

**Definiendo la imagen:
Benny Moré**



La gaceta
de Cuba

La Casa y el ICAIC en sus 60

Roberto, ese campo de batalla

Unión de Escritores y Artistas de Cuba
julio-agosto/19

4

UN POETA METIDO EN CAMISA DE ONCE VARAS



Un poeta metido en camisa de once varas publica catorce entrevistas respondidas por Roberto Fernández Retamar a lo largo de su vida. Como antes en *Entrevisto* (1982), aquí el pensamiento del gran escritor se enriquece en el intercambio con sus interlocutores, y se complementa con memorias y anécdotas que dan fe de la intensa vida intelectual (en el más amplio sentido del término) de quien se consideró, ante todo, un poeta.

4
20
19
julio / agosto

AUTORES

Samuel Vásquez (Medellín, 1949), ensayista, crítico de arte, dramaturgo y poeta de reconocida trayectoria, ha recibido, entre otras distinciones el Premio Nacional de Cultura por Reconocimiento, otorgado por la Universidad de Antioquia en 2011.

De la investigadora **Rosa Marquetti** (La Habana) se han publicado recientemente *Chano Pozo. La vida* (2018) y *Desmemoriados. Historias de la música cubana*, con textos dados a conocer previamente en el blog homónimo.

El poeta y musicógrafo **Sigfredo Ariel** (Santa Clara, 1962) mereció recientemente el Premio Fundación de la Ciudad de Santa Clara por su compilación de entrevistas "Figúrate. Testimonios de música cubana".

El cineasta **Jorge Luis Sánchez** (La Habana, 1960) está en la fase de posproducción de su largometraje de ficción sobre Julián del Casal.

El más reciente documental del director **Manuel Herrera** (Santa Clara, 1942) es *Retrato de un artista siempre adolescente* (2019), dedicado a Julio García-Espinosa.

Documentalista y fundador del Movimiento de la Nueva Trova, **Carlos E. León** (La Habana, 1952) acaba de publicar por Ediciones ICAIC el libro de entrevistas *Trovar el cine*.

Crítico y ensayista, **Ángel Pérez** (Holguín, 1991) se licenció en Historia del Arte y trabaja en la Fundación Ludwig de Cuba.

Ediciones Boloña publicó en 2016 *Damas, esfinges y mambisas: Mujeres en la fotografía cubana 1840-1902*, de la investigadora y crítica de arte **Grethel Morell Otero** (Camagüey, 1977).

Autora de una vasta obra, **Margaret Randall** (Albuquerque, 1936) fue condecorada este año con la Medalla "Haydee Santamaría" que, a propuesta de la Casa de las Américas, otorga el Consejo de Estado de la República de Cuba.

De **Waldo Leyva** (Remates de Ariosa, 1943) han aparecido en fecha reciente antologías poéticas en editoriales de Rumanía, los Estados Unidos, Colombia y El Salvador.

Del ensayista **Jorge Fornet** (Bayamo, 1963) Ediciones Capiro publicará próximamente "Un metro cuadrado de pampa y otras perplejidades".

Pedro Pablo Rodríguez (La Habana, 1946), director de la edición crítica de las *Obras completas* de José Martí, publicará por el Centro de Estudios Martianos la segunda edición ampliada de su libro *Pensar, prever, servir. El ideario de José Martí*.

De **Zaida Capote Cruz** (La Habana, 1967) aparecerá en la Editorial Oriente su volumen de ensayos y críticas "Estado crítico".



Cubierta: A partir de una fotografía de Raúl Corrales

2 *CONFLUYEN EN ESTE NÚMERO DE LA GACETA DE CUBA LAS CELEBRACIONES DE ANIVERSARIOS CERRADOS...*

DEFINIENDO LA IMAGEN: BENNY MORÉ

- 3 ELIGE TÚ, QUE ESCUCHO YO. **Samuel Vásquez**
5 DETENIENDO LA IMAGEN: PERFORMANCE EN BENNY MORÉ. **Rosa Marquetti**
8 LLEGÓ EL BÁRBARO. **Sigfredo Ariel**
12 MI ÓPERA PRIMA SOBRE BENNY MORÉ. **Jorge Luis Sánchez**

EL ICAIC EN SUS 60

- 16 MONÓLOGO (A SESENTA AÑOS DE HOY). **Manuel Herrera**
21 DANIEL DIEZ CASTRILLO: SANTIAGO ÁLVAREZ, SABER MIRAR LA REALIDAD. **Carlos E. León**
24 FRACASAR MUCHAS VECES... PARA OTRA INTERPRETACIÓN DE BERNABÉ HERNÁNDEZ. **Ángel Pérez**

- 31 EL PASO POR LA VIDA. NOTAS A LA OBRA DE RAÚL CORRALES. **Grethel Morell Otero**

LA CASA EN SUS 60

- 34 LEGADOS DE LA CASA EN SUS SESENTA. **Nahela Hechavarría Pouymiró**
38 CREADA POR HAYDEE. **Margaret Randall**
46 UN SUCIO AZUL Y UN VERDE ANTIGUO / CON LA GARGANTA ROTA / LA LLUVIA CAE DESDE EL ORIGEN / REPOSA EL POLVO / EL OLOR DE LA LLUVIA / EL SORTILEGIO DE LA LUZ. **Waldo Leyva**

RETAMAR, ESE CAMPO DE BATALLA

- 48 ROBERTO, ESE CAMPO DE BATALLA. **Jorge Fornet**
50 ROBERTO Y NOSOTROS. **Arturo Arango**
52 "MARTÍ ES PARA MÍ CRIATURA VIVA E ÍGNEA". ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR ANTE JOSÉ MARTÍ. **Pedro Pablo Rodríguez**

OBITUARIO

CRÍTICA

- 55 ¿VOCACIÓN NACIONALISTA? **Daniel Céspedes Góngora** / RECORRIDO POR EL INTERIOR DE UN MUSEO. **Rubén Ricardo Infante** / ESCUCHA AL PÁJARO MOSCA. **Mariela Varona** / IMPOSEÍDA RESCATA A MERCEDES ACOSTA. **David Yagüe González** / LAS MÁSCARAS DEL CORAZÓN. **Lázaro Zamora Jo** / UN BUEN MALTRATO A LA POESÍA: *LOS PERROS DE AMUNDSEN*. **Cira Romero** / LAS DIAGONALES DE CLÍO. **Félix Julio Alfonso López**

EL PUNTO

- 64 #MeToo U OTRA FORMA DE SER ESCUCHADA. **Zaida Capote Cruz**

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 · **Revisión final:** DANIEL DÍAZ MANTILLA

Consejo Editorial: MARILYN BOBES · CARLOS CELDRÁN · DAVID MATEO · REINALDO MONTERO · GRAZIELLA POGOLOTTI · 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**

CONFLUYEN EN ESTE NÚMERO DE *La Gaceta de Cuba* LAS CELEBRACIONES DE ANIVERSARIOS cerrados de artistas o instituciones imprescindibles para la cultura cubana. La coincidencia de dos de ellos se debe al azar: los centenarios de Benny Moré y de Santiago Álvarez. Los textos que tratan sobre el Benny insisten, sobre todo, en su imagen, y recorren los hitos principales de su trayectoria artística y su definitiva huella en la música de todo el ámbito latinoamericano. Raúl Corrales, quien tomó fotos extraordinarias, y hasta el momento muy poco divulgadas, de Benny, es el artista invitado de este número.

Sobre Santiago Álvarez, el también documentalista Daniel Diez Castrillo es entrevistado por el realizador Carlos E. León. Diez se formó dentro del equipo que filmó numerosísimos noticieros ICAIC, y en esta conversación destaca la voluntad pedagógica que caracterizó la personalidad del director de *Mi amigo Fidel*.

Los otros dos aniversarios son evidencia de que, desde muy temprano, la cubana comprendió que una revolución realmente radical, profunda, debe implicar una transformación cultural del país y, como es natural, de los ciudadanos que lo habitan. Fundados por leyes que datan, respectivamente, de marzo y de abril de 1959, el ICAIC y la Casa de las Américas han estado celebrando, desde inicios de este año, sus seis décadas de vida. Son instituciones que, encabezadas inicialmente, por las figuras excepcionales que fueron Alfredo Guevara y Haydee Santamaría, han cumplido funciones medulares en la cultura de este archipiélago y en sus relaciones con movimientos y artistas de América Latina y el Caribe, aunque sus campos de trabajo y sus recorridos han sido muy distintos entre sí. Damos cuenta aquí de momentos esenciales de la labor cumplida por ambos, y de algunas de sus realizaciones puntuales. Y nos complace sobremanera ofrecer a nuestros lectores un adelanto del libro que la escritora Margaret Randall dedicó a la creadora de la Casa de las Américas.

El sábado 20 de julio, cuando los materiales que conforman este número estaban en proceso de diseño, falleció Roberto Fernández Retamar. Su nombre, su obra, vinculados desde su fundación a *La Gaceta de Cuba*, ya estaban presentes aquí: en el homenaje que rendimos a Haydee y a la Casa de las Américas (de la que fue uno de sus creadores principales), en su cercanía con el ICAIC, por su extraordinario poema “Oyendo un disco de Benny Moré”... Con las colaboraciones de Jorge Fornet, Pedro Pablo Rodríguez y Arturo Arango, rendimos tributo a uno de los más grandes intelectuales latinoamericanos. <

Definiendo la imagen: Benny Moré

DOSIER >

P. 3-15

1. En este mundo urbano la “música popular” ha estado más presente y ha sido más cercana que la música folclórica y que la música “clásica” o académica. Porque la música popular se oye, se canta y se baila, y es compañera de todos, todos los días. Ella toma libremente del folclor sus saberes ancestrales, y de la academia, sus destrezas técnicas y su conocimiento armónico; y además, añade otros ingredientes que la hacen única: el color ambiental, el tema universal, el sabor local y el sentimiento personal. Como la música popular nace de la vida para la vida, se alimenta de todo lo que esté a su alcance: es omnívora por excelencia. Esa es su libertad y ese es su riesgo mortal. Los mismos ingredientes que la alimentan, si son usados sin talento, la envenenan.

Si el lugar normal de la música folclórica es la investigación arqueológica y el museo etnológico, y el de la música “clásica”, el laboratorio académico y la gran sala de conciertos, el lugar de la música popular es la vida misma, sus estados de ánimo, sus alegrías, sus tristezas, su soledad, sus fiestas y celebraciones.

La música popular cubana hereda legítimamente lo que desea de la ancestral percusión y polirritmia africana, y toma lo que necesita de la sabia instrumentalización polifónica de metales y cuerdas europeas, en un sincretismo maravilloso, carente de suturas y amarres, porque aquí se trata de una amalgama preciosa y no de un *collage* de sonidos diversos. Y a esta amalgama añade un ingrediente netamente cubano: el *sabor caribe*. Antes de la avalancha de música cubana que alimentó a los países latinoamericanos durante el siglo xx, no se sabía en Occidente de este sabor que deja un deleitoso aroma en el oído, ni de esas incitantes cadencias sensuales, ni de esos múltiples ritmos y percusiones donde todos hablan al mismo tiempo, obteniendo una alegría, una fuerza y una complejidad singulares. La música cubana es un *ardoroso campo de batalla donde nadie sale herido*.

**Elige
tú, que
escucho
yo**

Samuel Vásquez

Fotos: Cortesía Galería “Raúl Corrales”

2.

En el siglo xx, la Cuba musical abre numerosos frentes creativos de manera casi simultánea, que se propagan con gusto y fertilidad:

- En la década de 1920 se conforma la *big band* Hermanos Castro, bajo la dirección del saxofonista Manolo Castro, y la orquesta Hermanos Palau, dirigida por Manolo Palau, pianista.
- Mario Bauzá colabora musicalmente con Dizzy Gillespie en los Estados Unidos. Este, a su vez, hace con el percusionista Chano Pozo el homenaje al legendario conguero cubano Lázaro Plá, *Manteca*, integrando percusión y ritmos cubanos al jazz, pieza precursora del *latin jazz*.
- En Nueva York, Frank Grillo, *Machito*, le propone a su cuñado Mario Bauzá formar una banda que integre lo afrocubano y el jazz: en 1941 surge Machito y sus AfroCubans, con Mario Bauzá como director musical.
- Se forman las grandes orquestas cubanas Riverside y Casino de la Playa, donde ensaya sus primeros arreglos y solos disonantes Dámaso Pérez Prado. A la influencia de estas orquestas, más que a las *big bands* estadounidenses, se debe la creación de orquestas similares en varias ciudades latinoamericanas.
- Aparecen la orquesta Arcaño y sus Maravillas y la de Enrique Jorrín.
- Se constituyen las emisoras radiales y las casas fonográficas, haciendo de La Habana uno de los tres centros de grabación más importantes del continente.
- Armando Romeu funda y dirige la Orquesta Bellamar.
- Al disolverse la Bellamar, Romeu fue contratado por el cabaret Tropicana, donde formó una gran orquesta distinguida por su gran sección de percusión.
- En esa misma época, el gran compositor y director de orquesta colombiano Lucho Bermúdez visita Cuba, donde lo invitan a dirigir la orquesta de Tropicana. Lucho también va a México y allí conoce a Pérez Prado, quien lo impresionó de manera notable. Pérez Prado le grabó su “San Fernando”, además de “Pachito Eché” y “La múcura”, porros colombianos cantados por Benny Moré.

Estos datos, a los que podrían sumarse muchísimos más, muestran de manera clara la efervescencia y alta calidad del movimiento musical cubano en ese entonces.

Cuba es, sin duda alguna, la gran matriz musical de América Latina. No solo por el enorme espectro de géneros musicales que crea, desarrolla y evoluciona (son, danzón, guaracha, rumba, guaguancó, mambo, chachachá, bolero, etcétera), la pertenencia, la originalidad y la complejidad de sus ritmos y la variedad de sus canciones, sino por las cualidades de sus músicos, de una afinación insobornable y una inspiración instantánea que avasalla y asombra.

3.

Alrededor de 1920 hay una explosión de talento artístico en Latinoamérica. Nacen un grupo de artistas plásticos y escritores geniales que desarrollan su obra en las décadas de los 40, 50 y 60.

En esa década nacen Juan Rulfo, Clarice Lispector, Olga Orozco, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Blanca Varela, Ida Vitale, Héctor Rojas Herazo, Álvaro Mutis, Gonzalo Rojas, Cintio Vitier, Eliseo Diego, Aimé Césaire, Derek Walcott, Édgar Negret, Lygia Clark, Gonzalo Fonseca, Jesús Soto, Marisol Escobar, Juan Antonio Roda, Eduardo Ramírez, para solo mencionar algunos escritores y artistas plásticos. A esta generación pertenece Benny Moré, y está rodeado de un vasto grupo de singulares cantantes cubanos como Miguelito Valdés, Miguelito Cuní, Vicentico Valdés, Orlando Guerra *Cascarita*, Elena Burke, Omara Portuondo, Graciela Grillo, Tito Gómez, Rolando La Serie, Celia Cruz.

¿Por qué decimos que Benny Moré es el más genial entre tantos talentosos cantantes?

El instrumento musical es, a la vez, vehículo y oposición. Este proceso dialéctico solo se libera en la síntesis de la expresión musical, cuando el instrumento se convierte en una *máquina de libertad*. Demasiadas veces la vanidad del cantante solista le hace olvidar que la voz es otro instrumento de la orquesta: olvida que la canción es una unidad de *texto significativa* que maneja el cantante, y un *contexto de sentido* que manejan los demás instrumentos de la orquesta. Benny Moré posee una genialidad natural. Su academia es su oído. Su maestro es su intuición. Su máquina de libertad es su voz. Él no está sometido por la partitura que marca los compases, los tiempos y sus énfasis: él flota sobre la orquesta como una mariposa, con un sentido dinámico incomparable: su *ritardando* y su *acelerando* son intuitivos, y hace de su *rubateo* una cosa excepcional, sin acercarse al exhibicionismo tan común en las *vedettes*.

Al bello color de su voz y a su afinación infalible agrega un refinamiento que nunca se lastima al sumarle *sabor*, sino que los funde en el crisol de un fraseo magistral y una expresividad preciosa. A veces pensamos que no usa un crisol para fundir, sino que posee su propio grimorio que maneja sabiamente para generar la encantación en que nos envuelve. Tal vez, debido a eso, su música siempre es un talismán certero contra el aburrimiento.

Sin embargo, por encima de todas sus cualidades vocales está su capacidad para lanzarnos un hálito espiritual o mágico a través de su expresión, que nos hace sentir que es su canto el misterio que nos asombra y nos conmueve. No añoramos la sombra del silencio cuando Benny canta, y preferimos quedarnos bajo el ardiente sol de su voz. Su canto es mucho más misterioso que el silencio mismo. Cuando dirige su Banda Gigante exhorta a los músicos a “que se oiga, pero que no se oiga”, en una sencilla manifestación pedagógica de su sutileza.

La voz de Benny Moré confiere un canto indeleble a un sentimiento que antes era mudo. <



Deteniendo la imagen: performance en Benny Moré

Rosa Marquetti

Habría bastado solo con su voz, ese torrente afinado, poderoso, de sonero atacador cuando hace falta, y dulce, dulcísimo, cuando debía serlo. Pero Benny Moré entregó más, mucho más: compuso canciones ineludibles en su repertorio y, sobre todo, en el acervo del bolero cubano, y desde el empirismo total logró imponer un estilo que no ha podido ser ni igualado ni superado al día de hoy. Habría bastado solo eso, pero Benny hizo una proeza mayor al crear la imagen del más grande cantante cubano de todos los tiempos: creó al Bárbaro del Ritmo.

Antes de Benny Moré, en la historia de la música cubana se identifican muy pocos cantantes masculinos que dejaran huella con su voz y con su imagen. Casi único fue el caso de Fernando Collazo (1902-1939), quien brilló en el ámbito del son y el danzón con una voz envidiable y una imagen galante; hizo cine, lo que permitió tener una idea, escasa, pero idea al fin, de su desempeño, y cerró su historia con un suicidio de leyenda.¹ Pero poco más: ningún cantante, músico, director de orquestas o conjuntos pudo, en términos escénicos, conseguir algo siquiera cercano a ser tomado en cuenta.

En el caso de Bartolomé Maximiliano Moré, sería arriesgado hablar de la construcción de una imagen, porque nada en ella parece haber sido estudiado, preconcebido, ni siquiera pulido en busca de una perfección que lo alejaría de lo que era, precisamente, su génesis: la espontaneidad. Cuando aquel guajirito largo y delgado salió de Santa Isabel de las Lajas, con toda la determinación de triunfar en la vida y con su voz, sabía lo que se traía entre manos: comenzó cantando y actuando para la gente, en cualquier sitio. De cantar en bares y cantinas, guitarra en ristre, Benny se enroló en el conjunto que Miguel Matamoros había conformado, a tono con los nuevos tiempos en que el son dejó de ser coto exclusivo de sextetos y septetos, y con él llegó a México.

Antes del surgimiento de la televisión en Cuba, las primeras nociones visuales de Benny en movimiento llegaron con sus apariciones en filmes mexicanos del llamado *cine de rumberas*, y eso no fue poca cosa: su debut cinematográfico ocurre en 1946 y, de hecho, junto a las grabaciones que realizó con Dámaso Pérez Prado para la RCA Víctor, lo inserta también en el inicio del auge del mambo en México y de su proyección posterior hasta arrasar en el mundo entero. El primer filme en que aparece Benny es *Carita de cielo*, y lo hace junto a su coterránea Ninón Sevilla, con la que canta a dúo “Por el Prado”, pero será cantando “Tuñaré” (Juan Blez González) cuando Benny hará una notable interpretación donde se atisban ya los primeros indicios de lo que años más tarde será un estilo único.

Cantando “Tambó”² en su segundo filme, *En cada puerto un amor* (1948), Benny hace una interpretación discreta, pero de absoluta autenticidad en la que, en ocasiones, dialoga en duelo con el gran pianista cubano Juan Bruno Tarraza y emula con el protagonismo de Amalia Aguilar y de su pareja en la escena, el rumbero, percusionista y compositor cubano Silvestre Méndez.

En la filmografía de Benny Moré, *Novia a la medida* (1949) tiene una importancia crucial dentro de su etapa en tierras mexicanas. Benny interactúa aquí con la rumbera cubana Amalia Aguilar en el mambo “El baile del sillón” (José Carbó Menéndez), en una escena que logra capitalizar y donde hace gala de su histrionismo como actor y bailarín. Cuando Benny y Amalia cantan “El caballo y la montura”, pareciera que la rumbera nunca tuvo un *partenaire* mejor: el desempeño del Bárbaro al bailar ese mambo es de altos quilates y muestra una convincente naturalidad, poco común en filmes de esa tónica y de esa época. Es aquí cuando, cantando el porro “Micaela”, se le ve por primera vez entrenando algunos elementos de esa imagen que sería su sello personal: sus anchísimos pantalones de talle altísimo, sostenidos por tirantes, y su sempiterno saco de largo interminable.

Los testimonios de quienes vieron cantar a Orlando Guerra *Cascarita*, ese importante y olvidado sonero, y sus fotografías y grabaciones hablan de su estilo extravagante en cuanto a vestimenta y gestualidad. Esto, sin dudas, influyó entonces en el principiante Bartolo,³ quien parece haber tomado elementos externos e interpretativos del popular sonero. Paradoja previsible, Cascarita comenzó a caer en el olvido en la misma medida en que el Bárbaro del Ritmo empezó a demostrar su tremendo carisma y su genialidad.

En el filme *Ventarrón* (también de 1949), Benny interpretaría la guaracha “Ya son las doce” delante de una pequeña orquesta, y es donde, acaso, se constata mejor el antecedente inmediato de lo que será su gran performance ante su Banda Gigante, varios años después. Benny asienta ya una gestualidad propia y repite su estrafalario traje, y se le ve usando su primer sombrero —de pajilla— en un filme. Benny reafirma aquí, tan temprano, los cinco pilares que sustentarían su desempeño escénico: una extraordinaria interpretación vocal; una impecable dramaturgia; un modo original y muy personal de articular la gestualidad en la dirección de la banda; los momentos de baile y sus desplazamientos sobre el escenario, y una imagen donde la vestimenta adquiere la categoría de sello personal.

Ocho filmes realizados en México y uno en Cuba⁴ le bastaron a Benny Moré para legar a la posteridad lo que es hoy el inicio de la ruta crítica de su imagen y proyección escénica. Cuando regresa a La Habana, ya debió tener prefigurada la imagen que quería proyectar desde los escenarios. Bebo Valdés lo elige como el cantante de la super banda que armó para estrenar su ritmo batanga, agrupación de corta vida a pesar de su innegable valía. El propio Benny reconocería en esa orquesta de Bebo una influencia determinante para decidir lo que quería ser y hacer: forma su Banda Gigante a imagen y semejanza de aquella de

Bebo Valdés, la que, a su vez, miraba a las legendarias jazzbands de la era del swing en los Estados Unidos.

La primera actuación de la Banda Gigante de Benny Moré ocurrió en el programa *Cascabeles Candado*, de la emisora radial CMQ, y estaba integrada por cerca de cuarenta músicos, solo comparable con la *big band* que alguna vez tuviera Xavier Cugat, decían entonces. Será allí, ante aquella tremenda formación musical, donde Benny tendrá su consagración y su gloria.

Sin detenernos a analizar el repertorio elegido con fina intuición, sentido de pertenencia y cubanía, vale analizar el desdoblamiento escénico del Bárbaro del Ritmo al asumir ardientes boleros y suaves canciones, de un lado y, de otro, encendidas guarachas, trepidantes mambos y auténticos sones montunos. Viendo a un Benny soberbio al frente de su banda en la escena del filme mexicano rodado en Cuba *No me olvides nunca* (1956), sabemos que el genial cantante está en otra dimensión: en la pista del hoy desaparecido cabaret Montmartre, Benny hace una tremenda interpretación de su clásico “Hoy como ayer” y no hay dudas de que estamos ante un cantante, un *crooner*, solo comparable con Nat King Cole o Frank Sinatra. Aquí la sobriedad del gesto comedido, su exacta presencia escénica y una imagen en la que sobresale el *smoking*, muy diferente al vestuario habitual que marcó su identidad, no dejan lugar a dudas de su capacidad para trasfigurarse e insertarse en cualquier contexto, tomando distancia del Benny sonero, repentista, guarachero y bailador de mambo.

Sin embargo, tanto en uno como en otro ambiente, Benny, al frente de su Banda Gigante, va a recordar a los grandes directores de aquellas míticas jazzbands norteamericanas, a los que, con seguridad, el Bárbaro del Ritmo miró alguna vez como referentes. Cuando lo vemos en el kinescopio de un programa del circuito CMQ en la década de los 50, cantando “Vertientes, Camagüey, Florida y Morón...” en clave de son montuno, Benny nos redirige la memoria hacia esos filmes tremendos en los que Cab Calloway hacía estremecer la pista del famoso Cotton Club al frente de su orquesta: como entonces, la gestualidad de Benny al conducir la banda y llamar la atención de sus músicos, el modo de cantar junto a las voces del coro —Enrique Benítez *el Conde Negro* y Fernando Álvarez— y su interacción con todos ellos nos recuerdan a Calloway tanto o más que a través del paralelismo que podríamos establecer entre los elementos de sus respectivas *outfits*, que en el caso de Benny se enriquecía en ese momento con un elemento más —que también fue usado por Calloway como complemento de su imagen en sus desplazamientos rítmicos sobre el escenario— y que devino en él atributo de eterna identidad: el bastón, además de su sombrero alón.

