cuba (como comunidad imaginada) se revela en sus más insospechadas dimensiones, obligatoriamente tiene que partir de lo que hasta ahora se ha conseguido rastrear y acumular. En este sentido nos podríamos preguntar con la investigadora Ana López:

¿Qué oportunidades tenemos en esta coyuntura?, ¿qué debemos hacer?, ¿qué es lo que no sabemos todavía? [...] las historias monumentales ya han sido escritas, no tenemos que rescribirlas. Las podemos corregir, las podemos poner al día, pero las bases ya están sentadas. Ahora es el momento de profundizar nuestros conocimientos, de ampliar los márgenes de estas historias y no de empezar de cero, de producir lo que yo llamo microhistorias que iluminen nuestras trayectorias cinematográficas.⁴

El desafío de la historia interactiva respondería entonces, en primer lugar, a un imperativo metodológico. Necesitamos construir un nuevo método que nos permita acceder a ese número cada vez más creciente de investigaciones del audiovisual cubano, pero no para quedarnos en ellas como si se trataran de entequeias que se bastan a sí mismas para explicar la complejidad de lo que describen, sino para imaginárnoslas como puentes que nos permiten desplazarnos de modo dinámico a lo largo y ancho de esa nación que llamamos Cuba.

Esto supone repensar los límites que como estudiosos a veces nos hemos impuesto de modo involuntario. Hoy sabemos que Cuba es mucho más que lo que en lo geográfico nos invita a pensarla apenas como una isla física: Cuba son los cubanos que la habitan, desde luego, pero también quienes, aún lejos de ella, la siguen imaginando, soñando, padeciendo.

De allí que una historia del cine cubano tendría que intentar ser mucho más que el inventario de las películas realizadas fuera y dentro de la Isla, o el recuento biográfico de lo que ha sido la existencia de sus protagonistas.

Por otro lado, la nueva historia tendría que proponerse aprehender su objeto de estudio como un *todo* dinámico y trasnacional, donde lo estético, lo tecnológico y las maneras en que se organizan los modos de producción, distribución, promoción, y exhibición determinan la suerte final de ese canon a través del cual premiamos o castigamos con el recuerdo o el olvido ese conjunto de imágenes en movimiento. Lo que nos llevaría de regreso a una pregunta que pensábamos respondida del todo: ¿qué es el cine cubano?

Parece una pregunta sencilla de responder y, sin embargo, hasta ahora las historias del cine cubano que se han articulado, por exhaustivas y rigurosas que terminen siendo en sus enunciados, descansan sobre la coherencia de la zona que han escogido describir, en la estabilidad del fenómeno que muestran, y no en las incertidumbres y crisis que ha ido generando la práctica cultural como parte de un conjunto mucho más amplio y dinámico que sería el desarrollo integral de la sociedad.

Es decir, en nuestras historias tradicionales del cine, las películas y los autores gozan de una autonomía total, por lo que las memorias preservadas tienen más de autofundadas que de descripciones holísticas donde se describen o intuyen las relaciones sumergidas que se establecen entre la producción audiovisual en sí y las condiciones demográficas, geográficas, arquitectónicas, culturales, etc.

Por eso los promotores de la llamada *New Cinema History* hablan sobre todo de contar “la historia social del cine”, toda vez que ven allí un sitio de intercambios sociales y culturales. Como apuntan en la introducción del libro colectivo publicado en el año 2011: “*In calling this body of work new cinema history, we are deliberately distinguishing it from film history. Film history has been predominantly a history of production, producers, authorship and films*”.

Y añade Richard Maltby: “*New cinema history offers an account that complements and is informed by many aspects of film history, particularly by investigations of global conditions of productions, of technical innovation and craft and of the multiple and interconnected organizational cultures that characterize the film production industry*”.⁵

Ese desplazamiento que la mirada del nuevo historiador hace del texto fílmico al conjunto de circunstancias que permiten la existencia del texto, nos posibilita-

ría pensar en la consagración de aquella historia total del cine invocada por Mitry en sus monumentales proyectos, pero sin perder de vista las posteriores contribuciones de Noel Burch o Jean-Louis Comolli, o las más recientes de David Bordwell (neoformalismo) o Rick Altman (paradigma de las crisis).

Claro, para ello necesitamos tomar conciencia de lo que va implicando para el historiador tradicional y su oficio el impacto de lo que ya podemos llamar “la revolución digital”, pero entendiendo lo digital como mucho más de lo que significaría estar conectados a internet, gracias a todo ese universo de aplicaciones *off line* que acompaña al usuario de las tecnologías emergentes en estos tiempos.

Diez años atrás, creer que el historiador del cine cubano podía beneficiarse de esa revolución tecnológica sonaba como una grotesca alucinación. Los interesados en desarrollar sus investigaciones desde la Isla sencillamente parecían condenados a desenvolverse por siempre en el entorno físico de las bibliotecas, rodeados de libros muchas veces desactualizados, periódicos amarillentos, revistas mutiladas, manuscritos ilegibles.

Sin que signifique que en lo adelante el historiador no tendrá que seguir visitando las bibliotecas, esta práctica investigativa ha comenzado a modificarse en la misma medida en que las tecnologías de almacenamiento y procesamiento de la información conocen de los adelantos que brindan las innovaciones en las áreas de la informática, la electrónica y las telecomunicaciones.

No importa que en el contexto cubano todavía nos parezca exótico el uso creativo de estas tecnologías dentro de una actividad que asociamos a lo más rancio de las humanidades. Según esa visión de corte más bien analógico, el historiador seguiría siendo una suerte de lobo antisocial, con idéntica manera de comportarse a la de aquellos pioneros que convertían al aislamiento en el rasgo más definitorio de su personalidad creativa.

En el fondo resulta lógico que, debido a las precariedades tecnológicas con las que ha tenido que lidiar en todos estos años la sociedad cubana, a los historiadores cubanos les parezca extravagante el empleo de esas tecnologías que invitan no tanto a “acumular” conocimientos como a “compartirlos” casi en el mismo instante en que se obtienen.

La penetración de internet en nuestras vidas cotidianas sigue mostrando índices muy bajos; esto trae como consecuencia que no exista una cultura del uso creativo de los dispositivos que tenemos en las manos, lo que sería la base de un proceso

eficiente de la *informatización* de la gestión historiográfica. Por mucho que describamos en abstracto las ventajas que traería para el historiador la incorporación de las nuevas tecnologías a su trabajo, nada podrá contribuir más a cambiar la percepción analógica que se tiene muchas veces de esos instrumentos que su uso cotidiano en un entorno interactivo por naturaleza.

Pero aún con esas limitaciones, el impacto de lo digital se puede advertir hasta de un modo indirecto. Como apunta el historiador Jean Lacouture: “La irrupción de la electrónica en la historiografía no solo permite un formidable desarrollo de lo cuantitativo, y de todas las ‘metrías’ imaginables. También multiplica las oportunidades, los riesgos y la ambigüedad de la inmediatez cronológica, mucho más de lo que lo han hecho, desde hace un siglo, los medios masivos de comunicación”.⁶

Precisamente la llamada New Cinema History que promueven, entre otros, Richard Maltby, Daniel Biltereyst y Philippe Meers,⁷ toma en cuenta estas nuevas posibilidades tecnológicas para impulsar investigaciones que, en otras épocas, era sencillamente imposible imaginar.

Pongamos como ejemplo el texto “Putting Cinema History on the Map: Using GIS to Explore the Spatiality of Cinema”, de Jeffrey Klenotic,⁸ en el que el uso del Sistema de Información Geográfica (en inglés, Geographic Information System/GIS) ha permitido incorporar, a las tradicionales miradas que observan al cine solo en función de las obras y los autores, la dimensión espacial, con todas las novedades analíticas que se derivarían cuando se consiguen cruzar los datos demográficos, las condiciones geográficas u otros factores asociados a la formación de una comunidad de espectadores.

Aunque ahora mismo parezca una utopía, la historia del audiovisual cubano podría beneficiarse del uso creativo de todas esas tecnologías. De ese modo, se convertiría en una suerte de *co-laboratorio de ideas*, donde el permanente canje de informaciones acompañado de un debate sistemático permitiría hablar no de la memoria del audiovisual cubano en singular, sino de las “memorias” que interactúan todo el tiempo entre sí.

3

Me gustaría hablar ahora menos de teoría y concentrarme un poco más en las posibilidades prácticas que nos brinda hoy la revolución digital para intentar ese nuevo enfoque historiográfico del audiovisual cubano, incluso en un país como el nuestro, donde la penetración de internet todavía es tan leve y el concepto de *humanidades digitales* apenas es pensado en el gremio.

En definitiva, si hoy se habla de la emergencia de una nueva historia del cine no es a partir de las elucubraciones teóricas de individuos que sueñan con ese punto de giro copernicano, sino, justo lo contrario, han sido las circunstancias concretas que ya existen las que han llevado a pensar con un nuevo enfoque académico esa venidera escritura de la Historia del audiovisual.

Allí están, para poner algunos ejemplos, el Proyecto HOMER (*History of Moviegoing, Exhibition and Reception*), liderado por Arthur Knight; o el Proyecto *Going to the Show*, que Robert C. Allen anima, y que documenta y describe el mapa de experiencias de los espectadores de cine en North Carolina desde 1896 hasta 1930; o *Cinema in Context*, una formidable base de datos donde es posible encontrar documentación de buena parte de lo sucedido en los cines holandeses desde el período silente hasta 1960. En el caso de Latinoamérica, podríamos mencionar el caso de la Red de Investigadores del Cine Latinoamericano (RICILA), cuyo centro de operaciones habría que ubicarlo en la Universidad de Buenos Aires.

¿Qué podríamos hacer los investigadores del audiovisual cubano que vivimos en esta isla todavía marcada por el pensamiento analógico, a pesar de tener al alcance de nuestras manos un sinnúmero de herramientas digitales? Hasta donde he podido conocer, en la zona de las investigaciones vinculadas al audiovisual cubano se ha hecho muy poco, aunque hay acciones interesantes, como las desarrolladas en el blog *Postdata*, donde a partir de la llamada “Teoría de los seis grados de separación”, e inspirados en lo publicado en un sitio de la Universidad de Virginia (“El oráculo de Bacon”), se logró graficar la red de relaciones establecidas entre los actores del cine cubano.

En este caso que mencionamos, la conexión a internet era imprescindible, pero en realidad, si algo está permitiendo la revolución digital que actualmente vive la humanidad, es precisamente el uso creativo de todas esas tecnologías que tenemos a diario en nuestras manos, y que pueden operar de manera *off line*. Aclaro: no digo que internet no sea importante (a estas alturas es un derecho de todos los ciudadanos, no un privilegio con el cual se premian a algunos en virtud de razones profesionales y/o políticas), sino que no es imprescindible para desarrollar proyectos que nos ayuden a reorientar los pasos de una historiografía tradicional que, a partir de la fragmentación de sentidos que se vive en la época, ha visto superada la hegemonía del antiguo relato unidireccional.

De allí que me gustaría ahora compartir algunas ideas vinculadas a la *Enciclopedia Digital del Audiovisual Cubano* (ENDAC), que en el momento en que escribo estas líneas ya cuenta con más de tres mil quinientas entradas, y que aunque ahora mismo sea todavía un proyecto *off line*, operativo apenas en mi ordenador personal, no ha impedido que a través del perfil que ya tiene en Facebook (<https://www.facebook.com/Enciclopedia-Digital-Del-Audiovisual-Cubano>) se hayan socializado algunos de los contenidos que se pueden encontrar en ella.

Lo ocurrido ha sido muy estimulante, porque a través de esa vía y del correo electrónico han comenzado a llegar contribuciones importantes, y muchas de ellas, inesperadas. Pondré algunos ejemplos: en algún momento puse en el muro una foto de *Juego con Gloria*, un filme que la realizadora Teresa Ordoqui (*Te llamarás inocencia*, 1988) comenzó a realizar en 1990 con los Estudios Cinematográficos de la Televisión Cubana, apoyándose en un guion de Abilio Estévez (a partir de un cuento del escritor) y de Raúl García Riverón, Jorge Alonso Padilla, Laura Fernández y ella misma, cuya producción fue detenida tras filmarse algunos minutos con las actrices Katherine Sobrino y Katina Batet.

Cuando subí las fotos comenté que eso formaba parte de una categoría que tendría la ENDAC y que he nombrado “Cine inconcluso”. Allí se podrá encontrar información, imágenes, enlaces a fragmentos de películas, etc., que ayuden a retener la memoria de eso que no alcanzó a realizarse, pero que formó parte de un proyecto creativo que estuvo en la mente de un realizador, de un equipo o de una institución. Eso quiere decir que no solo vamos a encontrar información sobre filmes paralizados por las decisiones políticas o administrativas del momento (*Cerrado por reformas*, 1995, de Orlando Rojas, por ejemplo), sino también proyectos acariciados por los autores pero que se quedaron en la fase del argumento o guion, como algunos de Titón (*Inocencio Izquierdo, El alquimista, Für Elise*).

Lo interesante es que una vez que subí las fotos de *Juego con Gloria* comenzaron a aparecer de inmediato diversos comentarios. Cito este enviado por Ángel Segundo González González desde Buenos Aires: “Formé parte del equipo de *Juego con Gloria* como asistente de cámara y conservo algunas fotos de la experiencia. Trabajar con Teresita, a quien conozco desde niño y quien tenía una gran amistad con mi padre, Gaspar González, creador de Chuncha, fue algo bien especial”. Y acompañó ese comentario con una foto del rodaje donde se ve en el centro a Teresa



Ordoqui intercambiando con el asistente de dirección Raúl García y el iluminador Pedro Arias, mientras las actrices parecen esperar el grito de ¡Acción! en medio del cementerio de Cienfuegos, que era la locación elegida.

No ha sido la única contribución recibida en la ENDAC. Desde Miami, Jorge Ramón (exdirector de los Estudios Cinematográficos de la Televisión) me ha ayudado a completar su filmografía con información e imágenes, mientras que por correo electrónico (pues no tiene acceso a internet) Ramón Berdayes (camarógrafo) me ha enviado en .pdf sus memorias de lo que fueron esos Estudios y numerosas fotos, al igual que el actor Carlos Padrón sobre los Estudios Cinematográficos que existieron en Santiago de Cuba o, desde México, Jorge Pucheux, quien ha aportado fotos del mítico Departamento de Truaje, y, en el propio Camagüey, el investigador Pavel Revelo, aportando algunas de las tesis que se han escrito en la ciudad con el fin de estudiar diversas instituciones teatrales y cinematográficas (Cine Casablanca, Teatro Principal, Avellaneda, Guerrero).

En este punto quisiera recordar que comencé a trabajar en la *Enciclopedia Digital del Audiovisual Cubano* como si se tratara de una ampliación de la *Guía crítica del cine cubano de ficción*,⁹ hoy agotada. Sin embargo, en la medida que avanzaba en el proyecto, me fue fácil detectar que ya no es posible pensar y articular la historia del audiovisual cubano de la misma manera en que lo hacíamos hace veinte años.

En sentido general, aquella *Guía crítica*... también estaba dominada por esa tendencia historiográfica donde lo que más importa (y a veces, *lo único que importa*) es la historia de la producción cinematográfica, los autores, las películas. De allí que la *Enciclopedia*, a diferencia de la *Guía crítica*..., intente proponer una “historia” que no se quede en el registro gélido de las imágenes que vemos en pantalla, sino que explore con una perspectiva de conjunto las conexiones que se establecen entre los filmes, las tecnologías que todo el tiempo se desarrollan, los contextos económicos, políticos y culturales, así como los escenarios más íntimos donde los individuos convierten en una práctica sistemática el consumo del audiovisual.

La ENDAC aboga por esa voluntad holística. Pero habría que entender esa pretensión de historia integral del audiovisual cubano, más allá de lo fríamente

numérico, en tanto se trata de algo diferente a la simple sumatoria de fichas, sinopsis o estadísticas. O sea, que si como autor en la *Guía crítica del cine cubano de ficción* pude recopilar un conjunto bastante amplio de informaciones que hablaban del cine silente, sonoro prerrevolucionario, revolucionario (representado fundamentalmente por la producción del ICAIC), “sumergido” (centros productores que apenas eran visibilizados en el relato oficial, como los Estudios Cinematográficos de la Televisión o los de las Fuerzas Armadas Revolucionarias), o cine clubes de creación, lo novedoso de la actual *Enciclopedia* no estaría en la incorporación de novedades informativas (que las tiene), sino en la defensa que hace de la escritura colaborativa.

Como hablar de una “nueva historia del audiovisual cubano” puede sonar demasiado pretencioso, trataré de describir el giro copernicano que viene significando para mí, como investigador, el uso de esta herramienta. Para ello me remontaré precisamente a mis inicios como estudio del cine cubano, los cuales podría asociar al momento en que decidí conformar la *Guía crítica*..., allá por el año 1996.

En aquellos momentos estábamos en vísperas de festejar el centenario de la llegada del cinematógrafo a la Isla. Hoy el catálogo de libros que aborda el devenir del cine cubano es amplísimo, pero entonces había muchísimas limitaciones para acceder a la información (sobre todo si uno vive en provincia, y no hay en el lugar donde residimos un centro de documentación o una cinemateca que te auxilie).

Por otro lado, estaba el interés de hablar del cine cubano no como si se tratara de la historia del ICAIC (el famoso “icaicentrismo” que hoy tanto cuestionamos), sino como el conjunto de prácticas generadas alrededor de la imagen en movimiento (sin importar el lugar donde surge o el soporte que la hospeda), lo cual nos llevaría a hablar de películas, pero también de salas cinematográficas como espacios de intercambio social y del consumo cultural como un modo de establecer pactos de identidad.

Recuerdo mis angustiosos viajes a la capital con el fin de investigar en los caóticos archivos de los Estudios Cinematográficos de la Televisión, o las entrevistas con cineastas como Tomás Piard o Jorge Luis Sánchez, tratando de reconstruir medianamente la consulta de amarillentos documentos

y la memoria de ambos lo que fue la historia del cine aficionado a partir de 1979, o la de los Talleres de Cine de la Asociación “Hermanos Saíz”.

La *Guía crítica*... me permitió vislumbrar la opacidad de terrenos culturales que permanecían (y aún permanecen) en la oscuridad. De allí que un poco más adelante llegara el libro *Rehenes de la sombra*,¹⁰ que indaga sobre lo sucedido en esos “otros” centros productores de audiovisual que no eran el ICAIC y que, por ende, no alcanzaban a ser visibles en el relato oficial. Más tarde preparé el volumen colectivo *Cine cubano. Nación, diáspora e identidad*,¹¹ que aborda los audiovisuales producidos por los cubanos que residen más allá de la Isla.

Cada uno de estos libros (junto a la otra decena que he escrito) intentan devolver los fragmentos al imán invisible que los une: *la representación audiovisual de lo cubano*, aun cuando no se viva en la Isla. Buenos, regulares, malos, esos libros están allí, ocupando espacio en el librero de alguien que alguna vez los adquirió. Y, sin embargo, viven desconectados, todos por su lado, muchas veces sin recibir la más mínima atención académica, dado que no llegan a las manos de los investigadores que pueden discutirlos.

Ahora imaginemos toda esa información que yace dispersa en centenares de libros que hablan del cine cubano, contenida en una sola plataforma digital a la que se puede acceder y contribuir desde cualquier parte del planeta, a través de una computadora, una laptop, o cualquier dispositivo que permita conectarse a internet. Con la ventaja, además, de que la *Enciclopedia Digital del Audiovisual Cubano* podría ser descargada, consultada y debatida *offline*.

Al estar concebida como una publicación wiki que utiliza *software* libre, la *Enciclopedia* permitirá la construcción interactiva del conocimiento, de acuerdo con las modalidades más contemporáneas de la comunicación. Esto significa que más que un Autor (con mayúsculas), el cual decide la forma definitiva que tendrá ese libro que pone a disposición de los lectores, en la *Enciclopedia* tendríamos una suerte de Editor principal que (ayudado por otros editores o expertos) *facilita* la circulación de ideas alrededor de un concepto (en nuestro caso *el audiovisual cubano*, mucho más amplio que el de *cine cubano*), el cual podrá ser examinado

desde los más diversos ángulos, según un paradigma que recuerda la propuesta del filme *Rashomon*.

Una historia del audiovisual cubano escrita de esa manera pasaría rápidamente de la *historia-relato* (narración individual de un cronista que organiza los hechos por él conocidos de acuerdo con los imperativos de la linealidad) a la *historia-problema*, esa donde no solo se describen los acontecimientos, sino que se ponen en perspectiva crítica las metodologías utilizadas por los historiadores.

Por otro lado, asumir el audiovisual cubano como una suerte de banco de problemas, en vez del altar ante el cual hay que doblegarse como si fuese un devocionario, nos evitaría el duro reproche elaborado alguna vez por Michèle Lagny cuando escribió que una historia del cine “redactada por cinéfilos, muchas veces no es más que una historia santa”.¹²

Ciertamente, si queremos que la historia del audiovisual cubano alcance a superar los inevitables sesgos de quien ama con gran pasión esa producción y solo encuentra en ella virtudes que nos estimulan a escribir sobre ella, para llegar al rigor científico que explicaría el desarrollo de esta práctica cultural, no a partir de la forzada identidad y lo teleológico que encumbra, sino de las contradicciones y las crisis, entonces será preciso apelar a la mirada plural de los equipos multidisciplinares, aunque planteándonos la meta única del rigor científico.

De allí que la posibilidad de construir ese nuevo paradigma historiográfico del audiovisual cubano no descansa tanto en la gran cantidad de información que ahora podamos tener a mano gracias a las nuevas tecnologías, como en la construcción de una metodología que sea capaz de conectar y entrecruzar todos estos escenarios que, a primera vista, parecieran alejados y ajenos.

En este sentido, la *Enciclopedia Digital del Audiovisual Cubano* puede funcionar como repositorio, pero sobre todo como *co-laboratorio* investigativo donde las ideas y los debates fluyan a partir de una interacción tecnológica que nos permitirá desplazarnos a través del espacio y el tiempo de un modo siempre dinámico e impredecible. Como sucede en la vida misma. <

Camagüey, 6 de diciembre de 2017

¹ Luciano Castillo: *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América* (vol. 1), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, Fundación Autor, 2001.

² Jean Mitry: *Histoire du cinéma*, Paris, Editions Universitaires, 1967, p. 12-13. Citado por Vicente Sánchez-Biosca en su excelente ensayo “En torno a algunos problemas de la historiografía del cine” (*Archivos de la Filmoteca*, n. 29, 1998, p. 88-115), al cual debo algunas de las ideas desarrolladas aquí.

³ Aunque en la cubierta de los libros aparezca la firma de Arturo Agramonte como coautor, sabemos que tras su fallecimiento, casi todo el esfuerzo investigativo ha descansado en los hombros de Luciano Castillo. Por otro lado, siempre me ha parecido que estamos en presencia de algo mucho más ambicioso que la simple *Cronología*.

⁴ Ana López: “La investigación cinematográfica en América Latina” (inédito).

⁵ Richard Maltby: “New Cinema Histories”, en Richard Maltby, Daniel Biltereyst, Philippe Meers (ed.), *Explorations in New Cinema History (Approaches and Case Studies)*, Blackwell Publishing Ltd, 2011, p 4.

⁶ Jean Lacouture: *La historia inmediata*, en Eduardo Torres-Cuevas (ed.): *La Historia y el oficio del historiador*, La Habana, Ed. Imagen Contemporánea, 2002, p. 236.

⁷ Richard Maltby, Daniel Biltereyst y Philippe Meers (eds.): ob. cit.

⁸ Jeffrey Klenotic (2011): “Putting Cinema History on the Map: Using GIS to Explore the Spatiality of Cinema”, en Richard. Maltby, Daniel Biltereyst, Philippe Meers (eds.): ob. cit., p. 58-84.

⁹ Juan Antonio García Borrero: *Guía crítica del cine cubano de ficción*, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 2001.

¹⁰ Juan Antonio García Borrero: *Rehenes de la sombra. Ensayos sobre el cine cubano que no se ve*, Huesca, Festival de Huesca, 2002.

¹¹ Juan Antonio García Borrero (ed.): *Cine cubano. Nación, diáspora, identidad*, Benalmádena, Festival de Cine de Benalmádena, 2007.

¹² Michèle Lagny: *De l'histoire du cinéma*. Paris, Armand Colin, 1992.

Como las piedras del mar

A Beatriz Maggi

Y el Rey dijo: ¿...no anda la mano de Job contigo en todas las cosas?
SAMUEL
Santa Biblia

1

Como veía
dentro de la gota de agua
mi imagen
pensé que el caos
me había dominado.

Ciertamente
los implementos del sueño
provocan
la irritación del sufriente.

Como si la bailarina
y el payaso
detuvieran el eje del mundo
y su desenfreno
Acumulasen
junto a la velocidad
lo rápido y bello
de la existencia humana.

2

La vileza conviene al agresor
apostando por el olvido
de la bondad.

Así la hormiga anda
por los parajes de las hojas
frenéticamente llena de ansias de vivir.

Sucedáneos vienen
los ejercicios mánticos
y ya nadie reconoce
al Cid Campeador.

3

Lo ilustre enfarda al pequeño
endemoniado por saber
donde acaba su cabeza
virtualmente gálica.

Los pequeños profetas
son muy leves resortes
de la humanidad.

Solo el Amazonas
volcándose en la salinidad del mar
parece aniquilar las trampas
contra lo ilustre.

4

Callarse es someter
a los siniestros caudillos
de la noche y el día.

Observa la vanidad
crea mejillas transparentes
para no temerle a los oficios.

5

Lanza la cuerda hermano
que acá la ensoñación terminó
y el hechicero
despide al fuego
con cantos de frutos
perfeccionados
que no alimentan
y hacen estallar
la cabeza del cordero.

Foto de archivo

En la casa de El Vedado que habitó Alejo Carpentier tuvo lugar una larga conversación entre el pianista Jorge Luis Prats y la doctora Graziella Pogolotti. Tuve la suerte de presenciar el intercambio de afectos y recuerdos entre los amigos, de asistir a revelaciones sobre el rigor de la carrera del músico, de acercarme a la vida privada de Carpentier a través de las anécdotas que contaron.
Ahora comparto con los lectores un fragmento de ese diálogo. La Gaceta de Cuba publicará posteriormente otro segmento donde se da cuenta de la entrañable amistad entre el autor de El siglo de las luces, el pianista y la maestra.

MARILYN GARBEY: ¿Qué es de su vida hoy?
JORGE LUIS PRATS: Yo no soy un hombre que vive del pasado, vivo disfrutando todo lo que he vivido, llevándolo a la música. Todos los días me levanto a estudiar como si estuviera empezando a aprender. Cuando me levanto por la mañana, antes de tomarme un vaso de agua, me pongo a tocar el piano. Sigo siendo un niño y me sigo divirtiendo, para mí la música es como mi juguete. Muy raras veces me pongo a hablar con gente, ¿para qué?, si yo lo que toco es música. Cuánto más me gustaría que ahora lo que hubiera aquí fuera un piano. Creo que toda persona escoge su idioma, ¿no? Delante de Alejo Carpentier, para qué tú ibas a hablar, ¿tú entiendes?
M. G.: ¿Cómo elige la música que va a tocar a estas alturas de su vida?
J.L.P.: Eso es lo más difícil del mundo. Ya eso es una tragedia, porque como me gusta toda la música y toda significa algo, ¿tú entiendes? Alejo decía: “Ese músico que llevo adentro”. Hace un mes decía yo, porque iba a tocar la suite *Iberia*, de Albéniz: “Ese toro que llevo dentro”, ese gallego salvaje que tenemos en la sangre, y un poco que así mismo piensa y así mismo suena la música.
M.G.: No asocio a J.L.P. con un toro.
J.L.P.: No, ni me asocio como médico, ni como mecánico, ni me asocio subido arriba de una mata comiéndome los mangos, qué rico comerse uno, pero es que las personas somos la verdad nuestra. Nací en el campo en Camagüey; cuando tenía un año le chupaba la teta a una chiva, ese hombre primitivo de pronto llega a conocer a Scriabin, conoce la luna, pero sigue siendo el mismo que sabe chuparle la teta a la chiva. Tengo la enorme satisfacción de haber visto mundo, de haber sido espectador de una gran obra de teatro que es la vida, desde la primera fila, de la obra de teatro que yo elegí.
Hemos visto una obra de teatro desde un punto de vista privilegiado, y creo que con ese mismo orgullo me presento y toco ahí para la gente. Nunca hago estas historias, nunca lo digo, pero sí soy un hijo de esa gente. Soy

Marilyn Garbey

El piano como idioma Conversación con Jorge Luis Prats

un hijo de Haydee [Santamaría], soy un hijo de mi padre y de mi madre, soy un hijo de Alejo, de Lilia [Esteban], de [Wifredo] Lam, de [Carlos] Saura. Yo soy un hijo de tanta gente que me rodeó a través de mi vida, que me dio ese privilegio, de tanta gente que protagonizó el proceso revolucionario, y a los que conocí de cerquita, a los que vi con qué amor tenían ideas novedosas y rompían todas las reglas para cambiarlo todo y hacer una Revolución. Haydee era tan linda, era tan joven, y era tan espontánea como los niños. Alejo era otro niño para disfrutar de esa espontaneidad.

GRAZIELLA POGOLOTI.: Me estabas diciendo las cualidades del toro.

J.L.P.: Claro, Graziella, es que lo tenemos adentro, y tú también; el toro tiene la cabeza muy dura. Nunca has renunciado a hacer todo lo que tienes que hacer. Al toro le sacas la bandera roja y viene para arriba del torero, y le meten una espada, y vuelve otra vez, y vuelve otra vez, y vuelve otra vez, porque la pasión que llevamos dentro no nos deja renunciar a lo que nosotros somos. Creo que esa es una bellísima transcripción del diccionario, de lo que yo entiendo por un toro o por lo que entiendo que es pasión. Es la virtud del amor y del apego que tenemos a lo que nos gusta, que nunca tiene obstáculos, ni la muerte. Por eso Alejo nunca va a morir.

G.P.: ¿Tú sabes que en la medida en que te has ido involu-crando más y más en la música te has vuelto un poeta?

J.L.P.: ¿Tú crees? Ay, Graziella. ¿Quieres que, una vez más, te responda con palabras de Alejo? Un periodista le preguntó: “¿Y si usted no hubiera sido Alejo, quién le hubiera gustado ser?” Ese cuento es buenísimo. Alejo dijo: “Mira, en mi vida he podido pintar un poco, me he parado a ser actor, participé en obras de teatro, he podido tocar música, que me encanta. Lo único que nunca he podido hacer”, dijo Alejo, “es bailar, me hubiera gustado ser Fred Astaire”. Te voy a decir algo, cada vez que alguien me dice que escriba un párrafo me traumatizo. Por eso cuando yo tenía que hacer un escrito, responder a algo, yo seguía el consejo de Pusy; y me decía: “Que te den lo que quieren saber por escrito”. Yo la respondía y después me ayudaban a revisarlo, porque no tengo la facilidad de escribir.

M.G.: Pero eres buen conversador.

J.L.P.: ¿Tú crees?

M.G.: Sí.

J.L.P.: Si yo nunca hablo. Mi papá me decía que yo me pasé un año para aprender a hablar y me pasé el resto de mi vida para aprender a callarme y dejar hablar a los demás. Ven acá, si Graziella habla, ¿qué hago yo hablando?; si Graziella escribe, ¿qué hago yo escribiendo? Toque su piano, que es lo que usted hace bien.

M.G.: Usted ha acumulado una experiencia extraordinaria tocando el piano, y sería bueno que lo compartiera con los aprendices.

J.L.P.: Pero si a mí me encanta eso, si dondequiera que voy me reúno con los muchachos que están estudiando, porque es la forma de hacer perdurar lo que uno ha aprendido. Esa facilidad sí la tengo, me encanta enseñar a los jóvenes. Hay veces que vas a lugares donde piensan que uno, como ya tiene sesenta años, es un viejo, y uno tiene que tener cierto cuidado porque dicen: “Este está viejo, ya él no piensa como yo”. Uno le está dando una experiencia que puede decir en un minuto, pero realmente tomó toda la vida aprender. ¿Por qué razón tocamos muchas veces la misma pieza tres artistas diferentes? Mi abuelo decía que el hombre que más vive es el que acumula más momentos felices, eso trascrito al idioma cubano quiere decir el que hace lo que le da la gana. Dos músicos tocan la misma partitura, y lo hacen bien pero no suena igual, ¿por qué razón? Porque tenemos un piano delante, que es un instrumento muy fácil de hacer

sonar, porque bajas una tecla y suena, pero yo lo hago y tú lo haces idéntico a mí y no suena igual.

Cada vez que mueves un solo dedo, en él está resumida toda la información de tu vida, y es lo que hace la diferencia si has vivido en un mundo que te nutre de tantas cosas. Pasa cuando empiezas a llegar a mi edad, que ya no tengo veinte años, con las historias tan felices de los veinte años, pero todo lo que he vivido está en cada tecla que suena ahí. Cuando empiezas a ver que tu actitud ante la música no es la misma si estás en Rusia que si estás en La Habana, cuando empiezas a ver que la forma y la proyección de los seres humanos si hay menos cuarentaicinco grados es extremadamente violenta y dura, en otros es oscura y triste, y esas mismas personas que se comportan de esa manera, cuando de pronto llega la primavera o el verano, en vez de ser como son en invierno de cerrados, con el sufrimiento que da caminar por ese frío tan grande, por lo que se come en el invierno, que son cosas con grasa, y de pronto llega el verano y te puedes comer una fruta que tiene jugo, y entonces la gente se baña y se pone perfume y se visten sexy y se les ve el cuerpo, y son amables y cariñosos porque la primavera te lleva a eso. Entonces te puedes imaginar que en la consagración de la primavera y la consagración de Cuba está también lo que nosotros somos, alguien que use esa palabra tiene que haberla vivido mucho para saber de qué se trata la primavera, es lo que somos.

G.P.: La primavera es el despertar de la vida. Recuerdo en París que la primavera brotaba así, de un día para otro, y la gente salía a la calle a trabajar chiflando, silbando. La alegría se les salía desde dentro.

Tú sabes, Jorge Luis, que yo estoy de lo más satisfecha de tener ochentaicinco años.

J.L.P.: No digo yo.

G.P.: Que yo me he sentido, me siento otra.

J.L.P.: Tú sabes la cantidad de personas que disfrutan y que pudieran disfrutar oírte hablar de historias que ya uno ni se acuerda, porque uno las ha vivido y cree que todo el mundo las sabe, mentira, no lo sabe nadie, lo que pasa es que lo hemos vivido tan personalmente que te puedo preguntar de cualquier cosa que pasó hace sesenta años y parece que la estamos viviendo porque es parte de nosotros. Qué lindo y qué privilegio estamos disfrutando de poder hacer tantas historias.

G.P.: Te digo una cosa, y creo que la he estado observando en tu conversación: la manera de hacer obra y de realizarse en vida de alguna forma es borrando la amargura, los rencores, todo lo feo de la vida.

J.L.P.: Eso no produce nada. ¿Tú sabes, Graziella, cuál fue la primera vez que pude entender cuándo había un rencor? Te hago un cuento muy simpático, porque desde entonces para mí el rencor y la novela del rencor siempre terminan en el mismo lugar. Me acuerdo del libro *Sinué, el egipcio*, que he leído tres veces en mi vida, y uno de los personajes que me encantaba era Nefertitis. Por eso todos mis perros han tenido nombres con efe, el último se llama Feo por culpa de Nefertitis, pero Nefertitis era una mujer tan linda que a todo hombre que le pasaba por alante lo arruinaba, y en la novela *Sinué, el egipcio*, también lo arruinó a él, le quitó todos sus bienes, hasta la tumba de los padres, la casa de los padres, todo su dinero, todo, y él por tal de tener cerca a Nefertitis, que era tan linda, por cada noche que pasaba con ella perdía una de sus dotes. Apareció el rencor cuando se vio arruinado por Nefertitis. Cuando hubo una de las guerras que armaban contra los dioses porque no tenían comida, Sinué dice: “Ahora me voy a vengar de quien le tengo más rencor”, y agarró a Nefertitis y le dio un brebaje y se la entregó a unos embalsamadores para que la embalsamaran, esa era la venganza. Tiempo después fue Sinué a ver qué había pasado con Nefertitis, y también Nefertitis arruinó a los embalsamadores. Entonces yo

digo, ¿rencor de qué?, agradecimiento, agradecimiento. Muchas veces cuando nos pasan cosas negativas dices: “Bueno, ¿y para qué pasó esto?”, para que aprendas que hay dos maneras de hacerlo, una que te provoque molestias y otra que te provoque la posibilidad de hacer algo diferente. De eso se trata, no se puede ser rencoroso, hay que ser muy agradecido, por suerte, bueno, nunca hemos tenido enemigos demasiado inteligentes, así que no pasa nada.

G.P.: Es que tú eres un amigo muy fiel. Porque sigues recordando a Pusy, a quien yo también recuerdo muchísimo.

J.L.P.: Son parte nuestra.

G.P.: Y Chela² sigue detrás de ti.

J.L.P.: Ayer la fui a ver. “Ay, mi gordito”, me dijo, pero si ella viera bien se daba cuenta de que estoy más gordo que antes; cuando ella empezó a decirme gordito yo todavía era flaquito. Ahora tengo cincuenta libras más, pero soy el mismo gordito. Es que pasa el tiempo y te das cuenta de que todos hemos crecido juntos y que desde lugares diferentes, desde formas distintas, nos complementamos, y hubo mucho amor sin estarlo diciendo demasiado.

G.P.: Yo también lo creo.

J.L.P.: Eso no hay que estarlo diciendo, eso es lo que nosotros demostramos, lo que se trasmite por el aura que tenemos, por lo que pensamos; a las personas con sensibilidad no hay que estarles diciendo mucho porque nada más que de verte lo entienden todo.

M.G.: La doctora dice que a usted le gusta la mecánica, ¿eso no entra en contradicción con las manos del pianista? ¿Un pianista con las manos llenas de grasa?

J.L.P.: ¿Y qué tiene que ver?. Se ensucian pero te las lavas.

G.P.: A mí eso siempre me ha dado mucho miedo, mucho miedo a que te vayas a dar un cortecito. Esa ha sido una de mis obsesiones, tu manía de la mecánica.

J.L.P.: Bueno, ¿y la de la cocina?

G.P.: Esa es menos dañina.

J.L.P.: Ay, Graziella, esas son aventuras, porque te puedes quemar, te puedes cortar. Una vez cortando un boniato me corté un dedo, me quedé con el dedo guindando del hueso, aquí está la marca, pero qué rico es hacer boniato frito y echarle melado de caña por arriba después de que está frito, eso es rico, señores. M.G.: De ahí las libras que acumula, por eso es el gordito de Chela.

J.L.P.: Por favor, comerse un coco fresco, que la masita está fresca, es como una seda, señores. Bueno, te tienes que arriesgar y pelar el coco con un machete y después tirarlo contra el piso para que se rompa y después, como tú puedas, le vas arrancando la masita, qué sabroso, ¿tú crees que eso se hace tocando el piano? No, chico, no. Además, el piano suena a lo que tú eres, tú escribes lo que tú eres, tú bailas como tú eres, es así, tú no eres una persona que toca el piano y ya. ¿Y de dónde sale esa sensibilidad, eso que has vivido? De subirse arriba de una mata de mango, de que te caíste de una mata de mamoncillo, de salir a pescar, si no lo sabes no sabe igual, no tiene sentido, no es tragárselo, es comerse lo que significa eso.

M.G.: ¿Usted ha grabado muchos discos?

J.L.P.: Unos cuantos, pero nunca los oigo porque no me reconozco, lo que hice hace veinte años ya lo noto tan infantil. Si algún deseo pudiera pedir es quitarme cincuenta años ahora mismo y virar cincuenta años para atrás, pero con todo lo que sé ahora para volver a empezar. Creo que todo el mundo cuando llega a la edad de nosotros pensaría lo mismo, pero hay que entendernos, hemos tenido tantos privilegios que podemos hablar de música, de filosofía, de historia, de nuestros amigos, de lo que vivimos y tantas cosas buenas que nos hacen mejores después de saberlas.

G.P.: ¿Tú sigues teniendo contacto con Marquitos?³

J.L.P.: Ese viene hoy a mi casa porque ya la mata tiene mangos. Ahí me tienes. Mira, Graziella, el año pasado llegué a mi casa y la mata de mangos estaba secándose, y es que vino un jardinero y le cortó mal unas ramas y por ahí se enfermó la mata. Y yo me aparecí con una sierra eléctrica, pedí una escalera, me subí arriba de la mata y le hice a los troncos todos los cortes que hacían falta. Hoy vas a ir a mi casa y te vas a encontrar que la mata de mango me vino a dar las gracias, está llena de hojas verdes y llena de mangos, los mangos son los mangos míos, los mangos de mis amigos, entre ellos Marquitos, por supuesto, ¿tú entiendes?

G.P.: Él te llevaba allá a Moa cuando estaba allá.

J.L.P.: Fui muchas veces a ver el proceso del níquel y todo lo que hizo esa maravilla, qué proyecto ese tan fantástico.

G.P.: Y tocaba para la gente de Moa.

J.L.P.: Pero claro, pero claro, ¿tú te imaginas esa gente, que se la pasan moviendo tierra y haciendo todo aquello? Tocar el piano para ellos, qué lindo.

M.G.: ¿Qué les tocaba?

J.L.P.: Cualquier cosa, yo no me he limitado nunca en tocar el repertorio más sofisticado del mundo para las personas más lejanas porque al final lo entienden, y nuestro país está lleno de personas que tienen sensibilidad por la cultura, por la música. Vete a una fábrica de tabacos y llévate un piano para allí. Esa gente que no para de trabajar, que están con la chaveta cortando las hojas de tabaco, les tocas el piano y cada vez que terminas una pieza ellos aplauden con la chaveta. Con esa gente puedes hablar de lo que quisieras, de literatura, de música, de medicina, de lo que quieras, saben de todo porque se pasan la vida oyendo de todo, y muchos no fueron ni a la escuela, pero la sensibilidad humana es común a la mayoría de los seres humanos, por no totalizar.

J.L.P.: En el año 78 fue el Premio Cervantes, ¿verdad?, estábamos allí en Madrid y de pronto Alejo me dice: “Óyeme, debías irte esta noche al cine, que en Madrid acaban de estrenar una nueva película que tienes que ver”. La película era *2001: Odisea del espacio*.

M.G.: De Stanley Kubrick.

J.L.P.: Cuando se estrenó, Alejo estaba fascinado con la película, y yo fui al cine, tuve que hacer una cola de cuatro horas para entrar y la vi. A mí en aquellos años me pareció aburrida hasta morirse, porque es una película muy lenta. Al otro día Alejo me preguntó: “Bueno, ¿viste la película?” “Sí, sí la vi”. “¿Y qué te pareció?” Dije: “No sé, chico, me pareció un poco aburrida”. Y le pregunté: “Alejo, ¿por qué tú consideras que es tan buena y tan importante?” Imagina lo que dijo que ese día me volví a ir al cine para ver la película otra vez. Me explicó esa película lenta qué cosa era. ¿Sabes qué me dijo Alejo? “Esa película significa que por muy lejos que puedas llegar siempre naciste del feto de tu madre”. Oye, qué poesía, cuando oyes a alguien que te puede decir en tres palabras lo que es una película, vas para allá y dices: “Claro”, a lo mejor si la hubiera visto ahora, hubiera podido comprenderla así, pero cuando tienes veinte años no. Alejo me quitó sesenta años de arriba. <

30 de marzo de 2017

¹ María Angélica Rodríguez. Fue rectora del Instituto Superior de Arte.

² Graciela Rodríguez, *Chela*, trabajó por largos años con Armando Hart.

³ Marcos Portal. Fue ministro de la Industria Básica y miembro del Consejo de Estado.

Historias * ¿literarias?

Félix Julio Alfonso López

Historia y ficción: tan antiguo como la propia historia, el problema de sus relaciones plantea una interrogante fundamental para el futuro de la filosofía y del conocimiento.
KRZYSZTOF POMIAN

El tema de la historiografía (entendida como *escritura* de la historia y de la naturaleza del *lenguaje* en que esta expresa la realidad) y sus semejanzas con el discurso literario es un tópico que hunde sus raíces en los orígenes mismos de la disciplina en la Grecia clásica.

Como es conocido, Herodoto de Halicarnaso fue denostado como “embustero” por Estrabón y Plutarco, por el encanto de su estilo y lo maravilloso de su relato, mientras que historiadores posteriores como Tucídides y Polibio decidieron marcar distancia con los poetas trágicos. Para el gran escritor satírico Luciano de Samosata, la historia se ridiculizaba al cubrirse con los “adornos” de la poesía.

La cuestión pareció zanjada cuando Aristóteles, en su *Poética*, sentenció: “La distinción entre el historiador y el poeta no consiste en que uno escriba en prosa y el otro en verso; se podrá trasladar al verso la obra de Herodoto, y ella seguiría siendo una clase de historia. La diferencia reside en que uno relata lo que ha sucedido, y el otro lo que podría haber acontecido. De aquí que la poesía sea más filosófica y de mayor dignidad que la historia, puesto que sus afirmaciones son más bien del tipo de las universales, mientras que las de la historia son particulares”.¹

Expulsada del parnaso de las bellas letras, y reticentes las ciencias naturales y exactas a otorgarle un régimen similar al suyo, la historia ha debido labrarse durante mucho tiempo su propio camino, en una por momentos incómoda “tercera vía”. En esta búsqueda angustiosa, la historiografía sigue bregando contra las “seducciones” de la literatura. Lo prueba la reciente publicación por un joven historiador francés, Ivan Jablonka,² de un libro titulado *La historia es una literatura contemporánea*, que lleva como subtítulo: *Manifiesto por las ciencias sociales*.³ Jablonka esgrime como argumento para publicar este texto justificar otro anterior, bajo el rótulo de *Historia de los abuelos que no tuve*,⁴ donde narra los avatares de una pareja de judíos polacos comunistas, sus abuelos, asesinados en el campo de concentración de Auswichtz.

El libro obtuvo varios reconocimientos importantes, entre ellos el Premio del Senado para libros de historia, el Premio “Guizot” de la Academia Francesa y el Premio “Augustin Thierry”. Y más allá de estos reconocimientos, según la propia confesión del autor, se sintió más a gusto contando la historia de sus abuelos judíos polacos, porque ensayó una “forma pirata [...] cuya naturaleza historiadora y literaria es imposible de decidir”.⁵

¿Quiere decir esto que la relación entre historia y literatura debe presentarse bajo una “forma pirata”, donde se toma por la fuerza lo que pertenece a una para adjudicárselo a la otra? La respuesta no parece ser definitiva ni tampoco unívoca. Estamos ante una cuestión compleja, objeto de fuertes controversias en las últimas décadas, y que se puede prestar a equívocos

si no diferenciamos desde un inicio que la “literariedad” de un texto historiográfico no es lo mismo que su “discursividad”, pues lo primero concierne a cuestiones de estilo y modos o técnicas de narrar, mientras que lo segundo refleja la organización del material investigado y su “gestión” como parte de un discurso.

El historiador británico Perry Anderson ha señalado, no sin ironía, que:

Por supuesto que existe una larga tradición de la práctica histórica como rama de la literatura, pero esta asociación en general ha consistido en una estudiada elegancia (o extravagancia desenfrenada) de estilo –Gibbon o Michelet– más cercana a la imaginación que al registro, o en la cuasi-reproducción de géneros literarios para la construcción de narrativas. Por razones obvias, se ha recurrido con más frecuencia a la épica y a la tragedia –Motley o Deutscher– que a la comedia o al romance.⁶

Distingo aquí esa manera candorosa de narrar la historia como una sucesión de grandes acontecimientos y biografías de personalidades notables de la tradición contemporánea, que defiende la condición *narrativa* del relato historiográfico –apartándose de las nociones positivistas del siglo XIX–, vinculada a la epistemología del “giro lingüístico” (Gustav Bergman, Richard Rorty), la teoría crítica, el deconstruccionismo y otras hermenéuticas del discurso en auge en la segunda mitad del siglo XX. En esta dirección, Roland Barthes apuntó, identificando realidad y lenguaje, que: “el hecho nunca tiene más que una existencia lingüística” y negó con ello la posibilidad de que existiera algo que pudiéramos llamar “pasado” fuera del discurso.⁷

En una perspectiva diferente, el teórico alemán Siegfried Kracauer sugirió la idea de que la ficción vanguardista del siglo XX, y sobre todo la “descomposición de la continuidad temporal” que tiene lugar en las obras de James Joyce, Marcel Proust y Virginia Woolf, ofrecía un desafío y una oportunidad a los narradores históricos.⁸ El crítico literario escocés Lionel Gossman se preguntaba años más tarde quién podría ser el Joyce o el Kafka de la historiografía moderna.⁹ Golo Mann, un historiador con una prosapia ilustre en la literatura germánica –hijo de Thomas Mann y sobrino de Heinrich Mann–, ha sostenido que los historiadores deben “nadar con la corriente de los acontecimientos” y “analizarlos desde la posición de un observador posterior y mejor informado”, y ambas operaciones deben realizarse “sin que la narración se disgregue”.¹⁰

El notable historiador italiano Carlo Ginzburg, hijo de la narradora Natalia Ginzburg, ha señalado la similitud entre la escritura de obras decimonónicas francesas sobre personajes intemporales o marginales, como “Histoire véritable de Jacques Bonhomme, d’après les documents authentiques” (1820), de Augustin Thierry, y *La Bruja* (1862), de Michelet, con la novela *Orlando* (1928), de Virginia Woolf, pues aunque esta se basa “más en la invención literaria que en la reconstrucción histórica”, el héroe “que atraviesa orgulosamente los siglos es más marginal que nunca: es un andrógino. Esta obra comprueba una vez más que el estilo narrativo que he descrito, lejos de sus meras implicaciones técnicas, fue un intento consciente de sugerir una dimensión histórica oculta o cuando menos muy poco visible”.¹¹ De manera más clara, Ginzburg señala en un provocador ensayo que Balzac –“aquel gran historiador” como lo llama Baudelaire– había hecho explícito su desafío a los historiadores del siglo XIX, y Stendhal había hecho lo mismo, pero implícitamente, con la historiografía del futuro. En su criterio, el autor de *El rojo y el negro* “por medio de un relato basado en personajes y acontecimientos inventados, [...] intentaba alcanzar una verdad histórica más profunda”.¹²

Tomando como punto de partida las consideraciones del crítico alemán Erich Auerbach en su *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (1946), Ginzburg concluye que los procedimientos narrativos de Stendhal, en particular el discurso directo libre, serían de mucha utilidad para la narración historiográfica, en tanto que:

Los procedimientos narrativos son como campos magnéticos: provocan preguntas y atraen documentos potenciales. En ese sentido, un procedimiento como el discurso directo libre, nacido para responder, en el campo de la ficción, a una serie de preguntas planteadas por la historia, puede ser considerado un desafío indirecto lanzado a los historiadores. Un día ellos podrán hacerlo propio, en formas que hoy no logramos imaginar.¹³

En un penetrante comentario sobre la obra de Ginzburg, Perry Anderson ha señalado la gran influencia que ha tenido la literatura en su producción científica, y lo explica del siguiente modo:

Para Ginzburg, sin embargo, el interés que la literatura ofrece para la historia es de otro orden, y esta es una de sus marcas originales. En su obra, la literatura

no se toma como una norma estilística ni como un repertorio de géneros, sino como una herramienta de conocimiento. Ensayo tras ensayo, Ginzburg ha insistido en que lo que los novelistas o los poetas pueden aportar a un estudio objetivo del pasado son instrumentos cognitivos: las técnicas de distanciamiento como crítica social en Tolstoi, el estilo libre directo como pasaje a una nueva interioridad en Stendhal, la elipsis como suspensor y acelerador del tiempo en Flaubert, y la visualización sin mediación como medio de acceso a una nueva perspectiva en Proust.¹⁴

Uno de los principales exponentes en la polémica sobre el narrativismo historiográfico lo constituyó la publicación del libro de Hayden White: *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* (1973),¹⁵ cuyo autor, profesor de literatura comparada e integrante de la llamada “Nueva historia intelectual” en los Estados Unidos, afirmaba una semejanza seductora entre los relatos de ficción y la historiografía, pues ambos se valían de las mismas estructuras narrativas y fórmulas retóricas, estableciendo de paso la imposibilidad de la historia de convertirse en un conocimiento científico. Esto sería así porque la “trama” de la narración histórica nunca lograría reproducir el pasado, ni siquiera explicarlo cabalmente, sino tan solo suplantarlos con alegorías simbólicas. En este sentido apunta White:

Muchos historiadores modernos afirman que el discurso narrativo, lejos de ser un medio neutro para la representación de acontecimientos y procesos históricos, es la materia misma de una concepción mítica de la realidad, un “contenido” conceptual o pseudoconceptual que, cuando se utiliza para representar acontecimientos reales, dota a estos más de una coherencia ilusoria y de tipos de significaciones más característicos del pensamiento onírico que del pensar despierto.¹⁶

En una conferencia impartida en el coloquio de literatura comparada de la Universidad de Yale, en enero de 1974, titulada “El texto histórico como artefacto literario”, White ratificaba un escepticismo radical acerca de la naturaleza científica de los saberes historiográficos:

Una de las características de un buen historiador profesional es la coherencia con la cual recuerda a sus lectores la naturaleza puramente provisional de sus caracterizaciones de los acontecimientos, los agentes y las agencias

* Versión del discurso de ingreso como Académico de Número a la Academia de la Historia de Cuba. Este texto forma parte del libro “El banquete de las musas. Ensayos sobre historia y literatura”, de próxima aparición por Ediciones Boloña de la Oficina del Historiador de la Ciudad.

encontrados en el siempre incompleto registro histórico. Esto tampoco quiere decir que los teóricos de la literatura nunca hayan estudiado la estructura de las narrativas históricas. Pero en general han sido reticentes a considerar las narrativas históricas como lo que manifiestamente son: ficciones verbales cuyos contenidos son tanto inventados como encontrados y cuyas formas tienen más en común con sus homólogas en la literatura que con las de las ciencias.⁷

Acerca de las relaciones entre historia y literatura, White reconocía que su opinión podía despertar la ira de los historiadores: “quienes creen que están haciendo algo fundamentalmente diferente a lo que hace el novelista, en virtud del hecho de que están tratando con acontecimientos ‘reales’, mientras que el novelista trata con acontecimientos ‘imaginados’”. Y añadía: “si los historiadores reconocieran los elementos ficcionales en sus narraciones, esto no significaría la degradación de la historiografía al estatus de ideología o propaganda. De hecho, este reconocimiento serviría como un potente antídoto frente a la tendencia manifiesta de los historiadores a ser presa de presupuestos ideológicos que no reconocen como tales, sino que honran como la percepción ‘correcta’ de ‘la forma en que las cosas realmente son’”.⁸

Las explicaciones de White, sumamente polémicas y hasta contradictorias, estuvieron muy influidas por las teorías sicoanalíticas, del lenguaje y del estructuralismo, y sus tentadores argumentos trataron de dotar a la historia de una reconciliación con las formas narrativas que la convirtiera en una verdadera disciplina teórica: “Al volver a poner en contacto a la historiografía con sus fundamentos literarios no deberíamos estar poniéndonos en guardia contra distorsiones meramente ideológicas; deberíamos estar en el camino de alcanzar esa ‘teoría’ de la historia sin la que esta no puede en absoluto pretender ser una ‘disciplina’”.⁹

Una de las críticas más severas a las teorías de White, que como hemos visto pretenden borrar sutilmente las fronteras entre historiografía y ficción, provino del historiador italiano Arnaldo Momigliano, quien alegó su preocupación por la difusión de los tópicos del narrativismo en la historiografía: “Temo las consecuencias de su contacto con la historiografía, porque descartan la investigación de la verdad como deber fundamental del historiador. White trata a los historiadores igual que a todos los demás narradores: como retóricos que pueden ser caracterizados de

acuerdo con las formas de su discurso”. Y añadía que lo tenían sin cuidado los aspectos formales o retóricos que utilizara un historiador para presentar sus resultados, siempre y cuando las historias derivadas de las investigaciones fueran verdaderas: “Pero lo que tiene de distinto, finalmente, la escritura histórica respecto a cualquier tipo de literatura es el hecho de estar atendida al control de los datos. La historia no es épica, la historia no es literatura narrativa, la historia no es propaganda, porque en estos géneros literarios el control de los datos es facultativo, y no obligatorio”.¹⁰

En un sentido también defensivo de la condición científica de la historiografía, cercano al de Momigliano, el historiador polaco Krzysztof Pomian ha señalado que:

No hay historia si no hay conciencia de la frontera entre el ámbito de la realidad y aquel en el que es la ficción la que ejerce todo el poder. Se trata sin dudas de una frontera móvil cuyo trazado, a menudo difícil de establecer a lo largo de su recorrido, exige a los historiadores una atenta vigilancia y los obliga a reforzar constantemente sus defensas. En efecto, bastaría que esta se borrara para que la historia, expropiada de su identidad, se viera anexionada, con rango de provincia subalterna, al imperio de las bellas letras.¹¹

Tan o más provocadoras que las posturas de White fueron las del filósofo de la historia francés Paul Veyne, quien arremetió directamente contra el estatuto de la historia como ciencia y llegó a afirmar tácitamente que la historia no solamente no explicaba nada ni seguía método alguno, sino que llegaba al extremo de negar su propia existencia: “La historia no es una ciencia y apenas tiene nada que esperar de las ciencias; ni explica ni tiene método; es más, la historia de la que tanto se habla desde hace dos siglos, no existe”. Sin embargo, más allá de esta actitud sediciosa y nihilista, Veyne hace un señalamiento que guarda un profundo sentido para nuestra reflexión sobre historia y literatura, y es cuando afirma:

Entonces, ¿qué es la historia?, ¿Que hacen realmente los historiadores, desde Tucídides hasta Max Weber o Marc Bloch, una vez que, estudiados los documentos, proceden a realizar la “síntesis”? ¿El estudio científico de las diversas actividades y de las variadas creaciones de los hombres de antaño? ¿Sería, pues, la ciencia del hombre en sociedad, de las sociedades humanas? Es mucho menos que todo eso: la respuesta sigue siendo la mis-

ma que la que encontraron, hace dos mil doscientos años, los sucesores de Aristóteles. Los historiadores relatan acontecimientos verdaderos cuyo actor es el hombre; *la historia es una novela verdadera*.¹²

Desde hace algún tiempo ya, se han impuesto posturas más razonables, como la sostenida por el historiador francés Roger Chartier, en el sentido de afirmar que la historia puede ser considerada una escritura “de ficción”, entendiendo este último término como “la idea de que es una escritura que representa una realidad que ya no es, que está representada únicamente a través del discurso histórico”,¹³ y que explicar históricamente unos acontecimientos puede operar como el develamiento de una intriga, pero sin llegar a los extremos de igualar el texto histórico con un cuento o una novela, cuyas interpretaciones del pasado pueden diferir radicalmente en función de la fantasía de su autor. En el agudo razonamiento de Chartier:

La discusión planteada por Michel De Certeau, Paul Ricoeur y Hayden White sobre la pertenencia de la historia, cualquiera que sea su forma o su técnica, al género de la narrativa es una dimensión esencial. Nos obliga a retomar la cuestión de cómo pensar un estatuto de cientificidad específica a partir de la unidad literaria entre historia y ficción. Existe también la tendencia inversa, que encuentra en la literatura un objeto de la historia. Después de una época de ingenuidad o de timidez por parte de los historiadores frente a los textos literarios, hay una nueva voluntad de mostrar las perspectivas que abre la lectura histórica de una obra literaria. Es una lectura que no anula su estatuto específico. No reduce la literatura a su dimensión documental, sino que respeta su naturaleza literaria. Reconoce en la dimensión literaria un camino para acercarse al estudio del proceso de construcción de sentido en los diversos actores, sea el autor, el lector, el espectador o el oyente. Vincula el análisis histórico y sociocultural de los medios, las condiciones y las coacciones impuestas por los lugares en que se produce la obra estética y que responden a reglas o principios diversos, ya sea el mecenazgo, el mundo académico o el mercado. Se ocupa de las formas de difusión de la obra literaria o de cualquier obra estética hasta llegar al estudio de las opciones que posibilitan su recepción para la construcción de sentido; o mejor, en plural, la construcción de

sentidos diversos que una misma obra hace posible en públicos que no solo se rigen por normas y reglas particulares, sino que tienen una relación específica con la obra estética.¹⁴

Peter Burke señala, además de la pretensión de los historiadores de ser ellos mismos escritores de “narrativa”, el hecho no menos importante de que los historiadores “han visto que muchas de sus fuentes se convierten en historias relatadas por personajes concretos, en vez de ser reflexiones *objetivas* sobre el pasado”.¹⁵ Burke cita en su auxilio el libro de Natalie Zemon Davies: *Fiction in the Archives*, donde la autora del *best seller* historiográfico y cinematográfico *El regreso de Martin Guerre* argumenta que muchas peticiones de clemencia dirigidas al rey de Francia por acusados de homicidio en realidad alegaban que habían llegado a matar en espera de lograr la amnistía real. Ello lo lleva a afirmar que: “lo que los historiadores escriben actualmente son narrativas sobre narrativas”.¹⁶ O dicho de otra manera: “la narración no es en historiografía más inocente de lo que lo es en la ficción”.¹⁷

En este sentido, concluye Burke, dado que al historiador no le es dado el recurso de “inventar” la realidad o sustituirla mediante ficciones literarias, su reto estaría en generar un discurso narrativo con sus propias “técnicas de ficción” para relatar “obras veraces”.¹⁸ Entre estas novedosas técnicas estaría la “micronarración” al estilo de Ginzburg, el “relato de emociones” que realiza Natalie Zemon Davis, el “montaje” biográfico que opera el sinólogo Jonathan Spence violentando la cronología, la historia “retrospectiva” o el recurso de contar la misma historia de maneras diferentes dentro de un mismo libro. No debemos olvidar que, de algún modo, los historiadores funcionan al estilo de los narradores omniscientes en literatura, pues su conocimiento de los hechos que narran es casi absoluto.

El historiador, entonces, debería sentir el mismo terror ante la página en blanco que experimentan los escritores de ficción. No basta únicamente con tener algo que decir, es decisivo también el modo de narrarlo. La “novela verdadera” de que hablaba Paul Veyne no solo tiene el deber de ser un documento veraz y comprobable científicamente, sino también un texto imaginativo, sutil, que nos seduzca y nos apasione en su lectura. Es evidente, al menos para mí, que el rechazo de la narrativa como modalidad discursiva no implica ningún grado de legitimidad o certidumbre científica para quien investiga. Desde la perspectiva de la recepción de la obra historiográfica, el destinatario del texto

también forma parte de esas estrategias discursivas del historiador, pues aquel busca propiciar en el lector una respuesta interpretativa determinada.¹⁹

De igual modo, es innegable que más allá del limitado universo de la disciplina académica, presente en las universidades o en el campo científico de los historiadores, la historia sigue ejerciendo una enorme fascinación sobre amplios sectores sociales que, en ausencia de obras historiográficas agradables y seductoras, la consumen a través del periodismo especializado, las series de televisión y las películas, o del voluminoso catálogo de las novelas históricas. Al final, quizá sea cierto lo que afirma el historiador francés con el que inicié estas páginas: “la historia es más literaria de lo que pretende; la literatura, más historiadora de lo que cree”.²⁰ <

La Habana, noviembre de 2017

¹ Aristóteles: *Poética*, traducción de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, cap. IX.

² Ivan Jablonka (París, 1973) estudió en la École Normale Supérieure de París y obtuvo el doctorado en Historia en la Sorbonne. Desde 2013 es profesor de historia contemporánea en la Université Paris 13. Es uno de los fundadores y directores de redacción de la revista en línea *La Vie des Idées* y en 2013 fundó la colección de libros del mismo nombre, publicada por Presses Universitaires de France. Asimismo, es codirector, junto con Pierre Rosanvallon, de la colección *La République des Idées* de la editorial Seuil.

³ Ivan Jablonka: *La Historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*, París, Seuil, 2014; Buenos Aires, FCE, 2016.

⁴ Ivan Jablonka: *Historia de los abuelos que no tuve*, París, Seuil, 2012; Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2015.

⁵ Ivan Jablonka: *La Historia es una literatura contemporánea...*, Buenos Aires, FCE, 2016, p. 22.

⁶ Perry Anderson: “El poder de la anomalía”, *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, Universidad Nacional de Quilmes, Argentina, n. 18, 2014, p. 245.

⁷ Roland Barthes: “Le discours de L'Histoire”, *Social Science Information*, v. 6, n. 4, 1967, p. 63-75. Traducido al castellano en: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 2002.

⁸ Siegfried Kracauer: *History: The Last Things Before The Last*, New York, Oxford University Press, 1969, p. 178 y s. Véase además: Carlo Ginzburg: “Detalles, primeros planos, microanálisis. Notas marginales a un libro de Siegfried Kracauer”, *El hilo y la huella. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, Buenos Aires, FCE, 2010, p. 327-350.

⁹ Véase: Lionel Gossman: “History and literature”, en R. H. Canary y H. Koziicki (eds.): *The Writing of History*, Madison, 1978, p. 3-39. Con mayor amplitud desarrolla el tema en su libro *Between History and Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

¹⁰ Citado por Peter Burke: “Historia de los acontecimientos y renacimiento de la narración”, en Peter Burke (ed.): *Formas de hacer historia*, 2ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 2012, p. 334.

¹¹ Carlo Ginzburg: “Revisar la evidencia: el juez y el historiador”, *Critical Inquiry*, otoño, 1991. Reproducido en: *Historias*, México, INAH, n. 38, abril-septiembre, 1997, p. 19. A propósito de Ginzburg y su obra clásica *El queso y los gusanos*, Justo Serna y Anacleto Pons ponderan el hecho de que este libro haya permanecido sin ninguna variación por su autor desde su publicación en 1976. Ello obede-

cería al hecho de que: “estamos ante una obra cerrada, con una sintaxis inmodificable, con una arquitectura interna ensamblada hasta tal punto que no consiente la remoción de ninguna de sus partes [...] eso significa que nos hallamos frente a un texto que ha alcanzado el estatuto de lo que Roman Jacobson llamaba la *literariedad*, es decir, a este libro le habría ocurrido lo mismo que a las obras literarias propiamente dichas: que el autor no las modifica ni las acompaña de paratextos explicativos”. Véase: Justo Serna y Anacleto Pons: *La historia cultural. Autores, obras, lugares*, 2ª ed., Madrid, Akal, 2013, p. 120.

¹² Carlo Ginzburg: “La áspera verdad. Un desafío de Stendhal a los historiadores”, *El hilo y la huella. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, ed. cit., p. 246.

¹³ Ibídem, p. 266.