Una mirada particular merece el desempeño de Benny como director al frente de su orquesta, por constituir en sí mismo un elemento crucial de su performance. Los códigos gestuales que creó eran muy suyos, solo compartidos en la complicidad con quienes recibían órdenes musicales a través de ellos. Esos códigos implicaban a su humana corporeidad y también a sus atributos externos: manos, brazos, hombros, piernas, rostro, gritos, sonidos intraducibles, junto a movimientos del bastón y el sombrero... todo era válido en aquel acto de liderazgo, donde el Bárbaro era capaz de conjugar, no se sabe cómo, la dirección musical de su *tribu* con la total interacción con el público. Para rematar, Benny podía calibrar la dramaturgia interior de cada tema musical para entregarlo no solo con su voz tenorina y el gesto preciso, sino bailando del modo más espectacular, convocando y provocando las reacciones delirantes de un público al que, desde el escenario, él convertía también en elemento activo de su performance.

Artista inmenso, Benny Moré llevó su estilo al acto de la grabación: encerrado en el estudio con los ejecutivos y los técnicos

de la RCA Víctor en Cuba, y sin importarle demasiado el estado en que llegara al estudio tras una noche de farra o aquejado por la dolencia que por mucho tiempo lo atormentó y terminó siendo fatal, Benny se trasfiguraba ante el micrófono, vivía y revivía el son montuno, el bolero o la guaracha que iba a grabar. Solo una representación sentida e interiorizada como la que era capaz de articular podía asegurar los resultados que hoy se aprecian en todas sus grabaciones. De todo esto dan fe los testimonios de Eliseo Valdés, representante de la RCA Víctor en Cuba, referidos por el compositor Francisco Escorcía en la serie documental *Benny Moré, la voz entera del son*.⁵

Cierto que Benny Moré asumió influencias en su proyección escénica, pero lo suyo siempre tuvo identidad propia y estilo personal: era un guajiro sonero, rumbero e improvisador, y eso, por encima de todas, marcaría su repertorio y el modo en que lo asumiría sobre el escenario o ante las cámaras de la televisión. Ciertó que enfrentó críticas y descalificaciones a su desmesura y espontaneidad, pero el tiempo y la historia han sabido establecer dónde estaba la verdad. Contemporáneos suyos, como los músicos Harold Gramatges y Miguelito Cuní, y los poetas Fina García Marruz y Roberto Fernández Retamar, entre muchos otros, muy tempranamente ayudaron al tiempo y a la historia, legando altísimas valoraciones acerca de la personalidad artística de Benny Moré sobre los escenarios.⁶

Los escasos kinescopios y las imágenes en 35 milímetros que han sobrevivido dan fe de este proceso de enriquecimiento y sedimentación que, paulatinamente, ocurrió en la imagen de Benny Moré, en la misma medida en que iba creciendo hasta niveles nunca vistos su arraigo en el gusto popular y la devoción con que el público retribuía su arte genuino.

A finales de 1962, poco antes de morir el Bárbaro del Ritmo, el lente de la realizadora francesa Agnès Varda se detuvo en él, en imágenes que la cineasta hizo eternas en su documental *Salut, les cubaines* (Francia, 1963). A una pregunta suya, la gran realizadora Sarita Gómez, quien entonces era la asistente de dirección de Varda, le sugirió a Benny como el más grande cantante cubano en aquel momento.⁷ Resulta interesante el hecho de que Varda haya elegido fotografiar a Benny en su individualidad, sin la banda, fuera de los escenarios, en un entorno completamente ajeno a sus multitudinarias presentaciones públicas, en un espacio muy amplio, casi abierto (el restaurante Caribe del ya entonces llamado hotel Habana Libre). Ante la cámara de Varda, Benny cantó y bailó vestido de blanco, en una escena donde el bastón y el sombrero fueron los únicos asideros para complementar su performance, más allá de los elementos que conformaban la apariencia de aquel restaurante vacío, desprovisto de mesas y sillas, con las copas y los vasos amontonados, y como si estuviera listo para ser armado de nuevo. Hay algo inquietante y premonitorio en esas imágenes de Benny Moré por Agnes Varda: siento que es la primera vez que Benny parece distante de nosotros, y coincido con la ensayista cubana Inés María Martiatu cuando afirma que “su imagen surge entre lo real y el sueño. Son fotos fijas animadas, enlazadas por disolvencia ante nuestros ojos y esto refuerza la impresión de irrealidad. El Bárbaro canta, repite, ‘que solo las cubanas acaricien tu cara’. Y como en un espejismo, su figura se va haciendo inasible, desaparece poco a poco...”.⁸

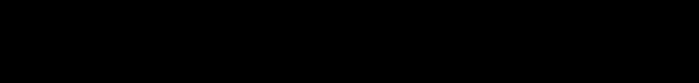
En lo que resultó una de sus últimas apariciones en público, en enero de 1963, Benny es invitado a presentarse en el show del tercer festival *Papel y Tinta*, que organizaba el periódico *Revolución*, en una especie de *remake* de los famosos festivales del diario francés *L’Humanité*. No era un teatro, ni una sala para bailaradores: era el enorme espacio que permitió al público rodear el escenario que se montó en el habanero Paseo del Prado, frente al Parque Central. Era el Día de Reyes, 6 de enero, y hacía frío. Benny alteró un poco su atuendo: traje, chaleco, corbata y bu-

fanda, pero no faltaron su sombrero alón y su bastón. Dicen que su actuación estuvo a la altura de la apoteosis que representó el solo anuncio de su presencia allí, como si presintieran que aquel sería su último regalo a la capital cubana.

Nos hemos aferrado a esas fotos del Bárbaro con la afamada modelo y actriz Odalys Fuentes la noche de aquel festival *Papel y Tinta*, que lo muestran en otro entorno y en otra circunstancia, con el bálsamo de las multitudes y la expresión del disfrute mayor, como si en ellas se resumiera la apoteosis de una carrera artística, la apoteosis escénica de un final. Tal es la fuerza de esas imágenes.

Benny moriría cuarentaitrés días después de aquella noche mágica. La Habana y Cuba entera lo lloraron en un duelo, cuya magnitud era la misma del dolor por la ausencia del genio. De la multitudinaria y sentida despedida han sobrevivido las imágenes filmadas y exhibidas por el *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, con un montaje donde la voz de Benny nos hace pensar que todo ocurrió así, que su voz y su canto acompañaban el dolor profundo de la gente simple, el de sus compañeros en la música, el de su *tribu*, el dolor manifiesto de aquel sepelio en el largo recorrido desde La Habana hasta su Santa Isabel de las Lajas, querida. Y ya hoy, a tantos años de distancia, resulta imposible pensar que Benny no cantó y actuó en su propia despedida. El arte tiene ese raro don: la fuerza de esas imágenes audiovisuales recrearon y enriquecieron aquella realidad para hacerla múltiple y completa y, a través de esa recreación, uno siente que, de algún modo, esa luctuosa comunión artista-pueblo fue lo último que protagonizó el Bárbaro del Ritmo. <

18 de mayo de 2019



¹ Fernando Collazo aparece en el filme *Maracas y bongó* (Cuba, 1932).

² Este tema de la autoría de Silvestre Méndez se conoce también como “Oye el eco del tambó”.

³ Apodo familiar con que era conocido Benny Moré.

⁴ Para el análisis de la filmografía de Benny Moré se ha consultado, además de los filmes, la obra *Historia documental del cine mexicano*, de Emilio García Riera.

⁵ *Benny Moré, la voz entera del son* (Cuba, 2009). Serie documental concebida y dirigida por el cineasta cubano Jorge Luis Sánchez y producida por el ICAIC.

⁶ Para ampliar, véase: Amín E. Naser: *Benny Moré*, La Habana, Ediciones Unión, 1985.

⁷ Entrevista de la autora con el editor cinematográfico Nelson Rodríguez Zurbarán. 20 de mayo de 2019.

⁸ Inés María Martiatu: <http://inesmartiatu.blogspot.com/2006/12/>.

1. Comienzan los trombones, inicial invocación con algo de diana de guaguancó y de cláxones de “máquinas” que andan por Línea, 23 o Malecón: cincuentones chevrolets, cadillacs, lincolns o pontiacs unísonos. Luego vienen los saxos picados, dibujo de marea ascendente preludiando el son montuno. Después, las trompetas estallantes poniendo el grito en el cielo para que el gran trapiche del ritmo eche a andar y el piano montunée sobre todo y sobre todos. Entonces una luz cenital se enciende en medio de la pista y aparece él, de espaldas: faldón claro, ingente, levitón de *chuchero* que le llega casi a la rodilla. Y la cintura lleva varonil el compás, gobernando la orquesta con gesto amplio de manos y brazos, de arriba abajo, la dictadura rítmica ejercida con fuerza sensual, la banda *macho*, bigband digna del Bárbaro: “¡Decían que yo no venía, y aquí usted me ve!”

2. Andaba errante con su guitarra por bares y cantinas de La Habana hasta que Miguel Matamoros lo contrató para grabar con su conjunto en septiembre de 1944¹ y cumplir contratos en México. De esa colaboración resultó una decena de caras fonográficas en 78 rpm, con sones y guarachas: “Me la llevo”, “La cazuelita”, “Ofrenda criolla”, “Las ruinas de mi bohío”... En México se hizo nombrar Benny, en homenaje a su admirado Benny Goodman, y porque Bartolo –diminutivo de Bartolomé– no tenía posibilidad alguna de prosperar como nombre artístico. “Aquí se les llama así a los burros” –le dijeron.

Contrajo matrimonio con una muchacha mexicana y permaneció en el Distrito Federal cuando Matamoros regresó a Cuba. En 1946 Ninón Sevilla logró que asomase en la primera de las películas en las que ella apareció: la comedia *Carita de cielo*. En *Novio a la medida*, cantará y bailará con Amalia Aguilar, espectacularmente, “El caballo y la montura” (son montuno de Miguel Ángel Pozo, *Clavelito*, mameado por Pérez Prado) y, en otra cinta, con Vitola, “El baile del sillón” (una machacona tontería de José Carbo Menéndez).²

Por esa época comenzó a grabar discos con buenas agrupaciones: Mariano Mercerón (“Manzanillo”, “Me voy pa’l pueblo”), Rafael de Paz (“Bonito y sabroso”, “La culebra”, “Mata siguaraya”, “Yiriyiribón”) y Dámaso Pérez Prado (“Locas por el mambo”, “Mamboletas”, “Rabo y oreja”, “Babarabatiri”, “Pachito Eché”); algunos de los números que cantaría siempre. Artista exclusivo de la RCA Victor, compone un mambo-homenaje a la casa discográfica que grabará con Prado hacia 1950: “Batiri RCA”.

3. La quinta década del siglo xx arrancó al compás del mambo. Desde México irradiaba la buena nueva que Pérez Prado había llevado de Cuba, donde, por cierto, le habían hecho poco caso. Los discos constan de un instrumental, salpicado por gruñidos de Dámaso y, en la otra cara, un número cantado por Benny: mambo, afro, guaracha o son, nunca bolero. No actuaron juntos, solo trabajaron en estudio. Comenta Cristóbal Díaz Ayala: “fue un matrimonio de conveniencia”. Prado no iba a tolerar que un cantante de gran talla eclipsara el resplandor de un reino que tenía por única divisa: “Qué rico el mambo”, no “Qué bueno canta usted”.³

Unas pocas producciones “de rumberas” lo recogieron en su juventud de manera fugaz.

Cantó en varias películas mexicanas, a veces sin aparecer en los créditos. Hay quien sostiene que en el Distrito Federal hay pies de celuloide con actuaciones suyas, pero que yo sepa nadie los ha visto. En *No me olvides nunca* (Juan J. Ortega, 1956) aparece no solo cantando con su banda gigante –Fernando Álvarez en el coro, Rolando Laserie en la batería– también como director de la orquesta que acompaña a Olga Guillot.

Agnès Varda incluyó un fotomontaje de vistas fijas de Benny en su “filme cubano” (*Salut, les cubains*) y retazos de noticiarios filmicos lo muestran en el escenario del Auditórium en el Festival de Música Popular Cubana en los inicios de la Revolución. En *Hoy como ayer*, coproducción cubano-mexicana de 1987, Constante *Rapi* Diego se aproximó a episodios de la vida del cantante. En la cinta, Ninón Sevilla tiene una aparición especial. Según expresó su director, la película “fue un intento fallido”. Jorge Luis Sánchez aventuró una biopic, *El Benny* (2007), una trama concebida a partir de anécdotas más o menos conocidas y una buena banda sonora.

Existen tres o cuatro kinescopios de CMQ Televisión, utilizados y repetidos hasta la saciedad. En uno de ellos Benny canta “Qué te hace pensar”, de Ricardo Pérez, bolero lleno de socarrona, dulce elocuencia: “Alma de mi alma, fuego de mis ansias/ rompe con la duda que hay en tu mente...” con los brazos abiertos, entregado *por completo*, ante el plateado ovoide del micrófono RCA modelo 77.

Benny Moré es, en el bolero, *lo macho*, “el tipo”, “el bárbaro” que conquista a la mujer no sin cortejo, que dispone con fuerza en la mano, por extensión, quien manda en el hogar y los hijos; quien dicta un “me gusta-no me gusta” casi inviolable que sirve de principio al enyuntamiento estable con la mujer-buena, pero “bajo control”. A veces llega a extremos de bravuconería: “Ya que llegaste a mi vida/ no te atrevas a marcharte/ porque yo sería capaz de dejarte/ sobre la tierra tendida”.

4. En el mambo-*show* aparece en medio de un paraíso de nalgas y cinturas ansiosas de rumberas, estereotipo de la hembra-hembra criolla en su cristalización de los filmes que cimentaron el mambo y las mamboletas. “Hombre ante todo”, muy lejos del presumido *mulañé* figurín de las esquinas que anda “buscando punto, atrás del bisne”, y aún más alejado del negrito socarrón del teatro vernáculo, chusca criatura-caricatura del buscavidas.⁴

Benny es una figuración de lo sensual masculinamente contenido, gravedad de jefe y dignidad de casta. No persigue, no payasea, como Orlando Guerra *Cascarita*; sonríe bajo los reflectores: espera a que la mujer (le) rinda pleitesía suprema, sumisión sexual. Esta contraposición –que no combate– encuentra su raíz en el ámbito de la rumba y, de alguna forma, hereda (mejor sería decir, repite) lo que podríamos llamar sin gran sonrojo su *dramaturgia*: duelo sabroso de quién puede más, de quiero-no-quiero físico; convencimiento que se logra no con la elocuencia egoísta del bolero (“no sé explicarme qué pasó/ pero de ti me enamoré”), sino en el orden carnal, de llevarse el gato al agua

en el sentido más recto. Benny es el rumbero de las rumberas, paradigma del macho que doma y que *come* hembra, quien va a doblegar, si lo desea –al menos paradigmáticamente–, la cerviz altiva de la mujer con un arma irresistible: el sexo.

5. Argeliers León describió la coreografía del guaguancó como “juego de atracción y repulsión, de entrega y esquivas, de acercamiento y huida, hasta que el hombre, en el momento en que la mujer no puede hacer el gesto de cubrirse, realiza un golpe pélvico hacia delante”. En el mambo, la mujer –la rumbera cinematográfica– ocupada en su propia independencia danzaria, hace evidentes sus ya de por sí sobresalientes encantos físicos a través de los espasmos sincopados que la estremecen mientras dura la música. Cuello, hombros, caderas y cintura gozan de una inconcebible y prácticamente total autonomía. Ella no baila el mambo-batiri, de ritmo más vivo, ni el más lento mambo-caén, *con* una pareja determinada, sino *para* un duplo abstracto, colectivo: para un público sexuado, porque quién duda de que es para un receptor masculino que se dan pasos cortos casi en el mismo lugar, rodillas rápidas, senos vibrantes a medio cubrir, que centellean. De inocencia, nada. Como en la rumba.

En medio de la escena, tras las rumberas-mamboletas de espaldas palpitantes, ante la maquinaria rítmica, los saxos y las trompetas, el macho galantea con gracia pero sin procacidad: “Me gustan todas, me gustan todas,/ La Tongolele me gusta más”–, entregado a la contemplación-celebración de la hembra que mamea, seguro de que tarde o temprano romperá “ese coco que tengo contigo”, como si el territorio del mambo se extendiera más allá del preámbulo del acto mismo del sexo, si no fuera porque es parte tácita de este.

Es un coco lo que tengo contigo...
Es un coco lo que tienes conmigo...
Vamo'a romperlo...
Vamo'a romperlo
a ver qué cosa tendrá...

Las rumberas admiten, incluso estimulan el juego, que es juego hasta cierto punto, pero quién sabe. Por ahora ríen con sus dientes perfectos y los labios gruesos de carmín profundo. Dice Moré: “Ellas locas por el mambo/ y yo por las mamboletas...”

6. Fernando Álvarez contaba que cuando Benny llegó a Santiago de Cuba en 1951 para actuar con la orquesta de Mercerón, la gente no creía que *él* era *él*, pues en las películas en que participaba la orquesta de Pérez Prado cantaba Yeyo (Aurelio Estrada, quien “aunque mejor plantado y más bonitillo, no era ni la sombra de Bartolo”. El público no concebía –sigue contando Álvarez– que aquel mulato de cuello prominente, de traje extravagante y gesto más bien desgarrado fuera Benny Moré... hasta que se acostumbró, o mejor dicho, hasta que él convenció

al *respetable*, “ante el micrófono que no miente, de quién era en verdad Benny”. Y vaya si el respetable se convenció.

El coro de Benny, cuando cantaba en Santiago con Mercerón, eran Fernando Álvarez y Pacho Alonso. Este último le dijo a Fernando en la primera actuación, casi sin ensayo, al oírlo: “Este sí canta, compay, usted y yo somos unos descara’os”, lo cual era, por supuesto, una exageración.

En La Habana, Ibrahim Urbino lo bautizó El Bárbaro del Ritmo en el estudio-teatro de RHC Cadena Azul, al presentarlo con la orquesta de Bebo Valdés en los días del ritmo batanga. Antes lo habían llamado El Bárbaro del Mambo. El batanga, desgraciadamente, no prosperó, y el cantante siguió su camino. Con la orquesta de Ernesto Duarte, se apoderó de un bolero sin parangón: “Cómo fue”.

Respaldao por Duarte dejó impresos, entre otras maestrías, “Palma Soriano” y “Guantánamo”, de Ramón Cabrera. Debutó con su propia orquesta en noviembre de 1953. Orgullosamente la nombró Banda Gigante, aunque también solía llamarla La Tribu. Apenas una década duró su cacicazgo.

7. Entre noviembre de 1953 y mayo de 1960, Benny Moré realiza un importante número de grabaciones con su orquesta en los estudios de CMQ. Se encuentra en su madurez artística, que puede desarrollar en el marco de una banda que comprende sus ideas, que le permite improvisar cuanto quiere; los músicos que la integran –sobre todo en su época de oro– interpretan su legendario sentido armónico que le permite concebir originales, a veces, temerarios arreglos.

Aunque desde su estancia mexicana había dado a conocer varias composiciones suyas –“Rumberos de ayer”, “Mangolele”, “Mamboletas”, “Desdichado”, “Bonito y sabroso”, “Qué aguantante”–, es en La Habana cuando tiene oportunidad de grabar la mayor parte de su obra como autor. Primero, con Ernesto Duarte –“El brujo de Trinidad”, “Amor sin fe”, “Buena, bonita y barata”– y luego con su orquesta: “Ahora sí soy tan feliz”, “Todo lo perdí”, “No te atrevas”, “Perdí la fe”, “Dolor y perdón”, “Mi amor fugaz”, “Mi saoco” (“Vertientes, Camagüey, Florida y Morón”), “De la rumba al chachachá”, “Devuélveme el coco”, “Santa Isabel de las Lajas”, “Conocí la paz”, “Cienfuegos”, “Se te cayó el tabaco”, “Caricias cubanas” (que primero fue jingle comercial para unas cuchillas de afeitar de producción nacional) y “Qué bueno baila usted” (inspirado en un son oriental anónimo “del tiempo e’España”) que servía de tema de sus actuaciones.

8. Benny Moré en Tropicana, Montmartre, Sans Souci, radio, televisión, teatros y bailes en toda Cuba, noches en el modesto Ali Bar, madrugadas en fiestas infinitas. Dúos con Pedro Vargas, Alfredo Sadel, Olga Guillot, Celia Cruz, Miguelito Valdés, Roberto Faz... quedaron algunos en grabaciones, otros los documentan imágenes gráficas y crónicas. La gran mayoría, solo en la memoria.

Sones montunos, guarachas, guajiras, afros, chachachás, boleros y canciones que van a marcar definitiva, *bárbamente*: ya sean de Ernesto Lecuona (“Como arrullo de palma”) o Joseíto Fernández (“Elige tú qué canto yo”), Senén Suárez (“Soy campesino”), o Frank Domínguez (“Mi corazón lloró”). Su muerte trajo un duelo unánime.

9.

La biografía de Maximiliano Bartolomé Moré Gutiérrez es *novelable* como pocas. Mejor sería decir *radionovelable*, desde que arranca la leyenda con un antepasado rey congo y otro, su bisabuelo, coronel del ejército mambí. Esclavos y españoles se entremezclan en una alucinante genealogía en la cual el apellido Moré pasa, siempre por vía de las madres, desde un brumoso conde Moré, propietario del ingenio azucarero La Santísima Trinidad. La niñez, marcada por la devociones del palo mayombe; la juventud como carretillero y, más tarde, cortador de caña, las primeras canciones que entona por donde puede, “defendiéndose” con una guitarra o con un tres, instrumento primordial del son.

En el imaginario popular su ascensión a la fama equivale a cualesquiera de las formas múltiples que adopta la moraleja *A Star is Born*: del infortunio a la dicha, de la miseria a la notoriedad, de la pobreza a la gloria. Su figura cumple, además, un requisito extraño: ser aceptado casi sin excepción por una intelectualidad que no destaca por ser especialmente generosa con el arte popular de su país. Poetas, dramaturgos, novelistas, cineastas aprovechan y amplifican su leyenda de cuando en cuando, con mayor o menor fortuna artística. Se han escrito varias “vidas de Benny Moré” y editado-reditado sus discos, copiado y reproducido los escasos kinescopios de televisión o los fragmentos de películas en las que aparece. Se habla a menudo de grabaciones que existen, pero que nadie conoce, en la hermeticidad de cierto archivo o en las manos de celosos coleccionistas.⁵

El dramaturgo Alberto Pedro Torriente en *Delirio habanero* concibió un fantasmal encuentro de Celia Cruz y Benny Moré en

un bar o café abandonado donde los dos artistas, con un barman como *umpire*, dialogan tempestuosamente sobre los destinos de la gente cubana de dentro y fuera de la Isla durante los atroces años del llamado Período especial. Solo dos mitos colosales del imaginario cubano, como Benny y Celia, podrían discutir acerca de tragedias nacionales.

Benny Moré es más la voz en el disco que su imagen animada, más imaginación que el recuerdo de su hacer escénico. Muchos albergan la esperanza de escucharlo en una pieza recién descubierta. Es curioso que, con misteriosa frecuencia, aparezca un mambo o bolero, montuno o guaracha de los que nadie sabía. Se han escrutado varios cientos de fotografías suyas, lo han reconstruido sus fanáticos, cada quien a su manera, es decir, lo hemos interpretado desde la distancia que ofrece el desdibujo y la niebla que envuelve las verdaderas fábulas. No por gusto el oráculo de Delfos se descifraba a través de grandes humos.

10.

Su historia personal adquiere cualidades míticas y abunda en anécdotas que dibujan rasgos admirables: generosidad con sus camaradas en desgracia, probidad con sus músicos, fidelidad a los autores que interpreta. “Cuando un número tuyo le gustaba, quitaba uno de él, y ponía el tuyo”, aseguraba Senén Suárez. Todos insisten en su sencillez, en su campechanería, su predilección por el dicharacho: “A ver cómo tengo la cachimba vieja”, dice en un programa de Radio Progreso, refiriéndose a su voz, antes de comenzar a cantar.

Hombre valiente, “echa’o palante”, con defectos que a menudo algunos excusan, “por lógicos”, y que muchos, más o menos

disimuladamente, no solo perdonan, sino que comprenden como “propios del cubano”, o envidian: si era mujeriego e impuntual, si gustaba del trago, si nunca salió de una parranda interminable, hasta última hora, cuando ya era demasiado tarde.

Llega, en su apogeo, a ser figuración de una especie de semidiós doméstico: en un triunfal automóvil descapotable —la cubierta de uno de sus *long plays* lo representa así, lleno de risa, en posición acrobática— ante el Hotel Nacional: *Pare... que llegó el Bárbaro*,⁶ o con una guitarra en su conuco, donde cultiva vian-das y cría animales, al lado de una mujer, la suya, joven y hermosa como merece un Bárbaro: Orfeo mestizo + beldad criolla: *Así es... Beny*.⁷

Su imagen está en altares espiritistas (Celeste Mendoza decía: “Él era palero y por eso está en mi bóveda espiritual, porque él sabe que dio su caída”) y en la pared de discotecas, oficinas, bares y cabarets. Llevan su nombre estudios de grabación, compañías artísticas y, aunque jamás estudió música, conservatorios y escuelas. Uno de sus últimos discos de larga duración, publicado a inicios de la década de 1960, se titula *Beny canta y Cuba baila*. Cuba, ahora, donde quiera que esté. <

¹ Integró los septetos Fígaro y Cauto, de Mozo Borquellá, que actuaban intermitentemente en academias de baile y estaciones de radio.

² En 1997 la Fundación Cubana editó el disco *Inéditas de Benny Moré 1947-1955*, con números hasta ese momento no incluidos en disco compacto y, al año siguiente, *Joyas del Cine Mexicano*, que contiene “Por el Prado”, de Honorio Jiménez, Benny con Ninón Sevilla de la película *Carita de cielo* (1946); “Tuñaré” de Juan Blas González, de la misma

película: “Roncona”, de Silvestre Méndez, de la película *Cuando el alba llegue* (1949) y de esa misma película, “El Suave”, de Pérez Prado, acompañado por la orquesta de este, agrupación que no aparece en pantalla. También “La bayamesa”, de Sindo Garay, de la película *El derecho de nacer* (1951). En la última hace dúo con un cantante no identificado, posiblemente Lalo Montané.

³ Entre las grabaciones que realizó con Pérez Prado, Benny prefería “Dolor Karabalí”, un afro-mambo de su autoría que grabó en 1949 con la participación de las Hermanas Gaona. No me explico por qué.

⁴ En alguna de sus primeras apariciones en el cine (1948), con indumentaria extravagante —sombrero de pajilla, gran lazo de pajarita de tamaño y un repertorio de muecas y ademanes “cómicos”—, Benny canta “Ya son las doce”, de Juan Bruno Tarraza. En los años sucesivos conservará en escena un atuendo peculiar con amplios pantalones batahola y largas chaquetas —quizás herencia del guarachero Cascarita—, más un bastoncillo con el cual dirigía su orquesta.

⁵ Una completa —y realista— cronología de Benny Moré, con los datos de las grabaciones que realizó, incluye varias inéditas y se encuentra disponible en <<http://latinpop.fiu.edu>> (Cristóbal Díaz Ayala, *Enciclopedia discográfica de la música cubana 1925-1960*).

⁶ Varios automóviles que aún ruedan por La Habana, aseguran, fueron propiedad de Benny Moré. En un museo “del transporte” en Santiago de Cuba, se exhibe un Cadillac azul de 1958 que, dicen, le perteneció, aunque hay quien sostiene que el suyo era un modelo de 1955.

⁷ En la etiqueta y las carátulas de sus últimos discos su nombre artístico se trasformó, curiosamente, de Benny a Beny. Los acoples de los discos de larga duración se hacían no como una unidad, sino con números que habían sido editados, primero, en discos sencillos de 78 o 45 rpm —una pieza por cada cara, generalmente, un bolero en una de ellas y un mambo, un son o una rumba en la otra—, que tenían como destino las vicirolas, vehículos rápidos y eficientes para darlas a conocer y que servían como termómetro de aceptación por parte del público.

Mi ópera prima sobre Benny Moré

Jorge Luis Sánchez

Cuando comencé la prefilmación, la coraza con que se dotó mi perseverancia desde el día en que decidí hacer *El Benny* debía ceder a otra forma de resistencia, desconocida y hermosa, capaz de acompañarme en el viaje de concretar eso que nombramos ópera prima, y que probablemente sea una de las iniciaciones más terribles, porque para este noviciado se necesita cierta forma de posesión.

Miro hacia atrás, subo la escalera que lleva al primer piso del Estudio de Sonido del ICAIC, sito en la calle Prado, y escucho el *play back* de “Soy guajiro”. En el último escalón están, delante de mí, disciplinadamente sentados, los músicos que conformarían la Banda Gigante. Bajo el oído de Juan Manuel Ceruto, ensayan el doblaje con el actor que asumiría al Benny. Fue ahí cuando tuve que apartarme con cualquier pretexto, porque el golpe de emoción había sido tremendamente fuerte, e inesperado. ¡Al fin la Banda! ¡Al fin la música! ¿Al fin la película?

Nunca recomendaría debutar con un filme parecido, en el que todos los obstáculos se alinean para un posible fracaso. Además de encontrar al protagonista, dirigir actores, dominar la época, construir decorados cubanos en locaciones habaneras, pero también decorados mexicanos y venezolanos, había coreografía y, por supuesto, ¡música! Esta última, uno de los desafíos más atrayentes, la que críticos y reseñadores, en sentido general, ignoraron en sus especificidades, privando al público cinéfilo de cómo se imaginó y se produjo uno de los aspectos cruciales del filme, en tanto se trataba de mostrar la vida de un peso pesado de la música cubana.

Luego de agotadoras pruebas de *casting*, en las que me incluí —sí, ante la incertidumbre de no encontrar al actor me hice una prueba filmada—, de rechazar propuestas de actores extranjeros que mucho tenían que ver con el mercado, pero nada que ver con Benny, me decidí por el único que transmitió una emoción mientras doblaba “Mucho corazón”, una de las canciones obligadas en aquellas pruebas.

Fue Mayra Segura quien me lo trajo. Profesional del cine y una de las más grandes anotadoras, y luego primera asistente de dirección del cine cubano de todos los tiempos, recién terminaba de hacer la producción de *Entre ciclones*, ópera prima de Enrique Colina. Cuando me presentó a Renny Arozarena, de

treintaicuatro años y un metro setenta de estatura, fornido por requerimientos de aquella película, pensé que mi amiga Mayra no estaba en sus cabales, pero le hice caso.

Porque un personajazo no se lo podía regalar por una primera, aunque favorable prueba, le pedí una segunda al actor, para la que trabajamos juntos desde octubre del 2002 hasta febrero del 2003. Fue así que lo embutí con el mundo del genio, escuchando sus canciones, fotos y filmaciones. En ese proceso Renny estudiaba a Benny y yo lo estudiaba a él, no solamente apreciando su arco dramático, si no su carácter y su temperamento, el manejo suyo de la responsabilidad, la disciplina y el rigor, elementos indispensables para encarar cualquier personaje, aún más este. Entonces el primer reto fue que desapareciera su complejidad musculosa, lo que me propiciaba verificar el dominio suyo de la voluntad, porque para lograrlo debía pasar hambre, si era preciso. En las primeras semanas el furor por perder kilos fue ostensible, pero según íbamos trabajando percibía que no.

Llegó puntual el día en que lo invité a almorzar. Entre chistes y elogios a la calidad de los platos elaborados por mi esposa, atónito lo miraba zambullirse retozón, una y otra vez, en la piscina de frijoles colorados, engullir toneladas de arroz, contenedores de atún, montañas de pan con mantequilla, y postre, ríos de café y cerveza... y ni miró la ensalada de coloridos vegetales. Era domingo. Al otro día, en el trayecto para irnos a trabajar a un local del ICAIC, parqueé frente al policlínico de la calle Reina, le pedí que se pesara y que la enfermera me mandara el peso por escrito.

Regresó, orondo y ajeno a la cifra escrita... No fue una discusión, más bien un rudo monólogo mío sobre la importancia de una palabra sagrada para mí y que no he dejado de aplicar en mi carrera: rigor.

Lo anterior explica que el diecisiete de febrero del 2002, delante de Abraham Rodríguez, coguionista; Isidro Rolando, coreógrafo; Bladimir Zamora, estudioso de Benny; Jorge Lobato, productor; Ana Rodríguez, primera asistente de dirección, y yo, en una prueba de actuación más compleja que la primera, el actor terminó convenciéndonos de que era el indicado para encarnar al personaje. Después vino un complicado trabajo con Isidro, buscando él, a través de los duros ejercicios de la danza contemporánea, la elasticidad necesaria en sus músculos, más la apropiación de la proyección escénica de Benny.

Quizás lo más severo fue aprender rudimentos de guitarra con la trovadora, y excelente profesora, Marta Campos. Aunque yo estaba al tanto de sus escasos progresos, días antes de filmarlo tocando varios acordes de “Pensamiento”, a una pregunta mía me explicó que no estaba seguro con el instrumento. Para retarlo en su fuero interno, le dije que no lo sustituía por otro actor porque andábamos por la séptima semana de rodaje (es obvio que a tal altura no se sustituye a nadie). Sus dedos no tenían nada que ver con lo que se escuchaba en el *play back*, ejecutado para la película por Elmer Ferrer, un grande del instrumento. Ante tal dislate, el inconforme Ceruto en la posproducción grabó las malas notas, según las había hecho el actor. Por suerte, que Benny tocara mal la guitarra en un bar de mala muerte en la década de los años 40 no sería un problema.

Aunque Renny logró el peso adecuado, la inexperiencia mutua hizo que la dieta se olvidara durante el rodaje. Si se fija el espectador, a veces el rostro se le ve anguloso, mientras que en otras escenas el corte de cara es más redondo. Gracias a que las películas no se filman en el orden en que se ven en pantalla, las primeras secuencias filmadas, todavía cerca de la dieta, fueron en las que, según guion, el personaje tiene cierto deterioro corporal, de manera que el azar acompañó. Pero aprendí. Ahora ordeno que los actores que han de bajar de peso continúen la dieta durante el rodaje. Y con una pesa son supervisados por uno de mis asistentes de dirección.

Asumí la opción de cero concesiones, específicamente en la interpretación de Renny, no solamente por el peso dramático de su personaje, sino, y tal vez no lo saben muchos espectadores, porque el ICAIC, en 1984, había coproducido con México *Hoy como ayer*, la primera película cubana sobre Benny Moré, codirigida por Constante Diego Rapi, el querido cineasta fallecido en 2005, y Sergio Vejar, mexicano. En este filme se quiso ofrecer una visión del mito Benny, pero termina el mito abatiendo las mejores intenciones del filme. Haberla visionado tantas veces me ayudó a mantenerme firme en hacer una película sencilla, honesta, en la que artísticamente todo funcionara bien. Estudiarla fue confirmar que la excitación metafórica, con una figura popular, como lo es Benny Moré, no era la opción. Si ya era retador ponerlo en pantalla, ¿por qué tendría que aumentar la dosis?

Desde 1995, y durante diecinueve años me escribí, conversé, cené, merendé, hablé, caminé, soñé, almorcé con cerca de treinta productores, además de cubanos, de Alemania, Canadá, Colombia, España, los Estados Unidos, Israel, Italia, México, Puerto Rico, República Dominicana, Venezuela, etc., interesados todos en coproducir la película. Recuerdo una aviesa propuesta de producirla para lavar dinero, mientras otra productora europea firmó contrato con el ICAIC para luego incumplirlo olímpicamente.

Interesado en comprarme el guion, el arriesgado productor español, de apellidos Pérez Giner, me contactó a través de Camilo Vives, por aquellos años director de la Productora Internacional ICAIC. Era el segundo intento y, un poco frustrado, le di el sí, pero minutos antes de colgar no sé cómo lo convencí de lo contrario, y decidió viajar a La Habana, a conocerme. Frente a frente, con respeto, me pidió producirla, pero con la condición de que yo debía incorporar dos decorados; un casino y el Malecón. El primero no lo concebí porque Benny no frecuentaba esos sitios; también, porque desconocía que en los almacenes de Utilería de Cubanacán se conservan no pocos de los equipos que estaban en el casino del Hotel Riviera. El segundo decorado, porque un plano general en una película de época es costoso, y más el Malecón de los años 50, saturado de autos, vallas y carteles lumínicos. Con los efectos visuales de hoy es posible reproducirlos, no así en el 2004, cuando estábamos rezagados en el manejo de esas tecnologías. Finalmente escuché —actitud que no me canso de ejercitar—, y coloqué ambos decorados, aunque Pérez Giner no pudo coproducir la película.

Isabel Prendes, por entonces directora de la Productora del ICAIC, viendo mi angustia porque no aparecía el completamiento para el presupuesto, propició un encuentro con Iohamil Navarro, un cubano medio desconocido para mí, pero exitoso en el gremio porque traía servicios y coproducciones que, además de empleo, dejaban recursos financieros a la industria. Su pregunta elemental, pero rigurosísima, fue un *nocaut* total: ¿Por qué quieres hacer esta película? Atacado en mi ego como “el” guionista y “el” director, bien sabía la respuesta: La quiero hacer porque me da la gana. Pero tuve que hurgar durísimo, y rápido, para responder lo que jamás me habían preguntado. Y lo convencí, presumo que mucho, porque fue el único que dio en la diana al encontrar a Coral Capital Entertainment Ltd., los que finalmente coprodujeron la película.

Mucho antes del anterior encuentro, pedí a Chucho Valdés ocuparse de la música. Aunque aceptó, por motivos de agenda le gustó la idea de incorporar a Juan Manuel Ceruto, con quien ya había trabajado, y al que conocí a través de Esteban Insausti, y con quien simpaticé *ipsofactamente*. Pero al no arrancar la peli en fecha, Chucho ya no podía. Entonces Ceruto asumió toda la música. Debutantes ambos, me esmeré en el porqué de la música de Benny que yo había seleccionado, obedeciendo, en primer orden, a una necesidad dramática.

Julia Mirabal, de agudo y simpático olfato periodístico, un día me contó que en Santiago de Cuba oyó a un cantante bohemio de timbre muy parecido al de Benny. No era el único, además de Benny Santos, en la familia ha habido dos: Ramón Armenteros, fallecido, y Simeón, que actualmente tiene un conjunto en Lajas. No obstante, se necesitaba tener agallas para cantar a través de un micrófono, en un estudio de grabación inmenso, solitario, con *play back*, y que el resultado fuera idéntico a Benny. Partí para Santiago invitado para el Festival de Documentales y, cámara en mano, salí a buscar a Billy. Temprano lo encontré en su casa, y me disparó diez canciones sin parar.

Me cuenta Ceruto que en los Estudios Abdala puso el VHS, únicamente para escuchar el sonido, y le pidió a Chucho, que por allí andaba grabando, que lo ayudara a identificar una voz... Chucho quedó sorprendido al oír a Benny cantar a guitarra. Era el mejor de los comienzos posibles. El otro, cuando luego de varias semanas bordando sonidos en el *protools*, la voz de Billy se fundió con la orquesta y le pusimos la grabación a Enrique Benítez, *Conde Negro*, uno de los coros de la Banda Gigante. Aunque se puede ver en el *making of*, yo piropeo al Conde por lo bien que sonaba la orquesta y este, ufano, lo reafirma. Entonces le aclaro que esa no es su orquesta. ¡Cómo qué no!, reaccionó sintiendo el reto. Tuve que llamar a Ceruto para que lo convenciera.

No era posible usar la voz de Benny. Sus grabaciones, tecnológicamente son monofónicas, y aunque las últimas son estereofónicas, limitaban el uso de la actual tecnología sonora; envolvente, porque se escucha por cinco puntos, o hasta por siete, según las salas de cine. Al no disponerse de la voz separada de los instrumentos, la solución, riesgósima, fue la sustitución con una de parecido timbre, y una nueva grabación de la música, respetando los arreglos originales. En una frase: pasar gato por liebre.

La abuela de Benny y la mía eran hermanas. Patricia, la de él, la mayor, y Justa, la mía, la menor, ambas, junto a cuatro hermanos, fueron fruto de los amores entre mis bisabuelos Julia Benítez y el coronel Simeón Armenteros —al que le dediqué mi película *Cuba libre*—, quien, con otras mujeres, engendró numerosa descendencia. Ya con el guion escrito, en más de un velorio donde todos coincidíamos, yo recogía la mejor información sobre Benny. En el sepelio de Catalina Armenteros, la menor y última de los hijos del coronel en fallecer, me senté *ex profeso* entre Teodoro *Tingo* y Pedro *Papo*, dos de los hermanos de Benny, muy vinculados con este en diferentes etapas de sus vidas, y con los que mantenía afectos desde mi niñez: “Benny estaba bebiendo en un Bar cerca de la calle Oquendo, barrio La Victoria, hoy en Centro Habana, pide un lápiz y escribe algo en el reverso de una caja de cigarros, diciéndole a Tingo que compondría una canción que nadie más la podría grabar”. Aunque se trataba de “Santa Isabel de Las Lajas”, me pareció ostentosa la anécdota.

Para cogerle el tono y hacer los arreglos, un día Ceruto hizo prueba de voz a Billy con cada una de las canciones seleccionadas. Reproducimos “Santa Isabel...”, y no la pudo seguir. Ante mi perplejidad, Ceruto descifró que Benny grabó esa canción en el límite de su tesitura, de manera que para la película había que ajustar considerablemente la tonalidad en el nuevo arreglo. Fue ahí cuando entendí que no hubo alarde en Benny, sino desafío.

Luego leí que ni el mismo Benny, aun pidiéndosela, la podía cantar en el segundo show de Tropicana que empezaba después de las doce de la noche. Por esto, y por la exaltación al terruño natal, decidí que fuera la última interpretación que hace Benny en la película.

¡Por fin se firmó el contrato entre los coproductores! Pedí arrancar la prefilmación el 24 de agosto para que el equipo de dirección, más los actores cuyos personajes estaban vinculados con Benny, participáramos en la peregrinación ante su tumba, allá en Lajas, donde se le rinde tributo el día de su nacimiento. Insté a todos a no hablar de la película, lo que obedecía a la discreción y la humildad con que me gusta asumir mis filmes. Siempre me ha parecido trivial barajar interioridades de una creación en proceso, y ahora más con internet. Por esto a partir de mi última película pido incluir en los contratos dos cláusulas para limitar el uso de los móviles en el rodaje. Publicidad, sí; relajo, no. Esta visita a Lajas, como la posterior filmación en su casa de La Cumbre, en el hospital donde murió, o en el cabaret Arcos de Cristal donde actuó, la concebí no solamente para actores, sino para que el equipo de dirección tocara, viera y sintiera ciertas energías vinculadas con el mito Benny Moré. En este sentido sucedieron lances raros, como el recogimiento, respirable, cuando rodada casi a la misma hora en que murió, en diciembre, con similar frío, y el pueblo entristecido se congrega en las afueras del hospital Emergencias por la noticia de su muerte. Menos emocionante, pero igual de raro, fue que jamás hubo que detener un plano por lluvia, nublados, ruidos, personas molestando, inadecuado cierre de calles, etc., tipos frecuentes de interrupciones cuando se filma en exteriores. Hasta se desvió un ciclón que amenazaba con entrar en La Habana días antes de comenzar a filmar. Tensa filmación de nueve semanas, pero con excelente vibra y armonía, para cuyo sostenimiento bastaba con pedirle a Ricardo Istueta, el responsable del sonido directo, que reprodujera alguna de las canciones de Benny, las que funcionaban como un bálsamo tranquilizador.

No todo fue alegría. Días después de finalizar los rodajes, en diciembre, falleció Abraham Rodríguez, el célebre dramaturgo de *Andoba*, al que dos años antes, buscando la perfección, le había entregado mi guion para que lo describiera en total libertad. Angustiado por su enfermedad, lo hice traer a uno de los primeros rodajes, y procuré que los hacedores del *making of* lo filmaran. Fue así que quedó íntegra la entrevista, que es probable que haya sido la última.

Igualmente tienen sus *bonus*: Juan Formell, interpretando a guitarra, con toda humildad, una composición de su autoría inspirada en Benny, que se le pidió para los créditos finales, y Chucho Valdés, interpretando al piano, jazzead, “Rumberos de ayer”, para ser doblado por el actor Kike Quiñones, presente en el estudio y vuelto un ocho por la complejidad con que viajaban por el piano las manos. A Kike se le puso un profesor, no recuerdo si fue Rolandito Luna, y aunque ensayaba como un trastornado, la tenía difícil con el doblaje.

Kike aceptó, al igual que los actores cuyos personajes eran músicos, que doblarían tocando ellos los instrumentos, pues yo no consentía el facilismo de filmar las manos de un músico, mientras el actor ponía la cara. La noche antes de filmar ajusté que lograra tocar, sincrónicamente, tres fragmentos; el más largo de cinco segundos. Al otro día, temprano, ya maquillado y vestido, pedí el *play back* para que calentara, ¡y dobló a la perfección!, de arriba abajo, lo que provocó lo inusual en un set: el aplauso del equipo. Rápidamente filmamos y quedó en toma única, sin cortes, perfecta, no solo por el sincronismo de sus manos volando sobre las teclas, sino por la emotiva verdad con que interpretó lo que debía sentirse como una improvisación.

El Monchy de Mario Guerra podría ser la destilación de los arreglistas que tuvo Benny, por lo que tenía que convencer en su papel de buen músico y tocar el piano, además de la guitarra. Antes de entregarle el personaje, tuvo que elegir. Como yo sabía la enorme cantidad de tiempo que él debía dedicarle al personaje, él, que es un actor riguroso y obsesivo, hizo lo correcto: cancelar un viaje. Un día me pidió estar varias horas antes de filmar una escena en la que va caracterizado como pordiosero. Luego de vestido y maquillado, se mezcló entre los incontables mirones, que aquí todavía se sienten atraídos por una filmación. Hubo que irlo a rescatar, pues pensando que era un incorregible perturbador poco faltó para que lo montaran en el patrullero.

A Isabel Santos, la actriz *todo terreno* del cine cubano, según Humberto Solás, lo que suscribo, nunca le habían ofrecido un personaje de *trapo* y *lentejuelas*. Si cuando se le hizo la prueba de voz era un manojito de nervios, lo fue más cuando grabó la canción encargada al inolvidable Eduardo Ramos. Su voz de contralto era perfecta para una cantante mediocre, engatusadora de Benny, imagen que debía armarse con un influjo escénico determinado, por lo que Isabel hubo de entrenarse duramente con Isidro, el coreógrafo, sobre todo en el manejo de la boa, tal como las grandes frívolas de la época, que en medio del show manipulaban el envolvente accesorio, todo un arte. Vi a Isa sufrir, pero vi a Isa vencer.

Ni el grupo Orishas, menos el rap, estuvieron dentro de mi concepto sonoro. Una vez aceptado, cantarían “Maracaibo oriental”, pero al no autorizarlo su autor, propuse “Soy campesino”, cuyo compositor, Senel Suárez, fascinado, acompañó al grupo en el estudio. Tras varias jornadas fueron articulando un resultado artístico digno de Benny, admirable. Erróneamente pensé que sería fácil. Como estábamos rodando, uno de esos días los visité y aprecié el enorme rigor con que iban engarzando cada frase. Al César lo que es del César, porque ellos entraron a la banda sonora por una buena idea aportada por los coproductores.

Mientras el editor Manuel Iglesias armaba la película, comencé a inquietarme la recepción del público cubano, consolándome con que, al menos, las personas mayores la verían. Estas, y otras tensiones, fueron suplantadas por el aviso de que a los coproductores no les gustaba el primer corte. En una agria reunión defendí la película que yo quería hacer, pero viendo que eran imposiciones, sobre la mesa puse mis humildes escrúpulos: cambiar un plano equivale a mi renuncia como director y guionista, lo que puso aquello peor.

En materia de expresión, libertades y esas cosas, rechazo la coerción. Entre variadas posiciones, asumo la aprendida con Julio García-Espinosa hace muchos años: “Mi desafío es al arte, no a la censura”. Podría hacer la película más crítica, que *El Benny* no es el caso, pero nunca desde la propaganda y la obviedad, sino desde el arte, a través del cual en el artista se produce el verdadero desgarramiento.

Este tipo de conflicto se da como la hierba entre directores, productores y funcionarios. Históricamente, en cualquier sistema, la peor parte la llevamos los directores cuando el oponente censura porque tiene alguna cuota de poder, sea monetario o institucional.

El ICAIC, de mi parte, sugirió que un director de más experiencia, Manolito Pérez, analizara la película. Luego de verla dos veces, coincidimos en que nada debía cambiarse, aunque sí hacer más “potable” el primer corte. Atando cabos, pudo suceder que los coproductores, financistas más que gente de cine, carecieran de entrenamiento para apreciar la película tan desnuda, fase en la que únicamente hay diálogos, y estos dentro de mucha impureza sonora. Se le pidió a Osmany Olivares, el diseñador de sonido, limpiar sonidos y premezclarlos, de manera que el corte se pareciera más a lo que se vería en pantalla.

Un domingo la volvieron a ver. Un rotundo silencio siguió cuando se encendieron las luces. Hubo elogios, pero prefería disculpas, que nadie pidió porque era exhibir ignorancias.

Mientras la película hacía su buen recorrido internacional, ya era cosa del pasado el riesgo por la decisión de hacerla en cinemascope, a toda pantalla, mediante una tecnología digital, novísima, que José Manuel Riera, el fotógrafo, me explicaba y yo no entendía, tan solo porque el negativo original de cámara en un momento del proceso ya no hacía falta.

En efecto, El Benny fue la última película procesada en el laboratorio a color del ICAIC, la última hecha en Cuba en 35 mm y la primera filmada en súper 35 mm, cuyo negativo, una vez digitalizado y llevado de nuevo a 35 mm, pero en cinemascope, se desechaba.

Estando por el mundo, un admirador con cara de *yo no fui* me felicitó, y “que el estreno comercial en La Habana fue una bien calculada *operación de inteligencia* del gobierno, para desviar la atención de los cubanos tras la renuncia de Fidel”. Lo que tocaba era tirarlo a mierda. Pero no, me puse profundo. Casi didáctico. El 31 de julio Fidel hizo entrega de sus responsabilidades al frente del gobierno, por razones de salud. Pero muuuucho antes, en diciembre del 2005, el presidente del Festival de Locarno de entonces fue a La Habana, y vio la película y la seleccionó para concursar en ese importante festival, clase A, que se celebra en la primera quincena de agosto. Siguiendo la cubanísima actitud de Benny, que siempre privilegió a su país, no me parecía adecuado estrenarla primero fuera de Cuba, por lo que pactamos estrenarla en La Habana, y en Lajas, antes de Locarno, lo que tenía que ocurrir un jueves, día de estreno en los cines cubanos. El 27 era el último jueves de julio, fecha tope antes de la exhibición en Suiza. Terminando la “clase”, aquella *cabeza mala* se esfumó.

Lo cierto fue que *El Benny* ocupó las cálidas vacaciones, estando en cartelera todo el mes de agosto, más dos semanas de septiembre, en ocho cines, seis de la capital y dos en otras provincias, y que la vio medio millón de espectadores, un extraordinario premio otorgado por el público cubano durante aquel extraño verano de 2006.