¹⁴ Perry Anderson, op. cit., p. 248.

¹⁵ Hayden White: *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, FCE, 1992. Para una discusión véase: Elías José Palti: “Metahistoria de Hayden White y las aporías del ‘giro lingüístico’”, en *Isegoría*, n. 13, 1996, p. 194-202, y Verónica Tozzi: “Hayden White y una filosofía de la historia literariamente informada”, en *Ideas y Valores*, Bogotá, n. 140, agosto de 2009, p. 73-98.

¹⁶ Hayden White: *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 11.

¹⁷ Texto de la versión electrónica en: <http://www.scribd.com>. Publicado en *Tropics of Discourse and Figural Realism*, The Johns Hopkins University Press, trad. cast: *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Barcelona, Paidós, 2003.

¹⁸ Ídem.

¹⁹ Ídem.

²⁰ Arnaldo Momigliano: “La retórica de la historia y la historia de la retórica: acerca de los tropos de Hayden White”, en *Historias*, México, INAH, n. 29, octubre 1992-marzo 1993, p. 3-5. Antes fue recopilado en Arnaldo Momigliano: *Settimo contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, p. 49-59.

²¹ Krzysztof Pomian: “Historia y ficción”, *Sobre la historia*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 17.

²² Paul Veyne: *Como se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 10. El original francés de esta obra es de 1971. Énfasis mío.

²³ Carlos Alfieri: “Contra el escepticismo histórico. Entrevista a Roger Chartier”, en <www.escueladeletras.com/actualidad literaria/index.php>.

²⁴ Roger Chartier: “El malestar en la historia”, en *Fractal*, México, n. 3, octubre-diciembre, 1996, p. 153-175. Véase también Dominick La Capra: “History and the novel”, *History and Criticism*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1985, y del propio autor su *History, Politics and the Novel*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1987. Desde la filosofía de la historia son útiles Arthur C. Danto: *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*, Barcelona, Paidós, 1989, y María Inés Mudrovic: *Historia, narración y memoria*, Madrid, Akal, 2005.

²⁵ Peter Burke: “Historia de los acontecimientos y renacimiento de la narración”, p. 327.

²⁶ Ibídem, p. 328.

²⁷ Ibídem, p. 329.

²⁸ Ibídem, p. 337.

²⁹ María Inés Mudrovic: *Historia, narración y memoria. Los debates actuales en filosofía de la historia*, Madrid, Akal, 2005, p. 88-98. Y añade: “la devaluación de la narración como estrategia discursiva de la historia trajo aparejada una brecha creciente entre la comunidad de historiadores profesionales y la sociedad en la cual esta está inserta. El universo conceptual de aquellos permanece ajeno a la gran mayoría de los sectores sociales, desvinculado de los intereses que permitirían pensar la realidad presente como resultado de un proceso histórico”, ibídem, p. 98.

³⁰ Ivan Jablonka: *La historia es una literatura contemporánea...*, p. 13.

Múltiplos de la Generación Cero *

Víctor Rodríguez Núñez

1 X O

A firma José Lezama Lima que “el ángel nuestro”, el símbolo de la sociedad y la cultura de Cuba, es “el ángel de la jiribilla”. Esa criatura hecha “de topacio de diciembre, verde de hoja en su amanecer lloviznado, gris tibio del aliento del buey, azul de casa pinareña, olorosa a columna de hojas de tabaco”. A pesar de su tierna constitución, ese ángel no permite que lo ignoren, que le den de lado, que no lo reconozcan, porque es como “la tortuga nuestra, que cuando se encoleriza le arranca un jarrete al toro”. Para vergüenza del *Diccionario de la lengua española de la RAE*, “[l]a palabra *jiribilla* no está registrada”; sin embargo, la Academia Canaria de la Lengua da el paso al frente y, sobre todo, da en el clavo: “inquietud que se manifiesta con un exceso de movilidad”, y también “[p]ersona muy inquieta”.

El “ángel de la jiribilla” se me apareció en cuerpo y alma cuando leía la antología *El canon abierto: Última poesía en español*, edición de Remedios Sánchez García y selección de poemas de Anthony L. Geist, publicada por Visor en 2015. En la nota de contraportada se advierte que “[c]erca de doscientos investigadores de más de cien universidades (Harvard, Oxford, Columbia o Princeton, entre ellas) han elegido a los poetas más relevantes de la lengua española nacidos

después de 1970”. Entre los cuarenta poetas escogidos, no hay ninguno de Cuba; incluso, en el “Listado completo de poetas mencionados”, que incluye a ciento veintidós autores, solo se menciona a un cubano. No está de más aclarar, a estas alturas, que estimo la obra y soy amigo de más de la mitad de los poetas seleccionados.

Le pregunté estremecido al “diablillo de la ubicuidad”: ¿habrá caído tan bajo la poesía en nuestra isla, la tierra de Heredia, Gómez de Avellaneda, Martí, Del Casal, Boti, Brull, Guillén, Loynaz, Florit, Ballagas, Lezama Lima, Piñera, Baquero, Diego, García-Marruz, Jamís, Padilla, Kozier, Nogueras y Escobar, para solo mencionar veinte nombres? Con su “[s]impatía de raíz estoica”, el ángel me dijo al oído que esto no podía ser, porque “[m]ostramos la mayor cantidad de luz que puede, hoy por hoy, mostrar un pueblo en la tierra”. Y me puse a hacer lo que ninguno de los investigadores y críticos consultados parece haber hecho: investigar la poesía cubana.

El hecho es que pocas veces en su historia la poesía cubana ha sido más variada, innovadora, crítica y atractiva que en nuestros días. Protagonista indiscutible de este esplendor es la llamada Generación Cero, la de los poetas nacidos a partir de 1970 y que comienzan a publicar después de 2000. Su obra reafirma la larga y rica tradición cubana de poesía dialógica, que se desvela por el otro en forma y con-

tenido, y está marcada por las tensiones entre el coloquialismo y el neobarroco, el compromiso y la libertad, la belleza y la violencia. Aunque están relativamente aislados, por su poco o nulo acceso a internet o por sus dificultades para viajar, estos poetas no muestran ningún retraso en su quehacer y, por el contrario, se ubican en la primera línea de la poesía que se hace en el mundo de hoy.

La exclusión de esos poetas de *El canon abierto*... solo pone en evidencia la “[f]abulosa resistencia de la familia cubana”. Esto me lo grita el ángel de la jiribilla y, a pesar de que reniego del nacionalismo, que es la ideología más perversa, me saca un par de lagrimitas. Los responsables de la antología no consultaron a ningún académico ni crítico cubano, a pesar de que en la Isla hay una decena de universidades donde se estudia literatura, centros de investigación como el Instituto de Literatura y Lingüística y la Casa de las Américas, y varias revistas especializadas y culturales donde se ejerce el criterio. Antes de alzar vuelo como un colibrí, el ángel concluye que nadie debe olvidar nunca que en Cuba “[y]a la imagen ha creado una causalidad, es el alba de la era poética entre nosotros”, y sus palabras me indican el camino.

2 X O

En una entrevista reciente, el notable poeta polaco Adam Zagajewski afirmaba que, en su país, “la poesía mató el comunismo”. No se trata aquí de cuestionar esas posiciones, esas experiencias—como que La Voz de América diera “información verdadera, contraria a las mentiras de la propaganda”. Lo que nos interesa resaltar es que la situación de los poetas cubanos resulta diferente de la de los poetas del “socialismo real” europeo. Es decir, el esquema intelectual disidente *versus* intelectual oficial no explica el caso de Cuba, donde la mayoría de los poetas quieren escapar de ese binarismo reductivo, ser independientes.

[...] En otro sitio hemos defendido la tesis de que la poesía cubana era revolucionaria antes de la Revolución; lo ha seguido siendo en medio de las profundas transformaciones realizadas en la Isla desde 1959, a pesar de la paradójica desconfianza del poder revolucionario, y lo es aún después del decline de la Revolución que se inicia en la década de 1990. Una poesía revolucionaria no por ser neoromántica, ni neo-realista (mucho menos, realista-socialista), ni coloquial, ni neobarroca; revolucionaria, por renunciar al solipsismo, a la diferenciación del otro, y por hacerlo de diversas maneras, con notable libertad creadora.

La obra de estos jóvenes poetas reafirma la larga y rica tradición cubana de poesía dialógica, que encuentra su identidad en la identificación con el otro, y está marcada por las tensiones entre el compromiso y la autonomía, el diálogo y la creatividad, la continuidad y la ruptura. Una poesía con una vasta experiencia en la representación de las subordinaciones (de nación, clase, género, etnia, sexualidad) para subvertirlas, que ha participado conscientemente en la transformación social y cultural, que se ha acercado a la cultura y al lenguaje populares, y que se ha descolonizado a sí misma en el contenido y en la forma.

Sin embargo, no es esta la poesía que se espera de un cubano, tanto en círculos de las letras en lengua española, a la derecha y a la izquierda, como en círculos académicos

* Esta nota reúne, en su totalidad o fragmentariamente, tres textos anteriores. El primero apareció, con el título de “Cuando menos lo esperas das con el ángel de la jiribilla”, en la revista argentina *Buenos Aires Poetry* (buenosairespoetry.com/2017/02/13/). El segundo se publicó, en inglés, en la revista estadounidense *The Kenyon Review* (Gambier, vol. XL, n. 1, enero-febrero 2018). El tercero vio la luz, también en inglés, bajo el título de “Generation Zero: New Cuban Poetry”, en la revista británica *The Wolf* (Londres, n. 35, 2017). El texto para *Buenos Aires Poetry* introducía una selección de poemas de Luis Yuseff, Isailly Pérez González, Javier Marimón Miyares, Leymen Pérez García, Marcelo Morales Cintero, Oscar Cruz, Liuvan Herrera Carpio, Jamila Medina Ríos, Moisés Mayán Fernández, Legna Rodríguez Iglesias y Sergio García Zamora. Los textos para *The Kenyon Review* y *The Wolf* introducían obras de los mismos poetas, con algunos cambios en la selección, traducidas al inglés por Katherine M. Hedeén.

y creativos estadounidenses. Y quizá por eso no haya recibido hasta ahora la atención que merece. En el primero de los casos, porque no es una poesía comunicativa y, en cambio, presupone un lector activo, que participe en la producción de sentido. En el segundo, porque no es una poesía exótica, que se enfoque en la difícil situación material y espiritual que vive Cuba, desde el derrumbe del socialismo europeo y la desintegración de la URSS.

La poesía cubana tuvo que vérselas, sobre todo en la década de 1970, con una estética normativa neoestalinista, que le exigía entre otras cosas “llegar al pueblo”, ser clara y directa. Este es precisamente uno de los paradigmas de la llamada “poesía de la experiencia”, dominante hoy en España y con ramificaciones en América Latina, en especial entre los coetáneos de la Generación Cero, los autodenominados “poetas de la incertidumbre”. Por el contrario, los jóvenes poetas aquí reunidos conocen, por experiencia histórica, el peligro de hacer concesiones estéticas en aras de la coherencia, de la transparencia, y defienden la autonomía de la poesía.

Por otra parte, la poesía cubana no está sujeta al mercado como la narrativa, y por tanto no tiene que hablar de burócratas oportunistas, jineteras con título universitario, apagones y colas interminables, esplendor del mercado negro. La crisis que vive la Isla está aquí representada, como lo muestran casi todos los poetas, pero sin concesiones al exotismo. Hay una perspectiva crítica, un malestar profundo, pero no oposición absoluta, negación mecánica. Predomina la negación de la negación, la necesidad de una alternativa social, pero no el anticomunismo ni el hacer votos por el retorno del capitalismo.

[...] En esta poesía no hay ni la menor traza de facilismo, no se teme a la complejidad emocional o la densidad intelectual, al rigor y la experimentación formal. Es una obra abierta a la realidad y a las más diversas formas de representación. Y sus autores saben que la participación social de un intelectual se realiza, fundamentalmente, por medio de su producción cultural.

En fin, la crítica de estos poetas a la sociedad y a la cultura cubana de nuestros días no solo trasciende la versión oficial de los hechos sino los lugares comunes del anticomunismo y, por consiguiente, es más profunda. Esto es posible porque tiene una comprensión de la función esencial de la poesía como contra-ideología. Si toda ideología basa su discurso en hacer pasar lo artificial como natural, la poesía desnaturaliza la percepción del mundo, lo mira todo como si fuera la primera vez. De esto viene su fuerza política, su desafío explícito o implícito al poder, su capacidad de cambiar la vida.

3 X o

[...] Este esplendor de la poesía cubana se produce en medio de la sombría situación social que atraviesa la Isla desde inicios de la década de 1990. El colapso del socialismo europeo significó la pérdida del ochentaicinco por ciento del comercio de Cuba y el estallido de la crisis económica más profunda de su historia. La vida diaria se convirtió en un infierno: colas, racionamiento, hambre, mendicidad, prostitución, crimen. La solución para muchos cubanos se resumía en dos verbos: resolver e inventar, sin respeto de ningún principio ético. Cientos de miles emigraron a los Estados Unidos o a donde pudieron.

A la Generación Cero le tocó crecer en ese ambiente sin oportunidades. Y su poesía representa la crisis de innumerables maneras, directa o indirectamente. Como en la obra de Oscar Cruz, se enfoca con crudeza y ternura en la nueva marginalidad social. Y se nos presenta su antihéroe poético, su difícil relación con la comunidad, su asunción de la vida y la escritura como una lucha. Esta visión crítica de la realidad, como lo muestran Leymen Pérez, Liuvan Herrera Carpio y Moisés Mayán Fernández, es a veces desesperanzada, pero se basa en la identificación con el otro.

La temática de esta poesía es también reflexiva y de una notable densidad intelectual. Como en el caso de Marcelo Morales, la escritura poética se convierte fundamentalmente en pensamiento. No filosofía, ni ética, ni política sino interacción entre la razón y el sentimiento. En esta interpelación de la realidad, en todos sus niveles, los bordes se desvanecen; categorías como lo objetivo y lo subjetivo, lo privado y lo público, carecen de sentido. Lo que liga al sujeto poético con el otro, con lo otro, es el amor, que trasciende lo filial o lo sexual.

Otra constante temática de esta poesía es la posición ambivalente ante la tradición, tanto cultural como social. Por una parte, el héroe lírico de Luis Yusef es positivo, se identifica políticamente, pero en términos culturales. Su comprensión de la geografía y la historia va mucho más allá de las fronteras nacionales, pero lo universal puede confluir en un café local, ser parte de la amarga cotidianidad. Por otra parte, como en el caso de Legna Rodríguez Iglesias, hay un discurso negativo y de la diferencia, y que no teme ser abiertamente político.

Una nota destacada de la nueva poesía cubana en la representación de la condición femenina. La obra de Isaily Pérez González y Jamila Medina Ríos ofrece, en este campo, un altísimo nivel de elaboración poética. Sin inhibiciones de ningún tipo, Medina Ríos va más allá del feminismo

tradicional y la enumeración de las partes del cuerpo de la mujer, para incluso dar voz a la sexualidad que desafía la norma. Con ángel y personalidad indiscutibles, la poesía de Rodríguez Iglesias aborda también la condición femenina, que es asumida sin concesiones de ninguna especie, disfrutada y sufrida hasta las últimas consecuencias.

En esta poesía los temas se entretajan, aparecen y desaparecen, como en la mente, como en la vida misma. Y en definitiva, se manifiesta una conciencia crítica que crece desde las raíces de la infancia y no se olvida de ser autocrítica ni se limita a lo personal. Así se desafía toda ideología, idealista o materialista, de derecha o de izquierda. Y se engrandece la poesía que niega el solipsismo y afirma la fabulación de la realidad, que es diálogo sin concesiones al populismo o al mercado, y que requiere de un lector participante.

Esta audacia temática, con pocos precedentes en la poesía cubana, se complementa con el no menos arriesgado trabajo del lenguaje. En lo que parece ser una marca generacional, Sergio García Zamora alterna el poema en prosa, por su conveniencia para la reflexión, con el poema en verso neovanguardista, por la distribución intencionada del texto en la página y la renuncia a las mayúsculas y los signos de puntuación. Lo mismo hacen Pérez, Morales, Herrera Carpio, Medina Ríos y Rodríguez. Se busca en definitiva ese otro modo de decir, consustancial a toda poesía que se respete a sí misma.

Sí, la diversidad estilística aquí es ancha. Mientras Yusef emplea un verso amplio, capaz de representar a la vez diversos planos de la realidad, Javier Marimón Miyares opta por una dicción neobarroca, un verso sintético donde reina el hipérbaton. Y mientras en Morales el poema deja de ser la unidad de escritura poética para ceder ese lugar al libro, y el verso se aproxima con mucho cuidado y elegancia a la prosa, en Cruz predomina una lírica que se acerca a lo coloquial y a la canción. En todos los casos el lenguaje resulta depurado, culto y a la vez popular, y mantiene el ritmo que distingue a la poesía.

En fin, los nuevos poetas cubanos ofrecen un conmovedor testimonio de su generación, atrapada entre rígidos principios revolucionarios y la no menos rígida política contrarrevolucionaria. Lo hacen sin renunciar a la reflexión ni a la manera dialógica, con un modo particular de percibir el mundo y una indudable madurez expresiva. Su poesía prodiga sensibilidad y brillantez, suelta la lengua con gracia y valentía, manifiesta un inquebrantable compromiso con la verdad y la creatividad poética. Una poesía no solo bien pensada y escrita, sino además, y sobre todo, una escritura propia. <

NARRATIVA >

p. 29-31

vecin@s

Domingo Alfonso

A José Anselmo Sosa González, Mercedes Henríquez Pinares, Georgina Ramira Pinares Rodríguez y Heriberto Colón, Livo, de Quivicán

I —Hace más de cincuentaicinco años que somos vecinos en este barrio donde vivimos, frente a frente nuestras casas.

Mientras hablamos, en este mes de marzo de 2017, yo miro el desteñido pulóver rojo y azul de José CH, quien cumple setentaicinco años este 19 de abril (aunque fue inscripto como nacido el día 21). Yo observo su gorra roja de pelotero con extrañas siglas y pienso que somos personas que tenemos mucho que agradecer a Dios por habernos dado tan larga vida.

José CH, siendo una persona muy gruesa, camina habitualmente despacio, y ahora, volviéndose hacia el pasado, en un ángulo de la sala de su casa (muy cerca de su esposa Mercedes), me cuenta episodios de su azarosa y fructífera vida.

—Habían transcurrido unos doce años de vivir en Mariano, cuando conocimos a CH quien se mudaba desde la Habana Vieja. Siendo excelente mecánico y chapista, pulimentó y dejó como nueva la deteriorada caja metálica del viejo refrigerador Westinghouse que hubimos de heredar de los antiguos inquilinos, exiliados en los Estados Unidos. En aquellos días en que CH reparó nuestro ya viejo equipo, me obsequió un candado cilíndrico de combinación, hecho de estaño (que utilicé después como protección antirrobo, unido por una cadena al volante del jeep Gaz 69 que tuve asignado por un tiempo, en el Ministerio de la Construcción de Cuba); candado que perdí la misma semana en que me robaron dicho vehículo, el cual me fue devuelto por la policía de La Lisa al cabo de tres o cuatro días de cometido el hurto.

Según he leído, hubo una necrópolis muy cerca del área de la ciudad en donde residimos. Comenzaba a unos ochenta metros de nuestra calle, en la dirección del oeste, y de la acera opuesta. Fue inaugurada en 1835 y dejó de funcionar como tal allá por 1885.

Parece que ocupaba varias manzanas de terreno (donadas por María López de Lemus), entre las actuales calles 108 (llamada Boquete en tiempos de la colonia española), la avenida 43 (Infanta), la calle 114 (Domínguez) y la trinchera de un ferrocarril inaugurado en el año 1863(a), construido con mano de obra de los esclavos negros y en cuya gestión y financiamiento fue decisiva la notable riqueza de don Salvador Samá y Martí, marqués de Marianao.¹

Conversando con José CH, este me contó cómo, siendo vidente, en sueños había visto, en este camposanto, las cruces, hierros y tumbas de gente muerta, así como una especie de garita y hasta el arco señalando la entrada al cementerio. En sueños vio el número 183... y le faltó por precisar el dígito final, que debió ser el 5, pues su inauguración está documentada en 1835.

José CH es oriundo de la región villareña de Sagua la Grande, en las cercanías de un central azucarero de la zona (Resultado, rebautizado por la Revolución como “Antonio Finalet”), donde su padre y él mismo en su niñez regaban cachaza como abono sobre los campos de caña. Al parecer, la hija de CH, rubia y de ojos azules, era el vivo retrato de su abuelo, el cual emigró hacia los Estados Unidos a finales de la década de los años 60.

En un episodio de su temprana juventud, José CH, junto con su padre, escapando de la Isla, llegaron tan lejos que pudieron ver las luces de Cayo Hueso, pero inexplicablemente decidieron regresar. Su padre al final murió en tierras del norte, y CH vio en sueños este momento final de su progenitor.

También, debido a su irreflexiva juventud, en una reyerta originada por faldas, su antagonista, que había caído al suelo derribado por CH, sacó una pistola y disparó todas las balas calibre 45 sobre él, quien milagrosamente no sufrió herida alguna.

José CH, criado con los negros en un barracón que fue de esclavos, donde recibió de ellos enseñanzas de rectitud y hombría de bien que lo han acompañado siempre, guarda una foto de su padrino en su cartera. Este adquirió sus poderes en el curso de una tormenta de truenos y centellas, cuando debajo de un gran árbol sobrevivió y ante los ojos y la incredulidad del padre de CH y de un amigo, resucitó intacto después de que ambos lo creyeron muerto, pues lo vieron iluminado y rodeado por esa candela sobrenatural de un rayo.

2

—Desde aquí yo lo veía, desde ese escalón. Yo me levanto bien temprano, a las cinco de la mañana y me sentaba allí, en ese escalón, y lo veía.

Hablábamos de C, presidente del Comité de la otra zona vecina; muy revolucionario, pero también brujo y no buena persona.

—Él se levantaba a esa hora, un poco más tarde y no me podía ver. No me podía ver por la oscuridad y por esas enredaderas que entonces crecían sobre esa cerca [de malla de alambres metálicos entrecruzados] y que casi la tapaban. Él cruzaba la calle, brincaba la cerca de la escuela, hacía unos hoyos al pie de la palma que estaba pegada a la cerca, allá por aquella esquina y enterraba algo.

Yo indiqué la palma del jardín de la escuela.

—Esa no, fue la otra que hubo antes; que la partió un rayo en el ciclón que tumbó todas las matas de Marianao.

—¿El Charley? —pregunté yo.²

—Creo que ese mismo. Lo hacía muchas mañanas..., pero yo lo veía. En esa época era cúmbila de NM, la querida del carnicero de la otra calle, al lado de la escuela.

—No la conozco —dije yo.

—Se fueron, se fueron ella, su marido y los dos hijos creo que para Miami, allá por el rumbo de Haileah.

3

Después que murió su esposa R (con la cual tuvo dos hijos y larguísimos años de matrimonio), CH inició relaciones con Mercedes, su actual esposa, que lo acompaña aún.

José CH padecía, cuando comenzaban su relación, una protuberancia en la región superior posterior de su cuerpo, cercana a la cabeza (entre el cuello y el hombro), muy molesta. La mamá de su nueva esposa resultó ser la señora Georgina Ramira, dotada de poderes sobrenaturales, la que lo “operó” de su lipoma. No se lo quitó por completo solo porque CH no quiso (por diversos motivos) terminar el ciclo operatorio. Esta intervención quirúrgica se realizó en varias sesiones por un cirujano notable (espiritual) de altísima calificación, pero por intermedio de su suegra.

Según el relato de su hija Mercedes, su mamá adquirió sus dotes milagrosas a la temprana edad de seis años, después de enfermar de poliomielitis, lo que la obligaba a arrastrarse por el suelo. Una tierna niña que de pronto sorprendió a su madre y a todos diciendo que pariría seis hijas, las que sentía aferradas al borde de su vestido y las llamaba por los nombres que, mucho después, ella misma les iría dando conforme llegaban al mundo: Concha, Ángela (muerta el 18 de octubre del 2016), Margot, Lucía (hoy residiendo en los Estados Unidos), Mercedes, Lourdes y Marichú. Dio a luz también a un hijo varón: Orlando, llamado familiarmente Orly.

A los nueve años dijo la niña Georgina un día:

—¡Voy a caminar!

Y agarrándose de los muebles, las personas, puertas y paredes comenzó a dar sus primeros pasos.

Le previno a su madre que su esposo los abandonaría, cosa que tiempo más tarde sucedió, pues el padre de Georgina hubo de marcharse de Cuba hacia la Florida.

Pero en la época de sus escasos seis o nueve años, nada presagiaba para aquel hogar tanto desasosiego, y su madre y su familia se inquietaron por la gravedad de lo que anunciaban sus palabras.

La llevaron a varios lugares para conocer qué voluntad ponía tales cosas en la boca de una chiquilla, y la respuesta vino de un sicólogo que comprendió las dotes “espirituales” de la niña.

En las escuelas, su gran inteligencia le hacía aprobar un grado y pasar al siguiente en la mitad del tiempo.

Se casó muy pronto, a los catorce años, y desde entonces comenzaron a cumplirse los presagios que ella misma había formulado en su temprana infancia.

Georgina Ramira, actuando como médium, comenzó a efectuar curas milagrosas y operaciones realizadas por diestros cirujanos y sin instrumental médico.

Cuando su hija enfermó de cáncer todos creyeron que una vida joven estaba a punto de terminar. A los diecinueve años y madre reciente, la muerte de Mercedes parecía próxima. Casi desahuciada, se fijó una fecha para ser intervenida en un hospital de La Habana, por una destacada cirujana. Entonces su madre decidió “operarla” ella misma. En la habitación donde guarda sus objetos personales la acostó y vistió con el atuendo que utilizan los pacientes al ser intervenidos en los salones quirúrgicos. Mercedes veía a su madre, en trance, ejecutando las acciones, gestos y, dictando las órdenes que dan los cirujanos. Hablaba todo el tiempo en un idioma extranjero (que ni ella ni su madre conocían) y realizaba todo el complejo proceso, desde la anestesia y las inyecciones previas, hasta el corte de los tejidos y el cierre posterior de las heridas. Se efectuaba de este modo la

operación médica con rigor y eficacia que vinculaba a un calificado profesional, el especialista “invisible”, y a su madre, y se lograba el fin anhelado: extirpar el mal del organismo de un ser humano.

Después de la operación, Mercedes fue a ver a la cirujana que originalmente había programado su hospitalización para extirparle el tumor cancerígeno.

Al terminar la revisión y no encontrar rastros del mal, y viendo las costuras de la operación, la doctora le dijo:

—¡Qué cabrona eres! Te operaste con otra gente.

Mercedes le explicó todo a la incrédula mujer, la que convocó enseguida a una junta de médicos y en el cuerpo de la paciente no pudieron encontrar rastros de la enfermedad.

La doctora entonces acudió a ver a la señora Georgina, pues ella misma tenía un nódulo maligno.

Tras revisar a la enferma cuidadosamente, (el cirujano espiritual que actúa a través de ella), la señora Georgina le dijo a la incrédula facultativa:

—No es uno, tienes dos quistes.

Y procedió a operarla, salvando con seguridad su vida.

La señora Georgina Ramira ha realizado multitud de operaciones y milagros.

A un niño, al que su madre puso en sus manos, y que era un trozo de carne muerta, le fue dando, a través de operaciones sucesivas, una vida que lo ha convertido en un ser casi normal, hoy a los veinte años.

Ella le pronosticó a la mamá del niño:

—Tu hijo subirá las escaleras con un cake en las manos para darle las gracias a Jacinta (el espíritu encarnado en la señora Georgina Ramira).

El agradecimiento de la madre de este niño y de los cientos de personas favorecidos por sus dones no puede describirse con palabras.

Me cuenta Mercedes que yendo en un ómnibus un día, al pasar frente a una farmacia dijo su madre:

—En una semana voy a trabajar en esa farmacia.

—Pero, mamá, no te das cuenta de que eso no puede ser posible.

Mercedes consideraba las innumerables trabas de todo tipo que dificultan una pronta colocación laboral en tan corto tiempo, y las naturales limitaciones de la señora Georgina Ramira.

—Pero a la semana estaba trabajando allí —me cuenta Mercedes.

Comenzó limpiando pisos, pero al final de la semana, tal como lo había anunciado, estaba trabajando de cajera.

En dos ocasiones más se cumplió el vaticinio, al decir la señora Georgina:

—Voy a estar trabajando en esa farmacia.

Y en la fecha indicada sus palabras se cumplían al pie de la letra.

La señora Georgina Ramira Pinares Rodríguez, vidente, médium, madre de familia y mujer benefactora, a la que cientos deben su salud personal, no cobra por sus acciones más que un establecido pequeño óbolo de gratitud.

Extraordinaria es la vida de esta singular mujer cubana.

Cuando su hija Angélica murió, Mercedes y las demás no sabían de qué forma darle la triste noticia.

—No se preocupen —les dijo—, Angélica vino ayer a despedirse.

—Mi mamá habla con la luna y con las estrellas —escucho decir a su hija Mercedes.

La señora Georgina Ramira tiene el poder de transmitir su pensamiento.

Una de sus hijas, que quería ver a su novio, le rogaba con insistencia:

—Déjame tranquila —la regañaba la señora Georgina.

Pero a la noche, el joven estaba efectivamente con su novia, a pesar de la gran distancia que los separaba cuando la hija se lo pedía en la mañana a su madre.

—No podía con las ganas de verte —le confesaba el enamorado a su novia.

4

Durante mucho tiempo quise conocer personalmente a esta mujer extraordinaria, y el 12 de julio de 2017 mi esposa Marta y yo acudimos a la casa de su yerno, frente a la nuestra, y pudimos saludarla.

Lo que más me sorprendió de ella fue su sencillez y modestia. Es una mujer menuda, todavía hermosa y respetada por los años. Vivaz, simpática. Su conversación, amenísima e inteligente. Estaba vestida con una humilde bata de casa de tela blanca y finos dibujos en color verde.

Comenzó diciéndonos que ahora estaba flaca. Se notaba que su piel, ahora flácida, había albergado recientemente a una mujer gruesa. (Llegó a pesar ciento noventaidós libras.)

Dijo que en su niñez:

—Yo adivinaba hasta las cosas corrientes de la vida cotidiana. Decía que mi vecina iba a cocinar majarete, y al poco tiempo nos enterábamos de que lo estaba cocinando. A los seis años, en el campamento de La Cabaña, donde trabajaba mi padre, un amiguito mío, un joven soldado (un poco mi noviecito), padre de dos hijos jimaguas y quien me había traído unas papitas fritas y rositas de maíz que yo le pedí, murió de una descarga eléctrica pocos momentos después de que me las puso en las manos.

La conversación fue provocada por un rayo que abatió la palma del jardín de la escuela vecina en días pasados, incendiando la tarde y poniendo temor en todos con un temible estruendo, a cuarenta metros de nuestras casas. El tronco cilíndrico gris elevado sobre el terreno, con sus pencas, ayer altivas y desafiando el aire, hoy inclinadas hacia la tierra.

—Existe la reencarnación —nos dijo, convencida: —El ser que se instala en ella, una africana cubana negra y gruesa, su vínculo con el mundo impenetrable que hace posible sus adivinaciones y las obras que practica, fue en otra vida presidenta de una Audiencia de Justicia.

Casi antes de marcharnos, CH nos enseñó una de sus rodillas, recién operada por un médico de la antigua provincia de Las Villas, muerto años atrás al caer por un barranco, junto a su enfermera, cuyo rostro se desfiguró en el accidente, ocurrido al parecer en aquellas mismas tierras.

—Fue un médico cubano —nos explicó la señora— quien curó la rodilla del esposo de su hija.

—Ya estoy mucho mejor —dijo José CH con suavidad—. Pude ir hasta la puerta cuando ustedes llamaron. Hoy me siento mucho mejor.