Volviendo al contrato, cuya negociación viví, hubo una cláusula que favorecía a los coproductores foráneos, otorgándoles el derecho a ocuparse de las ventas internacionales y a ser los primeros en recuperar su inversión.

Aquellos contrataron a un agente de ventas estadounidense y, porque en la web de la película estaba mi dirección electrónica, me llegaban intenciones para distribuirla, es decir, comprarla, de manera que tales peticiones yo se las pasaba a los coproductores, y estos al agente de venta.

Durante el primer año jamás el agente la vendió. Era extraño, con peticiones de distribuidoras radicadas en Japón, México, Brasil, Venezuela, Argentina, España, Finlandia, Puerto Rico, entre otros... No fue hasta el año y medio que le quitaron la película, pero ya la había embarrancado, ¿o engavetado? Luego supimos su soberbia respuesta: “Si no me das un millón, no hay película”.

No está mal hacer lo que hizo el ICAIC de entonces, pero nunca debió ceder su *know how* de casi cincuenta años en la venta de filmes, para que la vida comercial de la película terminara en manos de un gringo que no entendía no ya de cine cubano, sino de cine latinoamericano. En todo caso, y sé que es un poco más complejo, se pudo compartir la gestión de venta.

Trece años después de estrenada, y en el centenario del natalicio de Benny, me quedo con la frase que dijo Camilo Vives, luego de ver el primer corte. “¡Al fin tenemos la película de Benny Moré!” <

Monólogo

(A sesenta años de hoy)

Manuel Herrera

La auténtica historia de la expresión cinematográfica se inicia en Cuba con el triunfo de la Revolución, pues por primera vez esta resulta abordada como hecho cultural.

ALFREDO GUEVARA, mayo de 1969¹

INFINITIVO COMPUESTO (Forma no personal que expresa una idea de forma abstracta)

*Favor no se molesten
que pronto me estoy yendo.
No vine a perturbarles
y menos a ofenderlos.
Vi luz en las ventanas
y oí voces cantando,
y sin querer ya estaba
tocando.²*

Cuando cumplimos sesenta años pensamos en la edad del retiro.

¿Entramos en la tercera edad?

Según la nueva Constitución cubana es la edad tope para ocupar algunos cargos, como el de Presidente de la República.

La biología desgasta las condiciones físico-motoras.

También las mentales, casi sin manifestarse.

Es el momento de reflexionar.

Surge entonces la tendencia a sobrevalorar lo que fue nuestro mejor momento, relacionado casi siempre con la juventud, a la que nos aferramos inconscientemente como si con ello venciéramos el almanaque.

Decía Hemingway que lo que quisiéramos hacer debemos hacerlo antes de los sesenta porque después no hay tiempo.

El ICAIC puede recordar su historia sin nostalgia. Sus altos y bajos. Sus aciertos y errores, sus polémicas y defensas, más allá del ditirambo que solemos emplear para celebrar “bodas, bautizos y cumpleaños”.

Hacer valer su criterio de existencia: unidad dentro de la diversidad. Actitud monolítica frente al imperio, pero no frente al dogmatismo. Crítica y elogios. Valorar aciertos y errores a un mismo nivel.

El pasado de un arte al servicio de la Revolución, lleno de nombres y obras que prestigian la cultura cubana.

Nada lograremos si nos sentamos a mirar el pasado con aires académicos. De nada vale reconocernos en obras que estimamos fundamentales si eso no nos enseña a mirar hacia delante.

Nos dedicamos a celebrar aniversarios de las obras que consideramos clásicos y tras ellas valoramos aniversarios de obras menores, que no han dejado una huella importante en la continuidad del movimiento cinematográfico cubano, solo en el recuerdo de los más viejos.

Y en medio de esto, poco o nadie recuerda *Esta tierra nuestra* o *La vivienda* o *Historias de la Revolución* o *Cuba baila*, por donde comenzamos a transitar este camino.

¿Por qué no surgen nuevos clásicos?

Los viejos nos negamos a reconocer los valores del presente, al que comparamos constantemente con un pasado estático que inevitablemente sale beneficiado.

Este es el año del cincuenta aniversario de *La primera carga al machete*, pero también el sesenta del ICAIC y el centenario de Santiago Álvarez.

Ningún festival ha sido dedicado al sesenta aniversario del ICAIC y todos los festivales nacionales son deudores de ese acontecimiento.

¿Existirían sin él?

ANTEPRESENTE (Expresa una acción acabada dentro de una unidad de tiempo que incluye el presente)

*yo también me alegraba
entre amigos y cuerdas
con licores y damas
más de eso quién se acuerda...*

Durante la década del 60 los matices dentro del pensamiento creador del ICAIC no estaban tan diferenciados. En suma, todos éramos creadores de izquierda, algunos se decantarían por el marxismo como base ideológica y otros por un pensamiento socialista de clase media más cercano a la socialdemocracia. Con el tiempo, estos polos se irían moviendo hacia posiciones encontradas.

Este mismo espectro del pensamiento se daba, a mi juicio, en toda la intelectualidad cubana.

La mayor parte de la década del 60 y hasta mediados de la siguiente, en que se crea el Ministerio de Cultura, se siente una fuerte presencia del dogmatismo como avanzada ideológica del sectarismo.

1968 marca también los prolegómenos del llamado Quinquenio gris³ en la esfera artística y cultural cubana, que alcanza su punto más alto al asumir, años después, la dirección del Consejo Nacional de Cultura un grupo del sector más recalcitrante.

Y en medio de este mosaico, el ICAIC muestra una creciente preocupación por la formación de las generaciones más jóvenes, en las que nos encontrábamos.

No existían escuelas de cine, ni siquiera en la América Latina, y alejarnos de Cuba significaba no participar en los grandes procesos revolucionarios del momento, lo que resultaría una gran falla en nuestra formación.

La opción fue el encuentro y la discusión constante de nuestras obras, de obras universales o de cuanta película se estrenara en los cines habaneros. Formalmente nos reuníamos los viernes de cada semana, el personal artístico, y los lunes, todo el personal del ICAIC, para estas sesiones de discusión.

La Cinemateca de Cuba, con sus ciclos bien enfocados en la apreciación cinematográfica, jugó un importante papel.

La Biblioteca ICAIC era el escenario para reunirnos cuando algunos de los candentes problemas de la cultura cubana lo merecían, lo que se hacía extensivo a conflictos de cualquier índole, enfrentados por la Revolución en aquel momento.⁴ En el año 2000, el déficit económico determinó la imposibilidad de repararla, se cierra, y es cedida para importantes actividades que nada tienen que ver con su objeto fundacional. Parecía más bien la destrucción de un molesto símbolo.

Los que en aquel entonces éramos jóvenes nos fuimos formando en los talleres impartidos por Joris Ivens, Chris Marker, Agnès Varda, Vicente Revuelta, Jean-Luc Godard, Raúl Martínez, Andrej Wajda, Juan Guevara, Roman Karmen, Teodor Kristensen y muchos otros que habían llegado a Cuba con el influjo de la Revolución y que contribuyeron decididamente a inflar las velas del documental cubano, en primera instancia, y a liberarnos del espíritu neorrealista que impregnaba *Esta tierra nuestra* o *La vivienda*.

El ICAIC nos acercaba a estos creadores con los cuales teníamos encuentros de algunos días, una o hasta dos semanas. Esta vía de formación constituye tal vez el más remoto antecedente de lo que hoy disfrutan los alumnos de la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños para sus planes de estudios, compuesto de pequeños talleres impartidos por cineastas en activo y mucha actividad práctica.

Ivens se quedó más tiempo entre nosotros,⁵ traspasándonos sus conocimientos mediante talleres. Teodor Kristensen, como asesor artístico de nuestros documentales, compartió con noso-

tros angustias, vicisitudes y alegrías. No le importó permanecer en un país que todos los días amanecía bajo constante amenaza de invasión, donde podía estallar sin previo aviso una bomba nuclear. Era un pedagogo en toda la extensión de la palabra y los años que estuvo entre nosotros los califico de fundamentales para el cine cubano revolucionario.

Y junto a ellos estaba el trabajo de Julio García-Espinosa en los guiones. Con sus amplios conocimientos de dramaturgia, sus posibilidades para situarse en el lugar del otro y su decidida vocación por el magisterio, logró abrir un amplio abanico de debates donde las ideas brotaban espontáneamente, pero al mismo tiempo la personalidad del creador se mantenía.

Impulsaba esto el respeto a la independencia creativa de cada uno, a sus necesidades individuales y a su modo de enfocar la realidad, no exento de discusiones artísticas a veces subidas de tono, ni de matices políticos.

Otro importante factor fueron las relaciones Internacionales, manejadas sabiamente por Saúl Yelín. En ellas tuvo un espacio donde emplear tres de sus cualidades más excepcionales: su clara inteligencia, su sentido del cine y un desarrollado olfato sicológico para tratar a las personas. Con estas armas, supo insertar nuestras obras en el festival adecuado, aquel en que sabía que iban a resultar triunfadoras y, de este modo, construir la exitosa imagen internacional de nuestro cine⁶ y el incesante ganar amigos para Cuba.

Es sorprendente la nómina de personalidades que nos visitaron –de izquierda y de derecha–, porque su instinto diplomático sabía muy bien cómo llegar a las personas.⁷ Dueño de un cerebro privilegiado y de una sin igual memoria, hablaba y traducía de varias lenguas.

Junto a estas influencias tangibles estaban otras que nos llegaban a veces como ecos lejanos.

Jean Rouch y el *cinema vérité* dotaron al cine cubano de un instrumento que se convirtió en su mayor virtud pero al mismo tiempo en su mayor defecto cuando se cayó en el abuso y el facilismo: el cine encuesta.

Godard y su concepto del cine, consagrado en *Memorias del subdesarrollo*.

El *free* cine inglés (o estadounidense), y su aparente objetividad. La libertad formal que otorgaba y la frescura de su espontaneidad contribuyeron decididamente a nuestra estética.

Todo este proceso trajo como consecuencia una búsqueda inquietante sobre cómo reflejar, desde el cine documental, nuestra realidad. Obra tras obra fue labrándose el camino que nos llevó hacia otra forma de hacer cine.

Eran tiempos de experimentación, de teorías, de obras notables, de desarrollo de un movimiento documental de gran potencialidad, y de afán de renovación, de experimentación constante, cuyos éxitos pasan casi inadvertidos.

Más allá de las búsquedas artísticas, otros elementos de política cultural del ICAIC influirían decididamente, impulsados por lo que se llamó “un clima propicio a la creación”, dolorosamente desaparecido hoy, y que permitió que el cine cubano hasta los 90 funcionara como un movimiento artístico.

“El ICAIC no es un modo de vida, es una actitud ante la vida”, diría Julio años después. Y esa frase define lo que era para el arte y la cultura en Cuba. Una manera de ver y encarar la realidad. Y es eso lo que nos enseñó el ICAIC con la dirección que le imprimió

a nuestro proceso formativo ese triple tándem: Alfredo Guevara, Julio García-Espinosa y Saúl Yelín.

Los años 80 traerán el inicio de un declive. La crisis de *Cecilia* es un momento de cambio que será necesario estudiar en el futuro.

Junto a esto, las necesidades económicas comenzaron a hacerse sentir. La búsqueda de financiamientos para mantener el cine cubano se convirtió en una necesidad imperiosa. En un comienzo, las prestaciones de servicios a producciones extranjeras fueron la principal fuente de ingresos. Luego las coproducciones, con su secuela de concesiones, ocuparon su lugar. Se hacía imposible rodar un filme con financiamiento totalmente cubano.

Los grupos de creación, organizados a imagen y semejanza de sus homólogos de los países socialistas, constituyeron una interesante experiencia de descentralización de la producción, colocándola en manos de los creadores. Los ejecutivos del ICAIC aprobaban la idea en términos de argumento, y el guion era aprobado por el grupo. La obra se independizaba hasta la prevista final, que volvía a ser aprobada por la dirección del ICAIC.

Se implantaba el “derecho al error” como principio de creatividad.

Los comités de proyectos⁸ dejaron constancia de su ineficacia en su momento, tal vez por haber sido creados cuando ya la realidad económica del país reclamaba otra cosa o por no haber podido sus integrantes comprender a cabalidad el papel que les correspondía. Se convirtieron en un foco de conflictos al someterse a la voluntad administrativa, analizando los proyectos por los recursos que necesitaban y no por su valor cultural o político,

con lo que se acercaban a un concepto mal entendido del llamado “cine de producción”.

La Empresa Estudios Cinematográficos ICAIC cambió su nombre por el de Audiovisuales ICAIC, producción-distribución, con lo que destacaba su cambio de perspectiva, absolutizando el factor industrial sobre el artístico.

En la esfera de la exhibición, la diversificación de medios, la inevitable obsolescencia de los sistemas de proyección tradicionales, y la utilización de la piratería audiovisual como medio para ampliar las zonas de entretenimiento del público, dieron al traste con la política de formación del gusto del espectador.⁹

Bajo la excusa de denunciar las lacras de la sociedad capitalista, se proyectaron una buena cantidad de subproductos audiovisuales que se adueñaron del gusto del espectador.

La decisión incomprensible de reducir los cines prácticamente a una sola calle de La Habana, ciudad que ha tenido históricamente grandes problemas con el transporte urbano, ha contribuido a mi juicio, entre otras causas, al alejamiento de los espectadores. Los amables cines de barrio que, aunque sin las mejores condiciones de proyección, nos ofrecían la posibilidad de ver películas sin alejarnos mucho de casa, desaparecieron, y hoy son locales en ruinas, consumidos por las hierbas y el derrumbe, plagados de ratones y cualquier tipo de alimañas.

Otra piedra angular de la política cultural del ICAIC desaparecía. En el futuro, la historia analizará con toda objetividad este proceso. Ahora yo no puedo.

PRESENTE HISTÓRICO (Presente que se utiliza para narrar un hecho histórico)

*Ya casi me olvidaba
pero para mañana
van a dar buen pescado.
También llegaron papas
y verduras en latas
al puesto del mercado.
En cuanto llegue y coma
me voy para la zona
por lo de la basura.
Como la noche avanza
los dejo con la danza
el canto y la cultura.*

¿Es posible a la luz de hoy reconstruir este pasado y volver a hacer funcionar al ICAIC como lo hacía antes?

No me parece posible.

¿Será posible conciliar un triple tándem, Alfredo, Julio, Saúl, capaces de organizar una estructura tan compleja y hacerla funcionar, apoyados en su entrega total al trabajo, determinada por la fuerte vocación por el cine y un amplio pensamiento cultural.

No lo creo posible.

Los tiempos cambian y las condiciones de producción son y serán otras y más agudas en el futuro. El cine en general, también.

El concepto de cine de arte hoy se relaciona más con el gusto del espectador que en los años 50-60, pero no muere. Tal vez no deba llamarse así y deba trasmutarse en cine de ideas. Un cine que pueda contar bien o mal un tema pero que fundamentalmente haga pensar.

Ya los cineastas no estamos nucleados dentro de un organismo, sea cual fuere, sino que somos una multitud de individualidades creativas dispersas y luchando cada uno por hacer su película. En esas condiciones, funcionar como un movimiento cinematográfico es muy difícil.

¿Podría la UNEAC desempeñar este papel aglutinador?

No lo creo. La composición plural de la Asociación de Medios Audiovisuales y Radio conspira contra ello. Y el hecho de centrar su actividad como audiovisuales^o impide la concentración de las problemáticas de los distintos medios, muy diferentes entre sí.

El movimiento de los cineastas cubanos tal vez pudo ser una solución pero no logró centrar sus objetivos, y el fuego graneado que recibió, más la variedad de puntos de vista de una vanguardia demasiado numerosa, lo hicieron vulnerable. Fue, tal vez, el último canto de cisne.

En mi opinión muy personal, el ICAIC, por la lógica del desarrollo económico del país, debe dejar de ser productor en el sentido actual del término, para ser un organismo dinamizador de la producción, al facilitar el despliegue y el desenvolvimiento de las fuerzas productivas, sin perder su papel de ente rector de la actividad y mantener el control de la distribución cinematográfica, la exhibición y, en el caso de la producción, al realizar determinadas obras de interés nacional.

Para ello es necesario fortalecer el papel de los productores; dejarían de ser administradores para convertirse en

productores creativos. Asumir la película como propia y el presupuesto como dinero de su bolsillo que deben defender hasta el último centavo. Y seguir el filme hasta su estreno en los cines, concertado con el distribuidor, como su propia película.

Las comisiones funcionarían solamente para la distribución, mediante concurso de los presupuestos del Fondo de Fomento.

Algo muy rescatable es la distribución temática, para que los filmes amplíen su espectro.

Y hay que arreglar las nominaciones al Premio Nacional de Cine, signadas por el populismo. Las nominaciones tienen que revestir absoluta seriedad, ser expresión de las bases del Premio y deben implicar una valoración del porqué proponemos, y diferenciar a quienes han aportado realmente al cine de quienes se han valido de él. Deben limitarse a diez candidatos como finalistas, y el filtro para llegar a este criterio debe estar en manos de los premios nacionales anteriores, que deben tener una mayor participación y decisión en el certamen en su conjunto, presidir el jurado e incluso nominar si entienden que existe alguna omisión en la lista propuesta. Es necesaria una revisión de las instituciones que nominan. No puede de ningún modo valorarse haciendo legítima la frase de Julio García-Espinosa que reza: “En Cuba es más importante la fama que el talento”.

Controlar las nominaciones es controlar la calidad del Premio. Debe mantenerse como único, ya que la masividad lo debilita, pero con dos vertientes: una técnica y otra artística, para poder hacer justicia a tantos técnicos con merecimientos suficientes.

El Cine “Chaplin” debe seguir siendo la catedral del cine cubano, a pesar de la concepción comercial que hoy lo impregna, y en él deben estrenarse rigurosamente aquellas obras que por su calidad cinematográfica lo merezcan y no por compromisos. Eso sería parte de la emulación de calidad. ¿Quién le pone el cascabel al gato? Pues quien tenga que ponérselo. La misma forma de selección para el Oscar y demás eventos puede aplicarse al estreno de las películas.

Uno de los principales peligros que se ciernen sobre el cine cubano es el de convertirse en una cinematografía sin pantallas,

ANTEFUTURO (Indica que la acción está acabada en relación con otra futura)

*Disculpen la molestia,
ya me llevo mi cuota.
A mi edad la cabeza
a veces se trastoca.
En la alegría de ustedes
distinguí mis promesas,
y todo me parece que empieza.*

en él hay que tener en cuenta algunos elementos si queremos seguir considerando el cine como el séptimo arte.

El cine y la televisión son lenguajes diferentes. Un filme hecho para la televisión debe someterse a su lenguaje; sin embargo, la televisión admite perfectamente el lenguaje cinematográfico, de ahí que los teleastas persigan siempre el lenguaje del cine, difícil de lograr en nuestro medio, por estar sometidos a un proceso productivo, diseñado para el lenguaje de la televisión. La proyección en pantalla de cine de productos realizados con un lenguaje de televisión por lo general resulta fatigosa y deja la sensación de tener una calidad inferior a la que tiene en realidad.

Este lenguaje también ha evolucionado y lo vemos en las series extranjeras y sobre todo en las producciones de Netflix, que paso a paso se han modificado, apartándose del lenguaje tradicional del medio y del lenguaje del cine, y siguen un camino propio

donde ambos convergen como el verdadero lenguaje de televisión, y cuya aplicación en cine es posible bajo ciertas condiciones.

En una parte de la producción cinematográfica cubana de hoy se observa cierta tendencia a expresarse con lenguaje de televisión. Abundan los planos dilatados, donde el movimiento de los actores sustituye el movimiento de la cámara o los personajes hablan en estrictos turnos y el *tempo* se siente dilatado también; donde existe escasa o ninguna intencionalidad en el uso de los planos y estos cambian de valor sin justificación evidente. Los conflictos tienden a extenderse innecesariamente como para llenar tiempo. Otras veces aplican las técnicas del video clip de un modo exagerado, apoyados en el sonido. Tratando de ser una ruptura, se convierte en una convención.

Hoy por hoy la televisión influye más en los cineastas emergentes que el cine. Por mi experiencia profesoral en la EICTV, sé que muchos jóvenes no conocen los clásicos o los encuentran muy aburridos. Me gustaría hacer una encuesta y preguntar cuántos van al cine. Estoy seguro de que la mayoría prefiere ver las películas en las pantallas reducidas de sus laptops, o televisores. A mi juicio, esto funciona solo como formación, pero el nivel de apreciación, y sobre todo de formación, no es igual.

Pienso que la utilización del término *audiovisuales* para nombrar a todo producto de los medios ha contribuido decididamente a la confusión que se observa en la elaboración de las obras. La propia sección de la UNEAC que nos agrupa, al cambiar su nombre, contribuyó a esta confusión. Así se deja de referir a las especificidades. Esa confusión ha llegado hasta su festival, en el que bajo la categoría de audiovisuales se engloba cualquier cosa que se le parezca. Es una especie de morral donde todo cabe.

Una confusión parecida existe entre el documental y el reportaje, provocada también por las mismas causas.

Muchos de los documentales que actualmente producimos no rebasan la pintura impresionista, sin ideas, ni desarrollo argumental. Documentales de “cabezas parlantes”, donde las personas hablan y hablan alejados del lenguaje cinematográfico. Tomar un camino diferente requiere sin dudas más trabajo.

Afortunadamente, se observa en muchos de los realizadores más jóvenes una tendencia que los acerca más al documental cinematográfico. En sus obras hay mayor desarrollo de la estructura y de los recursos dramáticos, y mucha imaginación para solucionar los problemas, más allá de las meras ilustraciones de las entrevistas. Con una visión nueva en cuanto a la forma, cuentan una historia y, lo más importante, desarrollan una idea, lo que los separa del reportaje.

Hay que tener en cuenta que toda esta problemática va conformando un panorama que reclama un cambio en la estrategia y la concepción de un ICAIC que marche a tenor con los tiempos y que deje de absolutizar el pasado, sin olvidarlo. La modernización de la industria es un reclamo necesario, y esa modernización debe llegar a todos los aspectos de la producción y la distribución, incluso, o sobre todo, a la mentalidad de hombres y mujeres.

Hoy, desgraciadamente, se ha entronizado una mentalidad tecnológica absoluta en detrimento del arte. Es necesario dejar de manejarla en términos comercialoides, erradicar el criterio que propende al uso comercial de la tecnología en detrimento de su uso artístico. La tecnología debe subordinarse al arte como instrumento para contar la historia y no como un fin en sí misma.

Cada persona sabe cuánto vale su trabajo y cada persona sabe cuánto puede pagar por el trabajo que contrata. Es una ley económica de libre mercado. Nada tengo en contra de la idea de que, en términos de valor, tenga alguien de su trabajo, pero esta no debe ser homogenizadora, ni debe primar sobre el carácter artístico de la obra.

El pensamiento gremialista es, a mi juicio, uno de los principales factores que inhiben el desarrollo del cine como movimiento cultural. Está reñido con el principio de unidad que debe regirlo. Pero el camino no es oponerse, ni dictar leyes que en un final solo limitan la creatividad y abren zonas de dudosos resultados, sino el del diálogo, la confrontación de ideas y de necesidades. Esto es lo que nos hace seres humanos.

El cine cubano como expresión cultural cumple sesenta años. Hay un solo camino para mantenerse joven y es... mantener viva la capacidad de renovarse.

¿Seguirá siendo una expresión cultural?

Seguro. Tal vez no sea igual en el futuro pero seguirá siendo nuestro cine, con su mirada artística... irreverente y revolucionaria. <

Favor, no se molesten que casi me estoy yendo.

No vine a perturbarles y menos a ofenderlos.

Vi luz en las ventanas y oí voces cantando, y sin querer ya estaba soñando...

Me recordaron tiempos de sueños e ilusiones.

Perdonen este viejo, perdonen.

Comienzos de 2019

¹ “El cine cubano como reseñador y protagonista”, en Alfredo Guevara: *Tiempo de fundación*, Promociones Culturales, Iberautor Madrid, 2003, p. 190.

² Esta y las siguientes estrofas pertenecen a la canción “Monólogo”, de Silvio Rodríguez.

³ Más bien “decenio negro”, pero prefiero mantener la conocida denominación de Quinquenio gris que cubre de 1971 (Congreso de Educación y Cultura) hasta 1976 (creación del Ministerio de Cultura).

⁴ Allí se vivieron momentos memorables: las polémicas de los 60, la problemática de los escritores y teatristas de los 60, el asesinato del Che en Bolivia, las guerrillas en Latinoamérica, la crisis en la cultura provocada por el Congreso de Educación y Cultura de 1971 y sus perseverantes ataques al ICAIC. El golpe fascista en Chile, la crisis de *Cecilia* y la consiguiente democión de Alfredo Guevara como presidente del ICAIC, y la de *Alicia...*, que provocó igual situación con Julio García-Espinosa, los importantes documentos firmados por los cineastas y otros muchos eventos.

⁵ Contribuyó incluso a la creación de los Estudios Fílmicos de las FAR.

⁶ Pero su continua labor no se detuvo allí. Figuró en casi todos los frentes en que se debatía el ICAIC, fue un pivote central en las azarosas luchas del momento, un indiscutible impulsor del movimiento cubano de afiches, de la labor de la Cinemateca de Cuba en sus primeros tiempos, del Grupo de Experimentación Sonora, de la creación del Centro de Información y muchas otras actividades.

⁷ Entre otros, visitaron Cuba; Jean-Luc Godard, Tony Richardson, Vanessa Redgrave, Armand Gatti, Agnès Varda, Joris Ivens, Andrej Wadja, Mijail Kalatazsov, Gina Lollobrigida, Claudia Cardinale.