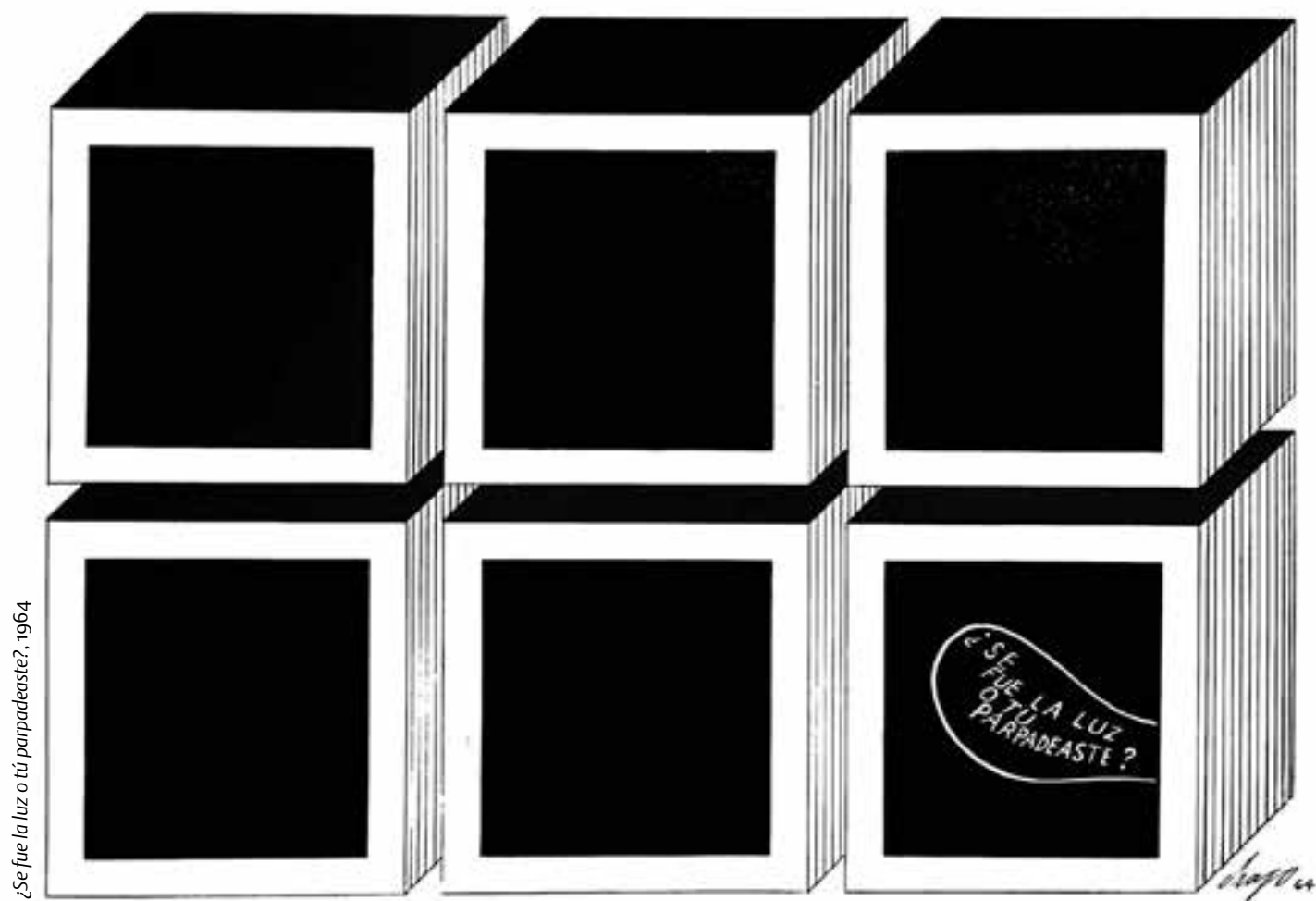
Nos despedimos de la señora Georgina. Nuestro amigo y vecino, con una gruesa cadena de oro y un crucifijo, también de oro, sobre su pecho desnudo, en medio del calor implacable de un mes de julio cubano, nos acompañó hasta la puerta de salida, en el Marianao del 2017. <

¹ “El capitán general Domingo Dulce, acompañado de sus Ayudantes y vestido de paisano, arribó puntualmente al Paradero [de Concha, a las doce del día]”. “El tren invirtió en el recorrido 18 minutos”. Fernando Inclán Lavastida: *Marianao: Evolución histórica*, Coordinación Regional de Cultura, Oficina del Historiador, 1966, p. 28.

² El huracán Charley fue la tercera tormenta en recibir nombre y la de mayor fuerza en el Atlántico durante el verano de 2004. Se desarrolló entre el 9 y el 15 de agosto y alcanzó a tener vientos máximos de 240 km/h, y categoría 4 según la escala Saffir-Simpson.

De nuevo, Salomón

Adelaida de Juan



¿Se fue la luz o tú parpadeaste?, 1964

Hace unos días, el artista que firma como Ares terminó una charla conmigo con una rotunda afirmación, que me hizo meditar: “Para comprender las innovaciones en la plástica cubana de los años 60 del pasado siglo hay que atender a la obra de Raúl Martínez, de Antonia Eiriz, de Chago Armada”. Dada la reconocida originalidad de la obra de Ares, precisamente en el terreno en el cual se movió Chago, tal afirmación resonó con doble autoridad. Ares lleva años abriendo ante nosotros una obra de ricas posibilidades de comprensión. ¿No fue acaso otra posibilidad la que, medio siglo antes, se abrió ante nosotros con el mítico Salomón que nació del incesante dibujar de Chago?

Una de las iniciales preguntas que nos asaltan ante los dibujos de Salomón es la de su mismo nombre. Antes de darle existencia, el adolescente Chago se había unido a las fuerzas revolucionarias que en la Sierra Maestra luchaban exitosamente contra el ejército del tirano Batista. Allí creó a Julito 26, dibujo que se convertiría en su inicial personaje, imbricado con el devenir histórico, a la par que comentarista del quehacer del día a día. Me llaman aquí la atención varias circunstancias: Julito 26 comenta, da noticias sobre lo que su autor está viviendo; está inmerso en unas circunstancias específicas y, además, tiene un nombre alusivo a tales circunstancias, ya que viene a ser la personificación del brazo armado del movimiento libertador.

Ahora bien, Julito 26, como personaje, es sucedido por Salomón a inicios de la década de 1960. ¿Debemos descubrir en él similares circunstancias? La indagación se hace más difícil en tanto no se nos ofrecen datos específicos para situarlo en la historia. Pienso que precisamente en ello está una clave que da Chago. Las circunstancias en que vive Salomón no son concretas, luego pueden ser cualesquiera: las “noticias” las proporciona su propia meditación, y su nombre... Ah, aquí se me antoja que quizá Chago nos tendió una trampilla o simplemente estaba jugando con nosotros. ¿Por qué Salomón? Salomón es el nombre de un personaje bíblico bien conocido que reinó durante muchas décadas, tuvo centenares de mujeres y fue famoso sobre todo por su proverbial sabiduría. ¿Por qué Chago escogió ese nombre para su personaje? ¿Será que Salomón era una especie de *alter ego*? Las meditaciones e indagaciones de Salomón ¿son, entonces, las de Chago, y, por consiguiente, compartimos sus preguntas, sus respuestas, sus dudas, sus rostros?

Chago termina un poema fechado el 23 de julio de 1976 con algunos versos que se me antojan reveladores: “la simple noción rasante de ponzoña/ es el terrón de azúcar/ a la intemperie”. Ponzoña... azúcar... el material de lo que el poeta sabe (“Y ya lo sé/ regreso de estar solo y a fondo...”). La fecha de estos versos nos indica ciertas condicionantes en la vida profesional de Chago: Salomón fue publicado de modo regular en un suplemento gráfico, el rotograbado del periódico *Revolución*, entre el 21 de diciembre de 1961 y el 23 de septiembre de 1963. Ese período —no alcanza del todo dos años— marca su aparición regular en la prensa periódica. A partir de entonces, lleva una vida precaria y casi oculta como obra única, en soportes humildes del día a día, mostrado a amigos privadamente mientras su autor se desempeñaba como diseñador del periódico *Granma*. Chago fallece en 1995. A partir de entonces, Salomón ha vivido ocasionalmente en exposiciones, sobre todo en la celebrada a finales del año 1998, en el marco del II Salón de Arte Cubano Contemporáneo. Titulada *Chago-Salomón: el inquietante umbral de lo simbólico*, ocupó los salones de la Galería Habana (recuerdo bien las viñetas de Salomón entre las ochentaicuatro piezas allí exhibidas) y constituyó un amplio muestrario de la labor del artista entre 1963 y 1991: de ellas, una veintena se centraba en el mítico Salomón.

He rememorado estos detalles al recibir un ejemplar (el número 6) de la edición bilingüe, de cincuenta ejemplares, de

Salomón, de la Editorial *, 2017. La autoría general de la obra corresponde a Caridad Blanco de la Cruz, así como el texto básico: “Siempre otro: Salomón”, la selección de las obras y los restantes datos biográficos e ilustrativos. Se reproducen veinticinco obras de Salomón, realizadas entre 1962 (rotograbado del periódico *Revolución*) y 1973 (una tinta sobre cartulina, 32 x 50.1 cm). El texto de Blanco deviene una suerte de apasionado relato que nos conduce desde los inicios mismos del adolescente que dibuja sin cesar hasta el pensador ya maduro que reflexiona, a través de esos obsesivos dibujos suyos, sobre cuestiones íntimas y trascendentes. Así, podemos ver de nuevo y, en algunos casos por primera vez, ejemplos como “Salomón. El humor otro”, lado a lado de “Salomón. ¿Se fue la luz o tú parpadeaste?” O bien, “Salomón. Esto es el miedo”. O, si no, “Salomón. La parte más terrible”.

Otra relación de interés que traza el camino apreciativo de Salomón es la lista de exposiciones, tanto individuales como colectivas, en las que Salomón se enfrentó a su público más allá de su presencia en la prensa periódica. Se mostró por vez primera en un salón expositivo en 1975, en la sede de *Granma*, donde Chago trabajaba en la fase de empalme del periódico. *Humor gnosis, ninguno otro* fue el título de la muestra. Pasó, tres años después, a la prestigiosa Galería L en La Habana, con el título *Diseño de prisa*. Una exposición trascendente fue organizada en la Galería Habana, bajo el abarcador título *Dibujos de Santiago Armada Suárez*, en 1980. Tres años después, realizó un mano a mano en *Humor. Chago y Tonel*. No fue esta la única vez que la obra de Chago se muestra con la de otro artista: en 2011, el Museo Nacional de Bellas Artes, en La Habana, organizó la muestra *Chago Armada y Umberto Peña. Dos instantes de la erótica*. No deja de ser significativo que la obra de Chago haga pareja con dos artistas pertenecientes a otras tantas generaciones de autores, muy distintos entre sí, mas emparentados por cierta preferencia temática en algunas zonas de su creación, y marcadamente diferenciados en cuanto a su proyección expresiva. La obra de Chago ha sido mostrada asimismo en numerosas exposiciones de La Habana, y en galerías de otros países (Alemania, Inglaterra, Estados Unidos, Japón).

Bien al inicio del texto de Caridad Blanco que estamos comentando, Chago es denominado “creador, humorista gráfico, historietista, dibujante, pintor, diseñador, ensayista y poeta”. Pienso que aquí estamos en presencia de una marcada dificultad. Para referirnos a algunos notables artistas que se han expresado por medio de lo que se suele denominar la caricatura o la tira cómica o la gráfica humorística, etcétera, nos tropezamos con la insuficiencia de los términos al uso para designarlos. El propio *Larousse ilustrado*, ese fiel amigo, cuando califica al que considera el más importante creador de esta especialidad, el neoyorquino de origen rumano Saul Steinberg, nos dice que fue “un dibujante que renovó el humor y la sátira con su excepcional inventiva plástica”. Si al extraordinario Steinberg se le aplica el calificativo de *dibujante*, bienvenido sea el término. Tampoco es casual que una de sus recopilaciones más importantes lleve por título *All in Line*: lo distintivo del dibujo es, precisamente, la línea. Al referirse a Chago, Blanco se siente obligada a incluir el calificativo de “dibujante” solo como uno de los definitorios de Armada. Por otra parte, el término “historietista” señala una diversidad tal de ejemplos que tiende a hacerse insuficiente. Porque, después de todo, aparte de la entrega seriada habitual, ¿cuál es el denominador expresivo común entre, digamos, el uso de diálogos agudos en boca de niños como Charlie Brown (cuando Schultz hace que su personaje comente “que esto le costó a mi papá veinte dólares”) o cuando la inefable Mafalda de Quino desea que “Fidel Castro acabe de decir que le gusta la sopa para que la prohíban”? Otro tanto ocurre entre la guerra de la Galia en la que Uderzo mueve las hazañas de Asterix y, de

modo similar, el devenir de Elpidio Valdés, al que Padrón hace acompañar de María Silvia y de su caballo Palmiche durante las luchas independentistas de Cuba. Para lograr la comunicación, a menudo conversacional, una mascota deviene el dialogante ideal del protagonista y, a veces, llega a tener un carácter protagónico. Tal el caso de Snoopy, el avisado perro del ingenuo Charlie: por algo el perro sueña con ser un piloto héroe de la Primera Guerra Mundial, mientras su amo apenas puede vanagloriarse de un único *hit* en el juego de pelota. Pero Salomón existe en solitario: ni compañero de andanzas ni mascota avisada: exclusivamente el individuo en la nada. Solo he traído a colación unos cuantos ejemplos de la época en que vivieron Chago y Salomón: lo que sobresale entonces, en cuanto al punto mediante el cual nos referimos a su breve e intensa vida, es la relativa insuficiencia denominativa que tenemos a mano para calificar su obra.

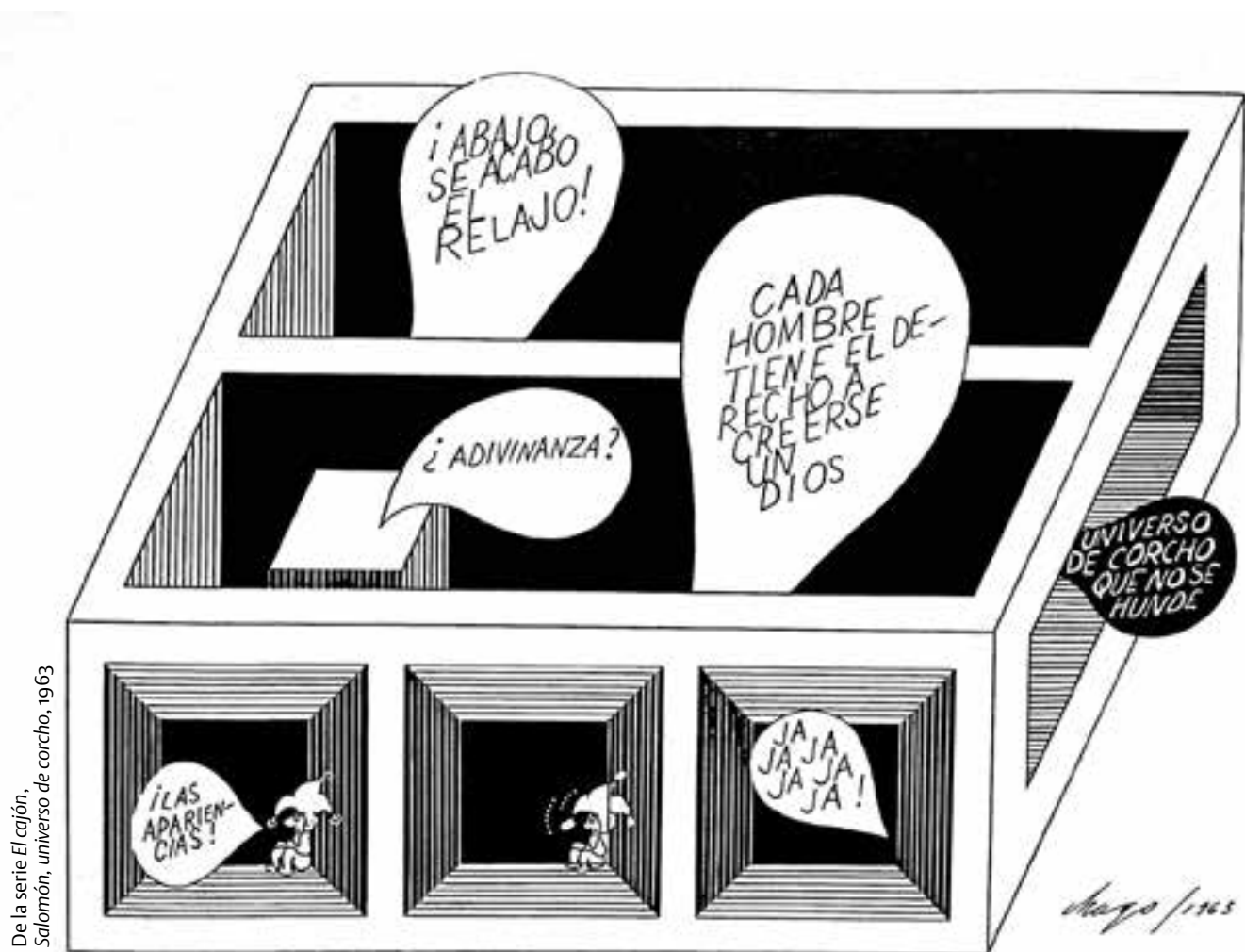
Volviendo a mi ejemplar del *Larousse*, encontramos en la página 344 que una de las acepciones de “dibujar” consiste, taxativamente, en “revelar lo que estaba callado u oculto”. En ese

contexto, *dibujante* no es un término peyorativo ni limitante: es tan solo un vocablo descriptivo de una modalidad expresiva dentro de la visualidad artística. Por supuesto, no puede evitarse cierta carga peyorativa o minimizadora en comparación con otras formas expresivas. Tomemos nota, pues, del posible alcance dado al término.

Me parece altamente significativa la pregunta que hace Caridad Blanco al finalizar su agudo texto sobre Chago/Salomón: “¿Cuál es el sentido de ese casi mítico personaje?” Inmediatamente ofrece una posible respuesta: “Salomón es un ensayo sobre la historieta como arte y expresión conceptual y filosófica de su autor.” Concluye la autora con la frase: “nos dejó misterios y enigmas aún por descifrar”.

Sirva esta notable edición, lamentablemente reducida, como pórtico para la penetración cuestionadora y frutiva del universo siempre abierto a la indagación del creador Chago y su *alter ego* Salomón. <

El Vedado, diciembre 2017



Jesús Lara Sotelo: Un buscador de humanidad



Foto: Cortesía del entrevistado

Marilyn Bobes

Háblame de tu infancia, de tus padres, de tu procedencia social. ¿Hubo indicios en tus primeros años de vida de que serías un artista o un escritor?

Nací en Centro Habana, en ese pintoresco barrio de Cayo Hueso, de música estridente, folclor, machismo, trasiego, marginación y de mucha trascendencia histórica. Vivíamos en una ciudadela, en San Lázaro entre las calles Aramburu y Hospital. Era muy pequeño aquel cuarto en el que habitábamos cinco personas. En mi familia predominaban las mujeres y aprendí a observar la naturaleza femenina con mucha minuciosidad. Siempre me llamaron la atención los colores, las imágenes, las mujeres, sus formas, voces, texturas y olores también. Mujer y artes visuales, lo puedo reconocer hoy, estuvieron sellando mi vida desde los comienzos.

Mi infancia fue difícil, ya que fui un niño acosado por un sinnúmero de dolencias físicas —especialmente el asma— que me privaron casi por completo del juego y que ocupaban la mayor parte de mi tiempo, el de mi madre y el de mis hermanas. Los ingresos en distintos hospitales fueron incesantes durante toda mi infancia. Eso me llevó a hacer uso de la imaginación, luego de la creatividad, para contrarrestar el aburrimiento, el miedo y la certeza de saber que era frágil. Nunca me abandonó el miedo a la muerte. La muerte fue al cabo un lugar común.

En el libro *Los ultimátum* (2016) escribí mucho sobre esa etapa. Creo que fue una época decisiva en la conformación de lo que vendría más tarde, tanto en lo personal como en lo artístico.

Con más de cuarenta libros entre publicados e inéditos, Jesús Lara Sotelo (La Habana, 1972) es, en mi opinión, una de las grandes sorpresas poéticas de los últimos años en Cuba. Reflexivo, conectado con una realidad que traduce en metáforas y asociaciones insólitas, el también pintor exhibe una enorme originalidad. Nada humano le resulta ajeno, y aunque su poesía y su pintura son suficientes para explicar su mundo, se me hacía necesario conversar con él para comprenderlo mejor. Las respuestas a mi cuestionario, inteligentes y sin artificios, como su propia obra poética, explican, entre otros temas, su rechazo a la posmodernidad y el uso de todo recurso estilístico aprovechable que le permiten no encasillarse en ninguna corriente estética reconocida.

Después de un tiempo, nos dieron un apartamento más amplio. La disposición estatal de ayudar a las familias de bajos recursos, como era el caso de la mía, había llegado en un momento trascendental, y aunque me esperaban peores días por la enfermedad, el haber tenido tal oportunidad ayudó considerablemente a mi posterior recuperación.

Si no hubiera sido por los cuidados y afectos de mi madre, la nueva casa y los deseos de dibujarlo todo, ese período hubiera sido sin dudas más dramático de lo que fue. Entre crisis y crisis dibujaba debajo de las cámaras de oxígeno; a veces en una mano tenía el suero y con la otra coloreaba las formas.

Me entretenía mucho pintando. Lograba ser libre y disipar cualquier miedo, lograba alejarme de las inyecciones, del llanto de mi madre, de las cámaras de oxígeno y de la angustia de no hallar cura para el mal respiratorio. Pintar era como volar, entrar en una dimensión distinta y utópicamente saludable.

Es ahí cuando comienzo a observar con más detenimiento las cosas. A mí me gustaba mucho indagar por aquel tiempo (ahora más), y digo indagar porque, aunque era pequeño, pasaba de querer saber a investigar y a construir cosas que me trajeran y que tuvieran algo de utilidad.

Como era un niño “complacido” podía “excederme” un poco, y qué bueno, pude desarmar parcialmente algún que otro equipo de la casa: un ventilador, un radio, una plancha, y así comenzó la gran fiebre de descubrir el interior de las cosas. Eso marcaría para siempre mi afán de llegar al fondo de lo que me proponía descubrir.

Un día encontré en una revista *Bohemia* varias obras de Picasso en blanco

y negro. Era su época del cubismo sintético, y había una escultura y algunos cuadros cubistas. Me sorprendió tanto que me dije: “yo quiero hacer esto”. Con el tiempo descubrí quién era Picasso, y como era un niño pretencioso quise ser él de alguna manera. Pasó el tiempo y me di cuenta de que realmente me había confundido, no quería ser Picasso, quería ser yo, y quería expresar lo que había descubierto. Descubrí que todo lo que pudiera sumar a lo humano lo enriquecería, por lo que desde ahí comenzó a formarse de distintas maneras, vías y canales, lo que sería mi visión como artista y mi pensamiento sobre la condición humana.

Aunque en mi familia no hubo artistas, debo decir que para mí bien una de las fuentes importantes fue ver a mi madre trabajar cosas manuales. A través de ello me transmitió su tenacidad, su fe y su fortaleza. Mi madre trabajaba en un taller de corte y costura; allí siempre sobrecumplía y le daban estímulos, equipos para la casa y demás; le permitían trabajar por la noche y eso la ayudaba a recuperar las jornadas perdidas como consecuencia de mi enfermedad. Mi madre también tenía dotes para la artesanía. Hacía objetos de *papier maché*, les daba color a las piezas o las adornaba en la casa, y eso comenzó también a formar parte de mi memoria visual en momentos en que estaba muy desprovisto de arte.

Luego en la Casa de Cultura “Joséito Fernández”, de Centro Habana, encontré un espacio lleno de colores, niños que pintaban y un maestro que nos enseñaba cómo hacerlo. Era muy emocionante y revelador. Allí podía ser yo mismo sin tensiones. A los dos meses de estar allí

recibí una primera mención, a los seis meses un primer premio de pintura, y así, sucesivamente, fui obteniendo reconocimientos que me permitieron salir a otras provincias, a otros espacios. Me convertí en un discípulo aventajado que estaba todo el tiempo pintando y experimentando. Pinté mucho: acuarelas, temperas, pasteles, técnica mixta, eso también fue un momento importante de mi formación incluso para mis necesidades de escribir. Dibujaba y escribía en las cartulinas y lienzos mis apuntes, frases, y por supuesto, versos.

¿Por qué te diste a conocer primero como pintor y después como poeta si ambas cosas nacieron al mismo tiempo?

Digamos que no había ninguna intención consciente de no revelar las cosas escritas. Las artes plásticas eran mucho más factibles de hacer, de mostrar. La poesía siempre tuvo un carácter más íntimo, un cierto tono o matiz de confesión.

Luego fui creciendo y la pintura alcanzó momentos verdaderamente reveladores. Las artes visuales tienen un poder de innovación muy fuerte, también la poesía, pero la visualidad tenía otro tipo de atractivo (unificar muchas artes en ella misma), otro tipo de emulsión que iba generando a su vez más poesía. Lo que sucedió realmente fue que las artes visuales ganaron un mayor auge a la luz social, y la poesía siguió manteniéndose en un estatus íntimo y casi secreto. Su morada fue el silencio. A través de ella compartía temas importantes que no compartía a través de las artes visuales, y viceversa. No hubo una fórmula, no hubo una estrategia “de mercado”, para ocultar una y sacar la otra.

En la poesía existía lo que pudiera acercarse a las experiencias más dolorosas. Era lo más próximo e inmediato que me ayudaba a mantener con vida ese mundo interno, del cual se alimentaba todo lo demás.

Ambas (poesía y artes visuales) necesitaban de un espacio para hacerse y la soledad para poder ejecutarlas, pero la soledad había alcanzado otros niveles más allá del dolor y el tedio, el nivel de la comunión, el de descubrir la fuerza de la espiritualidad. Con ambas tenía un complemento satisfactorio. Nunca me he sentido ni más ni menos atraído por alguna, porque incluso, cuando no he llevado al papel un dibujo, he escrito mentalmente. Ambas cumplen propósitos distintos y afines, y con el paso del tiempo, han formado una unidad indisoluble que me permite hacer una exploración del individuo, de la realidad.

Para mí crear es ahondar en la experiencia y la sensibilidad. Un arte sin la carga pesada del o de los estilos me ha permitido avanzar en el perfeccionamiento del proceso, en la factura y en el análisis de lo que quiero transmitir. Mi arte ya es capaz de existir por encima de mis creencias, de mis pensamientos, porque es algo que va fusionándose con una y otra cosa y generando formas nuevas a partir de que veo la realidad de manera fragmentada y siempre variable.

Pienso que el verdadero arte no necesita de intermediarios y que puede ser autónomo si es capaz de portar contenidos vitales para quienes lo aborden. El arte contemporáneo no existe, es otro estilo; no creo en las tendencias impuestas por el mercado, que legitima objetos sin valor artístico, sin factura. El valor subjetivo del arte contemporáneo destruye más allá de las fronteras del artilugio que crea.

¿Cómo es posible tener tantos libros de poemas inéditos y publicados y mantener un alto nivel de calidad en todos?

Yo soy un perfeccionista en bancarrota —lo he dicho antes—; tengo un especial interés en que todos los asuntos alcancen el mayor grado de depuración posible, y que sean simples, para poder encarnar la complejidad de la existencia.

Como ya dije, la constancia y la tenacidad las aprendí de mi madre y, por tanto, ellas definieron en los años siguientes cada uno de los quehaceres que pudiera asumir. Si pintaba lo hacía

con disciplina, siempre con un carácter indagador, buscaba informaciones, fusionaba técnicas, procederes, formas; el hecho de escribir poesía tampoco escapó de esta búsqueda. Por ejemplo, encontré en la meditación una forma para expresarme literariamente, y en la literatura, una forma de meditar interiormente.

Así he ido borrando límites, voy adueñándome de todas las parcelas, de todos los descubrimientos posibles. Pienso que no hay buenos resultados sin esfuerzos, sin una continuidad. Creo que he trabajado para lograr en mis obras dos cualidades: rigor y calidad.

Tampoco el hecho de crear y de hacer algo en materia artística ha estado, en mi caso, signado por la mera calidad del resultado, sino por su significación. Hay momentos en los que he preferido sacrificar esa calidad en función del contenido, de lo que quiero decir o representar, porque al final son los contenidos los que más me importan, tanto como la inteligencia del espectador.

Quizá por eso mi obra tenga un carácter diverso. Los puntos de partida nunca son los mismos, y los puntos de encuentro tampoco. Todo va creciendo como un alud y, finalmente, puede que el inicio y el final del trabajo disten mucho. El proceso creativo no concluye en un libro, o en dos o en diez, sino que continúa en la idea nueva que surge en la mente, y que uno es capaz de desarrollar cada vez más.

Acudir a moldes o a recetas para desarrollar esas ideas es algo a lo que le temo. Cuando me sucede, medito, y voy borrando mis pistas como un chamán. Decido romper los moldes de las cosas que he hecho para crear otras nuevas, no solo por el deseo de hacer algo fresco, sino porque también es un modo de explorar mi mente y todas sus capacidades, de usar el arte como procedimiento de transformación.

En todos tus libros hay un sujeto lírico diferente, que, por momentos se contradice. ¿Por qué?

La contradicción es uno de los elementos que más aporta a la investigación, al conocimiento. Como dije, no asumo la poesía como un poeta ni incluso como un artista visual, sino más bien como un dramaturgo que es capaz de crear visiones, personajes, historias, de superponer telones de fondo, primeros planos, segundos, terceros, así como de colocar paradojas en atmósferas distintas, en secuencias análogas y en mundo libres.

La naturaleza de esos personajes llega a ser distinta o abierta, no está bien definida, cada uno tiene sus peculiaridades. Pudiéramos entenderlo como un Lara con múltiples personalidades. Estos son mecanismos conscientes que uno va estableciendo en la formación de la expresión, y que permiten hurgar en otros aspectos de la realidad, y de esa interpretación que hacemos de la realidad percibida.

Pienso que las convicciones inamovibles traen consigo asientos, banalidad, demasiado ego; llevan a la autocomplacencia, y posiblemente lleven a olvidarse de lo que uno debe seguir haciendo.

Crear es un acto difícil si es verdadero, y la síntesis no es ni miedo. Llega siempre el momento en el que uno debe volver a tomar a algunos de esos personajes que fueron ejes literarios o pictóricos para una obra determinada, para trabajar con ellos. Los resultados serán disímiles y eso estará dado por el momento vivencial, la madurez del significado y la profundidad otra al retomarlo. Nada permanece estático. La naturaleza se regenera por múltiples vías como las de la mente humana. Hay zonas poco rastreadas y hacer que salgan a la luz es un desafío.

Me gusta llamar a los sujetos líricos de mis obras en verso, o de mis obras pictóricas, interlocutores. Ellos pueden ser un director de teatro, un astrofísico, un geriatra, un sicoanalista, un maniaco depresivo o esquizoide o la voz inconforme de un poeta del siglo XXII. A través de esto puedo personificar infinitos



Ilustraciones: Jesús Lara Sotelo

cánones y desperfectos. A la postre, terminan pareciéndose bastante, pero no llegan a ser lo mismo. Podemos decir que son dos: están los sujetos líricos (interlocutores) que trabajan, y están los personajes puentes o secundarios que uno crea, que pueden unirse y crear otras figuras, hasta llegar a ser una plaga, una multitud de seres conviviendo en una misma mente.

Estamos en un tiempo donde la tecnología se ha convertido en un gran océano, produciendo tsunamis en las áreas del pensamiento. La gente ha dejado de reflexionar, de preguntarse cosas, y ha dejado de preocuparse por lo que siente y por su destino como individuos, como seres sociales. La falta de conciencia sobre esto influye en el tipo de arte que uno manufactura y en los consumidores de ese arte. Trato de tener esto presente, pues repercuta en la poesía que escribo, en la poesía que pinto, en la poesía que esculpo o la que edito en un audiovisual, por citar ejemplos. La tecnología me permite vincular distintas manifestaciones, estrechar nexos.

Tengo la impresión de que eres uno (si no el único) poeta contemporáneo que ha creado un sistema, como en su momento, y de distinto modo, lo creó Lezama Lima. ¿Estás de acuerdo con ello? Y en caso de que lo estuvieras, ¿cómo conceptualizarías ese sistema?

En realidad, esa es una respuesta de mucho peso y por la responsabilidad que supone no la eludo o me libro de ella con falsa modestia. En realidad, esos nunca han sido los móviles para mi creación. Si esto fuera cierto sería tan sorprendente como riguroso dada mi afición por el perfeccionismo. En realidad, no me he detenido a pensar en ello, pues en el proceso creativo el tiempo es oro y nunca me alcanza.

Además, pocas veces frecuento lo que he erigido. Me aborrece volver al pasado si no es para comprender el estado presente de las cosas. Siempre estoy concentrado en lo que estoy creando. Lo que está por crearse es lo que más me incita, lo que más disciplina mi empeño.

El gusto por los aforismos define casi toda tu poética. ¿Qué piensas de esa modalidad de la escritura y por qué insistes una y otra vez en ella?

Los aforismos fueron parte de un tipo de enseñanza que recibí por parte de mi maestro Eladio Reyes Arias desde que tenía poco más de nueve años. Él fue el primer dramaturgo ciego graduado de Teatología en América Latina. Por entonces él estaba en la Universidad, y siempre me decía frases trascendentales, sentenciosas, de los filósofos a los que él admiraba: Platón, Tales de Mileto, Hegel, Aristóteles, Kant, Karl Marx, Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche y Buda. Fue también muy refranero. Siempre tenía a la mano refranes y utilizaba ambas formas para enseñar con sentido del humor y rectitud.

Nosotros teníamos largas charlas, donde conocí de innumerables herramientas de análisis, montaje y desmontaje de obras teatrales, de semiótica. Yo quería escribir cosas como las que él decía, porque descubrí que se podía condensar mucho contenido en breves palabras, lo cual me resultaba siempre muy atractivo. Sobre todo, porque me ponía nervioso cuando tenía que hablar ante otras personas, y estas enseñanzas me sirvieron para agilizar los procesos de observación, buscar analogías e ideas de impacto para que mi discurso fuera breve y filoso.

No importa si el aforismo, como otros géneros ancilares, era demodé. No soy un hombre de estilos y cada obra que realizo parte de cero o de pocas ideas que van adquiriendo un poder expansivo. Para mí no era importante que los refranes estuvieran subutilizados o que incluso hubieran desaparecido de la literatura contemporánea, de hecho, me atraían más.

Por otro lado, no me extraña que este modo de pensamiento y expresión haya desaparecido prácticamente en una época como la nuestra. El aluvión de información excede el procesamiento sobre esa misma información, que al subutilizarse aniquila también el proceso de digestión de los conceptos.