⁸ Los grupos de creación estaban compuestos por creadores que proponían, discutían y aprobaban el guion final y la producción del filme. El Comité de proyectos lo componían creadores de diversas esferas del cine e incluso productores (directores, editores, guionistas, etc.), quienes tenían la misión de analizar y aprobar o rechazar determinada propuesta. Por fuerza se convirtieron en un apéndice de la dirección de la empresa, que determinaba cuándo podía o no conseguir una coproducción para financiar un proyecto. La salida de Julio de la presidencia debilitó ambas opciones y la posterior salida de Alfredo acabó de liquidarlos. Con ellos se fueron los últimos vestigios de la creación cinematográfica como movimiento cultural y “el clima propicio a la creación”, piedra angular de la política cultural del ICAIC.

⁹ Sin olvidar la imposibilidad financiera para comprar filmes y para exhibirlos.

¹⁰ Término que, técnicamente, engloba todas las actividades del medio, incluso las películas de fiestas de quince hechas por “merolicos”.

CONVERSAR SOBRE EL OTRO >

p. 21-24

Incluso aunque nuestros estilos sean diferentes, siempre he creído que los documentalistas cubanos somos, de algún modo, herederos de la obra de Santiago Álvarez. La confluencia transita por la cubanía, la búsqueda de la verdad y, sobre todo, la honestidad, eso que forma parte de lo que Santiago llamaba documentalurgia.

Colaborador cercano de Santiago Álvarez, Daniel Diez Castrillo integró el equipo del Noticiero ICAIC desde la ya lejana década del 60 del siglo pasado. En 1993 fundó la Televisión Serrana, hermoso e importante proyecto en el que la impronta de Santiago es evidente. Por todas estas razones acudí al colega, al amigo, y estuvimos un rato de una mañana de domingo haciendo algo que a ambos nos place: recordar a Santiago y a su obra.

Carlos E. León

Foto de archivo: Santiago Álvarez

Santiago Álvarez, saber mirar la realidad

Entrevista a Daniel Diez Castrillo

¿Cómo conoces a Santiago Álvarez?

Cuando yo era jovencito estudiaba electrónica en el tecnológico “Oswaldo Herrera”, y allí ayudaba al proyccionista de la escuela a poner las películas y el *Noticiero ICAIC*, que dirigía Santiago Álvarez. A partir de ahí conocí a Santiago de lejos; pero me pasó una cosa curiosa: en esa época en que yo estaba becado, era la época en que estaban prohibidos Los Beatles, la música americana, la inglesa, todo lo que se hablara en inglés, y el *Noticiero ICAIC* hizo en 1965 un noticiero con Los Beatles, hizo un montaje con unos monos, y ese día el proyccionista no fue y yo tuve que poner la película y después el *Noticiero*. Cuando se puso aquello y la gente vio que eran Los Beatles, se formó. La escuela completa empezó a bailar con Los Beatles, se veían ellos por primera vez en aquel *Noticiero*, nunca se habían visto antes; se escuchaban por radio en la onda corta, pero no los habíamos visto. Yo puse el noticiero como ocho veces y ahí fue donde me quisieron sancionar y respondí: “El problema es que yo estoy poniendo un *Noticiero* que está en los cines de La Habana, no estoy poniendo nada extraño”. Y así fue que libré, y sentí aprecio por Santiago Álvarez que había puesto a Los Beatles, que a mí me lo tenían prohibido en la escuela.

Pasó el tiempo y entonces llegó la gente del ICAIC a mi escuela buscando muchachos para estudiar sonido. Fui seleccionado entre un grupo de compañeros, y empezamos a estudiar en el ICAIC, con buenos profesores checos que había en aquella época. Me acuerdo de que Mario Rodríguez Alemán daba las clases de apreciación cinematográfica. Terminé y quedé como de mantenimiento, no quedé como sonidista; había que separar gente para la técnica y otros para sonido, a mí me tocó la técnica.

Como a los tres meses de estar en aquello, Julio Chuarey, que era el productor del *Noticiero* en esa época, llegó buscando un sonidista, porque no había quien hiciera una noticia en ese momento. Yo estaba allí y le dije: “Eh, pero si eso fue lo que estudié, yo soy sonidista, puedo hacer el sonido”. A partir de ahí empecé a hacer cosas con ellos hasta que me quedé fijo, o sea, que por plantilla era el sonidista del *Noticiero ICAIC*, y ahí mi relación con Santiago fue mayor.

Allí había un grupo, estaba Norma Torrado, que era la editora, Idalberto Gálvez, que era editor y musicalizador, y yo, que era sonidista. Con el tiempo Idalberto dejó de trabajar en el *Noticiero* y yo asumí el sonido y la musicalización. Después, como me

salía bien eso de entrevistar en la calle, entonces ya también era reportero, ese fue mi fuerte con Santiago Álvarez.

¿Qué característica tenía el sonido en los noticieros y los documentales de Santiago Álvarez?

Lo primero es que él tenía una facilidad, una intuición, digo, para el sonido y para la música. Había trabajado en CMQ Televisión, en los archivos de música, tenía ese oído adiestrado. Él le daba mucha importancia al sonido, decía que el cine es cincuenta por ciento de imagen y cincuenta por ciento de sonido, no uno más que otro, y que se complementan, y en esa fórmula es donde surge el lenguaje cinematográfico: imagen y sonido. Entonces utilizaba la música y utilizaba los efectos, utilizaba el sonido ambiente, todo lo que compone la banda sonora a Santiago le gustaba trabajarlo, y yo me enamoré de eso, me enamoré de esa visión del sonido. Yo había estudiado electrónica y después sonido; pero una cosa es estudiar y otra es vivirlo, y cómo es que tu trabajo es reconocido, saber que los sonidos que uno graba, los efectos que uno obtiene, son importantes para contar una historia. Es tremenda responsabilidad.

Te he escuchado varias veces decir que Santiago convencía desde la pasión, desde la emoción...

Santiago era de los que defendía la idea de que había que llegar a la razón a través de la emoción. Cuando se llega a la razón a través de la razón, el tiempo lo tapa; pero cuando es a través de la emoción, eso queda para siempre; esa fibra, eso que te hace vibrar, que te hace sentir esa emoción es lo que te hace razonar la realidad a partir de las emociones, de la forma de ver la vida, de sentirla, y es absolutamente cierto. No es lo mismo que digas que fulano está en determinado lugar y de ahí va para otro lugar, a que ese lugar tenga su ambiente, su sonido, su imagen, y que empieces a sentir eso como tuyo, lo empieces a disfrutar. Cuando sientes eso, te dejas llevar por la historia y empiezas a razonarla, a apropiarte de ella, pero a partir de tus emociones, de tus conceptos, de tu experiencia en la vida. El cine se realiza en el espectador, y todo tiene que ver en cómo llega esa obra al

espectador, si llega de la manera que te digo, el espectador no olvida, y eso era lo que decía Santiago, era como una de las bases de su cine.

¿Cómo podía ser un llamado cualquiera del Noticiero ICAIC?

En el *Noticiero* no había horario fijo, lo mismo te llamaban a trabajar a las ocho de la mañana, que a las doce de la noche, que a las cuatro de la madrugada. Podías haber terminado de trabajar a las tres de la mañana y a las cinco tenías que salir para cubrir otra noticia. Entonces los llamados del *Noticiero* eran a partir de la necesidad que tenía la información, a qué hora se producía esa información. Estábamos en función de la información, no de un horario. Creo que eso también tiene que ver con un proceso de entrega. Cuando eres capaz de comprender que tu trabajo depende de lo que esté sucediendo, de lo que esté pasando, de esa realidad, y no de un horario, ahí es donde empiezas a hacerte cineasta, o realizador. Esa realidad es la que te emociona —como te decía antes—, porque uno tiene sentimientos y entonces la entrega es inmediata, va buscando esos resultados que después se van a ver en pantalla. Esa mirada a la realidad es la que te deja trabajar sin horario, y muy pocas veces no había nada que hacer. También uno tenía veinte años, yo entré al ICAIC teniendo esa edad; pero Santiago casi cincuenta y era igual, entonces ahí hay una entrega de uno como realizador, como creador.

Háblame de Santiago Álvarez como maestro, en tanto que el Noticiero era la escuela por donde entraban los que en el futuro aspiraban a ser documentalistas o directores de ficción.

Nunca recibí una clase de Santiago, ni lo vi tampoco dando una clase. La gente se formaba allí viendo trabajar al equipo, porque el *Noticiero* era un equipo: camarógrafo, sonidista, iluminador, chofer, productor, gente que trabajaba en la administración, editor. Entonces, cuando tienes formado un equipo que de mirarse nada más sabe lo que tiene que hacer, el que entra nuevo así es como tiene que aprender y hay que saber mirar. A lo mejor hubo quien llegó allí queriendo que le dieran clases y eso nunca sucedió. Por ejemplo, cómo editaba Santiago Álvarez, él no decía: “Se hace de tal manera, se pone primero el plano tal y después el más cual”. No, tú te sentabas a trabajar con él, veías cómo editaba, cómo buscaba la imagen que iba, la que funcionaba, y la que era mejor desechar, él tenía una idea general que iba armando en la moviola, en la edición, entonces tú aprendías, sencillamente tenías que saber mirar y escuchar cuando él hablaba con el editor, lo que le pedía. Lo mismo pasaba con el camarógrafo o con el sonido. Tenías que aprender a hacer las cosas bien porque Santiago sí que era exigente, había que grabar bien, había que filmar bien, había que editar bien y no se podía estar en una filmación pensando en las musarañas, había que estar para la filmación y cuando te preguntaba: “¿Cómo te quedó el sonido?”, sabías que lo que te esperaba era mucho si no te había quedado bien, porque habías gastado ese recurso y no lo habías hecho bien.

Recuerdo una vez que salimos a una filmación y llegó un avión que habían desviado, eso era al principio de la Revolución, cuando los revolucionarios se llevaban los aviones para poder llegar aquí, porque si no en sus países los mataban. Salimos para allá y de pronto veo al camarógrafo —no voy a decir el nombre— con los ojos que se le querían salir. Le pregunté qué le pasaba

y abrió la caja: se le había quedado la cámara y ya estaba bajando la gente del avión aquel. Se quería morir, porque había un nivel de responsabilidad ante Santiago que sí te exigía mucho. Y esa era la escuela, el trabajo.

Hay compañeros que entraron allí y han contado después —yo ni sabía eso— que gracias a que yo los ayudaba a hacer las entrevistas y los camarógrafos estaban donde tenían que estar, él podía salir adelante, porque éramos un equipo que funcionaba muy coordinado. Por eso es que no se nos perdía la realidad de la noticia que había que filmar, por esa forma de mirar lo que está sucediendo en ese momento.

Había directores de documentales que, cuando Santiago estaba filmando en el extranjero, o no podía, iban al *Noticiero* para filmar determinadas noticias y se apoyaban mucho en el equipo, un equipo realmente profesional. Eso era parte de la escuela, por ahí pasaron vietnamitas, por ahí pasó gente de las guerrillas que en esa época estaban aprendiendo, o gente que eran de los movimientos revolucionarios que querían filmar y no sabían; todos pasaron por el *Noticiero*, y nosotros los formábamos, los ayudábamos. Ese fue el *Noticiero* que Santiago creó.

Pasaron por ahí también productores que tenían que aprender a organizar la producción para filmar lo que sucedía ahora, pero también lo que iba a suceder media hora después, y no se podía olvidar que la realidad sucede independientemente de las ganas de uno y había que saber mover esos equipos y la gente, saber dónde tenía que estar Santiago para la filmación. Todo eso te forma como cineasta, porque te ayuda a una cosa que para mí es una de las más importantes en el cine, y sobre todo en el cine documental, que es la mirada, saber mirar la realidad.

¿Cómo era Santiago Álvarez desde el punto de vista humano, cómo era su relación con el equipo de trabajo?

Era un compañero más que sabía, que tenía conocimientos, que tenía tremenda imaginación, y por eso uno se relacionaba con él como jefe muy bien; pero había que entenderlo también, había que entender esa mirada que él tenía. Era uno como tú y como yo, él nunca se creyó que era el gran Santiago Álvarez. Recuerdo que estuve con él en Leipzig cuando le entregaron unos cuantos premios en el Festival que se hacía en esa ciudad. Toda la gente alrededor del gran genio cinematográfico Santiago Álvarez, y él estaba normal, porque él era así, sencillo, humilde, se relacionaba con las personas como uno más. Santiago no miraba a nadie por encima del hombro, así mismo como se dice que hacen los genios de verdad. Tenía mirada de periodista, y yo creo que eso es importante, porque cuando se tiene esa mirada, la relación con las personas es diferente, es más profunda y más franca a la vez.

Recuerdo que un día me pidió que lo acompañara al laboratorio donde se revelaba la película que utilizábamos. Estábamos terminando aquella edición del *Noticiero*, y cuando nos montamos en el carro puso Radio Reloj —estoy hablando de los años 70 y pico, cuando aquello Radio Reloj tenía lo último de lo que pasaba en cualquier parte—, y yo le pregunto que para qué ponía esa estación y me dice: “Y si dan una noticia y yo no la tengo en el noticiero que va a salir”. Fíjate qué mirada tenía. Definitivamente cuando se tienen esas condiciones, las relaciones humanas fluyen, porque hay entendimiento entre las personas, entre los compañeros, y el jefe tuyo es un compañero más, aunque lo respetes como tal

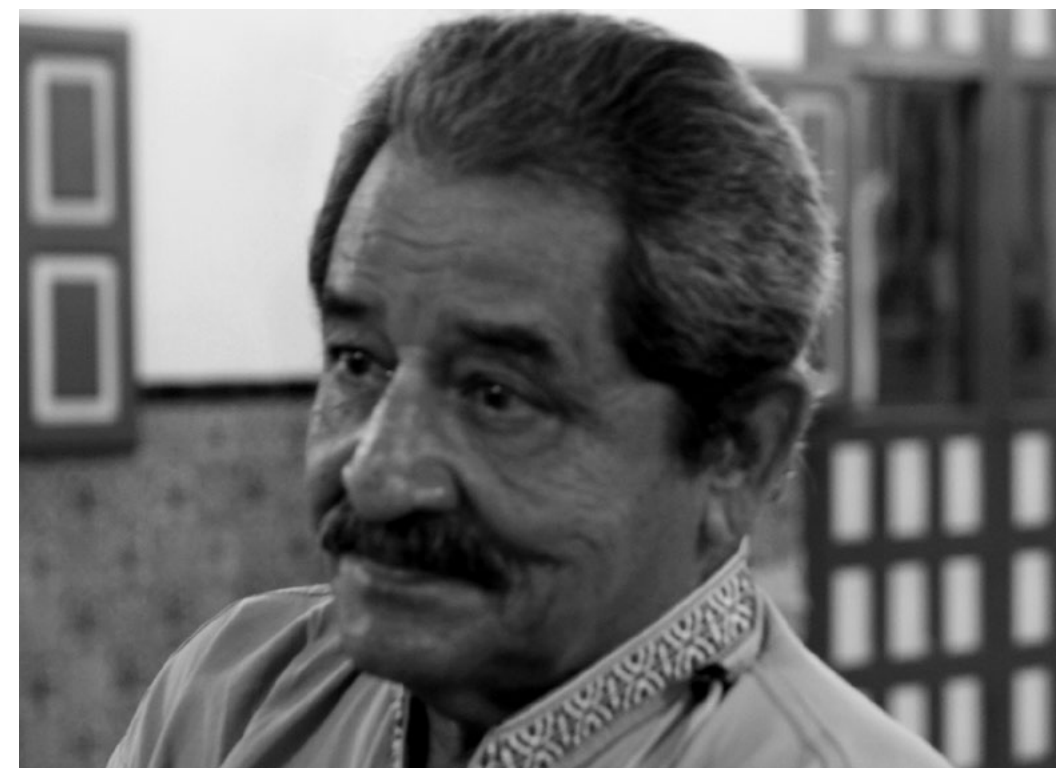


Foto cortesía del entrevistado: Daniel Díez Castrillo



Foto cortesía del entrevistado: equipo del *Noticiero* ICAIC, de izquierda a derecha, Ricardo Urra, Raúl Pérez Ureta, Isolda Machín *Tica*, Iván Nápoles, Santiago Llanes, Daniel Díez, Arturo Agramonte.

y aunque te regañara, porque el regaño también era para aprender, aunque a veces se le iba la mano. Me acuerdo de que una vez estábamos filmando en África, no me acuerdo en cuál país, y llevábamos casi como diez horas, no habíamos ni almorzado. Empezaron a servir y unos africanos empezaron a tocar su música, estábamos comiendo y Santiago se vira y me dice: “¿Y tú no estás grabando eso?!” Ya yo sabía cómo era la cosa y había puesto la grabadora y el micrófono para que grabara mientras comía, y le dije: “Ahí está grabando, y no digas más nada que con tu voz no vas a dejar que se grabe bien la música”.

¿La llamada Escuela Cubana del Documental sigue viva o pertenece solamente a la historia del cine cubano?

Hubo un momento, alrededor de la década del 80, antes incluso del Período especial, en que el documental comenzó a decaer en el país, no solo en el ICAIC. También había mucha gente que quería hacer ficción y costaba trabajo filmar la realidad, había muchos inconvenientes, no te dejaban, muchos directores no querían, no te dejaban filmar. A mí me parece que ahí empezó a decaer el interés por el documental, porque filmar un documental era sinónimo de buscarse problemas, y como los jefes no querían buscarse problemas no te dejaban filmar, aquí todo pertenecía al Estado, no había independientes ni nada de eso. Y en esa etapa sucedió algo que todavía se mantiene desgraciadamente: la ficción empezó a reflejar los problemas que estaban pasando en el país, a exponer la actualidad, cosa que le correspondía al periodismo y al documental, y muchos realizadores empezaron a filmar elementos de nuestra realidad en un tono crítico o analítico, y el documental se empezó a perder, y todavía está pasando. Sin embargo, recuerdo que en esa época me llamaron a la Televisión para hacer un canal en la ciudad de La Habana. Arranqué con Canal Habana y diseñé todo el trabajo del canal donde estaban incluidos la crítica y el análisis crítico, y aunque no había condiciones para hacer documentales, comenzamos a hacer algunas cosas, a mostrar ciertas realidades en aquel espacio. Después de esto planteé la idea de hacer una televisora en las montañas de la Sierra Maestra, y al final dio

como resultado que en 1993 se inauguró la Televisión Serrana y ahí, en mi opinión, se empezó a rescatar el documental, se empezó a demostrar la importancia del documental. No es que no se hiciera; pero era muy poco, en el ICRT uno o dos, en el ICAIC casi nada, no te dejaban, y nosotros, desde la Sierra Maestra, empezamos a hacer trabajos críticos, a demostrar la importancia y la necesidad de hacerlos, eso fue lo que yo aprendí en el *Noticiero ICAIC* con Santiago, tomar esa realidad, filmarla y contarla. Hubo problemas, porque había quienes no querían, pero al final lo sacamos adelante. Y de aquí de La Habana iban a hacer documentales de la realidad aquella. Allá fue Lourdes de los Santos a hacer el documental sobre Silvio Rodríguez, y fueron también otros compañeros.

En la Televisión Serrana armé los grupos de creación, esos que habían desactivado en el ICAIC, los armé en la misma forma en que funcionaron en el ICAIC, donde los realizadores eran los que decidían sobre las obras que se debían hacer, y cuando me llamaron para que regresara a La Habana comencé a formar en el ICRT los grupos de creación de documentales. No estoy diciendo que yo haya sido el que haya levantado los documentales, te estoy narrando mis vivencias con relación a este tema. La verdad es que había muchos compañeros míos queriendo hacer documentales y no los dejaban, pasaban mucho trabajo, no les daban financiamiento ni posibilidades porque, qué cosa es un documental. No es solamente filmar la vida de fulano de tal, el gran pintor, aunque eso es bueno y es importante; la esencia del documental es hablar de los conflictos de la realidad, de lo que está sucediendo en todos los órdenes de la sociedad. Por eso es que te digo que nosotros, que la Televisión Serrana, contribuyó a tener esa visión de la necesidad de hacer documentales.

Todavía hoy hacer documentales sobre determinados asuntos, como en una empresa estatal, es muy difícil; por eso es que muchos están trabajando como independientes, pero de todas maneras después no se los exhiben.

Santiago sigue vivo en el Festival de Documentales “Santiago Álvarez” in memoriam y en la Cátedra Honorífica “Santiago Álvarez” de la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana, responsabilidades de la Oficina “Santiago Álvarez” del ICAIC, con la que tu colaboras permanentemente. Háblame de eso.

Por suerte la Oficina, que dirige Lázara Herrera, está haciendo todo lo que tú dices. Hace poco estuve en Santiago de Cuba, por la Oficina, y di un taller de documentales en el Museo de la Imagen. Lo que hacemos todos, conjuntamente con la Oficina, es un esfuerzo porque no se olvide a Santiago, porque esté presente, es un esfuerzo tremendo que hay que seguir haciendo. A veces da lástima que la juventud, sobre todo la que está dedicada al cine y a la televisión, no conozca la obra de Santiago Álvarez. Los jóvenes hablan de él, pero su obra, cómo la concebía, su mirada, no la conocen. Cuando entonces la ven, se dan cuenta de que se adelantó a su época, de que muchas cosas del montaje, de la forma de expresar la realidad hoy, están presentes en su obra. Están queriendo ellos hacer cosas que ya se hicieron y, sin embargo, no lo saben, no lo conocen. Por eso es tan importante todo el trabajo que está haciendo la Oficina y todas las personas que ayudan a mostrar su obra, porque además hay que partir de ahí para seguir hacia adelante, de lo contrario se niega el desarrollo. Si se está haciendo lo mismo que hacía Santiago hace veinte años no hay superación, hay que encontrar otras fórmulas de expresión, de decir las cosas, aunque partan de ese clásico. Si no se es capaz de buscar en aquellos que encontraron dentro de su imaginación cómo expresar determinados conceptos, no hay superación.

No condenar al olvido a Santiago Álvarez ni a su obra es una responsabilidad de todos. <

Fracasar muchas veces:

Para otra interpretación de Bernabé Hernández

Ángel Pérez

I. Dentro de la revolución específicamente cinematográfica que trajo consigo el triunfo de 1959, el documental figura como el género menos atendido por la historiografía y la crítica (al menos en términos cuantitativos). Sin embargo, en medio de la renovación fílmica experimentada con la creación del Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográficas (ICAIC), el documental jugó un papel medular que lo coloca al centro de la avalancha de experimentaciones estéticas que se produjeron entonces. Múltiples razones inciden en que en la actualidad conserve una esencial relevancia, lo mismo en materia audiovisual que como registro o testimonio de las sinuosidades sociales, económicas y políticas de toda una época.

Puesto que la formación y el entrenamiento en el medio cinematográfico eran limitados cuando la Revolución llega al poder, el documental devino un terreno fértil para el aprendizaje y el dominio de la gramática fílmica —dada la flexibilidad lingüística de que goza frente a eso que denominamos “cine de ficción”, una práctica mucho más normada y atendida a convenciones constructivas—, lo cual disparó la inventiva y las posibilidades de riesgo creativo dentro de ese tipo de práctica estética. Asimismo, las singularidades productivas que implica el largometraje de ficción, más su alta demanda de financiamiento —en un contexto donde otras zonas puntuales de la sociedad en estructuración constituían urgencias inmediatas—, influyeron en que la realización de documentales creciera a ritmo acelerado. Pero otros dos factores modelaron el realce de este género: en consecuencia con su naturaleza expresiva y comunicativa, la idoneidad de este para viabilizar el discurso ideológico impulsado por el nuevo poder revolucionario, y la ductilidad de su sintaxis constructiva, proclive por esencia a la heterodoxia y las rupturas expositivas.

Sara Gómez, Nicolás Guillén Landrián, Santiago Álvarez, Octavio Cortázar y otros tantos resultan nombres imprescindibles para comprender la fisonomía del cine cubano en su devenir. El vigor compositivo con que estos individuos consiguieron “formalizar” una representación de su diálogo con el mundo, aun mediados por discursos ideológicos y determinaciones culturales —recuérdese que los vectores estéticos de cualquier práctica creativa estarán inevitablemente localizados en un marco espacio-temporal en el que se establecen, en continua relación con otros entramados simbólicos que lo determinan y enriquecen—, revela una competencia creativa fecunda. Y no me refiero solo a la habilidad para aprehender estéticamente la realidad, ni a la legitimidad de los criterios fílmicos desarrollados, sino a algo que se encuentra en ambos aspectos, pero que los trasciende: la

agudeza y la sensibilidad con que los más notorios de ellos supieron imprimir una densa sustancia poética al sistema de mecanismos expresivos instrumentados. El cúmulo de creadores a los que me pueda estar remitiendo, en tanto una obra puntual vale lo que el conjunto de toda una cinematografía, dotaron al documental de un sinnúmero de posibilidades de elaboración artística hoy inapreciables.

Jalonado por proposiciones disímiles, ligadas lo mismo a la ética que a la política, el documental cubano que cuaja durante la década del 60 entraña tal nivel de vanguardismo y trasgresión de los cánones que llegó a afectar a la ficción más allá de la voluntad puntual de esta última por enhebrar una narración antropológica capaz de reflexionar sobre su contexto. Tomado de cara a sus propósitos sociales y a su propensión a meditar sobre el espacio sociohistórico en que se produjo —mencionar proyectos como *Enciclopedia Popular* o *Noticiero ICAIC Latinoamericano* es suficiente para sopesar dicho cometido—, el documental de ese momento desprende, a saber: una marcada tendencia a la ruptura expositiva; una fractura constante del plano argumentativo; una articulación enunciativa rica en símbolos y metáforas, tanto visuales como sonoras y escriturales; una refuncionalización del montaje por sobre su finalidad estructural; así como una alta estilización del discurso... Todo lo anterior formaba parte de un conjunto que jamás conoció una metodología única o definitiva, ni participó de ninguna “modalidad de representación” de manera ortodoxa, si bien manifiesta potentes poéticas autorales.