Pero el tiempo ha demostrado que la síntesis es importante. Lo vemos en los tuits y en los espacios que permiten publicar con muy pocos caracteres en internet. Estas son al final otras maneras en que se expresa el resurgimiento de aquel estilo, con otra estructura, pero muy similar a la anterior.

Cualquier persona puede decir un discurso, pero no todo el mundo puede elaborar o decir una sentencia concisa, selecta y abierta. Para concebir un haikú u otras frases breves hay que re-procesar múltiples disciplinas, hay que pensar mucho para encontrar la manera lacónica de decir o escribir lo que se piensa.

El aforismo sigue teniendo total vigencia, y de alguna manera en mi poesía yo lo utilizo como el acero que la sostiene. Es un soporte sólido, que permite chocar con la conciencia del lector en varios niveles.

¿Cuáles son los vasos comunicantes menos visibles entre tu pintura y tu poesía?

Lo que menos se puede ver en mi obra y lo que anima a la literatura tanto como al arte visual es en gran medida el diálogo con otras personas. No se trata simplemente del diálogo coloquial, sino del diálogo profundo que imbrica al confesor con el confesado en el lenguaje que se utiliza para el sondeo psicológico en el sicoanálisis, o en las terapias. Es un tema que he estudiado y que revela datos muy profundos del yo.

Este es un tipo de lenguaje que permite otorgar a la obra un grado alto de autenticidad y de sorpresa, a la vez que enriquece los textos literarios, así como la parte pictórica, no menos poética. La propia condición humana, mirada desde una arista más insondable, más cercana a la realidad del ser y su percepción fragmentada del entorno. Ahondar en las profundidades humanas es complejo, pero fortifica y libera.

¿Cómo es un día en la vida de Jesús Lara?

Para las personas que me conocen debo ser insufrible, mitológico y descomunal con todo lo que abarco y puedo concebir en un día.

Para mí, los días son paranormales y repletos de posibilidades, e incluso a veces hay que desechar buenas ideas, sé que eso es vital en el proceso de decantación. Quizá los que me ven desde afuera sienten desconcierto, pero en mi interior ocurre una celebración casi de continuo. La espiritualidad dota de ese poder que la poesía esparce entre la sinrazón y el juicio preciso. El tedio y el esparcimiento no son análogos, de ahí parte un punto de mis interpretaciones y de la intensidad con la que vivo. Por ello es que me he descrito antes como un *Homo faber*: hombre que construye.

Sin dudas lo que para algunos es un trabajo abrumador para otros significa delicia, diversión, porque todo es relativo y me alegro de que así sea. Un día para mí consta de horas brevísimas, solo la organización y la disciplina traen la realización aguda y útil para compartir desde mi interior lo que alcanza al interior de los demás.

Al escribir te apartas de todos los ismos, y a pesar de tus muchísimos referentes filosóficos, artísticos y hasta científicos, siento una refutación de todo esto en tu obra. ¿Qué opinas al respecto?

Mi literatura y mi arte en general beben de muchas fuentes, pero ellas no son sus objetivos finales sino gradas, vías. Fusionados me llevan a concebir nuevas realidades, que en este caso son realidad poemática o pictórica. Las vías o los medios no se pueden confundir con los propósitos, aunque nos conduzcan a ellos o a lo que suponemos que son. Al final el mecanismo no es igual, pero es compatible. Cuando uno crea sin la compresión de la necesidad espiritual, excluye partes vitales, y no puede ofrecer lo que la obra exige de nuestra sensibilidad.

La discriminación será siempre una herramienta importante en la creación. Casi nunca estoy seguro de lo que estoy haciendo, lo cual me posibilita a la vez estarlo, por la alerta a la que me

veo sometido mientras asumo los efectos de esa metamorfosis. Si me aferro a una forma determinada de hacer, finalmente me convencerá, y la necesidad de fe y de encontrarme entre los riesgos de la creatividad dejarán de ser excitantes y arduos. Si creo solo con certezas, dejo de crear porque los moldes me darán certidumbre.

Al menos mi proceso creativo está muy relacionado con todo lo que pasa, como punto de partida, pero no todo lo que ocurre es trascendental. Lo trascendental está en lo que me sirvió para ser yo mismo. La negación que lo origina también es relativa. Por eso en mi poesía aparecen elementos científicos, psicológicos, filosóficos, maquinales, también literarios.

Si te tuvieras que definir como persona y como artista ¿cómo lo harías?

Como artista, llego a ser feroz y descomunal con lo que quiero exponer. Y como persona, un buscador de humanidad para nutrir el arte.

¿Cuáles son los objetivos y metas de Jesús Lara Sotelo, tanto en su vida como en su obra?

La última vez que me pregunté por mis metas me tuve que reír porque estas cambian de continuo. Hay supermetas —por nombrarlas de algún modo— que no creo que se correspondan con la labor creativa, sino con la personal.

En lo artístico casi siempre estoy alcanzando metas, derribando unas, o haciéndome de otras. Es un cambio continuo. A fin de cuentas, siempre busco exactamente lo mismo: la mejor manera de penetrar en el espíritu de las cosas, de las personas, de la época. Creo que eso es lo que llena de sentido lo que hago. Que lo que comparto o emito esté profundamente contagiado de la realidad de lo que estoy viviendo... y del misterio. Un arte, o una persona, que no esté impregnado de realidad, difícilmente podrá manejarse bien en ella.

Si tuvieras que elegir entre tus más de cuarenta poemarios ¿cuál te quedarías?

No me quedaría con ninguno. No pienso que sea mejor el último, aunque en él están cifradas las esperanzas de lo que está por venir. Todo fin es el inicio de un proceso en el que se descubrirá algo nuevo, o al menos aleccionador. Esos son siempre para mí el libro o la ilusión de creación más atractivos. Sucede que ya después de culminarlo, el gozo se vuelve efímero, y debo, como los marineros, echarme a la mar de las encrucijadas.

Allí soy todas las cosas que vienen y van, como la poesía a la eternidad. Cada libro responde a mis obsesiones o intentos de desentrañar ese gran misterio de la humanidad. Además, no me gustaría decir con mi obra lo que no soy. No pretendo la cumbre sin el amparo de una existencia honesta. La cumbre está en ser transparente y responsable ante tu lado oscuro. Al final, todo cambia o abandona su forma anterior en otra cosa, otras y otras muchas, por eso, no me quedo con ninguno de mis libros.

¿Qué piensas de la poesía actual?

Para hablar de la poesía de hoy debo brevemente hablar de nuestro tiempo. Nuestro tiempo en el que lo efímero engulle casi todas las posibilidades de razonamiento, de entendimiento, de diálogo, de interacción enriquecedora. Incluso en términos de diversidad, de la que tanto se habla. Vivimos en un tiempo de cancelación de la diversidad y del sentido común; al paso que vamos, un día no muy lejano podrían prohibir escuchar a Beethoven o a Mozart.

Pienso que la poesía que se debe escribir en un tiempo como el que vivimos debe alcanzar la necesidad auténtica del hombre de rencontrarse con sus umbrales, con su belleza perfectible, con su propósito más auténtico y no supersticioso o extremista. Carecerá de valor cuando solo se escriba para reflejar nuestras inclinaciones pueriles, pedestres, pues simplemente son marcas del poder o tendencias ajenas y aprendidas de forma inconsistente.

Creo que la literatura actual carece de gravedad, en cuanto al contenido que se emite. Creo que necesita de un profundo escrutinio y revisión de nuestra civilización, del momento en el que se vive interiormente, para articularla con los fenómenos insólitos que afronta el mundo hoy.

Pienso que la poesía de hoy necesita niveles o grados de visión más aguzados, y no me refiero a un realismo inmediato o coyuntural, sino al que sea capaz de convertir o revertir de una metáfora volátil a un contundente principio gestor de conciencia y cambio. La desidia aparta al hombre de sus necesidades más elevadas, del sentido de su finalidad y de su sentido común hoy en extinción.

Has tenido las mejores críticas por tu obra. ¿Qué sientes al respecto?

Primero que todo una profunda gratitud, soy de los que cree que sin los demás es imposible hacer todo lo que uno hace. Si con nuestra obra logramos comunicar con firmeza, con cierta utilidad y esperanza, no tenemos por qué no aceptar un regalo con humildad, responsabilidad y honradez.

¿Tiene sentido la poesía? ¿Por qué escribes?

La poesía tiene tantos sentidos como sea capaz de percibirlos quien la lee. Es la suma del todo y sus partes. Sin embargo, no la coloco en un lugar superior porque simplemente existe, y todo lo que existe para la mente humana es eterno en ella. Por ejemplo, un hombre que mira al poniente nunca reconoce que su tiempo es perecedero y solo por esa razón puede describir lo que vio en la cumbre de su espíritu como un hecho real. No importa si transcurre eternamente, o cerca de los recuerdos de una infancia difícil. <



De “Las coincidencias”

El manager

El público vio la bola alejarse, alto y largo hasta salir del estadio. El bateador soltó el bate, levantó los brazos y comenzó a darle la vuelta al terreno.

Corría feliz. Pisó la primera almohadilla por cuarta vez en el juego. Llevaba de cuatro, cuatro.

Agradeció a Dios por escuchar sus súplicas y oraciones. Ahora sí lo pondrían como regular en la alineación.

Pisó la segunda base. Todos lo miraban correr, disfrutar el batazo. Antes había empatado el juego con un doblete. Impulsó tres carreras para el empate.

Pisó la tercera base. Ya sus compañeros habían formado la fila para el saludo. El manager tal vez le daría una palmada por la espalda.

En el primer turno dio un hit entre primera y segunda y el manager le dijo que esperara el primer stricke, que dejara lanzar al pitcher.

En el segundo turno dio un triple por tercera y el manager le advirtió que le había lanzado a una bola alta.

En el tercer turno al bate dio un doblete por el center y el manager lo cuestionó, le había ordenado tocar la bola, había arriesgado la estrategia del equipo por una decisión personal.

Y ahora, después del jonrón, qué le diría. <

La cama

Aquellos dos miraban la cama grande como un niño mira un juguete. Subían y bajaban la calle. Se detenían en la vidriera; disputaban la derecha, la izquierda, los pies y la cabecera.

Comenzaron a vender lo que pudieron. Fueron quedándose sin cuadros, floreros, muebles, sin la vajilla ni las prendas. Vendieron todo, pero no fue suficiente. Dormían en una cama personal. Sentían la respiración, el mínimo sudor o movimiento.

Un día él llegó con un poco de dinero y no explicó cómo, de dónde; otro día llegó ella con otro poco de dinero y no detalló de dónde, cómo. Fue suficiente.

Salieron con una carretilla y no le permitieron a nadie que los ayudara; cargaron a casa la cama grande.

En la noche uno estaba en el extremo izquierdo y otro en el derecho. Aquellos dos no volvieron a ser uno ninguna otra noche. La cama grande dejaba mucho espacio vacío. <

La antorcha

Cuando el poeta se presentó ante el auditorio un hombre le dijo a otro la cifra que había recibido por el premio. El otro hombre aseguró que el escritor compraría una casa, levantaría la cerca bien alto para que los borrachos no le dañaran el jardín, para que las orquídeas pudieran fijarse en el tronco de la mata de coco.

Una mujer soñaba con ser algún día la esposa del poeta.

El poeta llegó al micrófono y sin leer verso alguno dijo: “La escritura es una antorcha”.

Los dos hombres se miraron cómplices y sonrieron, la mujer hizo un gesto apasionado.

Cuántos poetas ansiaban estar allí, pensaron los hombres y la mujer. El poeta volvió a hablar sobre el proceso de escritura, hizo silencio. El público rompió en un aplauso cerrado.

El poeta tomó un poco de agua y comenzó a leer: “ahora sin hablar, pensando en el dolor, el poema...”. Otra vez silencio.

Los hombres vuelven a recordar la suma de dinero que ganó el poeta; la mujer suspira.

Solo el poeta conoce lo perdido para poder escribir aquel libro. <

La mano levantada

El jefe preguntó quién tenía un perro. Se levantó una mano. El resto se burló de aquel, tener un perro que se echaba a su lado cuando olía su tristeza, un perro que lo guiaba en la borrachera, un perro que lo salvó de maleantes.

El jefe mandó a callar. Eso quería. Habló de la relación amorosa y la lealtad entre el hombre y el perro. Ninguna persona podía ser tan leal.

El que levantó la mano se entusiasmó tanto que habló de los masajes que le daba en las patas, los horarios de comidas y las salidas para que hiciera sus necesidades, y de que lo acompañaba cuando corría para evitar el asma.

El jefe también lo mandó a callar.

—Aquí tienes —dijo—, un garrafón de gasolina, una pala, y un revólver. Para entrar a la banda hay que probarte. Escoge tú, dinos cómo lo vas a matar. <

“ ”

La tribu

El boxeador

Yuriolkis siempre soñó con ganar una medalla olímpica. Corría, golpeaba los sacos de arena. Vivía en un lugar donde su madre oía las radio-novelas y su padre escuchaba los juegos de béisbol, las peleas del boxeo profesional. Yuriolkis se acercaba a su padre siempre que escuchaba las peleas.

Un día le dijo a su padre que deseaba ser boxeador, su padre lo mandó a buscarle un poco de semillas para terminar de sembrar el maíz. Otro día Yuriolkis le dijo que quería ser boxeador, su padre le indicó cómo conducir el arado y el buey.

Yuriolkis no dijo nada más.

Otro día fue al pueblo con su padre. Había un ruedo de hombres alrededor de dos niños que se ponían unos guantes. Yuriolkis miró los guantes rojos y quiso ponérselos. Los hombres apostaban por uno y otro. Sintió ganas de pelear con el más fuerte, pero su padre se negaría nuevamente. Se fue metiendo entre los hombres. El más fuerte vapuleaba al menor. Él era el que tenía que estar allí. Terminó la pelea y Yuriolkis extendió los puños. Quería pelear. Enseguida los hombres hicieron las apuestas.

Comenzó a tirar los puños moviéndose por el ring improvisado, como si le estuvieran hablando los comentaristas de la radio. Tiraba derecha e izquierda, mantenía la guardia en alto. Peleaba con elegancia.

El ruedo creció y su padre se acercó al oír tantos comentarios. Allí estaba su hijo: elegante, preciso.

Después lo llevó al campeonato municipal y le buscó entrenador, pero aún tenía que seguir buscando semillas, tenía que conducir el arado. También ganó el campeonato regional y apareció un entrenador que le propuso hacerlo un campeón. Dejó una madrugada las semillas, el arado.

Un día el padre escuchó la pelea del hijo en la radio. Lloró como hacen los padres arrepentidos. El padre miraba el saco de

arena en el patio. Yuriolkis ganaba y ganaba. Quería representar a su país, pero le dijeron que tenía que cambiarse de peso. Perdió una pelea, luego otra. No aceptó.

Comenzó a prepararse, otra vez se hizo de un saco de arena, lo puso en el cuarto. Recordó las semillas de maíz, el arado. Recordó las peleas narradas en la radio.

Yuriolkis fue otra vez a buscar su cuadrilátero. Se miró los puños, abrió las manos y se fue al gimnasio. Creían que Yuriolkis estaba loco, apenas salía del gimnasio, pero él sabía el final, el recorrido del surco.

Cuando peleó no le dejó chance a nadie para que pudieran escoger al otro, con la misma elegancia y precisión no le permitió un golpe. Yuriolkis se movía, golpeaba, sin que lo golpearan. Y llevaron al otro a la competencia.

Yuriolkis se encerró en su cuarto, no quería saber de nadie. Volvió a recorrer el surco, recordó a la madre y al padre.

Lo visitaron en el centro de entrenamiento y Yuriolkis se alejó unos meses del boxeo, el boxeo era traición, decía. Encontró a una mujer y tuvo un hijo. La mujer lo dejó por otro. Las mujeres también son traición, decía.

Regresó al boxeo, al saco de arena. Nadie más pudo ganarle. Era él el que representaría a su país en la Olimpiada. Todos vieron, lloraron, junto a Yuriolkis cuando la bandera subió a lo más alto. La gente conoció su pueblo jamás mencionado, y la gente lo hizo hijo suyo, era la primera medalla olímpica.

Yuriolkis llevó la medalla a su casa. Se la había prometido a su madre por tanto tiempo tan lejos, por tanta incompreensión, pero no pudo dejarla. Yuriolkis tampoco pudo dejársela a su hijo. La colgó en su habitación.

Un año más tarde Yuriolkis abandonó a su pueblo, su país, vendió la medalla. Necesitaba un poco de dinero para comprar-se un carro nuevo. <

Causas justas

El gobernador siempre había soñado con el mar y los delfines. En su oficina había un pedazo de mar en un gran lienzo de cinco metros, detrás de su cabeza, como si el mar fuera a echarse violento sobre él. Luego mandó a poner en la pared del frente un mar furioso, con olas de más de cinco metros.

Nadie sabía cómo había llegado a ser gobernador. Había mandado a pintar la ciudad de rojo, destruyó el parque centenario del pueblo, mandó a cerrar calles y a construir un malecón en el pueblo más alejado del mar.

Nadie entendía cómo era posible mantener a un gobernador cómo aquel, le explicaban los planes para desarrollar el pueblo, para reconstruir y mantener la historia. El gobernador escuchaba atento y mandaba a hacer nuevos delfines y mares.

El pueblo no entendía. Al gobernador nunca lo habían llevado a conocer el mar. <

El cacique se sentó en una piedra a mirar caer la tarde, a mirar la luz que caía sobre el caballo de piedra. Al caballo le habían llovido aguaceros, había recibido el sol y el rocío de más de ciento cincuenta años. Eran ciento cincuentaiocho exactos.

Siempre, para esa fecha, el caballo brillaba con la primera luz de la luna, pero ahora el caballo estaba cuarteado por las patas, como si estuvieran partidas, como si no fuese a caminar jamás.

En otro tiempo, las celebraciones del caballo ya estaban listas. Preparados los animales para el sacrificio y las danzas que anunciarían cosechas grandes.

El cacique recordaba su infancia, lo que le contaba su bisabuelo, cómo hablarles a los hombres, las costumbres que debía mantener y la permanencia en los límites. La aldea estaba preparada para mantenerse en los límites: entre el río y las montañas.

Podían cazar, pescar, sembrar. Solo había que mantener las crianzas y las cosechas. Las mujeres debían parir más de tres muchachos para mantener la raza.

El bisabuelo siempre hablaba de las aldeas que estaban al otro lado. Eran aldeas bárbaras. Aquí todo es de todos, allá nada es de nadie. Pero cómo son, preguntaba, y el bisabuelo solo decía: son bárbaras, hijo.

Cuando murió el bisabuelo le preguntó al abuelo, que respondió, aquí todo es de todos, allá nada es de nadie, son aldeas bárbaras, y luego su padre dijo, son bárbaras. Cuando tuvo su hijo quiso decirle lo que decía su bisabuelo, su abuelo y su padre, pero respondió no sé, hijo, no sé cómo son aquellas aldeas.

Eso lo escuchó una persona y lo repitió en silencio por la aldea. Comenzaron a escapar en las noches, uno y otro, querían saber cómo era el otro lado.

El cacique mira el caballo. El que traicione debe clavarse el cuchillo, habían dicho el bisabuelo, el abuelo y el padre. El cacique saca su cuchillo, lo mira. Siente agitarse el corazón. Escucha pasos de hombres que vienen por él de la otra aldea. No tiene nada qué decir, nada qué explicar. Esperará por ellos, pero que dejen a su hijo.

El cacique siente el tropel de los caballos más cerca. Acerca el cuchillo al corazón. Escucha en la avanzada los gritos de su hijo. <



La broma infinita, de David Foster Wallace

Atilio Caballero

Un lugar: Enfield, Massachusetts. En unos Estados Unidos de aire futurista gobernados por el totalitarismo ecológico de la ONAN (luego de absorber la mayor parte del territorio de Canadá). En guerra contra el ultraviolento y separatista antiONANismo de Quebec, representado por terroristas en sillas de ruedas. Donde los años son patrocinados por empresas y nombrados por ellas: Año de la Ropa Interior para Adultos Depend, Año de la Hamburguesa Whopper, Año del Parche Trasdérmico Tucks (y donde cada nombre equivale a un capítulo). La trama se bifurca en muchas direcciones, la mayoría de ellas conectadas con los personajes de una elitista academia de tenis, destinada a abolir todo placer, y los adictos-pacientes de un centro de rehabilitación (Narcóticos Anónimos, Alcohólicos Anónimos...). También una familia, los Incandenza: James, el padre, fundador de la Academia Enfield de Tenis y cineasta *après-garde*, su promiscua mujer, Avril, y sus tres hijos: Orin, futbolista profesional y seductor trasnacional, Mario, cineasta enano y deforme aunque de gran sensibilidad, y Hal, promesa del tenis. Y una película, *La broma infinita*, tan entretenida que inmoviliza o enloquece a quienes la ven. Que derrite la cabeza de sus espectadores. El arma perfecta para seducir al mundo.

Visto así, *La broma infinita* (1996), la novela que convirtió a David Foster Wallace (Illinois; 1962-2008) en el más importante novelista de su generación, podría parecer la clásica distopía contemporánea. Pero es mucho más que eso. Mientras los caminos de los jóvenes y los adultos se entrecruzan, se nos revela una nación en la que toda forma de placer o deseo, desde los deportes y la televisión hasta las relaciones humanas, amenaza con convertirse en una necesidad en la que la búsqueda de la felicidad oculta una desesperación casi universal. Adentrarse en la lectura de esta novela significa toda una aventura intelectual. Una hazaña, también, vigorosa y placentera. Un mamotreto de 1208 páginas (Mondadori, Debolsillo, 2012), noventa y seis de ellas notas al pie, puestas al final del libro con la expresa intención de que el lector deba realizar la operación de trasladarse cada vez hasta allí y luego volver atrás: un recurso, según Wallace, para implicar al lector en una lectura más activa. O lo que es más o menos lo mismo: cree que lo que esencialmente hace —en sentido general— es darle una rodaja de su cabeza al lector y dejarle ver un corte transversal del cerebro de una persona medianamente brillante. Ya que considera que las notas a pie de página son las mejores representaciones de patrones de pensamiento y patrones de hechos. Como una especie de hipertexto, donde

encontramos una prolija complementación de saberes que van desde una profunda penetración psicológica en estados mentales extremos, la especulación matemática más abstracta, hasta un vastísimo conocimiento médico en los arcanos de la farmacología, todo ello “matizado” con un extravagante —y tenaz— sentido del humor.

“Colossalmente perturbadora”, “espectacularmente buena”; “La obra pynchonesca de un genio”, “La *Grunge* novela americana”, “Una de las cien mejores novelas escritas en lengua inglesa” son algunas de las consideraciones críticas que ha recibido *La broma...* luego de su publicación. La escritura, realmente virtuosa y brillante (Wallace recibió, entre otros muchos, el Premio-Beca MacArthur a la Genialidad), posee una densidad y una eficacia verbal que hace recordar por momentos las mejores páginas del *Ulises* de Joyce. Uno se pregunta cómo es posible sostener casi todo el tiempo una intensidad escritural semejante, en tramas cruzadas repletas de alucinación, profecías milenarias, conjuras terroristas, toneladas de cultura pop y disfunciones síquicas. Una locuacidad caracterizada fundamentalmente por una poderosa imaginación y un muy intencionado método digresivo. Más que simple verbosidad lúcida, hay aquí una lucha febril con el lenguaje que parece parte integrante de una poderosa cosmovisión, esa que (entre otras cosas) se ocupa en diseccionar las nuevas realidades de la hiperpublicidad mediática y la sobrecarga de información que no ha hecho más feliz a la gente. Alguna vez Wallace dijo que con *La broma...* había querido escribir un libro “triste”: “Metí toda mi vida en él. El tenis, la depresión, las tardes petrificado, la rehabilitación y todas las horas pasadas viendo la televisión...” le dijo a David Lipsky, en su ya famosa conversación para la revista *Rolling Stone* (si quieren un avance, vean *The End of the Tour*, la peli de James Ponsoldt). “Si el libro trata de algo es de la cuestión de por qué veo tanta porquería. No trata de la porquería. Trata de mí: ¿por qué lo hago? El título original era *Un entretenimiento fallido*, y el libro estaba estructurado como un entretenimiento que no funcionaba —personajes que se desarrollaban y se dispersaban, capítulos desordenados...— [...] Al fin y al cabo, a lo que el entretenimiento se dirige es al ‘ingenio infinito’, que es su estrella guía para alejar el tedio”.

También dijo que escribía para sentirse menos solo (confesión a Jonathan Franzen, su mejor amigo). Lo que era su manera de decir “para que el lector se sienta menos solo”. Al parecer, era alguien de una extrema sensibilidad, perennemente angustiado por la posibilidad de que cualquier acto o actitud suya dañasen a otra persona, al mismo tiempo que alguien con unas dotes intelectuales fuera de lo común. A punto de graduarse a los veintidós años del prestigioso Amherst College, y teniendo que decidir entre la filosofía y la “escritura creativa”, presentó dos tesis (ambas *summa cum laude*). La de filosofía abordaba un asunto matemático muy complejo —matemática y semántica aplicada, Wittgenstein, etc.—, y le proporcionó el éxito. La tesis de ficción se convirtió en su primera novela, *La escoba del sistema*, publicada un año después y aclamada por público y crítica. Si aquella significó un triunfo académico a nivel nacional, esta última vendría a darle, según dijo, la felicidad total. Y en la escritura se quedó, para regocijo nuestro. Ver la escritura como un antídoto contra la soledad es algo que, de una u otra manera, se hace evidente en todos sus libros (*La niña del pelo raro*, *Entrevistas breves con hombres repulsivos*, *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*, *Extinción*, *Hablemos de langostas*, *El rey pálido...*), como si entregara constantemente algo que va más allá de la escritura correcta, o brillante, o penetrante. Un modo de intimar con el mundo, con mentes y con personajes con los que no te es posible hacerlo en el mundo real. Intimar no con la gente, sino con un mundo semejante

al nuestro en suficientes detalles emocionales como para que podamos llevarnos ese modo diferente de sentir las cosas al mundo real.

Y también está la ironía. *La broma infinita* es un constante juego sarcástico, una forma de mirar tan incisiva que llega a ser mordaz. Un recurso que Wallace maneja de manera tal que nos conmueve y un poco después nos desternilla de la risa. Ironía no como respuesta apropiada a un mundo “de una putrefacción falseada hasta lo cursi que necesita que lo acicateen”, o que esconda el terror de parecer sentimental o melodramática, algo que ya parece —ya le parecía a él— una forma anticuada. Es una ironía al menos lo suficientemente consciente de sí misma y de su estrecha relación con la desesperación como para que no sea simplemente otro anuncio de Pepsi. Del tipo “todo esto es tan solo una broma, no me tomen en serio”, que ya sabemos resulta muy fácil y vende tanto como el sexo o el desencanto hecho metástasis. De ahí que, más que abrumarnos, nos parezca coherente la continua referencia (“una razonable cantidad de material”) a la cultura pop de finales del siglo xx. Wallace ironiza incluso sobre la propia estructura del libro, o sus “inversiones peripatéticas” (así las llamaba), pero sentimos que tal reacción es profundamente humanista en lugar de meramente irónica. Como si intentara palpar la textura del mundo en el que vive. Creo que esto tiene mucho que ver con lo que llamaba su conciencia “literaria”: esa que tiene muy claro que la belleza y la magnificencia del arte no son simplemente irónicas.

Y esta “conciencia” narrativa, que el escritor norteamericano define como *interpuesta* (entre el texto-autor y el lector), que parece buscar siempre una especie de “contraprestación” por parte del que lee, es lo que tal vez nos permita ver la abrumadora invención formal de *La broma infinita* como un medio al servicio de una visión original y no como un simple afán de “ruptura” vanguardista. Creo que una de las cosas —entre tantas— que hace grande a esta novela es que todo el tiempo sentimos que la intención no es simplemente romper con las formas; más bien se busca una variación que permita que la *esencia* emerja de nuevas maneras. Según Wallace, el libro “no funciona del modo en que normalmente funcionan las novelas. En realidad está diseñado más como una pieza musical que como un libro, por lo que en gran parte se compone de motivos principales y de retrocesos. Y también está el hecho del movimiento dentro de unos límites y si estos pueden perforarse o no”. Con *La broma...*, Wallace parece decirnos que, en literatura, el proyecto que merece la pena intentar es ese que pretende hacer cosas que tengan algo de la riqueza y el desafío y la dificultad emocional e intelectual de la vanguardia literaria, algo que haga que el lector afronte cosas en lugar de ignorarlas, pero haciéndolo de tal modo que también sea agradable de leer: tan *sencillo* como eso. Es por ello que aquí uno puede sentir que está en medio de una conversación profunda y significativa con otra conciencia. Y eso es algo que un lector *serio* agradece siempre. En fin, es como si sintiéramos que esa pretendida estrategia emocional subtextual que subyace al desorden desbocado de párrafos aislados, al revoloteo de pensamientos, a la pugna continua contra las arenas movedizas del idioma y las aguas asfixiantes de la autorreferencia, obliga a una aceptación completa e “incómoda”. Sin mediaciones o subterfugios. Una técnica que tal vez pueda denominarse “absurdo profundo”, lo cual quiere decir, supongo, un flujo lingüístico de cuerdas, compases, bucles y rizos que por medio de su propia construcción formal se resiste al corsé ordinario del “sentido”, y gracias precisamente a ese desafío de los límites del sentido se las arregla para *mostrar* algo que no se puede expresar de forma ordinaria. Muchas veces la buena comedia funciona de la misma manera. La broma, entonces, se vuelve infinita. <

La Televisión Serrana,

Lisandra Leyva Ramírez

El trazado de un camino, la permanencia de una tradición, el medio de transporte típico de un lugar, la labor a la que se entregan exclusivamente las personas de un determinado territorio, cada detalle del vivir cotidiano en una comunidad forma parte de su historia. La necesidad de investigar fenómenos diversos y heterogéneos que la historiografía positivista más convencional no había tenido en cuenta hizo que, en Latinoamérica, a partir de la década del 70 del siglo xx, los investigadores prestaran atención a las historias regionales. Hoy nos es imposible hacer o contar nuestra Historia si obviamos cuán significativos son el vínculo que establecemos los seres humanos con la naturaleza del lugar donde nacemos, y la influencia de los avances científico-tecnológicos en nuestras vidas diarias y en nuestras mentalidades. Por ello, cada día la profundidad de los estudios históricos depende más de la imbricación de múltiples ramas del conocimiento, de la aplicación de saberes multidisciplinarios.

En la actualidad, los medios de comunicación masiva son los mayores responsables de plasmar las características distintivas de cada lugar y época, de testimoniar veraz y consecuentemente la repercusión que tienen determinados hechos o circunstancias en las personas y las sociedades. El cine, la televisión e internet ejercen tanta influencia en las nuevas generaciones como lo hicieron los libros en las anteriores, con lo cual cobran importancia la valoración y el cuidado de lo que estos presentan a los públicos.

En Cuba, la existencia de los telecentros provinciales y municipales ha sido fundamental en la plasmación de estos fragmentos de la Historia. Entre ellos, sobresale desde su surgimiento en 1993 la Televisión Serrana. Por ser las condiciones de vida en San Pablo de Yao, en la provincia de Granma, muy diferentes a las que se aprecian en el resto de las regiones del país, y por la magnitud de los cambios que la creación de la televisora trajo para la zona y sus habitantes, las obras producidas allí resultan materiales de interés para quienes deseen acercarse a la historia de

la región. Hacer un breve paneo por sus producciones equivale a descubrir en ellas una fusión de la historia regional y de la historia medioambiental y científico tecnológica, con las oportunidades que abre el arte cinematográfico y televisivo.

En la actualidad, no es necesario abordar en detalle las posibilidades de los medios audiovisuales, y más específicamente del cine, para constituirse en fuente nutricia de la Historia. No obstante, habría que destacar que, al ser representación de la realidad y no ella misma, el cine ha sido cuestionado como recurso válido para el estudio científico de la historia. No fue hasta 1947, con la publicación de *From Caligary to Hitler. A Psychological History of the German Film*, que comenzó a cambiar esta percepción. El libro resultó un estudio de la sicología colectiva durante el período de la República de Weimar. Su autor, S. Kracauer, consideró las producciones cinematográficas de dicha época como indicadores de la llegada al poder del nacionalsocialismo. Luego, por la década de 1960, la Escuela de los Annales fomentaría el estudio en profundidad de las relaciones

entre la historia y el cine, sobre todo, a través del trabajo de Marc Ferro, quien era el editor de *Annales d'histoire économique et sociale* y publicó en 1965 el primer artículo que en ella se dedicó al cine.