No es menos cierto que muchísimos materiales de la época —sobre todo después, en los 70 y 80— exhiben una evidente y estrecha inmediatez didáctica e ideológica; mas, en sus mejores exponentes, siempre muestran una extraordinaria facultad estética que los potencia como “experiencia cinematográfica” concreta.

Me interesa subrayar que la hegemonía institucional, responsable de circunscribir una u otra opción “estética” dentro de un marco ideológico estricto, no impidió a los autores manifestar una amplia capacidad para explayar su creatividad cinematográfica y su diálogo con el proceso social. El objetivo mayor que direccionaba la creación en el ICAIC —más allá de la determinación de concebir el cine como un arte— era contribuir al proyecto de nación enarbolado por la Revolución; lo cual implicaba, por ejemplo, enunciar todos los factores que contribuían a probar su legitimidad, participar en la transformación y la orientación del pueblo, y apostar por la forja de una imagen de la nación en la que se revalorizaran sus más remotas zonas culturales. Dentro de ese mapa ideológico, los desplazamientos “compositivos” de los cineastas fueron siempre múltiples.

El propio espíritu de la época y la posibilidad que abría la Revolución para la construcción de un mundo nuevo, propiciaron un clima de experimentación estética y una voluntad creativa que garantizó, de entrada, el alto grado de inventiva audiovisual característica del cine cubano en los años fundacionales del ICAIC. De hecho, si entendemos el estilo —siguiendo a Omar Calabrese— como la recurrencia de figuras o motivos que, operando en conjunto, devienen la forma típica en que se expresan los creadores de la época, el atributo esencial que los relacionaba era, justamente, la convicción de explorar o ensanchar los límites del lenguaje fílmico; hubo un universo estilístico común, pero que variaba significativamente de un cineasta a otro hasta convertirse en poéticas personales muy bien reconocibles. Sin embargo, el problema estuvo siempre en cómo las variaciones en el plano expresivo podían afectar las connotaciones que las cintas vertían sobre la realidad de entonces. Por ejemplo, que el documental *PM* (Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, 1961) justificara la polémica que se desató a partir de él, es demostrativo de la mirada que se vertió, en el instante mismo en que la Revolución nacía, sobre las producciones que, al nivel de la superficie narrativa, no respondieran a lo que la política revolucionaria demandaba. Luego, la decisión de no exhibir obras de realizadores como Sara Gómez o Nicolás Guillén Landrián deja ver cómo se limitó considerablemente la opción de cuestionar y discutir, en directo, con el “contenido” de esos días de cambio continuo; lo cual desembocaría, hacia la década del 70, en una radicalidad lamentable.

Pero si algo revela la inteligencia de algunos cineastas en aquellos instantes fundacionales, es la elaboración en el plano mismo de la expresión de una estructura de la trasgresión, como la denominaría Slavoj Žižek. Vistas en la actualidad, muchas de las piezas legadas por nuestros mejores documentalistas están cargadas de múltiples codificaciones productivas, enriquecedoras de la mirada que vierten sobre el mundo registrado en sus imágenes.

2.

Modelado por esas pautas dictadas por su época, Bernabé Hernández (1938-2011) es uno de los autores más significativos de los que comienzan su labor en esos complejos años 60... En rigor, su personalidad creativa no sostuvo siempre la elocuencia y la cohesión formal y discursiva de un Nicolás Guillén Landrián, ni la inquietud antropológica y la vitalidad estilística de una Sara Gómez; sin embargo, su prolífera y abarcadora obra documental está plagada de excepcionalidad, ya sea por su extendido inventario de la cultura cubana y la práctica revolucionaria —un fresco histórico de considerables dimensiones—, ya sea por su inspirado manejo del lenguaje fílmico, colmado de matices y sentidos por todas partes.

Consecuentemente con el momento en que emerge, el trabajo de Bernabé se nutrió con lo mejor de las experimentaciones que dignificaban a la retórica del cine documental en aquel decenio. Las características de sus primeros ejercicios están en sintonía con el resto del movimiento documental revolucionario: desde la inclinación por el cine ensayo, la resemantización de materiales de archivo, el protagonismo del sonido y la música como dispositivos elocutivos de alto relieve, la plasticidad de la fotografía, la autoconciencia representativa del género, hasta el reconocimiento de la realidad como una construcción subjetiva. Entretanto, si algo deja ver con una absoluta contundencia el conjunto de las piezas de este realizador, es un afán de comunicación profundo, al tiempo que participaba de sustantivar la voluntad emancipatoria de la Revolución, siempre que daba cuenta de las dimensiones de ese proceso social y del cambio histórico que se sucedía en todos los órdenes.

Si bien Bernabé se desplazó por zonas temáticas muy variadas, parece ser una constante en él la necesidad de dar testimonio y de palpar el mundo de lo popular; la cotidianidad de una realidad donde el elemento popular constituye y conserva un perfil definitorio de la identidad. Y como parte de ese espectro, destaca en particular su mirada sobre la vida campesina, la religión y el entorno urbano; ahí sobresalen algunas de sus piezas de más alta densidad expresiva: *Superstición* (1964), *En provincia* (1964), *Sobre Luis Gómez* (1965)... Por otra parte, la cultura artística como uno de los contornos definitorios de la nacionalidad ocupó un centro neurálgico en la producción de este director, al entrar al tejido audiovisual a través del retrato de una personalidad relevante o de un personaje popular de singulares características —los *portraits* fueron recurrentes a lo largo de la extensa obra de Bernabé—, así como por medio de la exploración de ciertas prácticas, costumbres, objetos o instrumentos portadores de una dimensión cultural contundente; vale la pena señalar, por ejemplo: *Abakúa* (1963), *Color de Cuba* (1968) —acerca de René Portocarrero—, *Nombrar las cosas* (1975) —en torno a Eliseo Diego—, *Víctor Manuel* (1975), *Homenaje a la guitarra* (1975), *Justo Vega* (1982) —sobre el repentista campesino—, *¿Latin Jazz o música cubana?* (1986)... Asimismo, otras tantas piezas, tal vez de un corte más didáctico, nos colocan ante esa necesidad de evidenciar la empresa revolucionaria, marcar los indicadores de la lógica que ella implicaba, así como de incidir en la edificación de una conciencia social en concordancia con los ideales del hombre nuevo; de ese terreno proceden obras como *Escuela de arte* (1965), *Los estudiantes y el trabajo agrícola* (1965), *1868-1968* (1970), *Condiciones inseguras* (1976), *Che comandante, amigo* (1977), *Los niños* (1983), *¿Mujeres dirigentes?* (1985)... Visto el amplio abanico de asuntos tratados, no importa si nos enfrentamos a Bernabé frontalmente, para atender las lecturas que emanan de la superficie de sus imágenes; o si analizamos sus textos cinematográficos desde el reverso, con el fin de indagar en aquello que está detrás del discurso vehiculado; o si los asumimos en su diálogo con otras poéticas que coexistían entonces. De cualquier modo, sus cintas permanecen como textos interpretantes de un proceso social colmado de pliegues y curvaturas. En tal sentido, se puede colegir de la trayectoria de este director todo el reajuste de una sociedad y la entrada de Cuba en un mapa axiológico completamente nuevo. Aspectos palpables en cortometrajes como *Condiciones inseguras* y *¿Mujeres dirigentes?*, por solo poner dos ejemplos evidentes: casos de cine encuesta sin mucho valor más allá del testimonial, pero elocuentes en su didactismo a la hora de develar los ejes que estructuraban el relato cívico nacional. No por gusto son realizados en un arco de tiempo sin dudas complejo, como son las décadas del 70 y del 80, tensadas por acontecimientos políticos y económicos que colmarían el cine de una lamentable inmediatez comunicativa.

No puede ignorarse el dominio que alcanzó este director del específico fílmico, como he apuntado antes; lo cual hacía que incluso en materiales aparentemente simples como *Nombrar las cosas* —donde la narración se sostiene solo en una larga entrevista a Eliseo Diego—, el valor depositado en la fotografía y la expresividad de la puesta en escena reportaran una profunda estilización a la enunciación, imprimiéndole una singular personalidad al documental. Del reportaje al cine ensayo, del documental biográfico e histórico al documental antropológico, la multiplicidad de códigos que manejó este creador, y la precisión y la coherencia con que lo hizo, lo colocan como una referencia ineludible del género.

En 2004, Tamara Castellanos dirigió *Perdidos en el tiempo*, un documental homenaje a Bernabé, donde el cineasta comenta: “el documental es una cuestión de vocación. Yo creo que con el documental uno puede expresar una serie de sentimientos

personales [...]; es más diverso, tiene más posibilidades [...] El cine documental tiene una estructura y una función que lo hace proclive a que uno pueda expresar sus ideas y su personalidad”. Ante todo, cuanto interesa ahí es cómo se revela la perspectiva personal desde la cual este realizador asume la creación cinematográfica, o sea, que para él este género patentaba una legitimidad fuera de dudas y le permitía, al tiempo que explicar un cosmos cultural y un universo ético en cambio continuo, trasuntar un mundo de expectativas e ilusiones personales. Por otra parte, en su criterio yace una evidencia más de una personalidad expresada en la instrumentación estrictamente formal, aun cuando el momento histórico acentuaba la función social e ideológica como principios de primer orden.

3.

Sobre Luis Gómez es una de las cintas más notorias del documental cubano. Bernabé consiguió potenciar su alcance semántico gracias al relieve y a la elocuencia del artificio estético. Resulta particularmente impresionante la lucidez de su trazado simbólico y dramático. Cuando parece ser un sencillo homenaje a la música campesina por medio de un sujeto dotado de un elevado talento para el canto, esta pequeña cinta —dado los escasos minutos que dura— se nos revela como una trama pródiga de sentidos.

Al ser la cultura campesina un escenario de difícil elucidación en el marco de la empresa revolucionaria en sus primeros años, esta pieza deviene tan significativa justamente por el paradójico retrato que ejecuta del individuo homónimo, quien puede ser todos los sujetos. El ser campesino ha estado siempre marcado por esa suerte de aislamiento de los grandes centros urbanos —en los que se patenta mejor la presencia de la Historia incidiendo sobre la realidad—, caracterizado además, debido en parte a las condiciones de su espacio geográfico, por una cierta ignorancia respecto a los rumbos de la política. No obstante, en medio de la avalancha de cambios emprendidos en esos primeros años del triunfo, el campesino vino a desempeñar un papel fundamental, en tanto se convirtió, de súbito, en sujeto de la Revolución. Y en el campo cinematográfico de inmediato ocupó un lugar de privilegio, en tanto llegaba a epitomar la acción revolucionaria que destruía un viejo mundo al tiempo que edificaba otro. De hecho, uno de los acontecimientos primarios que pronto llegaría a demostrar la soberanía del pueblo fue la Gran Concentración Campesina ocurrida en julio de 1959. Por supuesto que se recuerda también la conocida fotografía de Alberto Korda nombrada “El Quijote de la farola”, en la que se observa a un campesino típico, según podemos constatar por su atuendo, trepado en una farola en medio de la masa reunida escuchando a Fidel, una manifestación elocuente de eso que algunos intelectuales han denominado “iconografía revolucionaria”. Con todo esto, lo que me interesa es reparar en cómo si tan temprano el campesino se volvió protagonista de esa nueva civilización acometida por la Revolución —siempre sumergido en esa masa compacta que es el pueblo—, puede Bernabé colocarlo ante un sugestivo abordaje de un individuo particular desde el dolor, la pena y el desgarramiento. Esto me remite de inmediato a una pregunta de difícil respuesta, ¿dónde ha quedado el entusiasmo revolucionario?

Pero esos derroteros lectivos responden a la audacia depositada en la construcción formal, desde luego. La primera parte está edificada con una serie de fotos fijas, en planos más o menos abiertos, que detallan a Luis Gómez en su medio social cotidiano, en su bregar diario, tanto con su familia o sus amigos, como en sitios al parecer de recurrencia común, ya sea algún bar, un parque o una casa de alguien cercano; incluso algunos enfocados en aprender cierta expresión facial, gesto o momentos ca-

paces de hablar de su ambiente hogareño y filial. Esos pequeños bloques están intercalados con letreros que informan de alguna particularidad de la vida de este hombre, y subrayados, según sea el caso, con música o silencio que comentan a nivel del discurso las connotaciones afectivas de lo que contemplamos. Todo esto se limita a unos tres minutos y medio aproximadamente, puesto que el tiempo restante se dedica a dejarnos con un primer plano lateral de Luis interpretando una sentida canción. Lo sorprendente de lo anterior es cómo se logra, gracias a la plasticidad, el contraste visual y el instante privilegiado de la imagen, generar una atmósfera de una discursividad sorprendente, que consigue un penetrante retrato de la vida y la interioridad emocional de este sujeto.

Claro que lo mejor es el final; parte de las décimas que Luis canta dicen: “cuando yo muera no habrá/ quien vele mi cuerpo frío.../ porque al funeral sombrío/ de un bohemio nadie va.../ el entierro de un pobre siempre sale a la carrera.../ cuando yo muera una flor no habrá sobre mi ataúd...” Además de la sentida interpretación, los versos mismos están atravesados por un pesimismo de corte existencial que puntualiza todo el sentir, la angustia y el desasosiego de este ser que se encuentra desasido del mundo y sin expectativas. Así, la performatividad con que está articulada la narración y la enorme sensorialidad consumada por la composición son las responsables de la efectividad de esta “pieza de cámara” que, valga decir, acomete aquí un extraordinario homenaje a la música campesina, en tanto es ella la encargada de trasuntar el mundo espiritual de este sujeto. Sorprende que, siendo este un género musical más asociado a la diversión y la alegría, alcance con una bellísima hondura emocional a diseccionar también la pena y el dolor campesinos.

Ya antes, Bernabé había problematizado el mundo de valores, las costumbres y la cultura del campesinado, desde una de las zonas más trágicas de las implicadas en el proyecto de sociedad en construcción. En *Superstición*, una de las piezas cimbras de este creador, tenemos una de las obras documentales más contundentes del devenir histórico del cine cubano: la inteligencia de la puesta en escena y la excelencia del diseño visual y narrativo soportan aquí una de las proposiciones discursivas más complejas de su momento, incluso vista en el instante mismo de su estreno. No sé si conscientemente o no, Bernabé estaba revisando uno de los aspectos más delicados a los que se enfrentaba la empresa iluminista revolucionaria, con una sutileza cinematográfica difícil de emular.

Para comprender a cabalidad la carga de sentidos que pesa sobre las imágenes de este corto documental, debemos atender el cruce de discursos que tenía lugar en el justo momento de su producción. *Superstición* hace converger en unos pocos minutos varias escenas que registran prácticas, ritos, rezos, costumbres, objetos... relacionados con supersticiones populares, en concreto, según puede colegirse del propio material, de la cultura campesina. Ahora, ¿en qué instante se captan estas imágenes? El programa marxista-leninista y la concepción materialista en que se fundaba la ideología de la Revolución, en su empeño por superar el subdesarrollo y barrar con todo vestigio de una sociedad burguesa, consideraba tales creencias y mitologías un foco de decadencias contrarias a su concepción científica del mundo.

La reforma social destinada a la generación de un hombre nuevo, hijo legítimo de la sociedad socialista, no tenía espacio para esas supersticiones; lo cual, cosa que no ha dejado de señalarse por parte de la intelectualidad cubana, era una manifestación de cómo ese salto hacia el futuro, al considerar que esas prácticas eran generadas por la ideología del subdesarrollo, constituía una colisión incluso con la idiosincrasia del cubano tradicional y su identidad. Basta, por ejemplo, que citemos aquí un fragmento de los comentarios hechos por el narrador

extradiegético de *De cierta manera*, el clásico donde Sara Gómez, enfocada siempre en explorar esos estratos marginales y terrenos populares, también somete a tales estas cuestiones. Allí se escucha a propósito de la cultura Abakuá —sobre la que el propio Bernabé tiene el documental mencionado—: “Y para nosotros, dentro de nuestra situación específica de construcción del socialismo, va a representar una fuente de marginalidad, ya que promueve un código de relaciones sociales paralelas, fuente de resistencia y punto de rechazo a la integración social, así como último reducto de la delincuencia como consecuencia del origen marginal de la mayoría de sus integrantes”. Todavía una década después, durante los años 70, el momento histórico más complejo del devenir revolucionario, las religiones populares constituían un punto nodal entre las discusiones generadas.

Así que, ya acontecida la Campaña de Alfabetización, resulta particularmente irónico que Bernabé nos coloquemos —sin una acusación evidente o visible de forma directa— frente a estas creencias ligadas a la idiosincrasia campesina. Como en *Sobre Luis Gómez*, acá también destaca la ambigüedad de su discurso, pues en ningún caso se condena el universo representado, la realización se limita a mostrar nomás, a recoger en imágenes una cosmovisión que también constituye parte legítima del cubano. Aunque no percibimos en la epidermis del documental las contradicciones entre la “razón científica” de la Revolución, que entendía que para eliminar el subdesarrollo era necesario acabar con ese imaginario mitológico e idealista, y el conjunto de creencias populares, *Superstición* acaba siendo un agudo testimonio de ciertos estratos de nuestra auténtica cultura.

Cuanto acentúa más el grado de ambigüedad del punto de vista autoral son las imágenes con que este se despide. Luego de contemplar las diversas imágenes y escuchar las oraciones vinculadas a las creencias —remedios y acciones destinadas a sanar, evitar enfermedades, amarrar a la pareja—, bruscamente, un corte nos sitúa ante un grupo de campesinos a caballo que llevan un féretro. No sabemos qué va dentro. Tampoco importa. La muerte en cualquier caso siempre porta un cúmulo alto de significaciones, puesto que también implica a su contrario: la caída de un mundo y la emergencia de otro; contrastado con las imágenes que le anteceden, la desaparición de una visión de la realidad y la renovación de una lógica social; defunción y regeneración. Lo que nunca sabremos, en tanto el documental no nos lo dice, es qué muere y qué nace. Esta contradicción dialéctica, de sorprendentes connotaciones, que se produce al final de *Superstición*, dispara la trascendencia del filme, apoyada en la fuerza evocativa de una fotografía que supo potenciar lo mejor de la puesta en escena.

En provincia es otro de los impresionantes documentales de este realizador que, en su sencillez expositiva, esconde una impactante carga simbólica. Esta vez asistimos a un grupo de imágenes concatenadas que registran la dinámica cotidiana urbana de Cienfuegos en diciembre de 1963, según deja leer un cartel al inicio. De este modo, todo el metraje pone especial énfasis en retratar al individuo en su movimiento cívico, en su desplazamiento por la ciudad como un foco de cultura en el que coinciden individuos de muy diversas procedencias sociales, étnicas, religiosas, económicas...; buena parte de las secuencias detallan oficios, vendedores, juegos y costumbres ciudadanas. De modo que en este paralelismo y este contraste de particularidades acontecidas en un mismo espacio físico quedan recogidos la atmósfera de un centro urbano, sus distintos niveles culturales; no su arquitectura o trazado urbano, sino la gente que lo compone, su *habitus*, la nomenclatura de personajes que conforman el alma del lugar. Vale señalar, por cuanto conecta al nivel del discurso ambos textos, que entre las escenas cotidianas de *En provincia* se puede contemplar un fragmento ya recogido en

Superstición y, con esto, llamar la atención acerca de que las estampas privilegiadas por el director priorizan con un realce evidente eso que podíamos llamar el *sujeto popular*.

El documental transcurre diegéticamente en veinticuatro horas; o sea, se sintetiza en el espacio de la imagen un día cualquiera de esa ciudad, su paisaje o naturaleza social. Hay un segmento relevante dedicado a Samuel Feijóo, el cual viene a ser un centro discursivo esencial, no por el tiempo de metraje dedicado, sino por la capacidad que tiene para connotar el resto de la cinta. Dentro de la pieza, concentrada en aprehender el cosmos de la naturaleza urbana, se posiciona este momento en el que Feijóo expone su concepción poética en torno a la naturaleza, el campo, la vegetación; necesidad que lo llevó a crear un arte popular completamente distante de lo académico. Pero lo importante aquí, en tanto atravesará verticalmente el contenido de todo *En provincia*, es que a Feijóo —como bien puntualiza Raydel Araoz en *La Isla y los signos*—, le preocupaba mucho la colonización que podía ejercer una provincia sobre el resto de las otras dentro de un mismo país. De este modo, entonces y ahora, esta elocuente pieza de Bernabé queda, por la belleza de sus imágenes y la fuerza de su concepto, como una superación de ese regionalismo que tanto machaca el imaginario del cubano, pero que, a la vez, lo alimenta.

En el año 1970, verá la luz *1868-1968*, realizada con Hernán Henríquez y Tulio Raggi; una obra relevante entre las de Bernabé, tanto por el genio desprendido de su concepción estética como por sus variados niveles de lectura. Cuando Tamara Castellanos, en el documental *Perdidos en el tiempo*, le pregunta al cineasta cuál considera su mayor acierto fílmico, él no duda en responder que “*1868-1968*, porque es un documental en el cual me pude expresar totalmente, libremente, de una forma completamente propia. Yo seleccioné mil fotos y se hicieron 500, y a esas 500 fotos, una por una, les iba poniendo un papel alba, y dibujaba el encuadre de donde partía el movimiento de cámara y a donde tenía que llegar. Lógicamente, al fotógrafo de animación no le gustaba mucho que le dijeran esas cosas, pero pensé el trabajo así”.

Esta sinfonía en imágenes sintetiza en apenas veintisiete minutos los cien años de lucha del “pueblo cubano por su independencia”, período que, a su vez, había sintetizado dialécticamente Fidel en su discurso del 10 de octubre de 1968, con lo que se desplegaba toda una campaña simbólica de carácter teleológico que colocaba a la Revolución como la culminación de la Historia, como el triunfo de una razón emancipatoria que había atravesado todo el devenir de la nación. El documental de Bernabé ponía en imágenes esa corriente ideológica que concebía el proyecto iniciado en 1959 como la real concreción de Cuba como nación. Animaciones, materiales de archivos, periódicos de época, grabados coloniales se articulaban acompañados por un acentuado protagonismo musical para orquestar una narración en la cual apreciar los esfuerzos de los cubanos durante todo un siglo por librar al país de sus enemigos.

Quizá cuando más reveladora se torna esta pieza es hacia el final, como sucede en la gran mayoría de las obras del autor. Si tenemos en cuenta que el documental se realiza en 1970, año en que fracasa la Zafra de los Diez Millones de toneladas de azúcar, no es de extrañar su colofón. Sobre las imágenes de un grupo de macheteros en plena faena productiva en un cañaveral, aparecen intercalados unos carteles que rezan: “soldados/ la guerra comienza ahora”. Y más adelante, se alternan fotografías de campesinos, macheteros, mambises y guerrilleros alzados, y un letrero donde se lee “muerte al subdesarrollo”. Además de la evidente carga ideológica depositada en ese trazado audiovisual, quiero subrayar la manifestación de esa violencia depositada en el lenguaje con que la Revolución se adentraba en la realidad. La

violencia fue el método, en muy variadas expresiones, con que se enfrentaba la construcción de una sociedad nueva, por eso el cartel del documental aseguraba que la “guerra” justo comenzaba. Más que campesinos, los hombres del presente eran los mambises y guerrilleros de otrora, dispuestos para el trabajo. Ellos venían a constituir los paradigmas de heroicidad en tanto habían luchado por el mundo de que se disfrutaba ahora; por tanto, había que responder a su ejemplo. En esa disposición a garantizar la productividad necesaria que nos sacaría del subdesarrollo de inmediato se estructuraba el campo de valores que debía albergar el sujeto revolucionario. Ahí estaba el patrón de individuo que la ética oficial reclamaba.

Otra cinta que el propio Bernabé consideraba como un acierto definitivo de su carrera es *Che Comandante, amigo*. Realizada a propósito del décimo aniversario de la muerte del “guerrillero heroico”, esta obra es estrenada en un instante histórico bastante oportuno. El documental está montado sobre el poema homónimo de Nicolás Guillén, y aunque la trama recorre puntualmente el texto, en toda su extensión, el énfasis que las imágenes introducen viene a materializar, sobre todo, esos fragmentos en los que se remarca la trascendencia de su ejemplo y de su pensamiento, su sobrevida. A través de materiales de archivos, fotos fijas y documentos encontrados se genera un corolario de los versos que extienden el sentido, comentando las ideas y la práctica revolucionaria de este hombre que fue uno de los ideólogos de la Revolución.

Che comandante, amigo es un texto deudor de la capacidad productiva del montaje, que, apoyado también en la polifocalidad fotográfica, lleva a cabo un *performance* audiovisual que aprehende el significado del poema; razón por la que termina siendo un excelente ejercicio de estilo. La obra nos enfrenta a la coherencia con que Bernabé resolvía una enunciación estructurada, lo mismo a partir de principios icónicos que dramáticos o retóricos. Allí podemos apreciar, de cualquier forma, sobre todo con las imágenes finales, el vector de incidencia social que lo condicionaba: en una manifestación del más puro *kitsch* político, un niño corre por el medio de un campo, alcanzando a sustantivar aquella consigna de “pioneros por el comunismo, seremos como el Che”.

4.