En una entrevista concedida por este autor al literato Cristián Warnken en 2006 en Chile, para el programa televisivo *Una belleza nueva*, el historiador expresó brevemente cuál es su posición respecto al cine realizado en la contemporaneidad:

por un lado, el cine se convierte en un mitificador hoy, al igual que la televisión. Mitificador porque viendo televisión usted ve reportajes: allí donde hay dramas, hay reporteros de televisión, no es cierto [...] Pero si no hay reporteros de televisión, no se habla de los dramas que hay actualmente en Costa de Marfil o en otro lugar, en algún país donde sí los hay. Entonces, la televisión posee desde ya una selección histórica arbitraria. El cine ha hecho un poco lo mismo. Por otro lado, el cine ha sido controlado ideológicamente por las grandes productoras [...] hay que ser desconfiado. El cine no es una suerte de Biblia, que nos pudiera permitir, por decirlo así, tener una visión realista del pasado. Pero, por otra parte, el cine hace ver aspectos de la vida que los libros y los discursos políticos esconden.¹

Habría que considerar además el asunto de las clasificaciones. No escasean tipologías que encuadran las obras cinematográficas referidas a la historia, y que pudieran ser aplicables a los documentales serranos, la mayoría de ellos bastante homogéneos en su estructura y en la estética visual. El estadounidense R. Rosenstone propone una división entre las películas que hacen historia como documento (los documentales históricos), las que representan la historia como drama con un interés comercial, y las que se proponen abordar lo histórico desde lo experimental, utilizando códigos diferentes a los de las producciones más comerciales.² E. García Fernández distingue los filmes según tres aspectos: los que evocan un pasado y lo idealizan con el objetivo de transmitirles a los espectadores valores universales; aquellos con el empeño de reconstruir fiel y minuciosamente el pasado que presentan, y las películas protagonizadas por un narrador personaje que rememora el pasado a través de su experiencia de vida.³

Sin embargo, es en la propuesta de Marc Ferro, originalmente planteada para los filmes de ficción, donde mayor correspondencia encuentro con la producción de la Televisión Serrana. El au-

tor cataloga las películas en tres tipos: las que se refieren en específico a un hecho histórico y lo recrean espectacularmente sin preocuparse por la veracidad de su representación, las que sí tienen una voluntad e intencionalidad por parte de sus realizadores de rescribir la historia, y aquellas que no tienen específicamente el propósito de ser históricas, pero que ganan valor histórico sociológico con el decursar del tiempo, por ser testimonio de la sociedad y la mentalidad de un época, de una región.

Aunque la labor ejercida por los realizadores de la Televisión Serrana no tenga el propósito de erigirse en investigación científica, o en un ejercicio historiador en el sentido más convencional, es posible considerar las producciones provenientes de esta televisora como un recurso, un medio a través del cual conocer la vida y las características tanto de la región en la que se encuentra, como de las personas que la habitan.

Si tomamos en cuenta, como Hernán Venegas Delgado en su libro *La región en Cuba. Provincias, regiones y localidades* (Ed. Félix Varela, 2007), que los indicadores propicios para determinar la región histórica son el medio geográfico, las estructuras de clases, las migraciones, lo étnico, el plano político, el nivel cultural y educacional, el urbanismo aparejado a la arquitectura, y el tipo de economía, veremos que la Televisión Serrana ha logrado abordar temas y compilar testimonios que son esenciales para el relato histórico de la vida en San Pablo de Yao. Considerando, además, que esta televisora continúa siendo, después de veinticinco años de creada, un proyecto único de su tipo en las regiones montañosas de la Isla, es indiscutible que su surgimiento y perdurabilidad han dado un vuelco trasformativo sin marcha atrás en la historia de esa región.

En Cuba, a pesar de que los campesinos han estado presentes como personajes dentro del cine y la televisión, lo común era verlos representados mediante características y situaciones clichés, distantes de su realidad, sobre todo en las producciones anteriores a 1960. Con *El Mégano* (Julio García-Espinosa, 1955), testimonio de las condiciones de trabajo de los carboneros en la Ciénaga de Zapata, comienza a producirse cierta apertura a una visión real y distinta de este sector de la sociedad. El surgimiento de la Televisión Serrana implicó un abordaje veraz y regular de la vida de las personas en el campo cubano desde la comunidad de San Pablo de Yao, y ha significado que ellas se conviertan en partícipes activos de la construcción de su propia imagen, proyectada también hacia el exterior.

El propósito principal del telecentro desde su establecimiento no fue que realizadores foráneos exploraran la historia de la región para darla a conocer fuera. La Televisión Serrana familiariza e instruye a los vecinos de la región con respecto a los recursos y equipos cinematográficos, los prepara para que ellos mismos sean los creadores de sus obras y de su imagen internacional. La interacción y la participación activa de las personas de la comunidad en la Televisión Serrana, el poder ser gestores de sus propias trasformaciones y desarrollo a través del medio audiovisual que se pone a su disposición, se explicita en sus audiovisuales y también en su sitio web:

reflejar y defender la identidad, los valores humanos y la cultura de los habitantes de la Sierra Maestra, el sistema montañoso más alto de Cuba [...] es un proyecto comunitario que fomenta el conocimiento y uso de los medios audiovisuales con fines sociales, educativos y de promoción cultural [...] contribuye al rescate y divulgación de las tradiciones de los montañeses, expone sus problemáticas e intereses, y estimula la capacidad de estos para modificar su propia realidad.⁴

Validan también este criterio las palabras de Daniel Diez citadas por Jesús Guanche e Idania Licea en el ensayo “Cuba y el Caribe Insular”:

Eleva la autoestima de los pobladores de estas comunidades; da a conocer estas realidades al resto del país y al mundo; promueve formas de vida que están ligadas a la naturaleza de la que se valen para enfrentar determinados obstáculos; muestra problemas propios de la comunidad, y esto ayuda a que las autoridades busquen soluciones; enriquece con nuevos valores morales a los realizadores de los documentales. [...] Los propios pobladores se autotransforman ante una experiencia compartida mediante la propia realización de los audiovisuales y su discusión”.⁵

La historia oral tiene una presencia fuerte dentro de la idiosincrasia de la región e inevitablemente sale a relucir en los documentales. La veracidad informativa de estos audiovisuales construidos a través de entrevistas depende de la sinceridad, la naturalidad y la transparencia de los interrogados. Favorece la oralidad la propia dinámica de trabajo de la Televisión Serrana, sostenida en un sistema de transmisión teledirigido y directo, con un constante intercambio y retroalimentación

una fuente digna de la historia

entre los realizadores, las personas de la región y los diversos problemas allí presentes. Uno de los ejemplos más interesantes es el de las videocartas, que favorecen el intercambio entre los niños y las niñas de la Televisión Serrana y otros infantes de diversas partes del mundo. No solo en este proyecto de las videocartas sobresalen como recurso las entrevistas: ellas son la vía elegida por la mayoría de los realizadores para construir el género documental. La entrevista facilita que los espectadores se identifiquen con los personajes protagonistas y a la vez reflejan una imagen cercana a lo real. Sin dejar de ser vulnerables a las construcciones o escenas dramáticas infalibles para conmover al gran público, resorte socorrido por las grandes industrias cinematográficas, los documentales de la Televisión Serrana traspiran a la vez sencillez y una visualidad que no por elaborada pierde encanto y frescura. Al verlos, queda el sabor de la sinceridad y la sensación de transparencia en el discurso de los realizadores.

Sin que se perciba un afán por registrar únicamente los acontecimientos más significativos de la comunidad, los documentales nos acercan a cuestiones económicas, laborales o sociales, con importancia para toda la zona; en otras ocasiones nos entregan una historia personal sobresaliente dentro de una narración más general. Así, por ejemplo, en *Alla, la guardiana del hogar* (Lenia S. Tejera, 2009) nos adentramos en la vida de una mujer que enfrentó diferentes percances para criar a sus hijos desde una perspectiva totalmente individual, aunque inevitablemente permeada de circunstancias históricas. Muy diferente es *La cuchufleta* (Luis Ángel Guevara Polanco, 2006), en el cual descubrimos cómo las personas de un barrio sin electricidad se las arreglan con latas, un dinamo de bicicleta y la fuerza del agua de un arroyo, para obtener corriente eléctrica y ponen a funcionar la radio y la televisión donde no ha llegado la electrificación por la vía estatal. *La vuelta* (Ariagna Fajardo, 2006), nos acerca a cómo los habitantes de ese poblado aprovechan las cualidades específicas de su tierra para vivir de la fabricación de ladrillos. La obra explícita la manera en que los vecinos asumen emocionalmente esta labor y construyen su vida en relación con ella. El documental también evidencia que gran parte de las opciones laborales en la Sierra Maestra están directamente vinculadas a la salud de su medioambiente y, por tanto, el sustento diario de sus pobladores depende de ello. *A dónde vamos* (2009) es otra obra de Ariagna Fajardo en la cual convergen el factor económico, lo social y la naturaleza como medio de vida. Los campesinos protagonistas exponen

las razones de su inconformidad con las condiciones en que trabajan, circunstancia esencial que los impulsa a emigrar hacia la ciudad.

La concepción de la historia regional en relación con el ecosistema donde se enclava la comunidad implica considerar el pasado dominio de la naturaleza sobre los seres humanos y además, la situación inversa, el prevalente poderío de estos sobre su entorno natural. En la filmografía de la productora serrana, ya superior a los quinientos títulos, tienen presencia tanto las relaciones entre los habitantes de la Sierra y la naturaleza, las particularidades de sus vidas en contacto directo con ella, como la voluntad de hacer conciencia colectiva sobre determinados problemas que pueden afectar la región: la deforestación, la contaminación provocada por el uso de químicos en la agricultura, el agotamiento de los recursos naturales o la alarmante reducción de la biodiversidad silvestre y agrícola. Historia ambiental e historia regional van entrelazadas en las obras, como fragmentos de un *corpus* general caracterizador de la vida serrana.

Entre las obras realizadas, aunque resalta como función primordial difundir las características de la cotidianidad de la región, también tiene un espacio la educación ambiental. No obstante, la Televisión Serrana debe prestar una atención superior y abrir sus puertas a proyectos que se centren en ese objetivo. La cantidad minoritaria de obras educativas sobre problemas medioambientales tal vez se deba a que los documentales se inclinan más a ofrecer una visión positiva y optimista de la realidad de la región, que a hacer una crítica social o política aguda, relacionada con las condiciones de vida allí. No obstante, Luis Ángel Guevara Polanco, director de fotografía y coordinador general del Grupo de Creación, cuenta experiencias efectivas y provechosas en el sentido social y medioambiental:

Un ejemplo es el documental de Daniel Diez, *Un cariño poderoso*, de 1995, que trata la problemática de cómo el agua de mar sube por todo el río Cauto y hace que en algunas partes de su cauce el líquido se vuelva salobre. Las personas que aparecen en el material tomaban agua de un pantano y solo en ocasiones la hervían, por lo que surgían muchas manifestaciones de parasitismo. [...] A finales de ese mismo año, con apoyo de la Unicef, se creó un sistema que, a través de un barco con una patana, trasladaba el agua desde Manzanillo, río arriba, y la iba distribuyendo en los distintos asentamientos poblacionales [...] A muchas

viviendas se les entregaron techos nuevos con canales para que pudieran utilizar aljibes, además de recibir envases para el agua. Nos sentimos muy realizados porque el documental sirvió para que distintas instituciones se sensibilizaran y buscaran la solución.⁶

El testimonio de Luis Ángel Guevara motiva a creer en la posibilidad del arte audiovisual como agente trasformador, como recurso para brindar soluciones a problemas sociales. Ensancha la experiencia artística hacia el espacio gubernamental y la política, aspecto que ninguna acción cultural puede dejar de lado en la actualidad.

Muestras esenciales de la identificación de los realizadores con los problemas medioambientales son también: *La tierra conmovida* (Daniel Diez Castrillo, 1999), que aborda el abuso y la destrucción de este recurso; *La despulpadora*, *La tala* y *La mujer desnuda*, que integran la trilogía *SOS verde* (Daniel Diez Castrillo, 1993) y denuncian la contaminación del río Yao, así como la intensa deforestación provocada por la necesidad de combustible. También han sido bien conocidas *Agua que has de beber* y *Más allá del milagro* (ambas de Waldo Ramírez, 1994), que reflejan la necesidad de mejorar las condiciones de vida de la población a través de la construcción de instalaciones sanitarias como los acueductos.

La construcción de un camino, al igual que la de un puerto naval, es una apertura a la comunicación, al comercio o a la emigración, a la vez que un agente trasformador del entorno geográfico y medioambiental. Por ello, su existencia es significativa tanto para la historia ambiental como para la regional y la científico-técnica. Los realizadores de la Televisión Serrana, que en su mayoría habitan la región, están conscientes de ello y no han sido indiferentes a la problemática de no contar con suficientes vías para transitar. *Hombres de camino* (Ariagna Fajardo, Yudenis Santiesteban, Alexander Oliva, Eric Caraballos y Yurisel Castillo, 2006) evidencia cómo, ante la necesidad de tener caminos delimitados, un grupo de personas se propusieron como desafío construirlos por ellos mismos. *La chivichana* (Waldo Ramírez, 2000) aborda cómo este invento, utilizado generalmente para el juego, se convierte en un medio artesanal de transporte por necesidad y conveniencia en esta región.

La conformación de la historia de una comunidad o región queda incompleta si se ignoran sus elementos míticos-religiosos, o las particularidades del hablar de sus habitantes. Entre las producciones de la Televisión Serrana hacen su aporte

en este sentido las obras *Kosí Ikú* (Hilda Elena Vega, 2008), *Cagüeiros* (Yusnel Suárez, 2000), *Al compás del pilón* y *Al cantío del gallo* (Carlos Y. Rodríguez, 2002 y 2005, respectivamente), las cuales recrean el imaginario del campesinado de la zona y lo típico de su lenguaje.

En lo relativo al impacto de la televisión en la comunidad, el testimonio de Pedro Espinosa, en el pasado arriero de mulos y hoy sonidista de la Televisión Serrana, evidencia las trasformaciones y las consecuencias de la tecnología y los medios de comunicación en la siquis de los habitantes de esa región:

¿Se pueden imaginar a los guajiros aprendiendo a hacer televisión y contando su propia historia? Lo más interesante era que nada de lo que había aquí nos sorprendía, porque estábamos acostumbrados a mirarlo todos los días, cosas que pasaban y que estaban en estos lugares [...] Después del taller ya no era así, escuchábamos y mirábamos las cosas desde otro punto de vista: el del cine y la televisión.⁷

El fundador de la Televisión Serrana, Daniel Diez Castrillo, en su libro *Desde los sueños. Experiencia audiovisual comunitaria y participativa* (Ed. La Memoria, 2013) testimonia cómo la tecnología influye en el proceso creador cinematográfico o televisivo y en la recepción de la obra, en dependencia del público y de la etapa histórica que se viva. De los inicios de la Televisión Serrana comenta:

En aquellos momentos solo podíamos editar en las máquinas súper-VHS por corte y no contábamos con generador de caracteres, ni podíamos hacer di-solvencias. Entonces, con un creyón de labios escribimos en un espejo el título de la canción, y grabamos las voces de una joven editora y la de un futuro director. Trataba de decirles lo necesario de usar la imaginación para sustituir la falta de tecnología. [...] Considero que el haber utilizado nuestros televisores y no una pantalla con proyección fue importante, pues, aunque había pocos receptores en el pueblo —ocho o nueve en blanco y negro— estaban acostumbrados a ver una realidad distinta a la suya, a conocer otros conflictos, incluyendo las telenovelas extranjeras que responden a otra cultura. Eso de verse en la televisión y en colores era una cosa grande y buena, como diría un campesino.⁸

No solo lo atesorado audiovisualmente, sino testimonios escritos y documentos

oficiales acerca de la Televisión Serrana, permiten conocer la vida de las personas allí. En el libro citado de Diez, se rememora todo el proceso oficial de fundación de la televisora, pero también se describe cómo eran las personas y la calidad de vida en ese entonces. Las entrevistas que integran el volumen, realizadas a personas diversas (campesinos, trabajadores procedentes de distintos centros y lugares) forjan una imagen de las características geográficas de la región y de quienes allí vivían antes del surgimiento del proyecto. La historia de la comunidad y la historia del centro se entrelazan también en las obras *Como un rayo de luz* (Tatiana Canro y Ariagna Fajardo, 2009) y *Burlar el silencio* (Ariagna Fajardo, 2009).

Sin ser específicamente un espacio para el estudio de ciencia, tecnología o sociología, en la Televisión Serrana es posible descubrir un universo creativo en el que se imbrican diferentes aspectos relacionados con tales campos y un escenario propicio para indagar en las interacciones entre ellos. Esperemos que este centro audiovisual, además de continuar siendo prolífico, acompañe en su longevidad a la vida serrana, mientras abre su abanico de temas, estéticas y tecnologías. <

¹ Cristián Warnken: "Entrevista a Marc Ferro" (transcripción). Disponible en <www.unabellezanueva.org/wp-content/.../entrevista-marc-ferro.pdf>.

² Robert Rosenstone: *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, España, Ariel, 1997.

³ Emilio García Fernández: *Cine e Historia. Las imágenes del pasado reciente*, Madrid, Arco Libros, 1998.

⁴ Declaración en la sección Quiénes Somos, del sitio web de la Televisión Serrana.

⁵ Jesús Guanche e Idania Licea: "Cuba y el Caribe Insular", en Alfonso Gumucio Dagrón (coord.): *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, Bogotá, Fundación Friedrich Ebert, 2014, p. 311.

⁶ Norberto Escalona Rodríguez: "Televisión Serrana, un faro en el lomerío". Disponible en <http://www.tvcubana.icrt.cu/seccion-temas/2596-televisión-serrana-un-faro-en-el-lomerío>.

⁷ Daniel Diez Castrillo: *Desde los sueños. Experiencia audiovisual comunitaria y participativa*, La Habana, Ed. La Memoria, Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2013.

⁸ Ibídem, p. 29.

Apuntes desde el optimismo

7^{mo} Salón de Arte Cubano Contemporáneo

Mis padres me golpeaban:

- En el techo

- En la calle

- Cuando viajo a Roma

Ezequiel O. Suárez
2019

Jorge Peré

PÓRTICO
Según las cábalas numéricas el 7 es de buena suerte, mientras que el “13” atrae malos augurios. Solo en Alemania –hasta donde conozco–, el 13 es equivalente a una herradura o una pata de conejo.

PURA MISCELÁNEA

I

Meses atrás infería la suerte de este 7^{mo} Salón de Arte Cubano Contemporáneo (SACC). Me aventuraba a pensar en un posible y beneficioso correlato entre este y la venidera Bienal de La Habana, entonces prevista para el año 2018. Suponía, en aquellos momentos, que si se trataba de marcar un sesgo, una ruptura con la poca fortuna de las ediciones pasadas, no ven-

dría nada mal apostar por un Salón con carácter de prólogo a la Bienal. Imaginaba el Salón como un necesario e influyente paratexto, a guisa de ensayo visual capaz de condensar, en finito segmento, el corpus estético mayor.

Poco después se supo la noticia del aplazamiento de la Bienal y, desde luego, otra reflexión se imponía. Si ya no tendríamos Bienal –al menos, no según el calendario ordinario– únicamente nos quedaba en consuelo el Salón. El gremio de artistas debía comprender esto y sacar partido, como indica desde siempre nuestra filosofía del desastre, frente a esa aparente desventaja. No suscribo aquí ni mucho menos que el Salón pueda, desde sus limitadas proyecciones, emular el sentido universalista de la Bienal. Se trata, en

cambio, de lo que puede ofrecernos (y lo que podemos hacer nosotros, desde luego) una posibilidad menor en escala, pero no necesariamente en intensidad. Pensemos si no en los primeros salones en la década del 90 –exactamente en esas dos primeras ediciones que anunciaban un revival de la producción simbólica en la Isla–, los cuales dejaron en el paladar quizás un sabor más grato que las propias bienales con las que compartieron espacio.

II

En uno de sus ensayos, a propósito de esas primeras ediciones enmarcadas en el contexto noventero, Rufo Caballero escribe: “A los salones no creo deba irse a esperar bonitas confirmaciones de nuestras esperanzas, sino motivaciones para el disparo del pensamiento”.¹ El crítico acierta al definir sin regodeos lo que acaso se impone como principio esencial de un evento dedicado a constatar y calibrar la producción simbólica inmediata. De ese acto de confrontación en materia estética no puede emerger otra circunstancia que no sea la del pensar; sobre todo, el pensar desinteresado y riguroso, que es el que mejor acompaña y define las intenciones, los matices y los núcleos discursivos del quehacer artístico en Cuba.

Los salones, hasta este momento, llevan implícito un carácter de laboratorio, de espacio experimental, donde bajo una fórmula o basamento conceptual se encaminan las sensibilidades más heterogéneas en un mismo sentido. Sobre esos *a priori* que, en más de una forma, han llegado a convertirse en camisa de fuerza, en apretado encuadre para nuestro panorama artístico, también se proyecta el criterio de Rufo, cuando el crítico sanciona y desacredita la pertinencia y efectividad de estos. Parece obvio que no pueden haber felices hallazgos ni verídicas sutilezas cuando ya de antemano la curaduría y la crítica han restringido y prejuiciado la profusión discursiva del arte, los caminos que este asume de manera espontánea, acompasado por las dinámicas y los fenómenos que se trenzan dentro del espacio cultural.

Si bien el pensamiento se torna indispensable en la concreción de lo estético, no puede constituirse en norma que confine lo que por necesidad fluye desde la total apertura y la ausencia de leyes rectoras. En cualquier caso –y aquí me pongo de nuevo al lado de Rufo–, el arte debe hablar por sí mismo, con voz propia. Es un hecho que el pensar debe ser la traducción de ese monólogo, de esa expresión conjunta que deriva en concierto visual, pero en forma postrera, con un reposo pertinente que despeje incertidumbres y logre entrever el verdadero registro y la intensidad en que se mueve la

creación artística. ¿Acaso se imponen cuotas discursivas en otros eventos de similar magnitud en la Isla, como la Muestra de Jóvenes Realizadores, en el caso del audiovisual, o en las convocatorias anuales a premios literarios? ¿Dejan de ser por ello, estos certámenes, espacios de rigor creativo, prestos a reflejar el palpito inmediato y los derroteros que sigue la producción cultural?

Lo cierto es que la institución arte ha hecho oídos sordos a esta provechosa inversión de las reglas para aferrarse a la misma operatoria tradicional. Y por esta razón, mal que le pese al Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (CDAV), si ha habido un notable retroceso, una decadencia a todas luces palpable en los salones, es porque se ha repetido hasta el cansancio la misma estructura fallida, el más conservador de los métodos sin llegar a repensar en términos radicales las posibilidades de perfeccionar un espacio venido a menos y cada vez más infravalorado por el gremio.

La presente edición, siendo conse-

cuente con la saga ideotemática, se pliega a la tesis de colaboración como síntoma de la creación artística. De modo que viene a ser un espacio de comunión entre productores, quienes van a suscitar un tipo de obra o proyecto conjunto que evidencie el intercambio y la afinada convivencia de más de una propuesta estética. En algunos casos, se va a dar un tipo de obra, sedimentada en lo procesual, que se abrirá a la experiencia de colaboración en un doble sentido: desde la coautoría y en la interrelación discursiva con otros campos, externos a la visualidad y mucho más aproximados al diálogo investigativo y al análisis de cuestiones sociales (Néstor Siré-Antonio M. Ramos) e histórico-culturales (Julio C. Llópiz). Esta tipología de obra-plataforma, abordada con cierto rigor, nos conduce a sopesar una perfor-

matividad de lenguajes, saberes y expresiones que llegan a redefinir los límites de la práctica artística, los márgenes virtuales en que se mueve el arte y la complejidad de sus desplazamientos epistemológicos.

síntoma desde el cual acogerse a los requerimientos de la muestra. Y esto con tal de no caer en un abordaje incipiente y facilista de un tópico, cuyas ramificaciones parecen exceder cualquier intento de sistematización definitiva.

Siguiendo por esta cuerda, los desacier-

tos más comunes en este Salón no se deben a la literalidad y al bajo fondo de las piezas, sino, precisamente, a la deliberada intelectualización estética de un fenómeno que termina oscureciéndose, al punto de la desaparición, en muchas de las incursiones. La concertación de estrategias laterales, tanto más rebuscadas y herméticas, terminó disuadiendo la intensidad del diálogo y la problematización con una propuesta curatorial que parecía dar para más. El resultado no deja de ser satisfactorio, en tanto se observa un puñado de obras buenas, de una hechura estético-conceptual admirable. Pero ello, pese al desfase y el recurrente extravío

del tema que les sirve de rizoma.

III

No obstante, la colaboración *per se* es un fenómeno que tiende a revelarse de distintas maneras, y eso quedó trasparenteado en un universo de soluciones estéticas contrastantes entre sí. De lo que se trata –y esto parecen entenderlo varios creadores–, en cambio, es de concretar acciones artísticas donde la operatoria conjunta no se distinga como el único índice, como el

Con todo, el 7^{mo} SACC no termina siendo un evento aciago, falta de virtudes en toda su extensión. La nómina de artistas, por ejemplo, rinde cuentas –en su mayoría– de una probada dignidad estética. Acaso sorprenden algunas ausencias,² algún que otro artista traído a colación en



Arianna Contino / Alex Hernández,
Aliento, 2017, instalación (detalle)

detrimento de otros nombres con los que se arrastran deudas, pero esto solo sirve a conjeturas y necesidades individuales de cuestionar un listado, condenado por fuerza a estar incompleto.

Se agradecen, por otra parte, los giros visuales y retóricos que patentaron en sus obras varios creadores. Esa quizá sea la mayor y más justa ganancia que puede encontrarse en este Salón. No se produjo, como en ediciones anteriores, un encuentro forzado y ridículo entre las poéticas visuales y el tema de turno. Según parece, los artistas han aprendido de los fatales perjuicios que este síndrome ha provocado, y se han impuesto producir sobre zonas inéditas, en lo que supone una apertura de sentidos particulares que me permito elogiar.

Vimos desmarcarse, de esta manera, a la joven Ariamna Contino, que en habitual confabulación con Alex Hernández produjo una instalación exquisita, cuyo despliegue de recursos la volvió *rara avis* en el conjunto. *Aliento* (2017) no escatima en mostrarnos sus dotes, si bien tampoco termina convenciéndonos del todo. Se puede regodear uno en el *donaire* de su visualidad, en el manejo certero y en la disposición de los objetos en el espacio, y encontrar inmejorable cada segmento de una pieza explícitamente formalista. Pero nada más. Toda su fortuna redundante en su pretendida vanidad, en la apariencia impecable en que se distiende su escenografía compacta. Algo que no asombra, viniendo de una pareja de artistas meticulosos y obstinados en la excelencia visual de sus producciones.

Para otros artistas, en cambio, el argumento curatorial dictaminaba la dimensión procesual de la obra. Esto se comprueba particularmente en aquellos productores sin una marca visual definida, dados en su producción al travestismo y a la promiscuidad de soportes y lenguajes. El dueto ocasional que conformaron Néstor Siré y Antonio M. Ramos se enfascó en una cruzada sociológica –habitual en la creación del primero– que tuvo por terreno una realidad descentrada, un micro espacio social que ha rediseñado sus reglas por cuenta propia, en pos de optimizar la producción de recursos. Nos queda como corolario una video-instalación, *Bien común* (2017), que sirve de registro y ordena sistemáticamente las disímiles interacciones que tienen lugar dentro de la experiencia referida.

No obstante, la obra peca, de principio a fin, de una frialdad retórica que termina relegando cualquier posibilidad de goce estético. A simple vista se advierte pretenciosa y sofisticada en su forma discursiva, pero no tarda en echarse a morir en la ori-

lla de lo explícito, sin potenciar algún juego interno o alguna que otra presunción metafórica. Creo que se consume en tanto diagrama, en el rigor metódico que le da cuerpo no sin demasiada torpeza.

Si Néstor figura, dentro del panorama emergente, como un artista de soluciones auténticas, casi siempre involucrado en cuestiones de inmediatez que muchos rehúyen por falta de aristocracia conceptual, en esta ocasión lo traiciona su propio recurso, el carácter sobrado y cuestionador de sus indagaciones, mal concertado en el complejo horizonte de lo estético.

Del propio Néstor fue la propuesta que más disfruté y celebré en el pasado Salón. *Enlace compartido* (xl'2, CDAV, 2014), sin lugar a dudas, se convirtió en una *boutade* muy refinada, subversiva como pocas cosas. Entonces, Siré nos adentraba en el laberinto de un *work in progress*, sólido e incorregible en todos sus trazos, cuyo inesperado desenlace –valga la palabra– captaría sin distinciones la curiosidad del gremio y mantendría a todos expectantes hasta su epílogo. Aquello tuvo un poco de todo: *performance*, censura y hasta una jugarreta que, inesperadamente, subordinaba la trama oficial a la intimidad de un estudio de artista, el de Adonis Ferro en la calle O'Reilly.

El mismo buen tino se respira en obras que vinieron después y que han ido cimentando su carrera en una franja atendible de nuestra producción simbólica actual. Sin embargo, no me parece que el artista alcance ahora la misma profundidad, ni el fértil dialogismo de sus piezas más discutidas. Comparada con *Enlace...*, esta última propuesta se torna aburrida, sujeta a un prontuario descriptivo que la inmoviliza y privilegia la insinuación por sobre la reflexión. Aquella, por alguna razón, me parece incluso más afinada y oportuna, dentro del mapa conceptual de este Salón, que *Bien común*. Pero es un hecho que a veces no existe escapatoria a este tipo de paradojas que encierra el destino.

A *Enlace...*, después de todo, no hay quien le quite lo bailao.

Otra estrategia, de cariz provocador, es la que utiliza Levi Orta, al intervenir una de las paredes con el testimonio de un presunto contrato de colaboración, pactado entre el artista y el propio CDAV. Orta se las ingenia para sacar lasca al argumento, y procura esta pieza irónica, cuya atención se centra en las discutidas relaciones entre el artista y la institución arte en nuestro contexto. El gesto se advierte interesante, en la medida en que denuncia, bajo la astucia del documento en cuestión, todo lo que la oficialidad deja de hacer por los artistas, la falta de respaldo que enfrenta una inmensa cantidad de jóvenes emergentes.

Cada petición de Levi, en todo caso, debe ser leída como una impugnación al sistema que regula las condiciones de circulación y promoción artística en la Isla.

De manera que el artista, por medio de este gesto de apariencia simple, instiga la idea de una reforma, de un cambio en las relaciones que signan el proceso de inserción por parte de los creadores y el paulatino mecenazgo institucional.

En otro sentido se aventura *Atrás al casete* (2017), la pieza con la que Julio César Llópiz derivó de lo instalativo a un ciclo de encuentros con artistas y producciones de escasa difusión en nuestro contexto. El artista también se pliega al *work in progress*, partiendo de un enunciado visual que bastante poco le dice al espectador. Luego, llegaría el complemento sustancioso, a guisa de conversatorio con un actor de reparto devenido ídolo ochentero, José Manuel Fors.

Lo que pretende Llópiz es hurgar en la historia, recrear por medio del diálogo distintas circunstancias y hechos que han tenido una polémica resonancia en los últimos tres decenios del arte insular. Así, en un primer acto, el casete rebobina en torno a la mítica exposición *Pintura fresca* (1979), desarrollada a fines de la década del 70 en el domicilio de Fors.³

Semejante exorcismo merecía la pena, y reclamaba la expectativa de los que se interesan por este tipo de leyendas y escarceos del localismo insular. Sin embargo, la demasiada cautela terminó sepultando ciertas verdades determinantes, y redujo al eufemismo los acontecimientos que, durante tantos años, se han debatido en pasillos sin encontrar un ágora de desahogo.

Otras dos paradas, en cambio, le restan a Llópiz antes de completar el recorrido de una pieza profunda en su alcance gnoseológico e historicista que, a mi juicio, clasifica como una de las pocas obras destinadas a tener secuela fuera del marco de este Salón. Podría incluso sugerir un par de temas concurrentes, capaces de activar los resortes de este infrecuente ensayo artístico.

Pienso, de manera particular, en un año la mar de intenso y definitorio para las artes visuales en Cuba como fue 1989; tan circundado por las diversas tensiones entre la institución y los artistas y, a la vez, tan desafiante en términos estéticos, puesto que fue ese el año del Proyecto Castillo de la Fuerza (marzo-octubre), en el cual emergieron las parodias a la iconografía comunista de Flavio Garcíandía, las censuradas exposiciones *Artista melodramático* (René Francisco-Eduardo Ponjuán) y *Homenaje a Hans Haacke* (Juan Pablo Ballester, José Ángel Toirac, Tanya Angulo e Ileana Villazón), y el catártico juego de

pelota (*La plástica joven se dedica al béisbol*), que para el artista Glexis Novoa indica la génesis del cinismo como actitud en su generación.

De seguro valdría la pena auscultar este dramático momento con todos sus desenlaces y partidas renovadas. La plataforma ya originada por Llópiz podría encaminarse en estos rumbos, con tal de esclarecer un sinfín de motivos que reposan —eso quiero creer— en la conciencia de una crítica emudecida y absorta en cuestiones de “peso inmediato”.

Me he reservado para el final de este reducido periplo algunas ideas a propósito de la última experiencia convocada por el contingente grupo *Balada tropical*.⁴

Tengo claro que todo lo que pueda decir sobre *Balada...* terminaría siendo escaso, presumido, absurdo e injerencista. Porque *Balada...* obedece, de manera consciente, a ese aforismo lezamiano que postula el acto de definir como algo equivalente a cenizar. Es lo más parecido al escurridizo conejo de Lewis Carroll, distendido en el tiempo.

De esta experiencia ecléctica, donde no cesa el devaneo entre *performance*, *happening*, acción artística, simulacro, ritual, teatro y gesto, y todo lo anterior confluyendo en una escenografía distópica, surgida del caos, el automatismo y la virtual acumulación de objetos que se convierten en ensamblajes, me interesa, particularmente, la forma en que se despersonaliza cada artista, la manera en que cada uno se diluye en una identidad colectiva y simbólica, en el relato de una experiencia paranoide y bucólica que recuerda, como mínimo, el credo estético del teatro del absurdo cultivado por Artaud, Beckett, Jean Genet, Ionesco, Arthur Adamov y Harold Pinter, y el teatro de orgías y misterios patentado por el controversial *performer* Hermann Nitsch.

Así, *Balada...* se pretende un espacio de extrema democracia, en el que todos pueden hacer y decir “lo que desean” sin temer consecuencias. Aunque el habla siempre viene cifrada en exergos poéticos, y el hacer es más bien un conjunto de ademanes y gestos sin sentido aparente. De ahí que la experiencia, a ratos, asuma el estilo de lo que asociamos a un manicomio, el sitio donde, en palabras de Michel Foucault, la cultura recluye a los sujetos desajustados, aquellos que no encajan en un determinado paradigma de civilización.

Al cabo, la experiencia *Balada...* termina siendo más sicológica que física, y más artística que ritual. Los guiños a Nitsch son evidentes (la música, el coro, la comida dionisiaca), pero el cuerpo, en cambio, no es el espacio que explora y explota el discurso artístico.

Para el final lo mejor: la propensión autodestructiva de esta ilusión anarquista. *Balada...* no nos promete una existencia perpetua en los disturbios de su apariencia tribal. Como las mejores entregas del también accionista Gunter Bruss, un obeso de la destrucción y las formas degenerativas en el arte, *Balada...* se conduce a un colapso inevitable, que acaso llega a cerrar un ciclo lógico, el final de un viaje alegórico que se desarrolla entre el binomio vida-muerte.

Pero solo de ese desmadre, de todos los restos físicos y mentales desperdigados en la memoria, confundidos en el pentagrama imaginado cada vez, podrán resurgir nuevamente las notas de *Balada tropical*.

Hasta aquí he apuntado algunas cuestiones que me parecen de interés para comprender algunos de los matices en que se mueve este 7^{mo} SACC. En otra revisión, acaso más exhaustiva y atenta a otro grupo de obras, donde el discurso se precipita elípticamente, menos frontal e incisivo en sus formas, tendría a bien adentrarme en los cauces del binomio Ezequiel Suárez-Lester Álvarez o en la oscura y críptica belleza con que nos sigue seduciendo el joven José Manuel Mesías; de seguro también asomaría la alusión a Ediciones*, la propuesta estética-editorial de Yornel Martínez, o en torno a la nueva disección que hace Yonlay Cabrera del legado pictórico de Sandú Darié. Tampoco faltaría el enjuiciamiento más detenido de algunas piezas desechables, fallidas en la elección del soporte visual cuando no en la concertación de una trama coherente. Pero todo eso ha de quedar ahora en el tintero, como algo a tener en cuenta en caso de cualquier retorno fortuito, sobre los predios de este Salón.

IV

Un poco adelante advertía que este Salón no terminaba por ser un desastre. Sin embargo, no puedo eludir que tampoco ha sido este un Salón memorable —salvo alguna que otra pieza ya comentada—, allanado por producciones que anticipen algún destino o arrojen alguna lectura definitoria de la época. Eso sí, se me antoja un peldaño más arriba que la pasada edición, en la cual algunas piezas se resentían, cuando no se tornaban indescifrables si se tomaba en cuenta el argumento curatorial.

Tal vez lo que se echa de menos es esa clase de obra coyuntural, destinada a comentar y levantar reflexiones sobre la vida insular más reciente. El desapego del referente ha terminado siendo la marca de esta generación, su mayor virtud retórica, y también, a la larga, la causa de su angustia y su miseria. Porque detrás de todos esos

afeites, de toda esa evasión y esa renuncia militante, lo que parece disimularse es la incapacidad de la emergencia artística de reivindicar el conflicto —estético, social, político, etc.—, más allá de ciertos vicios tradicionales y, por tanto, manidos, desde el lenguaje del arte. El diálogo contextual, que en algún momento desapareció como estrategia de purificación, como parte de un respiro que se merecía el arte cubano fuera de la estrechez de su hacienda, necesita hoy reaparecer para conferirle temperamento a la producción estética emergente.

Si Rufo Caballero, entrados ya los 2000, se encomendaba con cierta fe poética a la mística que encierra el acto de bendecir echando tres pocos de agua, capaces de ofrecerle la luz y el sendero extraviado al arte hecho en Cuba (o a la versión del arte cubano que se venía dando cita en los salones), ahora, en vistas de que la situación es bastante similar, se impone no la réplica de aquel gesto premonitorio, sino otra solución más apegada a los tiempos que corren.

Convencido desde hace tiempo de que el mejor réquiem ya no tiene de fondo el sonido funerario de un órgano, sino que se compone por igual en el arrebato de una bulliciosa conga, donde lo luctuoso —apenas indicado por el ropaje negro— se disimula en el meneo de caderas, la cargada imperfecta, el batir impreciso de palmas y el avanzar en retroceso, me dispongo a evocar aquel gesto ya de culto, donde todos arrollamos lo que pudimos, o lo que soportamos, acaso sin reparar en que celebrábamos el irremisible advenimiento de nuestra defunción simbólica.

¿Dónde está Teresa?! ¿Dónde está Teresa?! <

¹ Rufo Caballero: “Hacer el amor consigo”, en *Agua bendita*, La Habana, Artécubano Ediciones y Ed. Letras Cubanas, 2009, p. 189.

² Si se trataba de leer la colaboración como síntoma en el arte cubano contemporáneo, y en este sentido pues valía la pena admitir filiaciones momentáneas, alimentar un espíritu gregario de ocasión, no podía obviarse a aquellos artistas que funcionan de manera sistemática en esta lógica de producción. Una ausencia notable en esta muestra, por el impacto que ha tenido en los últimos tiempos su creación visual, es la del dueto Meira & Toirac (Meira Marrero y José Ángel Toirac). Otra baja a distinguir es la del grupo creativo The Merger (Mario Miguel González, *Mayita*, Alain Pino y Niels Moleiro), con una impronta indiscutida con respecto a la tesis propuesta.

³ Hasta donde se sabe, la muestra colectiva *Pintura fresca* figura como el primer evento expositivo que se adapta a las irregulares condiciones de una casa dentro de la Isla. Tal decisión tuvo que ver con la negativa institucional frente al proyecto, pensado en principio para la galería de Lentre 23 y 21.

⁴ Víctor Piverno, Leonardo Luis Roque, Jorge Pablo Lima, Amanda Alonso, Nelson Barrera y Ricardo Martínez.

Obituario

El 26 de enero falleció a los ochentaicinco años el locutor y maestro Fernando Alcora, Premio Nacional de la Radio y, desde los 60, voz emblemática de Radio Progreso. Inició su carrera en 1950, en un espacio deportivo de la emisora CMJH de Ciego de Ávila. Fue fundador de Radio Habana Cuba e incursionó en casi todas las especialidades de la locución (comerciales, musicales, animación, declamación y entrevistas). Igualmente, tuvo una proyección internacional al trabajar en emisoras como Radio Checoslovaquia Internacional y Radio Nacional de Angola.

El 2 de febrero, el cine cubano conoció la pérdida, a los ochentaicinco años, de Humberto Hernández, productor del ICAIC y Premio Nacional de Cine (2015). Entre sus películas destacan: *Nosotros, la música* (1964), *Aventuras de Juan Quin Quin* (1967), *Cecilia* (1981), *Hasta cierto punto* (1983), *Un hombre de éxito* (1986), *La bella de la Alhambra* (1989), *Alicia en el pueblo de Maravillas* (1990) y *Lista de espera* (2000).

El 4 de febrero murió a los ochentaíun años el escritor caibariense Rogelio Menéndez Gallo, quien tiene entre sus títulos publicados: *La sorpresa del sábado* (1978), *En una esquina del ring* (1992), *Escritores en Remedios* (2000), *Las parrandas en Caibarién* (2002) y *Pregúntaselo a Dios* (2002). Textos suyos han aparecido en los Estados Unidos, España e Italia, y escribió seriales infantiles y juveniles para la emisora provincial CMHW de Santa Clara y dos novelas de corte policiaco.

El 15 de febrero conocimos de la muerte, a los sesentainueve años, de Mario Guerrero, director artístico desde 1968 del Teatro Guíñol de Camagüey. Graduado de Máster en Dirección Teatral por el Instituto de Teatro, Música y Cine de Leningrado (1978), dirigió los primeros repertorios de los guíñoles fundados por la Revolución, piezas del retablo internacional, hasta su puesta más reconocida: *Balada para un Pollito Pito*. Su magisterio fue conocido y respetado tanto en la Isla como en Nicaragua, México y Polonia.

El 9 de febrero falleció a los sesentainueve años, en Oviedo (España), la destacada directora de orquesta Elena Herrera. Su carrera se inició en 1980, y en 1984 fue nombrada directora titular de la Orquesta Sinfónica de Matanzas. Ese año también fundó la Orquesta Juvenil de los Conservatorios “Alejandro García Caturla” y “Amadeo Roldán”. Entre 1985 y 1994, fue directora general de la Ópera Nacional de Cuba y de la orquesta del Gran Teatro de La Habana “Alicia Alonso”. Desarrollaba, desde hace algunos años, su labor al frente de diversas óperas y orquestas en Brasil y España: la Orquesta Sinfónica de Brasilia, de São Paulo y Paraíba, la Ópera de Oviedo, la Orquestas Sinfónicas de Asturias, Palma de Mallorca, Córdoba, y la Oviedo Filarmonía.

El 20 de febrero murió a los ochentaíun años el reconocido *stillmen* de cine cubano José Luis Rodríguez, *Tom Mix*. En 1952 se inició en el trabajo de la agencia de publicidad Mestre, Conill y cia., y ya para 1962 comenzó a trabajar en el ICAIC, en el Departamento de Foto fija. Hizo las fotos de setenta películas, entre las que destacan: *Memorias del sub-*

desarrollo, *Lucía*, *El hombre de Maisinicú*, *Cecilia*, *La bella del Alhambra*, *Adorables mentiras* y *Madagascar*. También interpretó papeles secundarios en filmes como *Ustedes tienen la palabra*, *Guantanamo*, *Lista de espera* y *Hacerse el sueco*.

El 23 de febrero falleció el actor de radio y televisión Luis Lloró. Fue reconocido por infinidad de papeles protagónicos y secundarios en la historia del ICRT, desde los años 60: *Teatro ICRT*, seriales como *Julito el pescador* (1980) y telenovelas como *Al compás del son* (2005). En 2013 el XV Festival de Narración Oral “ConArte” le dedicó un homenaje por la obra de toda una vida.

El 23 de febrero falleció a los ochentaiocho años Elsa Camp, quien desarrolló su carrera como actriz en el teatro y la televisión desde la década de los 60. Trabajó en series, teleplays, novelas y en programas dramatizados de la radio nacional. En el cine, participó en filmes como: *Alicia en el pueblo de maravillas* (1990), *Reina y Rey* (1994), *Juan de los Muertos* (2010), entre otros. Recibió diversos reconocimientos como el Sello por los 85 años de la Radio Cubana (2007) y Premio Especial “Omar Valdés” (UNEAC, 2012) por la obra de toda su vida.

El 4 de marzo conocimos de la muerte en París del dramaturgo y poeta José Triana, a los ochentaísiete años. En los 50 publicó en Madrid su primer libro de poemas y colaboró con la revista *Ciclón*. En los 60 estrenó sus primeras piezas teatrales: *El Mayor General hablará de Teogonía*, *Medea en el espejo*, *El Parque de la Fraternidad*, *La casa ardiendo...* Ganó en 1965 el Premio Casa de las Américas con *La noche de los asesinos*, estrenada en 1966 por Teatro Estudio, bajo la dirección de Vicente Revuelta, por la que recibiría El Gallo de La Habana. En 1971 escribió el guion de *Una pelea cubana contra los demonios*, de Tomás Gutiérrez Alea. Fijó su residencia en Francia en los 80. En 1986 la Royal Shakespeare Company estrenó *Worlds Apart* (Palabras comunes). La editorial Aduana Vieja, de Valencia, recopiló en 2011 su *Poesía completa*, y en 2012 su *Teatro completo*.

El 15 de marzo murió a los ochentaitrés años la destacada actriz Alicia Bustamante. Reconocida por su labor en el cine, el teatro y la televisión, realizó estudios de arte dramáticos y musicales. En 1963 integró el Conjunto Dramático Nacional, y años después trabajó con Teatro Estudio, donde permaneció hasta 1978, año en el que se inició en el Teatro Musical de La Habana. Actuó en telenovelas, teleplays y programas humorísticos, y en películas como: *La muerte de un burócrata*, *Un día de noviembre*, *Cecilia*, *Un paraíso bajo las estrellas* y *Plaff*.

El 15 de marzo falleció a los setentaíun años el compositor y arreglista Eduardo Ramos, fundador de la nueva trova y del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC. Compuso temas como: “Canción de los CDR”, “A los héroes”, “Siempre te vas en las tardes” y “Su nombre es pueblo”, entre otros. En 1967 Ramos ingresó como bajista en el combo Sonorama 6, junto a Martín Rojas, Carlos Averhoff, Enrique Plá, Carlos del Puerto y José Luis Quintana (*Changuito*), y trabajó después como director musical y bajista del grupo de Pablo Milanés. <

Crítica

cine

56

Los lobos del este, de Carlos M. Quintela

58

¿Por qué lloran mis amigas?, de Magda González Grau.

libros

59

Medea Maelstrom, de Roberto Viña.

60

Nadie se va del todo..., de Joaquín Borges-Triana.

61

El espejo roto..., de Alberto Garrandés.

62

Invención de Alejandría, de David López Ximeno.

63

País de la siguaraya, de Jamila Medina Ríos.

Altre cantare: ¿Quién le tiene miedo al lobo?*

cine

Escapa el arte, por fortuna, de los límites de la decadencia, se arriesga más allá de los confines que le disipan todo vestigio de lucidez. Luego del cataclismo estético de los filmes nacionales estrenados el pasado año en el concluido Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, *Los lobos del este*, la nueva película de Carlos M. Quintela –la primera de un cubano en Japón, con actores, financiamiento y equipo nipones, y hablada también en ese idioma– viene a ser, para bien y orgullo nuestro, una suerte de luz al final del túnel.

La trayectoria poética de este realizador, que con particular sello de autoría que desde *La piscina* (2011) y *La obra del siglo* (2015) ya se encaminaba hacia su madurez conceptual y estilística, trasciende ahora las fronteras de la insularidad sin pretensiones de aldeano vanidoso. Es cierto: un camino no estimable para nuestro cine debido a las implicaciones de la producción extranjera sobre el derecho autoral, las posibilidades de comercialización de la obra y los beneficios de su reconocimiento en festivales internacionales, pero a veces, aunque nos pese, un mal necesario. Así, solo en su forma, despojado de todo ropaje “nacional”, *Los lobos del este* se afina en la transparencia y la mesura, el brillo y el encanto de una obra maestra.

El guion del propio Quintela, Fabián Suárez y Abel Arcos da continuidad a la historia del personaje Akira, aquel marino japonés que en su viaje a Cuba conociera el amor de una mujer que finalmente hace del altruismo

causa para su realización espiritual. La felicidad encontraba sus cauces en el sacrificio personal en aras de la colectividad, la utopía redentora de la mujer y la sociedad nuevas. En *La novia de Cuba* (1967, Kazuo Kuroki, la primera película nipona rodada en la Isla) el idilio del japonés y la cubana quedaban postergados por las exigencias históricas del contexto político insular que proclamaba ante el mundo una civilidad más justa. El filme resulta entonces intertexto medular –no el único–, y punto de partida para discursar sobre el viejo Akira, cincuenta años después, ahora en una pequeña comunidad de la región de Higashi-Yoshino donde los lobos han sido exterminados por los cazadores. Fujii Tatsuya –*El imperio de los sentidos* (1976) y *El imperio de la pasión* (1978)– incorpora un excelente desempeño actuarial a su personaje, un tipo de ermitaño que enfrenta su soledad dividido entre sus recuerdos del amor pasado y Cuba, su trabajo de varias décadas al frente de la Asociación de Cazadores de la aldea y la creencia de que los lobos en el bosque no desaparecieron del todo. Para probar su sospecha emplea todos los recursos económicos del gremio, a pesar de la amenaza de sus miembros con destituirle.

El filme medita en torno al poder y los conflictos intergeneracionales que propicia, cuando se trata de mantener o renovar el *statu quo* imperante; ese dilema entre el conservadurismo y su perpetuación, mientras establece estrategias de resistencia al cambio, y la respuesta de las alianzas que toman sin vacilación la iniciativa de su

destitución por la fuerza. En su haz de relaciones causales la película articula una problemática mucho más interesante aún: la capacidad de las futuras generaciones de llevar adelante las transformaciones necesarias al asumir el protagonismo, en tanto se convierten en simples continuadores del *establishment* a nivel pragmático e ideológico de la sociedad, cuando nos muestra, ya en su parte final, la intención de Akira de impedir infructuosamente la cacería del último de los lobos que por fin ha descubierto en el bosque. Una práctica de exterminio incentivada por él en el pasado y que, luego de ser destituido al frente de la asociación, desea enmendar.

La muerte del animal niega la posibilidad de restablecimiento del equilibrio ambiental en la región sin la acción coercitiva del hombre; pero también implica, a nivel simbólico del filme, un tiro de gracia a la figura alegórica del antiguo poder (el viejo Akira), con todo lo que de valor ideológico, social, moral, político y religioso representa para la comunidad. Antes ha ocurrido un proceso de aprendizaje en el viejo cazador, de auto-anagnórisis, donde el mito de la caverna, muy conocido en uno de los diálogos de Platón² y que inspiró parte de los estudios del psicoanálisis, actúa como intertexto que entraña no solo una significación cósmica, sino también ética o moral en el desarrollo de esta historia de personaje, con la precisión de quien hurga en su espesura psicológica y consigue epitomar, en la escena de su encuentro con el lobo al fondo de la cueva –allí Akira decide no matarlo cuando sus miradas de amenaza se cruzan porque se reconoce en él–, el sustrato ideológico de la película.

El carácter simbólico de sus categorías témporo-espaciales remite a la noción de circularidad y estatismo en la ideología, vida cultural, social y económica de los habitantes de la comunidad rural nipona. La trama tiene como punto de arranque y desenlace un mismo suceso –la visita de turistas a la aldea, a los cuales se les informa que Higashi Yoshino sigue siendo una región donde los cazadores han asumido la función depredadora de los lobos–, como si con ello apuntalara la idea de una comunidad enclavada en el limbo, aislada del mundo por imponentes anillos de cadenas montañosas, viviendo en el letargo de la misma leyenda que la hace popularmente conocida para los visitantes, aun con el transcurso temporal de un año y el cambio de poder en su andamiaje sociopolítico.

La excelencia fotográfica de Yutaka Yamazaki, preferentemente en los demorados planos secuencia en exteriores para resaltar la majestuosidad

de la naturaleza en su estado más salvaje y la acción transformadora del hombre en sus labores de supervivencia, el énfasis en el muestrario de ritos y costumbres ancestrales de la cultura nipona, así como el desempeño histriónico de Tatsuya Fujii, destacan el equilibrio conceptual de su puesta en escena que cuenta con un guion bien estructurado, sin complejidades en sus relieves dramáticos. Su historia, ajena al contexto cubano, consigue potenciar desde la sutileza de la enunciativa otras aristas de acercamiento al plasma ideológico de la película, en tanto engrana con eficacia los referentes culturales intratextuales, muchos de ellos (visuales, sonoros y simbólicos) identificables por el espectador nacional, debido a sus implícitas resonancias de cubanía. En esa relación de dialogicidad intertextual con nuestro tejido cultural, tanto en el plano diegético como en las zonas de imantación de su discurso profundo, radica, a mi juicio, lo más atractivo del filme de Quintela. Es aquí donde la recepción de *Los lobos del este* se complejiza, en la medida en que su ideología se abre a nuevos caminos para la interpretación.

No se trata de identificar el constructo simbólico al nivel de superficie de esta historia japonesa –tal era el requerimiento de la producción de Naomi Kawase– y su “camuflaje” estético y retórico de los signos que atañen a nuestra dinámica histórica y cultural: por ejemplo, japoneses trovadores, los comentarios del personaje principal sobre “la tierra donde se hace el mejor mojito del mundo” o la escena del acto de homenaje al líder de la Asociación de Cazadores a la usanza de una asamblea sindical estilo “cubano”, con carteles, diploma de reconocimiento, un breve recital de poemas y hasta una canción de Elena Burke –muy atinada para el sentido ideológico del filme– doblada por una linda chica nipona. En realidad esas “anuencias poéticas” forman parte de un maridaje mucho más hondo que tiene su punto de partida en la continuidad dialógica entre *Los lobos...* y su precuela, *La novia de Cuba* –de hecho, se insertan secuencias tomadas de la película de Kiroki– para hibridar su discurso en torno a la soledad del poder, al fracaso de la utopía, a la crisis existencial del individuo que no encuentra asidero en el presente y advierte, a su pesar, la incertidumbre del futuro. En este punto, el relato utiliza como clave para esa propuesta otra de lectura una imagen clásica, muy recurrente en la iconografía del mito teleológico nacional, y con ella dota de una significación mayor al personaje de Akira (Cuba), cuyo alcance trasciende, a partir de aquí, el plano

de las relaciones causales de la diégesis desde la subversión del sentido que *reconstruye* el símbolo estético cinematográfico. El plano es de una sutileza estremecedora y violenta. Solo entonces puede comprenderse que la sintagmática del texto insta a un pacto hermenéutico con el espectador para nada ingenuo y lineal. Así, Quintela consigue un filme pequeño pero sublime, discreto y perturbador, simple pero magistral, que asienta, en esas tensiones del sentido y la conjetura, las paradojas del arte.

Los lobos del este milita en ese grupo de películas sin ambiciosas pretensiones, pero con resultados estéticos excelentes. No solo es la mejor en la cinematografía de su realizador hasta hoy, un camino en ascenso no exento de riesgos y experimentación estilística; representa también, junto a *José Martí: el ojo del canario* (Fernando Pérez, 2011), la más importante entre las creaciones de los directores cubanos de los últimos años.

En contra tendrá, acaso, su tránsito por la indiferencia; que la ductilidad del nervio poético de este lobo en Japón se acode ante la ceguera. Aunque su marca de producción exteriorice lo contrario, en esencia se trata de una película de espíritu nacional, una lección del cine nuestro que permanecerá, quiérase o no, como una obra de culto.

Ronald Antonio Ramírez
(Santiago de Cuba, 1978).
Ensayista y crítico.

¹ En la caracterización del personaje protagonista de *Los lobos del este* hay puntos de contacto también con otros referentes de la filmografía nipona: por ejemplo, con la historia de Dersu Uzala (*El cazador*, 1995), de Akira Kurosawa, y con Takuro Yamashita, el personaje protagonista de *La anguila* (1997), de Shohei Imamura.

² En su *República* (VII, 514ab), Platón hace referencia a la significación filosófica de este mito que luego la tradición grecolatina sedimenta y enriquece en diferentes textos, v.gr: Servius (*Sobre las Bucólicas*, III, 105), la ritualística de Eleusis y las ceremonias religiosas instituidas por Zoroastro en honor a Mithra, las cuales inspiraron, según Porfirio (*De antro nympharum*, 6-9) las creencias de los pitagóricos y luego de Platón. En esencia, la película comulga con la interpretación platónica de que el alma permanece prisionera de sus pasiones y solo alcanza a liberarse, luego del viaje que emprende para lograr su autorreconocimiento en cualquier momento de la vida, a través de la luz del intelecto. Es el enlace estrecho entre el simbolismo metafísico (la conjunción de un cosmos armonioso) con el simbolismo moral (el equilibrio del yo), sobre el cual descansa la fenomenología mitológica de la tradición griega.

Los goces de la amistad: una película de Magda González Grau

cine

Si tienes un hondo penar, piensa en mí.

Si tienes ganas de llorar, piensa en mí.

CHAVELA VARGAS

Cada época condiciona y amolda irremediablemente la actitud filosófica de quienes la viven, aun la de los espíritus más insensibles e indóciles. Atravesado por las obcecaciones sociales del siglo xvi francés, Michel de Montaigne no escapó de la mentalidad machista. Por más muestras de humanismo que diera en la creación de un género que Alfonso Reyes reconoció como el gran centauro de todas las expresiones literarias, colocándose el humanista francés a sí mismo como objeto y sujeto de su escritura, pueden leerse unas lamentables líneas alusivas a la figura femenina en uno de sus más notables ensayos: “a decir verdad, la inteligencia ordinaria de las mujeres no alcanza a que puedan compartirse los goces de la amistad; ni el alma de ellas es bastante firme para sostener la resistencia de un nudo tan apretado y duradero”.¹ Afortunadamente su aporte indiscutible al campo de las letras lo redime.

Sin embargo, debemos hallar amparo en la pureza lírica de Safo, que lo antecedió con notable distancia y desigualdad epocal. La poeta de la antigüedad clásica resalta en sus versos la amistad virtuosa entre las doncellas de la “Casa de las servidoras de las Musas”. Más allá de lo humano, sus poemas traslucen una conexión afectiva con la divinidad femenina:

Al Olimpo volara

si alitas yo tuviera,

cual cándida paloma,

y a Pafía la risueña

mis cuitas contara,

*mis amorosas quejas.*²

Solo por la figura omnipotente de igual sexo puede ser entendida y atendida la angustia de la mujer que canta. De todas las heroínas de Ovi-

dio fue Safo la más real y trascendente. De su talento extraordinario, de la firmeza y perdurabilidad de su verso (símbolo de su espíritu incorruptible) se olvidó nuestro Montaigne, lo cual hubiera salvado la radicalidad de su pensamiento.

No obstante, el presente se revela con fuertes resonancias del pasado. En pleno siglo xxi, quienes ahora leemos al filósofo francés y somos fieles a la pasión de la poeta griega, todavía vemos en nuestra realidad inmediata algunas reminiscencias del machismo exacerbado que se nos muestra, a través de la ficción, en el universo literario y audiovisual contemporáneos.

Graduada en Letras desde 1980, donde tuvo la oportunidad de conocer tanto la obra de Montaigne como la de Safo, Magda González Grau estrenó en la trigésimo novena edición del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano su ópera prima cinematográfica *¿Por qué lloran mis amigas?* El título vaticina una angustia que macera y remueve al espíritu femenino, pero también filtra la relación sentimental de los sujetos que se enuncian: cuatro amigas entrañables desde la juventud aparecen después de veintitrés años en un escenario íntimo –la casa de una de ellas (promotora de la acción)– con el objetivo de repasar sus vidas, afrontando los riesgos que todo encuentro supone, sobre todo, aquellos más cercanos al redescubrimiento del ser querido.

Con la misma firmeza que la dama se impone ante el rey en el juego del ajedrez, se debaten estas mujeres, en jaque, una frente a las otras, consecutivamente, como retozo de señoras, cada una desde su posición: la idealista y consecuente Yara (Yazmín Gómez), la convencional y dogmática Gloria (Luisa María Jiménez), la insatisfecha y traumatizada Carmen (Edith Massola) y la realizada Irene (Amarilys Núñez). En esta historia cinemato-

gráfica se nos revela la intimidad de cuatro cubanas, cuyas contrariedades, dudas, secretos y conflictos les imprimen a sus conductas un carácter universal y las colocan en el lugar de cualquier mujer del mundo, lo que hace que este relato de ficción pueda ser la biografía real de muchas.

La película aborda la vida emocionalmente insatisfecha que por largos momentos ha tenido cada una de las protagonistas, quienes han visto reducidas sus aspiraciones, perspectivas y pasiones como individuos. Colocadas sobre el gran tablero de la vida, estas mujeres muestran que cada cual es portadora independiente de ideologías, situaciones familiares y económicas que intentan afrontar desde lo particular, y que se develan contrastadas, para ser resueltas en el plano de la realización espiritual, en un único espacio: la hermandad entre amigas. Defender convicciones, proteger a la familia, alcanzar reconocimiento profesional... no es obra de la autosuficiencia absoluta. Cuando el intento por salvarse de una cotidianidad aplastante se desvanece y las relaciones intrafamiliares se resquebrajan por el choque entre las aspiraciones individuales, quedan los amigos, contruidos con nuestras propias manos, en donde residen refugio y seguridad.

Estamos en presencia de un filme con un elenco que garantiza las intenciones autorales, las actrices logran mostrar un balance creíble entre lo que fueron, lo que son y lo que necesitan ser cada uno de los personajes. Estos demandan un fino dominio de la técnica actoral para defender gestos, miradas, reacciones y actitudes (dúctiles o intransigentes según el planteamiento) que, además de develar su mundo introspectivo, garanticen su evolución como heroínas para el espectador.

La estructura del discurso, marcada por la colocación de los *flashback* (que, en primera instancia, declaran el rescate de una memoria afectiva: lo que fueron explica el porqué están reunidas hoy, y, en segundo lugar, son un recurso que aporta hechos que no están en el macrorrelato), para fundamentar el comportamiento actual de los personajes y ampliar la información testimonial que se le brinda al espectador, hace que la narración avance en una suerte de actos, donde cada intérprete tiene la oportunidad de defender su protagonismo, en tanto las otras se comportan como testigos omnipresentes e interactuantes. De manera que la temporalidad del relato se articula mediante la convivencia entre los tres tiempos que ofrecen la intensidad dramática de los acontecimientos y dividen la atención del espectador: el presente

que busca respuestas en el pasado y la formulación de un futuro en virtud del antes y a partir del ahora.

El concepto de antagonismo se presenta cuidadosamente estudiado, pues no se trata de un “todas contra una”, sino que se parte de la revisión interior para conformar el juicio hacia las otras. La fuerza que radica en el carácter de cada figura femenina mueve las emociones dentro de la escena y hace que el espectador advierta la veracidad en los conflictos de estas mujeres. Nada queda en la superficie, nada se silencia.

Magda González revisita temáticas que han marcado su poética como creadora. Producciones audiovisuales anteriores (*Obscena intimidad*, 2007; *Clase magistral*, 2003; *Añejo cinco siglos*, 2013, por solo mencionar algunos títulos dentro de la enorme trayectoria de la realizadora) colocan a la mujer protagonista –madre, esposa, profesional– frente a la soledad interior, el abandono, la incompreensión social o familiar, el rechazo y la lucha por defender sus ideales. En *¿Por qué lloran mis amigas?* estos tópicos se encuentran repartidos entre las cuatro heroínas que exponen la complejidad de sus vidas para un espectador que puede ser libre de juzgarlas o entenderlas, según el personaje con el que se desee comulgar, pues para eso, con mucha elegancia, en el encuentro de las amigas, lo particular cabalga junto a lo colectivo. Para ello tiene tiempo el espectador, el clima de la película está a favor suyo, ya que la directora ha cuidado que nada se interponga entre este y la ficción. Incluso el sonido musical indirecto para dar intencionalidad dramática a los diálogos es evitado en función de la naturalidad escénica.

Porque mejor afuera que adentro, como sintió Virginia Woolf cuando se le prohibió entrar a la biblioteca de la Universidad de Cambridge (santuario masculino), las protagonistas de la película de Magda, querido Montaigne, salvan y transforman su espiritualidad gracias a la amistad, en donde pueden exorcizar los demonios que las encierran.

Sergio Pérez Hernández

(La Habana, 1980).

Profesor, ensayista y guionista.

¹ Michel de Montaigne: “De la Amistad”, en *Ensayos*, Libro I, edición digital basada en la de París, Casa Editorial Garnier Hermanos, [s.a.], p. 196.

² Safo: “Poema VI”, en *Antología mínima*. Disponible en <http://www.cervantes-virtual.com>.



Hasta el 27 de agosto, el Museo de la ciudad de Antioquia (Colombia) acoge la muestra de videoarte cubano *Eros cotidiano*, como parte de la exposición internacional *89 Noches*. Descolonizando la sexualidad y la oscuridad, dedicada al arte erótico también presente en dicho museo. La curaduría general fue de Carolina Chacón (Colombia) y Stephanie Noach (Holanda).

Las obras que componen *Eros cotidiano* resultaron, al decir de su curadora Beatriz Gago, “en un pequeño ensayo visual que sugería la existencia de una narración épica, heroica de base popular, arraigada en la cotidianidad y enriquecida con ciertos referentes eróticos procedentes de la tradición. Se reflexionaba, a través de estas obras, sobre la gran importancia del microrrelato social que se apoya formalmente en la yuxtaposición de los recursos erótico y heroico, como estrategia de autoafirmación, fuente de una gesta (otra), inmanente, ajena a épocas, modas o ideologías, ausente de los libros de historia.”

Al reunir piezas de siete videastas –Juan Carlos Alom, Magdiel Aspillaga, Henry Eric Hernández, Carlos José García, Lázaro Saavedra, Orestes Hernández, Ernesto Oroza y Katiuska Saavedra–, “Eros cotidiano, accionó desde un intenso diálogo entre pasado y presente. La utilización del collage a partir de audiovisuales icónicos procedentes de la televisión y el cine, y el recurso del pastiche de referencias sonoras, visuales, literarias e históricas, resultan en una perspectiva trastemporal y trashistórica”.



libros

La isla –y la tormenta– que se repite

Traté de resistirme, pero resultó imposible pasar por alto la imagen de cubierta de *Medea Maelstrom* (Ed. La Luz, 2016). Porque la obra de teatro, escrita por el narrador, poeta, dramaturgo y profesor Roberto Viña (La Habana, 1982), comienza justo allí.

La foto es un instante del performance que la artista visual Cirenaica Moreira (La Habana, 1969) incluyó en la instalación *Estas flores malsanas* (2015), exhibida en la Galería “Servando Cabrera”. La mujer del performance no es propiamente Medea. Pero en esa mujer, es decir, en el cuerpo insertado en el nodo de la instalación, hay no pocos elementos comunes con la protagonista de la obra de Viña: la hembra hechicera, la enamorada, la mujer en fuga y la que planta batalla, la mujer conocedora de un mundo donde un hombre puede ser a un mismo tiempo padre, dictador, amante, verdugo.