Creo que los anteriores han sido ejemplos suficientes para constatar cuánto tiene todavía por decir a la contemporaneidad la producción cinematográfica legada por este cineasta. El talento de Bernabé supo cumplir con el encargo “institucional” y a la vez erigir un estilo propio; aspecto que dice mucho de su recio carácter de autor. Aunque modesto, el estilo de creación de este convencido y militante documentalista despunta como uno de los más personales de su tiempo, a lo que debemos sumar que él fue de los pocos que atravesó, consecuentemente, varias etapas del proceso revolucionario, sometido tanto a los estímulos y las libertades, como a los cercos y las restricciones experimentados en cada momento. Podemos apreciar en la suma de sus trabajos, recursos gráficos, entrevistas, *voice over*, *footage*, alteraciones y rupturas de la sintaxis argumental, alto pronunciamiento fotográfico, acentuación de la música y el sonido como dispositivos de enunciación; sin embargo, todo ello pasaba a las obras con una transparencia expositiva prácticamente triviales, por lo que acababan desprovistas de todo tipo de desbordamiento lingüístico.

Bernabé dejó una obra inspirada e inquietante, que nos regresa a los surcos de la historia y nos descubre zonas centrales de nuestro tejido cultural. Este cineasta acompañó “accidentes” medulares de la experiencia revolucionaria, sabedor de las resonancias que tenían en el momento en que se produjeron. Como

sucede, por ejemplo, con su extraordinario *Salón de mayo*, que registra el clima cultural que se vivió durante el evento homónimo que tuvo lugar en La Habana en 1968, adonde asistieron, entre otros intelectuales, los más renombrados exponentes de las artes visuales a nivel internacional, fascinados todos con el rumbo de la Revolución.

Después de muchísimos años sin filmar, junto a Tamara Castellanos emprende la realización de *Un oficio curioso* (2005). Sorprende ahí la vitalidad de las inquietudes de este director. No importa haber transitado por décadas de tanta complejidad histórica, volvía a ocuparse del sujeto popular y sus circunstancias; de esas pequeñas formas de vida que tienen la enorme virtud de revelarnos las dinámicas y el vigor reales de una sociedad. Con la misma sencillez narrativa con que emprendió sus mejores proyectos, acometió un documental que nos enfrenta a la excepcionalidad de la gente común, atrapada en los cercos de la historia.

Quizá, para llegar a ser el artista que nos resulta hoy —como le comentó alguna vez Feijóo—, Bernabé Hernández hubo de fracasar muchas veces. No obstante, es contundente la jerarquía de su obra en el legado fílmico cubano. <



El paso por la vida

Grethel Morell Otero

Tiene la calle O'Reilly una célebre tradición de fotógrafos, fotógrafas e inmuebles dedicados a la fotografía desde los años 40 del siglo XIX. Establecimientos, galerías fotográficas, estudios, laboratorios de daguerrotipos, tiendas de efectos fotográficos, colmaron esa vía habanera. Viajeros, emigrantes, aventureros, artistas, comerciantes, atrapados todos por la fantástica invención de Daguerre, asentaron sus firmas en un camino que mereció el sobrenombre de la *calle de los fotógrafos*. Importantes galerías, grandes nombres (Cohner S.A., J.A. Suárez y Cía., Esteban Mestre y familia, Maceo y Hno., Encarnación Irástegui, la primera fotógrafa en la Isla, Dufart y Mañán, entre otros), florecieron en ella hasta bien entrado el siglo XX.

Ofreciendo continuidad a esta tradición, ha abierto sus puertas, en O'Reilly número 524, planta baja, una galería que lleva el nombre de Raúl Corrales, un ineludible del arte fotográfico en Cuba. El pasado 29 de enero, día conmemorativo de su nacimiento, se inauguró el espacio con una muestra homenaje. Una amplia selección de su obra festejó un recorrido por más de cincuenta años de labor fotográfica.

Sitio este bienaventurado, manejado por la más joven de sus herederos, destina sus blancas salas a estimular el intercambio y no permitir la siembra del olvido ni la dependencia del dogma. "Materializar el deseo de Corrales de que existiese en Cuba un lugar de encuentro y diálogo abierto, en que los fotógrafos, incluyendo los más jóvenes y las generaciones venideras, tengan donde exponer, imprimir, discutir sus trabajos de forma constructiva, profesional y amistosa", es uno de sus principales propósitos.

Notas a la obra de Raúl Corrales

Fotos: Cortesía Galería "Raúl Corrales"

Raúl Corrales, *La Banda del Nuevo Ritmo Tumbadora*, 1962
Raúl Corrales, *Stinson*, 1950





Raúl Corrales, *El sueño*, 1959

Esta galería fotográfica, que ha comenzado como una iniciativa privada, aspira a ensanchar disposiciones y recepción. El proyecto manifiesta su carácter multiplicador al reservar un ala del inmueble para eventos, talleres, proyecciones o conferencias. Dan paso al visitante, justo en la antecámara, impresiones a gran escala de Corrales.

El fotógrafo, uno de más profundos artífices de su época y de la memoria visual del país, modificó su apellido, Corral, para firmar las piezas con las que luego se daría a conocer. De sus tiempos de formación y de su paso por la prensa y las agencias de información antes del triunfo del Ejército Rebelde en 1959, se ha escrito bastante. En Cuba se ha reconocido a Corrales como uno de los fundadores de la nueva prensa en la etapa revolucionaria, pues fue seleccionado, junto con otro grupo de colegas, para formar parte del equipo de fotógrafos de Fidel en un momento que se ha dado en llamar Edad de Oro del fotoperiodismo cubano (1959-1965).

Tampoco me detendré a explorar categorías que alimentan la investigación sobre la obra de Corrales por etapas y fechas. Es bien conocida la historia de este hombre, llamado con justicia maestro, y quien además fue el primer fotógrafo en recibir

el Premio Nacional de Artes Plásticas (1996), cuando la fotografía ni por asomo clasificaba para tales jerarquías. Motivada por la apertura de la nueva galería hablaré aquí desde su obra, desde la riqueza absoluta de una vida, de un país, de un fragmento de historia humana traducidas en imágenes.

Corrales fue testigo de uno de los cambios más trascendentales del siglo xx en Latinoamérica. Atestiguó el paso de un sistema social que desatendía a quienes no tenían nada, especialmente en áreas rurales, hacia un gobierno que detonó las ideas de democracia e igualdad para todos, comportándose de modo único en el continente. En su vida personal y luego en su fotografía experimentó transformaciones vitales para una sociedad que se proclamaba “de nuevo tipo”.

El sentido de manifiesto en sus imágenes, presente desde el trabajo en la *Cuba Sono Films* (1944-1946) y en el periódico *Hoy* (1946-1953), prensa del Partido Socialista Popular, se mantuvo por décadas. Antes y durante los años de radicales cambios políticos, su cámara reflejó acuciosidad y sentido del deber. Al colaborar con las revistas *Bohemia* (1953-1954) y *Carteles* (1954-1959), así como en el rotativo *Revolución* (1959-1962) y en la revista *INRA* (1960-1961), sostuvo un fotodocumentalismo perceptivo, de agudo civismo. Intérprete de su contexto, se detuvo simplemente en lo que alguna vez llamó “ilustrar mi paso por la vida”.

Varios elementos diferencian su obra. Cuando es mirado en relación con sus contemporáneos, saltan en su fotografía detalles que hacen personalísima su mirada. Detalles no solo estéticos —lo relativo a composición, encuadres, manejo de la luz, privilegio del objetivo fotográfico clásico y centrado—, también

en la manera de asumir los temas comunes, en la combinación enriquecida de mensaje y contenido gráfico, el énfasis claro en la intencionalidad discursiva y la sutil belleza de proporcionar el objetivo. Formas bellas atrapadas en fracciones de pronta realidad, que hacen de su fotografía documental una propuesta altamente reconocible. Testimonio de mensaje directo, como buen ejemplo de reportero, resuelto en imágenes de fina trama estética, con breves dosis de lirismo y pequeños brotes de ironía. Acuden a mi memoria fotografías como *El sueño* (1959), *La pesadilla* (1959), *Sombreritos* (1960) o la impresionante *Caballería* (1960) que evoca el clasicismo romántico de la pintura genérica de paisajes heroicos. Estilo claro y palmario el de este autor, considerado como el más poético de los fotógrafos de lo que autores como Lesbia Vent Dumois llaman la “épica revolucionaria”.

Mientras otros miraban estructuras y dinámicas de sujetos en planos generales, Corrales se detenía en los detalles y ponía énfasis en el diálogo sincrónico entre los objetivos por retratar. No es que este fotógrafo no gustara de captar los grandes escenarios o no tomara imágenes de amplios planos. La condicionante histórica lo requirió en todos los oficiantes de la fotodocumentalística del momento. De hecho, Corrales tiene magníficas

piezas, como la *Primera Declaración de La Habana* (1960), que asume la amplitud del encuadre, donde el sujeto principal —en este caso el líder político— departe con una gran masa de personas. Las multitudes, las imágenes de grupos organizados en desfiles y movilizaciones, fueron por circunstancia histórica los motivos gobernantes de la visualidad en ese contexto. Por su lente recorrieron soldados de pueblo enardecido, como en las piezas *Regreso al frente* y el mar de los fusiles izados en la serie *Girón*, ambas de 1961. Asimismo, cruzan tropas en líneas de severa marcha, como la hueste abanderada de *Movilización* (1961); o la toma de espaldas de una caminata de soldados con capas de nailon por el litoral Este de La Habana en *Milicianos* (1962).

Pero son los encuadres cerrados, la captura de fecundos detalles, los que proyectan una fuerza particular dentro de la inmensa obra de Corrales. Mirar ungido desde los años iniciales de su trabajo, sin mediar perfiles temáticos. Desde *Las botas del mayoral* (1955) hasta la atractiva secuencia de *La banda de nuevo tipo* (1962); desde *Blue jeans* (1948) hasta el torso del combatiente de pulóver raído y rifle al hombro de 1962, se enaltece el valor del segmento. Privilegio del mensaje abreviado, que propone lecturas efectivas con escasos elementos.

La síntesis gráfica y la direccionalidad sin ambages del concepto aproximan su obra a un lenguaje de cartelística cuidada. *Los tres comandantes* (1960) bien pudiera inscribirse entre lo mejor del cartel cubano de tema revolucionario. La maestría para titular las obras es otro de los rasgos que lo particularizan. Esa

fusión del mensaje visual con el texto que lo acompaña, orienta un sendero interpretativo más enriquecido. Pienso en obras como *Wash and ware* (1950), donde se alude a la mísera situación del guajiro a través de su ropaje raído, o *Colmillo blanco* (1959), el retrato del campesino con sonrisa de pocos dientes y feliz con sus cartuchos de víveres en brazos, frente al cartel de la Tienda del pueblo. Todos estos matices reflejan un sentido del humor un tanto acre.

En la poética de Corrales hay un humanismo profundo. La mirada hacia el sujeto común siempre estuvo despojada de artilugios, era fértil en compromiso y honestidad. Ya fuere de los sectores sociales más precarios, como en el campo, en los habitantes de la Ciénaga, en los individuos de la comunidad pesquera de Cojímar donde habitó gran parte de su vida, o en los rostros de notables figuras de la política y la cultura, la visión del fotógrafo se reveló directa, explícita en intenciones, sin elucubraciones cíclicas y, sobre todo, sin desentenderse de la belleza.

Sus figuraciones fueron concebidas desde el más cuidado control de la luz y el lenguaje compositivo, lo cual habla de un fotógrafo genuino en la manera de asumir lo observado. En sus obras, las que presentan el rostro del campesinado (*Stinson*, 1950) o el de los milicianos (*Malagón*, 1960), la ida de los niños (*Anselmo y el niño*, 1950; *Beauty rest*, 1948), la rutina de los pescadores, o incluso a figuras conocidas como el escritor estadounidense Ernest Hemingway, hay un distanciamiento explícito de la réplica y una legítima toma de partido que se extiende más allá de los predios de la fotografía. <

Raúl Corrales, *Primera Declaración de La Habana*, 1960



Legados de la Casa en sus sesenta

Nahela Hechavarría Pouymiró

Como una de las primeras instituciones culturales fundadas en 1959, la Casa de las Américas trató, conforme la política cultural y los procesos sociales del país iban definiéndose, de reconectar a Cuba a un nivel regional desde la cultura. Labor fundacional de una institución que, desde su origen, se pensó en diálogo horizontal de diversos saberes y disciplinas.

La presencia y la centralidad de un proyecto único de su tipo en el país para promocionar el arte y la cultura latinoamericana-caribeña, como lo fue la Casa, se vio ampliada y diversificada con otros proyectos e instituciones como el ICAIC y su Festival de Cine Latinoamericano (de finales de los 70), o con la creación del Centro de Arte Contemporáneo “Wifredo Lam” y de la Bienal de La Habana (desde mediados de los 80), así como de la Casa del Caribe y su Festival del Caribe en Santiago de Cuba.

Llama la atención que aún sin haber sido creado oficialmente el Departamento de Artes Plásticas de la Casa —que se fundaría en 1961—, se organizara una muestra colectiva titulada *Pintura Contemporánea Cubana*, que nucleó a treintaidós artistas y ciento tres obras, e itineró por México, Venezuela y Uruguay, en instituciones de prestigio como el Museo de Arte Moderno de Caracas, el Instituto Nacional de Bellas Ar-

tes de México o la Facultad de Arquitectura de Montevideo, entre los meses de mayo y septiembre de 1960.

[...]

La réplica de esta exposición en cada uno de los espacios donde se presentó supuso una ingente labor y una voluntad de promoción, sorprendentes para una institución que apenas comenzaba su gestión, máxime cuando su perfil abarcaba mucho más allá de las artes visuales, el campo literario-editorial, musical y teatral.¹

Una visión interdisciplinaria de la cultura que luego trascenderá a eventos y convocatorias posteriores. Es importante cómo, en el propio año 1960, se instituye el Premio Literario Casa de las Américas, que sin lugar a dudas sirvió de plataforma para la creación literaria y ensayística, y visibilizó una literatura y un pensamiento profundamente humanistas que también encontraron eco en su sello editorial y en la revista que es órgano oficial de la institución: *Casa de las Américas*, próxima a sus sesenta años de fundada.

Generar tanto el debate artístico como el político entre intelectuales y artistas que comenzaron a pensar la región desde nuevas perspectivas de interacción e intercambio propició la creación de las hoy llamadas *redes* de artistas y pensadores a los que, sin los adelantos de la tecnología e internet de hoy, les era aún más difícil mantenerse “conectados”.

En efecto, la revista *Casa de las Américas* logró nuclear, y publicar, lo más avanzado de las ideas y las investigaciones de figuras hoy célebres en el contexto de la ensayística en o sobre Latinoamérica, como lo fueron Roberto Fernández Retamar (recuerdénse que *Caliban* vio la luz en el año 1971 en sus páginas), Ezequiel Martínez Estrada, Adolfo Sánchez Vázquez, Aimé Césaire, Aníbal Quijano, Ángel Rama, Antonio Candido, Miguel Rojas-Mix, Grínor Rojo, François Hutart, George Laming, Emir Sader, Luis Britto García, Stefano Varese, Keith Ellis, Desiderio Navarro, Ticio Escobar, Peter Hulme, Aurelio Alonso, entre muchos otros... Asimismo, por sus páginas pudieran seguirse las palabras de importantes líderes políticos de la región en su afán progresista y revolucionario: Fidel Castro, el Che Guevara, Maurice Bishop, Hugo Chávez, Rafael Correa... La reivindicación de un pensar y un decir propios fue el centro de un paradigma que también irradió a su sello editorial: los libros y los cuadernos publicados muestran la “manera de construir un mundo inclusivo, crítico y creador” que la Casa propició e impulsó, al ejercer una “política cultural abierta al debate sobre el papel imprescindible del artista, el intelectual y la cultura en los procesos emancipatorios del Caribe y la América Latina” (Roberto Zurbano, 2011).² Así, tempranamente, comienzan a publicarse textos de o sobre figuras fundacionales del pensamiento regional como José Martí, José Enrique Rodó, Aníbal Ponce, José Artigas, Benito Juárez, Simón Bolívar, Alfonso Reyes, el Inca Garcilaso de la Vega, José Carlos Mariátegui, Ramón Emeterio Betances, pero también *El Popol Vuh*... y, ya en el año 1985, dos tomos de *Las ideas en América Latina. Una antología del pensamiento filosófico, político y social*, cuya selección e introducción estuvo en las manos de la teórica y profesora cubana Isabel Monal.

Desde el Premio Literario de 1960, en que es premiado y publicado, en el apartado de ensayo, el volumen *Análisis funcional de la cultura*, del argentino Ezequiel Martínez Estrada; pasando más tarde, en 1971, por Eduardo Galeano y su hoy mítico ensayo *Las venas abiertas de América Latina*, que obtuvo mención en esta misma categoría, se visibilizaría en años venideros lo más destacado y representativo de la ensayística regional con títulos como *Las culturas populares en el capitalismo* (Néstor García Canclini, 1981), *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina* (Carlos Jáuregui, 2005), *La Globalización de la naturaleza y la naturaleza de la Globalización* (Carlos W. Porto-Goncalves, 2008), *Globalización e identidades nacionales y postnacionales...* *¿de qué estamos hablando?* (Grínor Rojo, 2009) o, en fecha reciente, *América pintoresca y otros relatos efrásticos de América Latina* (Pedro Agudeo Rendón, 2017). Ensayos en los que la América Latina y sus contornos (geográfico-naturales, histórico-políticos y culturales) son delineados con sus luces y sombras, desde la ingente tarea que implica nombrar, descifrar y expresar su riqueza multicultural.

Pero igualmente otras colecciones dentro del proyecto editorial Casa contribuyeron a perfilar y promocionar de forma sistemática la manera en que se ha producido el conocimiento y el estudio sobre y desde la región. La colección Cuadernos Casa, que publicó ensayos de un escritor o pensador acerca de un tópico específico o una figura de las letras, destaca con textos como *Sobre la responsabilidad de los intelectuales* (1968) de Noam Chomsky; *¿Revolución dentro de la revolución? Y la crítica de la derecha*, de Roque Dalton (por aquellos años, 1970, residente en Cuba), así como por su análisis de la obra y el pensamiento de César Vallejo (1963); *Buenos días y adiós a la negritud* (1987) de René Depestre y, más recientemente *Campos cruzados. Crítica cultural, latinomericianismo y saberes al borde*, de la chilena Nelly Richard (2009), o *Micropolíticas. Cartografía del deseo*, de Félix Guatari y Suely Rolnik (2015).

Asimismo, la colección “Nuestros Países” y su serie Estudios dio cita a las investigaciones de diversos estudiosos como Manuel

Galich (*Nuestros primeros padres*, 1979), Volodia Teitelboim (*El amanecer del capitalismo y la conquista de América*, 1979), Rupert Lewis (*Marcus Garvey, paladín anticolonialista*, 1988), Darcy Ribeiro (*Las Américas y la civilización*, 1992), Federico Moraes (*Las artes plásticas en la América Latina, del trance a lo transitorio*, 1990), o C.R.L. James (*Los Jacobinos Negros*, 2009).

Y es así que, también en el afán por seguir conformando esa “imagen” propia y fortalecer la visibilidad de la creación y el pensamiento anticolonialista y antihegemónico, la Casa apostó por ampliar su impacto como proyecto cultural dentro y fuera de la Isla. No solo desde un inicio con el envío sostenido de sus convocatorias y publicaciones a bibliotecas y centros de investigación de la región toda, o a través de la emergencia y el uso de la red de redes de los últimos veinte años,³ sino a partir de la creación de programas de estudio sobre tópicos y zonas investigativas transversales con diferentes estadios creativos y de visibilidad, abogando, como ya se ha dicho, por el diálogo entre saberes: los Programas sobre Culturas Originarias de América, de Estudios sobre Latinos en los Estados Unidos y Estudios sobre Afroamérica, que se suman al ya existente Programa de Estudios de la Mujer, fundado a mediados de los 90, y al trabajo del Centro de Estudios del Caribe desde su creación a finales de los 70.

La incorporación de estos programas o zonas de conocimiento ha venido a ampliar, a enriquecer la visión y el trabajo de los departamentos fundacionales en la Casa (Literatura, Artes Plásticas, Música y Teatro), pues su estructura y su concepto parten de la transversalidad y la integración de estos y otros saberes o expresiones culturales como la oralidad, la danza, la filosofía, la creación audiovisual, la religión, la memoria... La concepción de estos programas impulsa un nuevo índice de participación e integración: en la propia dinámica de trabajo de la institución, y en lo relativo al consumo cultural en la Isla de temas y creadores latinoamericano-caribeños (y sus respectivas diásporas en los Estados Unidos), vistos desde nuevos ángulos, o en la intersección de diversas disciplinas.

Cada convocatoria a un evento o coloquio, y luego las publicaciones (libros, dossiers en revistas impresas y digitales de la institución) que se logran generar como memoria de ellos así lo hacen palpable, (cfr.: las múltiples memorias publicadas del Coloquio de los estudios sobre/de las mujeres, o el volumen *Latinidad en Encuentro: experiencias migratorias en los Estados Unidos*, 2014). Por otro lado, la inserción de estas zonas de conocimiento en tanto categorías o campos de investigación-creación dentro de la convocatoria del Premio Literario Casa de las Américas⁴ hacen que el catálogo editorial de la institución presente un espectro mucho más amplio de temáticas, y que estas lleguen al público cubano con sistematicidad. Por citar algunos, *La mujer fragmentada: historia de un signo* (Premio Extraordinario de Estudios sobre la Mujer, 1994), de la chilena Lucía Guerra; *Bugalú y otros guisos* (Premio Extraordinario de Estudios sobre Latinos en los Estados Unidos, 2009), del puertorriqueño Juan Flores, o *Elogio de la altea o las paradojas de la racialidad* (Premio Extraordinario de Estudios sobre la Presencia Negra en la América y el Caribe contemporáneos, 2012), de Zuleica Romay.

Estos encuentros, como cualquier otro evento de la Casa, a su vez generan redes de creadores e investigadores que se intersecan y tributan a otros proyectos regionales, a tono con los principios humanistas del libre conocimiento como derecho de todos, al actualizar las vías de socialización y consumo de estos tópicos a través de la web y, más recientemente, con la realización del programa *América en la Casa*, con una frecuencia semanal, que se inserta en la parrilla televisiva nacional (Canal Educativo) y en el canal Cubavisión Internacional.

Esta manera de percibir el trabajo interconectado es de una práctica que estuvo en la gestación misma del proyecto que es la Casa, como he apuntado ya. Por ejemplo, en el año 71, cuando las relaciones Cuba-Chile encontraron eco en el escenario cultural y político común propiciado por el gobierno de Salvador Allende, tuvo lugar un proyecto que incluyó un encuentro de artistas, una exposición binacional (artistas chilenos y cubanos) que donaron sus obras en una suerte de intercambio entre ambos países, y que concibió la publicación en Chile de un volumen o “cuaderno de arte latinoamericano” titulado *Dos ensayos sobre plástica cubana*, con las visiones de la crítica y ensayista Adelaida de Juan y del chileno Miguel Rojas Mix. De esta manera, un evento de artes visuales, como después lo harían los Encuentros de Plástica Latinoamericana (convocados por la Casa en 1972, 1973, 1976, 1979), fomentaba un tipo de pensamiento en el que la solidaridad, la visión antihegemónica buscaba alternativas de intercambio, al tiempo que trataba de exponer las especificidades de una práctica cultural lateral y singular como la latinoamericana-caribeña, cuando aún el circuito de instituciones artísticas en la región no estaba tan desarrollado como hoy.⁵

Ahora bien, al examinar las diversas experiencias de colaboración/publicación/exhibición/debate/memoria que se han llevado a cabo en el último decenio en la institución y el uso de los medios de comunicación (internet, redes sociales) como un modelo más horizontal y propositivo de intercambio y consumo, destaca un proyecto interdisciplinario como Casa Tomada.

Como cierre del intenso año de celebraciones por sus cinco décadas de fundada que fue el 2009, se convocó al II Encuentro de Jóvenes Artistas y Escritores de América Latina y el Caribe (14-18 de diciembre), Casa Tomada, que incluyó diversas acciones: paneles, talleres, conversatorios, conciertos, exposiciones e intervenciones en todos los espacios del edificio central y en sus áreas inmediatas. Acudieron a la cita poetas, narradores, dramaturgos, ensayistas, musicólogos, artistas visuales, comunicadores... y otros creadores nacidos después de 1967.

Este Encuentro, que tuvo como precedente una primera edición veintiséis años antes, en 1983,⁶ intentó dar continuidad a aquel espíritu, atendiendo a diversos temas que movilizan actualmente la producción cultural en la América Latina y el Caribe, y sentó las bases para un tipo de proyecto que involucró el apoyo y la colaboración de otras instancias y organizaciones: Fondo Cultural del ALBA, la Asociación Hermanos Saíz, el Instituto Cubano del Libro y el Ministerio de Cultura.

Un evento como este, concebido desde la visión de un equipo de especialistas jóvenes de las diferentes áreas de trabajo de la Casa, buscó visibilizar y retomar las rutas y los proyectos de un nutrido conjunto de creadores e investigadores de la región, quienes durante una semana *ocuparon* la institución desde su patio y salas de lecturas, intervenidos con la obra de un grupo de diseñadores-grafiteros, y a través de paneles que tendían al cruce de conceptos y perspectivas entre la sociología, la historia, la creación artística en sus diversas expresiones, la comunicación.