Este no es un texto interesado en diseccionar una instalación. La toma en cuenta en tanto punto de partida de una ruta crítica que arribará a un texto teatral. El dramaturgo apostó por esa imagen, es una foto tomada por mí. Visto así, lo que sigue es añadir que Roberto Viña quería ser leído desde esa imagen donde una mujer lleva un largo vestido blanco y un nido entre las manos.

El ruedo del traje se oculta entre ondas tan blancas como el vestido. Singular oleaje. Aparenta el mar. Falso mar, falsa y rara quietud: no hay movimiento en el performance, la artista permanece detenida durante una hora; sin embargo, “la procesión va por dentro”.

Las ondas blancas remiten a lo opuesto de la calma. Son las intensidades de la vida. Como ráfagas; la tempestad azotando el escenario de vida de la mujer. Ese *maelstrom* trascurre también dentro del cuerpo: en la cabeza. Los dos océanos, el interior y el que termina en las orillas de esa mujer-isla, sufren el azote de las temibles Tormentas de Almas.

La Medea de Roberto Viña es delito y deleite, también delirio, decisión y disensión; solo así puede devenir texto teatral prosaico en más de un sentido. Para el teatrólogo Eberto García, prologuista del libro, “más que una deliberada decisión del dramaturgo [Roberto Viña], la circunstancia del viaje y la condición emigrante de Medea parecen ser aristas posibles para establecer conexiones con el universo del personaje en sus innumerables encarnaciones”.

Medea y la huida otra vez, los argonautas, Jasón, el vellocino, el poder y la maldad de Eetes y la flota en franca persecución, la muerte de Apsirto

otra vez. Sí, es cierto, pero solo el deleite y el delito explican la decisión de asumir el riesgo de la revisitación.

El dramaturgo ladinemente eligió solo una parte del drama de Medea, sin dudas puede afirmarse que justo en ese punto comienzan el goce y la contravención. Porque asume nuestro (des)conocimiento del mito en cuestión, asume además que, a pesar de todo, nos detendremos en su versión del mito, en el acto necio de establecer una conexión entre Mito e Historia, o entre el mito y nuestro devenir.

Con su elección, Viña se ha saltado una regla, a riesgo, la introducción del conflicto trascurre casi en elipsis. Las peripecias de Jasón motivadas por las tareas ordenadas por Eetes, y la intervención de Medea en estas forman parte de lo externo del relato. Fluyen debajo, forman parte de lo que no integrará el texto a representar.

El disidente Roberto Viña parece decirnos “he decidido marcar distancia”. Su Medea nos llega no desde una lengua bifida o viperina, pero sí desde un discurso despojado de una norma o registro mínimamente interesado en un aliento digamos clásico, o de alta corrección. Medea y La Nana se trenzan en parlamentos con giros más que familiares para un lector que, libreta de abastecimiento de por medio, recibe la breve cuota de pollo para todo el mes, la ración de pan demasiado pedestre, huevos racionados, al igual que sucede con Jasón y los marineros.

El drama de esta Medea trascurre en la fuga. No hay aquí novedad. Pero la mirada de Roberto también apuesta por el deseo y la repulsión de/entre mujeres y hombres confinados a los límites del Argo. Hombres que se amanceban con otros hombres. Hombres dispuestos a disfrutar en pareja, a la vista de nadie, el sometimiento de una mujer.

Los humores y flujos del cuerpo, sumados a la violencia del lenguaje utilizado en las escenas donde el humano es casi menos que humano, nos ayudan a descolocar, del contexto mitológico, al relato. Nos lo ponen “a tiro”. Nuestro ojo crítico lo ve a través de la mirilla con la que colimamos cuanto acontece en el entorno de lo Real. Visto así, la fuga de Medea, una huida a través del mar, también podría ser la toma de distancia de no pocos cubanos balsa o avión mediante, o la caminata a través de la selva o el desierto a riesgo de morir en manos de traficantes, por el ataque de algún animal o producto de una insolación, el hambre y la sed. Sí, es una lectura perversa, es la clave o un guiño que me regalo cuando en la ecuación de la huida le pongo nombre a las variables.

Pienso en la Medea de Roberto Viña. Pienso también en la mujer del performance de Cirenaica Moreira. La de Viña literalmente dice: “Mi padre nunca me hubiese dejado partir, me tendría a su lado para continuar engendrando una estirpe de varones celosos. No, merezco algo más que una bacinilla, algo más que una cuna y un telar: no quiero envejecer a la sombra de soldados calvos y entrecanos, de militares decrepitos, de escoltas vigilantes al mandato del hijo del sol”.

Esas palabras son, sin lugar a dudas, las palabras que podría espetarnos la mujer vestida de novia, con un nido entre las manos y a la altura del pecho, que en la instalación resiste el blanco oleaje alrededor de sus piernas. Sí, la figura del padre como la representación de cualquier hombre y de cualquier poder.

Ese nido entre las manos es todo lo que cree poseer, es todo cuanto ansía defender. A cualquier precio. Da igual si utiliza brebajes, su cuerpo, la lengua y el lenguaje. Da igual si la estrategia es el engaño. Para escapar, a veces, se empeña todo o casi todo, que no es lo mismo pero es igual.

En el relato de Viña, la moneda de cambio, y a la vez el obstáculo es Apsirto; el hermano, aquí, es un niño –el relato original contempla una variante en la cual Eetes envía a su hijo en una flota para capturar a Medea. Su hermana, varios años mayor, lo desmembrará. Cada trozo servirá para frenar el impulso de la flota enemiga. Eso, por supuesto, no es novedad. Eetes consumirá el preciado tiempo, destinado a la captura de la hija huyuya y jibara, juntando los cortes de carne esparcidos en el mar. Puestos a comparar, en *Estas flores*

malsanas Apsirto podría estar representado en el laurel benjamín que crece en el nido.

Medea, Jasón, La Nana, los Marineros; cuando rememoro las escenas todos se constituyen en humanos más que humanos, por lo tanto, todos serán capaces de transitar por la condición de humano menos que humano: el bien y el mal conmutándose según manden la razón o las glándulas. Aunque batallan para hacer posible la huida, no logran alejarse de lo peor de sí. Están confinados a la piel y a los deseos, la libertad ha sido limitada también por las maderas del Argo. Por si no bastara, los cerca la vastedad del mar.

Medea, Jasón, La Nana, los Marineros, el Argo; todos son islas, rodeados (casi) por el mítico mar descrito por Virgilio en el poema. Ese mar de Piñera que constriñe la Isla y las vidas

en la isla, hombres y mujeres atrapados en una huida imposible, porque regresan al mismo punto de partida, allí donde los deseos son, a un mismo tiempo, paraíso e infierno.

Si el mar donde navega el Argo es el mar o el mal entendido por Piñera, entonces literalmente es un cáncer el oleaje blanco de la imagen de cubierta. *Cirenaica maelstrom*, podría decirse, o las Tormentas del Alma azotando a una mujer-isla.

Ahmel Echevarría
(La Habana, 1974).
Narrador y editor.

La aventura del ir y venir y los aciertos de un investigador que quiere que tú sepas

libros

La vida es una aventura. La vida de un cubano es más que eso: es una hazaña. Ahora, la vida de un músico cubano en el extranjero... eso es una novela de muchos capítulos y varios tomos. El libro de Joaquín Borges-Triana: *Nadie se va del todo. Músicos de Cuba y del mundo* (Ed. La Luz, 2017) es una actualizada y abarcadora investigación sobre la diáspora musical cubana de nuestra historia más reciente. No, no es una novela, pero se mueve por tantos espacios, aborda tantos géneros musicales y otorga voz a tantos creadores... que una vez iniciada la lectura es imposible dejarla por tal de saber qué es y será de tantos músicos abriéndose vía fuera de su tierra natal.

Este es un libro necesario para dilucidar por qué caminos vamos como la nación musicalmente privilegiada que somos: ¿todos los talentos deben legitimarse en el extranjero?, ¿el mundo solo demanda de nosotros maracas y claves?, ¿el hecho de residir en la Isla garantiza una identidad cultural inflexiblemente cubana?, ¿y, debe ser inflexible esa identidad? En estas páginas Joaquín aporta sus respuestas y también, como texto diná-

mico al fin, sus preguntas, siempre a través del tono cercano y fluido que le es propio, consiguiendo esa lectura interactiva que tanto se agradece. Sobre todo, si es cubano, el lector establecerá una empatía inmediata con este título, pues: ¿quién de nosotros no mantiene en su banda sonora cotidiana algún disco de Willy Chirino, Orishas o Habana Abierta? ¿Qué amante del metal no ha sentido el cosquilleo del orgullo al poder afirmar Dave Lombardo es cubano? ¿Quién no se ha alegrado de tener nuevamente a Tanya ofreciendo su voz y su energía en la Isla?

Son cientos los músicos que han debido renacer en otras latitudes, pero, tal como lo demuestra Joaquín, es este un hecho casi tradicional dentro de este campo. Ir y venir dinamiza los horizontes culturales de cualquier espíritu inquieto, a la vez que favorece la renovación de una cultura nacional, en ocasiones lastimada por disposiciones estereotipadas y decadentes.

En *Nadie se va del todo...* –como el auténtico investigador que es–, Borges-Triana no se ha limitado a recopilar nombres, episodios y destinos, sino que, a lo largo de diez capítulos

ha concebido un completo estudio que parte desde las migraciones en la actualidad mundial (y dentro de estas, el rol de la música como soporte identitario), a la par que analiza y ejemplifica el devenir de músicos cubanos en diversos mercados, para concluir destacando lo urgente que resulta preservar todo el patrimonio musical cubano, superando cualquier traba posible que nos impida acceder a tanta riqueza inagotable, pero dispersa.

De manera acertada, Joaquín ha logrado abordar un tema de gran magnitud proporcionando datos interesantes, opinando, empleando referencias oportunas y, sobre todo, ocupándose de zonas y creadores que –por diversas razones–, no han encontrado el lugar que merecen en los medios de nuestro país. Así, en estas páginas aparecen sobresalientes rockeros, raperos, jazzistas, hombres y mujeres geniales que han intentado (y muchas veces logrado) insertarse en la escena internacional.

Este libro se suma a ese grupo selecto de estudios que contribuye a demostrar que nuestra música no solo trasciende y vale por lo puramente tradicional. La manera en que

paradigmas sonoros como la *world music*, el *house* y el *techno* han permeado la creación de muchos cubanos es ampliamente documentada en estas páginas.

Destaca en el volumen la perspectiva cercana que emplea el autor para hablarnos de –como el mismo expresa– los músicos trasterrados. Joaquín nos presenta al individuo creador, sus dilemas, expectativas, frustraciones, éxitos e ilusiones. Y desde esa atención enfocada en el ser individual es que se nos devela el gran tema de la emigración y su nexa con la creación musical, para concluir, con toda naturalidad, que a veces las fronteras constituyen pura formalidad y que la música es una de las grandes responsables de que así sea.

Irela Casañas Hijuelos
(Santiago de Cuba, 1980).
Poeta y ensayista.

Las pulsiones del cuerpo: el otro ante el espejo

libros

Hace unos años, el narrador Alberto Garrandés inició lo que podríamos calificar como una saga analítica sobre el cine, que incluye: *Sexo de cine. Visitaciones y goces de un peregrino* (2012), *El ojo absorto. Notas sobre el cuerpo en el cine* (2014) y *Una vuelta de tuerca. Cine de autor y películas de culto* (2015), para cerrarse, al menos temporalmente, con *El espejo roto. Morfologías del cuerpo gay/lesbiano queer en el cine* (2016).

Estos títulos, publicados por Ediciones ICAIC, cubren una zona apenas entrevista por la crítica y la ensayística cubana: la otredad. Fenómeno que parte de una matriz sociológica, desde la cual se han (con) formado los estereotipos, la otredad es aquello que se aleja o rompe con esa lógica esquemática, rígida y, por tanto, susceptible de ser transgredida, violada.

Las sociedades han establecido patrones desde los cuales se perfilan las reglas para la “normal” convivencia dentro de ellas. Los sujetos, dominados por la conciencia del “debe ser”, son modelados por instituciones sociales (familia, amigos...), educativas (escuela) y profesionales (trabajo). En esta lógica predominan cánones muy bien marcados, que van desde la heterosexualidad, el alto nivel profesional que supone recibir medianos o altos ingresos y la misión de constituir familia. La cultura occidental y que perfila la existencia de un sujeto ideal, y por debajo de este, la de una mayoritaria minoría que aspira alcanzar reconocimiento.

Estos patrones han dominado buena parte del cine a lo largo de su historia. Pero como toda regla es susceptible de ser trasgredida, los sujetos comenzaron a liberarse de estas ataduras sociales. La década del 60 del siglo xx fue el punto de ruptura: la revolución sexual, el movimiento hippie... marcaron un parteaguas en estos procesos a partir de un profundo debate en torno a las minorías y a sus espacios de representación y equidad.

El cine, que había sido pacato en su mayoría, buscó a partir de entonces la manera de mostrar otra perspectiva con respecto a los sujetos. Y no es que no lo hubiese hecho antes, sino que las mismas marcas sociales denotaban estas prácticas como impuras, corruptoras de la moral y de la integridad personal. A los realizadores la idea los motivó, pues podían indagar en individuos que apenas aparecían en pantalla. Se conformó entonces un mapa grupal de la sociedad y de la diversidad de individuos que la componen. Tardaron otras décadas para que fenómenos como la homosexualidad fuera retirada de la lista de enfermedades mentales establecida por la Organización Mundial de la Salud; pero su historia no viene de época tan reciente.

El espejo... intenta panear una parte de las morfologías del cuerpo gay-lesbiano/*queer* en el cine, aunque su intención no es analizar todas las películas donde se haya tratado el tema o donde alguno de los personajes esté marcado por la condición/deseo/ocasión de ser o actuar como gay. Por ello, lo *queer* como perspectiva, aparece de manera más sintomática en estas películas y en los criterios que de ellas se desprenden.

Las ideas de Garrandés acerca de filmes como *Peacock* (Micahel Lander, 2010) son dotadas de una armazón teórico-conceptual-crítica y a la vez poética que le permite analizar una película como esta, donde la complejidad de la historia del protagonista, en su doble función como esposo y esposa, tiende a confundir al espectador. Simula, momentáneamente, la existencia de una discreta pareja en un pueblo pequeño, hasta que todo se nos revela y comprendemos la verdad oculta. Con todos estos ingredientes, Garrandés logra regalarnos una visión muy profunda de las complejidades emocionales que retrata la obra. Mientras el ejemplo *M. Butterfly* (David Cronenberg, 1993) es también una joya al reflejar la sinuosidad de las identidades humanas, la culpa se instala en Gallimard y lo convierte en su propio renegado, y esta identidad lo lleva por el cauce de la muerte donde encuentra, por fin, la liberación.

Mucho me recordó el acápite dedicado a *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005) el cuento de Rufo Caballero incluido en *Seduciendo un extraño. Historias de cine vueltas a contar* (Edi-

ciones ICAIC, 2010), por la manera en que se engarza la historia de Ennis y Jack con la apreciación que tienen los otros acerca de la relación.

Por su parte, la comparación entre dos obras del director Wong Kar-wai revela otras perspectivas acerca de su cine. *Happy Together* (1997) e *In the Mood for Love* (2000) exponen a sus personajes en las tramas sentimentales más profundas. Sin embargo, estos actúan movidos por el contexto social. En el caso de *Happy...* “Wonk Kar-wai bosqueja la historia de una relación gay donde la posesión, el amor autodestructivo, la dependencia emocional y la necesidad de entrega equipan una pasión llena de matices”. Aquí Garrandés nos revela que el propio Rufo Caballero le advirtió que el abrazo al final del filme es uno de los más dramáticos del cine en los últimos años, “porque en él hay deseo, pena, orfandad, duda y alegría”.

Tiene este libro también un apartado dedicado a *Morte a Venezia* (Lu-chino Visconti, 1971), ya recurrente en los volúmenes anteriores del autor. Garrandés vuelve sobre los temas y los filmes que lo apasionan. En cada acercamiento el espectador encuentra otras (nuevas) zonas, ideas, perspectivas y análisis que permiten la conformación de un corpus teórico acerca de la obra.

Entre los filmes que motivan al análisis para formar parte de lo que puede ser una segunda entrega de *El espejo roto...* podríamos sugerir: *Keep the light on* (Ira Sachs, 2012); *The Neon Demon* (Nicolás Winding Refn, 2016); *The Handmaiden* (Park Chan Wook, 2016); *Love* (Gaspar Noé, 2015); *The Danish Girl* (Tom Hooper, 2016) y *Moonlight* (Barry Jenkins, 2016) que fue seleccionada como Mejor Película en los Oscar 2017.

Entre las obras cubanas Garrandés indaga en filmes como: *Viva* (Paddy Breathnach, 2015), *El Rey de La Habana* (Agustí Villaronga, 2015), *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1994), *Afuera* (Vanesa Portieles, 2012), *Verde verde* (Enrique Pineda Barnet, 2012), *Vestido de novia* (Marylin Solaya, 2014), *Juntos y revueltos: El Mejunje de Silverio* (Nicolás Muñoz, 2014). Al referirse a estas

obras configura un mapa cubano sobre el cine no heteronormativo, aunque en algunos casos, el discurso de los filmes tienda a ser discriminatorio con respecto a tales sujetos. No obstante, las películas mencionadas son al menos un intento por mostrar esa zona menos transitada en el complejo abordaje de las identidades humanas.

La publicación de este título, que contribuye a su saga crítica-analítica-ensayística sobre otras zonas del cine, hace a Garrandés merecedor de nuestros respetos, por aportar nuevas ideas acerca de la configuración de los sujetos que antes pertenecían a la otredad y que ahora se instauran como personajes-estandartes de un espacio cada vez más representado, más recurrente en la producción audiovisual. Su aparición no se debe a un impulso trasnochado, sino a las altas posibilidades narrativas que ofrece un personaje gay/lesbiano o *queer* al ser mostrado, para indagar en su sicología y mostrar los conflictos humanos que lo asedian.

En algunos casos los sujetos aspiran a una identidad no otorgada de manera natural y se afanan en la búsqueda de su felicidad interna mediante el artificio (travestismo) o la operación que significa la mutilación de sus genitales y la asignación de un nuevo sexo, la liberación del ser interno mediante la expresión del sentimiento hacia una persona de su mismo sexo; el placer en la conquista y la orgía como cúspide de las fantasías sexuales. Estos deseos, gestados desde su fuero interno, condicionan su actuación. Son las pulsiones del cuerpo expresadas frente al espejo.

Rubén Ricardo Infante
(Holguín, 1986).
Periodista y profesor.

David López Ximeno reinventa Alejandría

libros

Con *Invencción de Alejandría* (Ed. La Luz, 2016) el poeta y ensayista David López Ximeno desanda los senderos, movedizos siempre, complejos también, de la poesía de tema erótico, aunque estas y similares clasificaciones poco aporten a la esencia del poemario ni a la libertad de miras con que se acerca el autor al tema.

El suyo no es el erotismo trivial e insustancial que en ocasiones encontramos en poemarios bajo similar hábito: palpamos en las páginas de *Invencción de Alejandría* un erotismo sutilmente desbordado y, además, desbordante en su esencia, un erotismo que toma como centro de su proyección al cuerpo masculino y las múltiples aproximaciones líricas que es capaz de generar como sujeto erótico/poético. Primeramente, el cuerpo deseado, pero el cuerpo también de quien desea, conoce, posee y, en este caso, escribe los versos. Recordemos que la escritura es, además, otra manera de *poseer* en su amplio sentido: “Desconozco el país de los combates, pero mi mano/ sostuvo la espada/ Y mi abdomen exhaló sus delirios ante el joven apolíneo/ que de miedo sollozaba” (“Ayúdame a sortear”).

El cuerpo que nos muestra David López Ximeno (Matanzas, 1970) nos recuerda al cuerpo griego: esa imagen marmórea e idealizada que encontramos en las estatuas helénicas y en sus posteriores copias romanas como representación de un ideal de belleza que simbolizaba, además, la juventud y la virilidad. Un cuerpo (isla) escriturable que en ocasiones nos asalta, con rostro contemporáneo, en cualquier calle de cualquier ciudad del mundo: “Una isla amarilla, donde gaviotas y muchachos desnudos/ se confunden, salpicados por un dardo luminoso” (“Ayúdame a sortear”).

Autor, además, de los poemarios *Música Sacra* (2001), *Newyorker’s Jazz* (2007) y *Cuaderno de La Habana* (2014), López Ximeno nos muestra un cuerpo soñado (naturalizado, pero al mismo tiempo idealizado) y real, donde lo erótico resulta posibilidad sensitiva e igualmente cognoscitiva: “Él está desnudo/ Temo por su

pecho defoliado, por sus raídas pier-nas/ y sus ojos que son símbolos de agua” (“Ayúdame a sortear”). ¿Qué es el cuerpo desnudo sino el recipiente que contiene lo erótico? ¿El receptáculo para añejar el agua turbia de los días deseados? “Desnudo, sí. Para emprender el camino a tu garganta”, escribe López Ximeno en “Estéril garganta de poeta”. Y más adelante añade: “Solo con su lengua y su saliva. Como si por su boca descendiera el cielo” (“Canto de alabanza, mi madre duerme”).

Poesía amorosa de los sentidos, en la que notamos cierta influencia kavafiana, como una luminosa aureola que destaca sobre la cabeza del poeta, es la que nos ofrece López Ximeno en “Invencción de Alejandría: Desde su asiento en el Parnaso, Byron lee un poema de Kavafis.” Y añade en el mismo texto como posibilidad realmente fascinante y, por demás, posible dentro de los márgenes de lo literario: “Byron lee a Kavafis con el duelo del adolescente que mira trascurrir los meses, y ante sus pupilas se marchita el idilio. El misterio del mundo. El joven que lea a Kavafis se perfumará las manos para luego colocarse una corona de versos sobre su cabeza” (“Primera iconografía del cuerpo del poeta”).

Invencción de Alejandría posee cierta “melancolía del mundo antiguo” a la que, en su momento, aludió Flaubert, pues tiene como trasfondo, al menos en buena parte del cuaderno, la Grecia y la Roma Antiguas y el mundo del Mediterráneo al que se extendían los dominios de estos antiguos estados europeos. Para el poeta, creador también de mundos y de “escenarios” dentro de estos mundos, Alejandría es la ciudad deseada y, al mismo tiempo, el espacio habitable del deseo. La urbe mítica en la costa mediterránea de Egipto, la ciudad del Faro y de la fatídica y majestuosa Biblioteca, esa Alejandría que adoró a aquel Antínoo del Belvedere, es la misma que nos ofrece David López Ximeno en sus versos amoratorios: “Los cuerpos yacentes siempre crearán estar de paso/ ante la imagen de aquel Belvedere/ Todos imaginan no poder resistir a su belleza” (“Canción de Buonarrotti”).

Poesía altamente visual –en todos los sentidos del término– la que nos entrega el autor del libro de ensayo *Fernando Ortiz ante el enigma de la criminalidad cubana* (2011). El mismo poeta que escribe: “Solo amar al contrincante, apoyarse en su diestra/ para luego engendrar una paloma/ Solo amarlo y detenerle/ e implorarle que nunca despliegue su tentáculo/ de selvas/ Existe un rito amoratorio que todos los cuerpos/ comprenden/ Amar al contrincante. Hacerlo en silencio/ Tantas veces repetirlo aunque sientas pavor/ de rondar por su tácito imperio/ Solo amar al contrincante, con los pies descalzos/ Y en voz baja susurrar la apostasía con el alma asomada al vacío” (“Solo amar al contrincante”).

Si observamos la cubierta del libro, con diseño de Frank Alejandro Cuesta y edición de Luis Yuseff, notaremos un hermoso plato griego que muestra y ofrece, al mismo tiempo, un cuerpo masculino desnudo inclinado sobre una especie de pozo sin brocal. Estos vasos, ánforas y

recipientes de cerámica griega, con fascinantes escenas eróticas en su diseño, en rojo sobre negro o técnicas similares, forman parte también del poemario que se divide en cuatro sesiones: la inicial, sin título, “Cuerpos”, “Vasos y elegías” y “Nevadas”, como igualmente forman parte de la historia del arte erótico.

Las vasijas –esas de donde escapó el joven poeta Eumeno– introducen los cuerpos deseados y consigo anticipan/anuncian los poemas. Son de por sí recipientes escriturables y abiertos al significado: el vaso “escrito” como cuerpo que posee en sí otros cuerpos en donde cabe también la escritura: “así lo reflejan los vasos decorados por antiguas figuras/ hundidas en la memoria” (“Archipiélagos”), así en poemas como “Iniciación en el rito de los vasos”, “Artemidor y el mar”, “Vaso con nautas”, “El vaso de Temis”, “Los muchachos del puerto”, “Vaso con muchacho avergonzado” y “Vaso de la partida”.

En la última sección del libro, David López Ximeno nos trasladan

a Ámsterdam, Holanda, en poemas como “Bosquejo de la ciudad nevada”, “Introducción a Camille”, “De la pinacoteca del Rijks Museum”, “Marilyn Monroe en la postmodernidad”, “Poema indispensable para devolverse los abrazos”, “Paul Gauguin”, “Exordios tras la nevada” y “Fragmentos del diario de Dramstrat”. En este último escribe: “La mañana es tan gris que se desborda por sus ojos/ La mañana es tan mansa, que no sabe volar y se repliega al/ espejo del canal”.

El poeta no solo se fascina por lo erótico y las reminiscencias clásicas que encontramos en sus versos. Su obra, humanista en su esencia, universal en contenido, abre su diapasón a otras posibilidades, ámbitos y contextos. Así asegura que *todas las ciudades son invención de la memoria* y nos dice, algo muy certero: *cada poeta es su memoria*. Algo similar aseguró Eliseo Diego en una entrevista que leí recientemente. La memoria como recipiente y herramienta ineludible del poeta. Ante eso, el autor de este poemario inventa o reinventa, desde las posibilidades de su memoria, que es decir desde las posibilidades de su cosmovisión, una Alejandría fabulosa, sus mundos imaginarios y reales, sus feudos sorprendentes y posibles. Y lo hace poblándolos de hermosos cuerpos donde el amor, la pasión y el deseo son territorios fácilmente habitables para cualquiera de nosotros, basta solo arriesgarnos y participar en esa posible invención mítica de Alejandría que nos propone David López Ximeno.

Erian Peña Pupo
(Holguín, 1992).
Poeta y ensayista.

Huecos de araña en el país de la siguaraya: un viaje en espiral

libros

Cuando hace una década, Jamila Medina Ríos acotaba en el poemario *Huecos de araña*: “Emigro./ Hay algo ahí con la desposesión:/ raíces sin tener dónde agarrar” (2008, p. 69), no estaba introduciendo una circunstancia personal, un estado de ánimo, una postura ante lo inevitable; Jamila estaba abriendo un círculo, a ratos espiral, a ratos huracán, agujero negro donde refugiarse. El viaje como tema es quizá más antiguo que la vida misma; en todas las culturas, desde todos los espacios, los viajeros son seres de otro tipo, son los aventureros que miran más allá, que precisan espacios que escapen a nuestro ojo, a los ojos comunes de los mortales. Sin embargo, en el viaje –por pequeño que fuere– hay más que simple transgresión, hay, además, empoderamiento. No en balde es un tema por excelencia femenino; un modo oculto, silencioso, de ir más allá. De ahí que no me sorprenda que, bien mirado, *País de la siguaraya* sea un libro de viajes. Algunos recientes, otros atrapados, difuminados en la memoria. Por ello, la lectura de un texto como este precisa algunos conocimientos de rutas y arterias citadinas, quizá también algo de geografía. Cuando empecé a leerlo tuve que bajarme en el semáforo de Alamar, y creo que he estado un poco perdida desde entonces.

Este libro es diferente a sus otros libros. Algo ha cambiado para siempre en el tono de la autora. Este es un libro de madurez y no de ansias. Se trata de un texto que analiza la propia existencia, no desde el prisma de lo ignoto, lo desconocido, desde la sorpresa que esconde la propia vida, sino desde la experiencia acumulada. Por eso quizá la mayoría de los textos que en él aparecen son en prosa y son altamente narrativos. Sigue habiendo búsqueda, exploración, experimentación con el decir, pero esta vez desde una poética más consolidada, madura. Entonces, tópicos recurrentes –amor-desamor, familia, creación, la propia poesía– se alcanzan desde ángulos distintos:

“Una cerilla soy entonces a contraluz/ contracorriente/ contra viento y marea. Un fuego fatuo. Un diente (desprendido) de león” (“Intermitente de Alamar”, p. 27).

La relación con los padres, con su padre, también posee una comprensión diferente, da pie a reflexiones existenciales más complejas. En “Almendares-Mariel”, por ejemplo, una larga caminata con José Benito Medina y su olvido/definición de la palabra *invernadero* (“casitas donde siembran al calor”) da lugar a una narración, cuyos espacios funcionan como metáfora de la existencia:

La explanada se extendía hacia el Mariel y hacia la estación abandonada (detrás de la prisión de Guanajay), hacia las montañas rocosas de las que venían cargados los camiones, hacia la estación final: el Almendares...

Parecía un paisaje lunar –o lo que una puede imaginar como un paisaje lunar–, parecía el paisaje que quedaría después del fin. No me contuve y recogí una piedra. Había que caminar mucho todavía, así que enseguida me arrepentí; pensé que me pesaría cargarla tanto rato, pensé que otras piedras llamarían mi atención. Pero me quedé con esta, como si el azar fuera algo contra lo que no se puede ya luchar cuando comienza a andar su maquinaria (p. 16).

El mar –o el río– es un invitado permanente en este libro, muchos de los viajes comienzan o terminan allí. El recorrido por el litoral se torna discurso amoroso. Así en “Intermitente de Alamar” liga viaje y amor, en recorrido infinito, inagotable:

Los viajes clásicos eran largas tiradas (talismanes/ cocos/ runas/ cartas astrales/ vísceras/ péndulos/ veintiún caracoles). Se hacían de país a continente, de planeta a galaxia. ¿Qué héroe griego serviría para pintarme saltimbanqui? Herida de pasión; cloqueando/ crepitando como un escarabajo, con

la mochila al hombro de Matanzas a La Vana, de La Vana a Matanzas, de La Vana a Matanzas... Un pie en tu amor y otro pie en la asfixia y el otro en la gloria del ahorcado. Un pie en tu casa y otro en la jaula de mi mano: donde apenas me alcanza para el agua del ayuno... (p. 26).

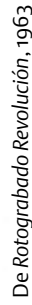
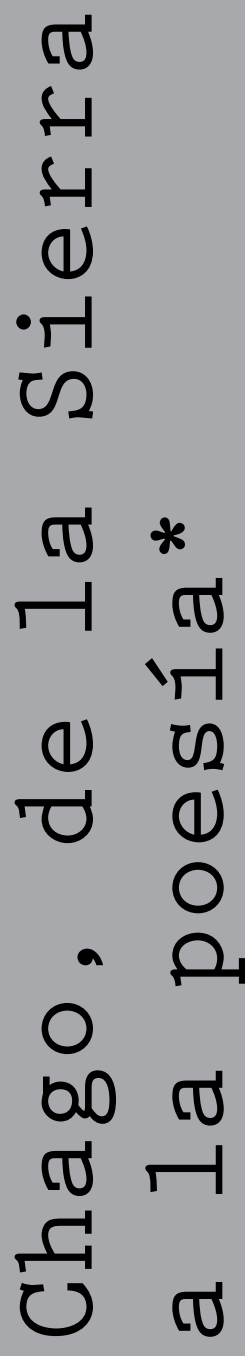
Especialmente, me conmueve el último poema de este libro –“Baño en Alejandría (Educación Física)”– porque, como si se tratara de un viaje a la semilla, Jamila regresa a su infancia, y lo hace a través de fotos, como si en ellas pudiera encontrar pequeñas piezas de sí misma. Inserta en su realidad –y en la nuestra– un espacio (las catacumbas de Alejandría); así revitaliza un sitio al que ingresa sin culpa, sin intenciones; allí, en una inmensa bañera griega, Jamila-niña de seis años frunce el ceño al sol: “Tengo solo el recuerdo de un recuerdo atado en lengua evasiva (árabe y griego traducidos, como gajitos enjutos)” (p. 90).

Sin embargo, para terminar, no voy a citar fragmentos del último texto del libro, sino del primero (“Ciudad Libertad”), aquel en el que define su visión de la poesía del único modo que verdaderamente puede hacerse, usándola como vehículo:

El poema es esa mirada vuelta sobre mí: la emoción del corcho ¿que resguarda o clausura? ¿que deja para luego el grito: aísla, añeja? cuando se adentra en la boca. (Y puede que quepa aquí también la ebria estampida, la cabalgata del descorché). El arpegio en el pecho es esa variable sensación: de la llama(ra)da al hie-lo, que me eriza la nuca (p. 12).

Yailuma Vázquez
(La Habana, 1981).
Profesora y editora.

¹ Jamila Medina Ríos: *País de la siguaraya*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2017.



¹ Maurice Sinet, *Siné* (París, 31 de diciembre de 1928-París, 5 de mayo de 2016), fue un notable humorista gráfico de prensa y caricaturista político francés. (*N. del E.*)

Al triunfar la Revolución, Chago entra en La Habana con el Ejército Rebelde, comienza a publicar sus dibujos en el periódico *Revolución*, se casa y descubre una nueva forma y concepto del humor que no ha cesado de evolucionar desde entonces.

64 La Gaceta de Cuba / 55 Años