[Los] cuatro ejes temáticos: “Espacios: participación y legitimación, oportunidades del arte/creación joven, medios masivos de comunicación/medios alternativos, marginalidades”; “Poéticas: nuevos lenguajes/nuevos temas, estética y creación, perspectivas”; “Desplazamientos: migraciones, resistencia cultural, sentido de pertenencia, asimilación, transculturación, (des)territorialización” y “Re-conocimientos: identidad, referentes culturales, nuevos movimientos sociales y responsabilidad del intelectual” (Convocatoria del evento. *La Ventana*).

Y aunque es cierto que todos los espacios de la institución fueron *tomados* de alguna forma, salvo determinados talleres y la puesta en escena de uno de los grupos teatrales o la invitación a una presentación de una revista en la Casa del Alba, el resto de las acciones tuvieron lugar en los predios de la Casa, casi sin presencia en el espacio público, algo trató de solucionar el III Encuentro, cuatro años después, en 2013, con la toma de la avenida G y de la fachada de la institución a través de la intervención de un *mapping* (Milton Raggi y Randy Moreno, Cuba), durante el concierto-fiesta-cierre de cuatro días de intensos intercambios teóricos/prácticos/creativos. El concierto logró reunir a cerca de quinientas personas y estuvo a cargo de varios jóvenes Djs, Ivan Lejardi y Bjoyce entre ellos, presentandos algunos por primera vez en la Casa. Esta tercera edición (17-20 de septiembre, 2013) concibió igualmente paneles desde diferentes enfoques: “El nuevo lugar que América Latina ocupa en el mundo”; las “Perspectivas desde y hacia la más joven creación cultural latinoamericana y caribeña”, y volvía sobre el tema de los desplazamientos, las migraciones y la transculturación en una mesa titulada “Las metáforas del viaje”, o analizaba estrategias de circulación y visibilidad desde la autogestión en sitios o proyectos web que buscaban reconectar, fundando una red (de conocimiento) de creadores con diverso origen e inquietudes estéticas.

En fin, se trataba las preocupaciones acerca del papel del intelectual y su identidad como creador, ente social y heredero de una tradición y una historia regional-nacional a la que se puede deber mucho o bien sentirse ajenos. Las sesiones teóricas a las que asistió un nutrido grupo, en su mayoría, de jóvenes interesados, sirvieron de antesala, como en la edición de 2009, al resto de los cruces/talleres/conversatorios/lecturas/proyección-de-audiovisuales/conciertos/exposiciones en cada uno de los días. Todo ello encontró su plataforma de promoción, además de en los canales ya asentados (sitio web de la institución, *La Ventana* o Facebook), en un blog-crónica propio del evento donde los invitados podían “subir” sus impresiones, inscribirse e incluso seguir desde lejos (aquellos que no pudieron finalmente asistir) todas las acciones del encuentro.

Ahora bien, si cada edición ha estado conectada a la siguiente, ya sea en su estructura, o siguiendo algún hilo temático de la cita anterior (que consideramos aún vigente y en evolución), la VI edición vio corregida y ampliada la gama de proyectos y propuestas que alrededor de los ejes temáticos presentaron los invitados al evento. En esta ocasión, septiembre de 2017, el evento cambió ligeramente su nombre, conforme el contexto (político, social, artístico) ha cambiado también: Casa Tomada. IV Encuentro de pensamiento y creación joven en las Américas. Y asimismo, reduce el límite de edad de los participantes a treintaiséis años (de cuarentaidós, en la edición de 2009).⁷

En 2017 se cumplía el cincuenta aniversario de la desaparición física de Ernesto Che Guevara, y la Casa convocó, “desde una mirada interdisciplinaria [...], a debatir sobre la relación entre los jóvenes y los espacios públicos con temáticas asociadas a: ‘Juventud, participación y comunicación’; ‘Creación y pensamiento en las Américas. ¿Continuidades y rupturas?’; ‘Autogestión, alternatividad e independencia. Estrategias de existencia y posicionamientos de la producción cultural contemporánea [conforme los nuevos proyectos autogestionados y alternativos van emergiendo con fuerza en la región]; y ‘Jóvenes en la construcción y salvaguarda de la memoria histórica del hemisferio’”.

Sin embargo, interesados por hacer más extensiva la presencia y la convocatoria a los jóvenes para ocupar la Casa, los organizadores del evento decidieron no concentrar solo las acciones de Casa Tomada en los cinco días del mes septiembre de 2017, en que tendría lugar el encuentro, sino que desde

el año 2016 habían venido realizando “llamados” (como en el Teatro) que iban anunciando y perfilando los temas arriba mencionados.

Quiero referirme a uno de estos momentos que tuvo lugar el 22 de septiembre de 2016: el Primer taller rumbo a Casa Tomada 2017. La puesta en valor y el debate sobre las “realidades en torno a lo público [las cuales] son grandes dinamizadores de las movilizaciones protagonizadas por diversos colectivos juveniles en la actualidad. [...] [P]rocesos [que] tienen dimensiones expresivas y estéticas que intervienen sobre el espacio público, disputándolo y reconfigurándolo”. El taller, que contó con una conferencia inaugural de Pablo Vommario (Argentina), coordinador del Grupo de Trabajo de CLACSO, titulada “Territorios y juventudes en América Latina: procesos de disputas por lo público y configuraciones generacionales de la política”, además de con un panel sobre “Movimientos estudiantiles y juveniles de la región”, con las experiencias de Regina Solís (Movimiento por la lucha anticorrupción en Guatemala), Eduardo Cárcamo González (Movimiento #YOSOY132 en México) y el Proyecto Nuestra América de un grupo de jóvenes cubanos y latinoamericanos residentes en Cuba. Asimismo, el cierre vertebró un panel homenaje al Movimiento Estudiantil Chileno que incluyó una muestra en la Sala Contemporánea de la Casa titulada *A la calle nuevamente. Gráfica y Movimiento Estudiantil en Chile*, a partir de un conjunto de carteles y diversa documentación, como memoria gráfica de quince años de acción en el espacio público de ese país.

Las ponencias presentadas en el taller fueron recogidas en un volumen *Juventud y Espacio público en las Américas. I Taller Casa Tomada* que, gracias a la colaboración de la Casa y la Fundación “Rosa Luxemburgo”, se distribuyó gratuitamente en el país.

Ya en la semana del 19 al 22 de septiembre de 2017, a solo pocos días del impacto del devastador huracán *Irma* por la Isla, y con la Casa en plena fase recuperativa, el arribo de los participantes a Casa Tomada (noventaicinco en total, de dieciocho países) hizo del eslogan del evento, “Resistir es crear”, una realidad.

Centrada la atención en la participación y el liderazgo de los jóvenes en las disputas por lo público en la región, se debatió sobre “la apuesta por nuevas formas de hacer política, las alternativas ante los circuitos dominantes de producción cultural, el debate público de lo *queer*, la atención de las ciencias sociales al tema de las juventudes, los conflictos y las movilizaciones en torno a los territorios, los desafíos a la hegemonía comunicacional, la construcción y la salvaguarda de la memoria histórica, y la participación social”.⁸

Nuevamente, convergieron “escritores, editoriales y revistas, blogueros, grupos de teatro y danza, performers, músicos y musicólogos, artistas, realizadores audiovisuales, científicos sociales, activistas, representantes de movimientos y sectores populares, geógrafos, periodistas y comunicadores”.⁹ Amplio muestrario del pensamiento y la creación regional que se apropió de la Casa y sus espacios colindantes. Al decir del escritor guatemalteco Arturo Arias¹⁰ en las palabras inaugurales del evento:

[L]as nuevas generaciones de artistas de nuestro Continente son igual de sensibles. [...] Es importante visibilizarlos como creadores que prometen las nuevas visiones que trasformarán la región y garantizarán su continuidad, [...] pero también como seres políticos que trasforman los sentidos de lo político por medio de su arte y de su creación. Son todas ellas formas de adueñarse del futuro y de inventar maneras diferentes de construir sociedad [...] nuevas ciudadanías más incluyentes, progresistas y democráticas.”

Suerte de poliedro cultural, Casa Tomada como proyecto ha tratado de conformar la imagen —a un tiempo, plural y singular— de las Américas, esa que reconfigura sus estratos desde el ejercicio de un pensamiento crítico y propositivo, más allá de la inercia de la mayoría de los gobiernos y del neoliberalismo imperante.

Muchos han sido los legados de la Casa a Cuba y a la región en estos sesenta años. Son sin dudas sus fondos bibliográficos y documentos memorables, su vasta colección de arte de cerca de veinte mil piezas o su patrimonio sonoro recogido en múltiples discos, orgullo y desvelo. Más, su contribución a la conformación de un cuerpo de pensamiento progresista y culturalmente crítico, antihegemónico y anticolonialista, ha sido resultado de la voluntad y la constancia de miles de colaboradores. Si la Casa es de todos... a todos pues nos corresponde (re)pensarla, acompañarla, homenajearla. <

¹ N. Hechavarría: “La Casa de las Américas y el arte cubano: apuntes de una historia (no tan reciente)”, *Casa de las Américas*, n. 285, octubre-diciembre de 2016, p. 123-124.

² Roberto Zurbano: “Repasar la historia desde el fondo de la Casa”, *Catálogo Fondo Editorial Casa de las Américas 1960-2009*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2011, p. 7.

³ Probablemente la Casa haya sido de las primeras instituciones culturales en Cuba en poseer un dominio propio en internet (www.casadelasamericas.org), así como en crear un espacio de promoción, actualización y ejercicio del criterio más dinámico sobre temas concernientes a la cultura latinoamericano-caribeña a través del portal/sitio web *La Ventana* o de la revista digital *Arteamérica*: <www.arteamerica.cu>.

⁴ Por lo general, el Premio Literario Casa, que tiene lugar en enero de cada año, sirvió como preámbulo o antecedente necesario a la creación de varios de los programas de estudio citados, al convocar y entregar estos Premios Extraordinarios.

⁵ De hecho, probablemente iniciativas como este encuentro Cuba-Chile.

⁶ “En este tenor, conforme el comienzo de la década del 80 trajo un cambio decisivo en la vida cultural de la Isla, y se dio la emergencia de una generación beligerante y propositiva que hizo frente a la ‘grisura’ de las convenciones y normas de la década precedente, con la frescura y certezas necesarias para hacer palpable que los tiempos ya no podían ser los mismos. En los primeros días del mes de noviembre de 1983 sesionó en la Casa un Encuentro de Artistas y Escritores Latinoamericanos que dio espacio y expresión a la nueva generación de creadores cubanos, quienes monopolizaron la atención en diferentes sesiones y debates para dirimir el papel del arte, su capacidad cognoscitiva y denotativa, el problema de la comunicabilidad de los nuevos lenguajes: ‘¿De qué manera un pueblo recibe un arte de tendencia conceptual, con construcciones, signos o elementos que pueden no ser de significado obvio y no forman parte de un lenguaje generalizado o predeterminado?’. Por ejemplo, buena parte de los artistas más jóvenes cubanos de esa primera mitad de los 80 [...] [cerca de una veintena de ellos, estuvo esos días en la Casa, debatiendo junto a otros de la generación de los 70], con críticos e historiadores como Gerardo Mosquera, Jorge de la Fuente, Manuel López Oliva, y unos pocos artistas centroamericanos.” (N. Hechavarría: “La Casa de las Américas y el arte cubano: apuntes de una historia (no tan reciente)”, ed. cit., p. 125).

La impronta de una generación revulsiva como esta en el plano cultural hizo ceder la balanza a su favor, y la llevó a tomar los muros y los espacios de la Casa para mostrar “su visión del arte como motor del cambio”.

⁷ Tomando como referente también la edad que fijó el Premio La Joven Estampa de la Casa, cuando fue convocado por primera vez en 1987 hasta su última edición en 2009.

⁸ Ana Niria Albo: “Una esquina a la que siempre llegar”, *Casa de las Américas*, n. 289, octubre-diciembre de 2017, p. 55.

⁹ Ídem.

¹⁰ En esa búsqueda de complicidad intergeneracional que la IV edición propició, Arias, que fue uno de esos jóvenes invitados a la edición primera de este evento en 1983, volvió a la Casa como esas figuras tutelares que saben, desde la distancia que dan la experiencia y los años, pre-ver la calidad y entrega de las jóvenes generaciones.

¹¹ Arturo Arias: “Levantarse de los golpes recibidos, sacudirse la ropa y ponerse a trabajar al lado del pueblo”, *Casa de las Américas*, n. 289, octubre-diciembre de 2017, p. 62-63.

Creada por Haydee *

Margaret Randall

*Recuerda siempre que el arma más poderosa
con la que puedes ayudar a tu pueblo es tu voz en la canción...*

Crear belleza con todo ese dolor...

*¿Cuántas veces hubiera querido yo cantar a la vida,
a la lucha, al dolor, a todos esos que ya no están aquí?*

Y cuando abría mi boca, solo salía un gemido.

HAYDEE SANTAMARÍA a ISABEL PARRA

No hay otro lugar igual. Pulida por décadas de húmeda brisa marina, se asienta al final de la calle G —también llamada Avenida de los Presidentes— y su fachada gris pálido es conocida por los artistas y los intelectuales en toda Cuba y en el mundo. Sobre la entrada principal hay un mapa de las Américas. Una hilera de astas adorna la marquesina, listas para enarbolar las banderas de las diversas naciones del Continente. Pero las propiedades físicas de la Casa no son las que han hecho que esta institución sea única, una referencia para un espectro tan amplio de actividades culturales. Eso se debe a lo que pasa entre sus paredes: un concurso literario anual, varias revistas excelentes que recuperan páginas olvidadas a la vez que presentan y analizan las novedades, un programa editorial con cientos de títulos, una biblioteca especializada, la pequeña librería que lleva el nombre de *Rayuela*, en homenaje a Julio Cortázar, galerías repletas de pinturas, carteles, esculturas y fotografías, salas de conferencias y otras actividades, departamentos de crítica literaria y de estudios femeninos, la organización de exposiciones y festivales de gran impacto, y toda una serie de eventos casi diarios, abiertos gratuitamente al público, en los cuales el público cubano interactúa con artistas de estatura internacional y todos se retroalimentan.

Casa de las Américas fue creada por Haydee y sigue siendo su legado. En abril de 1959 ella aceptó el desafío de fundar y dirigir una institución que fuera capaz de romper el bloqueo cultural a la Revolución. Apenas concluida la lucha revolucionaria, los Estados Unidos comenzaron una campaña incesante de ataques económicos, diplomáticos, culturales y militares, tanto abiertos como encubiertos. Más de medio siglo después, y a través de una larga sucesión de administraciones demócratas y republicanas, ha habido ligeros matices en la dirección de las políticas en un sentido u otro, pero el grueso de la agresión permanece en esencia. Por haber elegido un futuro sin la aprobación de los Estados Unidos, Cuba ha sido bloqueada, demonizada, atacada, difamada y aislada en muchas más formas que las que el ciudadano estadounidense promedio puede imaginar.

Fidel Castro creyó que Haydee, una mujer nacida y criada en un central azucarero en el centro de Cuba, que apenas contaba con un sexto grado, pero cuya experiencia vital le había dado una insaciable curiosidad y una especial sensibilidad, era la persona ideal para llevar a cabo el empeño. Fue un destello de genialidad.

Para quienes no la conocían, la selección de Haydee puede haber parecido extraña. Cuba siempre ha tenido un número mayor de artistas e intelectuales prestigiosos que los que podía esperarse de su volumen de población. Y la mayoría de esos artistas e intelectuales, hombres y mujeres, apoyaron la Revolución, la mayoría permaneció en el país. Había luminarias de la talla de Alejo Carpentier, Fernando Ortiz, Alicia Alonso, Nicolás Guillén, Mirta Aguirre y Wifredo Lam. Todos defendían la Revolución, pero el trabajo no fue asignado a ninguno de ellos.

Haydee no era ni artista ni crítica, pero amaba el arte. Entendía a las personas de todas las culturas. Se acercaba a ellas tanto en su humanidad como en su obra. Había sido una lectora ávida y ahora sus lecturas recorrían nuevos caminos. Sentía curiosidad por todo. También amaba a la gente, especialmente a aquellos cuya visión y talento los llevaban a crear obras significativas. Rechazaba, por empobrecedor y manido, el realismo socialista que estaba siendo promovido en la Unión Soviética. Entendía que el arte era necesario para el cambio social y que la cultura era la forma más elevada de la política.

Todo esto habría sido suficiente para que ella creara una institución de riqueza excepcional en todos los géneros, pero ella siempre fue más allá de su época, de los lugares y las modas, los “ismos” del día. Se rodeó de especialistas, muchos de los cuales eran artistas, capaces de plantear las preguntas correctas y extraer múltiples respuestas. Casa de las Américas nunca se limitó a una escuela artística en particular, ni a un estilo literario, tendencia teatral u otra forma específica en el arte. Buscó poner a dialogar diferentes representaciones, numerosas y diversas.

Haydee apreciaba la idiosincrasia artística, pues ella misma poseía un alto grado de sensibilidad creativa. Nada escapaba a su mirada inquisitiva, actuaba con el mismo apasionamiento con que se entregaba, pero a la vez era muy disciplinada. Uno por uno primero, y luego en números cada vez mayores, atrajo a Casa a artistas de toda la América y de diversas partes del mundo; ellos vieron que su arte era respetado y tuvieron la oportunidad de conocer de primera mano esta nación nueva que se estaba construyendo. Haydee hablaba con ellos interminablemente, y los escuchaba. Nada era ajeno a su pasión por establecer contacto.

En 1970 fui invitada por primera vez al jurado del concurso Casa en el género poesía. Cada género: poesía, novela, cuento, teatro y ensayo, contaba con un jurado de cinco miembros, uno cubano y cuatro extranjeros. En aquella época se exigía un riguroso anonimato en la presentación de las obras.

Recibimos ciento noventaiocho textos. El jurado fue llevado a un hotel en la Isla de la Juventud y durante una semana no hicimos otra cosa que leer y encontrarnos periódicamente para intercambiar criterios. Haydee pasó unos pocos días con nosotros. Aparecía a la hora de las comidas, interesada en conocernos a cada uno personalmente, siempre preguntando sobre nuestras vidas. Todos sabíamos quién era ella, por supuesto, y los hechos relevantes de su extraordinaria vida. Era modesta, y respondía con naturalidad cualquier pregunta que se le hiciera. Trataba de no ser el centro y alejaba cualquier cosa que pudiera parecerse al culto a la personalidad. Cuando hablaba sobre hechos heroicos, siempre decía nosotros, nunca yo. Parecía estar envuelta en una especie de magia.

La recuerdo acompañando en una ronca canción al poeta brasileño Thiago de Mello; enzarzada en una intensa conversación con la antropóloga franco-mexicana Laurette Sejourné; doliéndose con el haitiano René Depestre y riendo con el salvadoreño Roque Dalton. También la vi en animada conversación con el personal del restaurante, con la camarera del hotel. Nadie estaba por debajo de ella, todos eran merecedores de su completa atención. Preparaba sorpresas muy elaboradas dirigidas a cualquiera y cada uno de nosotros. Cuando la sorpresa se llevaba a efecto, estallaba en exclamaciones de placer.

En los años posteriores nos encontramos en numerosas ocasiones. Su prodigiosa memoria, activada por un genuino interés, la llevaba a preguntarme por mis hijos, por lo que estaba escribiendo, a pedir mi análisis sobre algún evento que estuviera teniendo lugar en mi país. Solía retomar con facilidad el punto en que nos habíamos quedado la última vez que nos habíamos visto. Quería entender todas las culturas, todas las coincidencias históricas o las anomalías. Era el alma de la Casa.

Haydee estaba tan adelantada a su época que solo mucho después de su muerte se hizo evidente cuánto había arriesgado en la búsqueda de justicia en cada situación. Ya me referí al papel que desempeñó en la promoción y la protección de los fundadores de la Nueva Trova y de otros artistas marginados en esa época. En lo que concierne a género, raza o cualquier otro tipo de diferencia, sus actitudes y acciones eran las de alguien nacido en décadas futuras. Y ese comportamiento no provenía de la lectura de libros, o de considerar las nuevas miradas de los movimientos revolucionarios sobre los temas de la desigualdad. De hecho, en aquel tiempo la mayoría de estos movimientos creían que al combatir las diferencias de clase irían desapareciendo eventualmente todas las otras diferencias. Haydee optó siempre por la justicia porque ella era así.

En 2011 fui nuevamente invitada a ser jurado del premio Casa, en esta ocasión en la categoría más reciente de Testimonio. Uno de los organizadores del premio me dijo, riendo, que habían decidido invitarme cada cuarentaún años. Para entonces Haydee llevaba muerta más de treinta, pero su legado permanece inalterable. Se han adicionado nuevas categorías al concurso: literatura brasileña, anglo-caribeña, latino-estadunidense, y otras. Se planea crear un departamento dedicado a las culturas originarias en el continente. Ahora quien saluda a los jurados y les dice que su única preocupación debe ser la calidad literaria no es Haydee, sino Roberto Fernández Retamar, el actual presidente de la institución.

Al no haber estado en Cuba durante muchos años, cuando atravesé la entrada principal de Casa la presencia de Haydee me estremeció el corazón. Era palpable en los recuerdos, pero también en la atención a los detalles, en las relaciones democráticas de trabajo y el liderazgo horizontal que pude apreciar en cada parte de la institución. Los de la vieja guardia, en su mayoría ya jubilados, vienen un día o dos a la semana, para aportar experiencia y continuidad. Cada departamento está dirigido por un joven —numerosas mujeres, lesbianas y homosexuales, personas de distintas razas y de contextos culturales diferentes, todos expertos en sus especialidades— y se trabaja en unidad para sostener una tradición de excelencia. Los grandes eventos implican la cooperación de los especialistas de todas las áreas.

Muchos de los de más edad trabajaron junto a Haydee, y su espíritu vive en ellos. Los más jóvenes solo la han visto en fotos, o han leído sobre ella en la escuela, pero todos están conscientes de lo que significa para la institución, para la Revolución y más allá.

* Fragmento del libro *Haydee Santamaría, Cuban Revolutionary: She Led by Transgression*.

La correspondencia de Haydee con cientos de los artistas y escritores más valorados en el mundo era apasionada e íntima, esclarecedora y oportuna. Esas cartas, muchas de ellas escritas a mano en su letra redonda, casi infantil, están archivadas en Casa. Ofrecen un panorama no solo de sus numerosos amigos y colegas, sino también de su rápido proceso de sofisticación. Las primeras cartas muestran errores comunes de ortografía y puntuación, pero en poco tiempo desaparecen.

Alguien con quien hablé recordó cómo a Haydee le encantaba usar nuevas palabras. Cuando descubría alguna la utilizaba una y otra vez. Un ejemplo era *sintaxis*. Pero su hija, Celia María, dijo que una vez había usado con ella esa palabra con temor pues consideraba que no dominaba la sintaxis adecuada al hablar o escribir. Celia María le aseguró que su sintaxis era maravillosa, porque escribía como hablaba, con una energía y una magia que eran únicamente de ella.

En 2009, en homenaje al aniversario cincuenta de la institución, se publicó *Destino: Haydee Santamaría*, editado por Silvia Gil, Ana Cecilia Ruiz Lim y Chiqui Salsamendi. Se trata de un compendio de cartas de artistas y escritores de todo el mundo dirigidas a la extraordinaria fundadora de la Casa a lo largo de dos décadas. Están presentes ganadores del Premio Nobel y poetas principiantes, famosos y desconocidos. Todos expresan su placer por haberla conocido y su gratitud por su generosidad de espíritu. Igualan la Casa con la Revolución cubana y hablan sobre cómo la primera les ha servido de puente a la segunda. Se dirigen a ella con naturalidad, hablan de sus hijos, de sus proyectos creativos, de sus problemas. Cuentan anécdotas. Hay telegramas, notas y largos mensajes. Hablan libremente de contradicciones y decepciones, de logros y pérdidas. Algunas están mecanografiadas, mientras otras aparecen manuscritas y en ocasiones acompañadas por dibujos espontáneos. Muchos se dirigen a la destinataria como si fuera una madre o una amiga de muchos años, y esto a pesar de que solo unos pocos habían pasado con ella más de unas horas o unos días. Toda la correspondencia se hacía mediante el servicio postal regular en esos tiempos, con todo lo que esto significaba para escribir a y desde Cuba.

Por muy conmovedora que sea esta selección, es solo la mitad del cuadro. Faltan las cartas que escribió Haydee. Como ya dije, redactó cientos de ellas, más propiamente miles, entre 1959 y su muerte en 1980. Personas de todos tipos mantuvieron correspondencia con ella, sobre cualquier cosa. Algunos eran familiares distantes o amigos de amigos. No solo recibía cartas de artistas e intelectuales; un campesino cubano, todavía conmovido por su enorme dignidad en el juicio que siguió al Moncada, podía escribirle para agradecerle ser quien era, o para pedirle ayuda con la enfermedad de su hijo.

La gente le escribía lo mismo para solicitar un piano que para pedir su intervención en un problema judicial, para ayudarlos a conseguir trabajo o atención médica. Ella tenía por principio el negarse a usar su posición para conceder favores. Respondía cada carta expresando en primer lugar su simpatía hacia quien le escribía, luego explicaba por qué el nepotismo y el uso de influencias no tenía lugar en la Revolución y después, si entendía que era adecuado, orientaba a la persona cómo buscar una solución por los canales apropiados. Solo en forma excepcional, y solo cuando había un niño involucrado, encontré casos en que trató de ayudar, y nunca de forma que contraviniera las leyes revolucionarias.

Una carta que muestra su posición en términos de conciencia de género, al igual que su sentido general de la justicia, me impresionó profundamente. No tiene año, pero atendiendo a las referencias en el texto es casi seguro que fuera recibida a principios de 1968. Está dirigida a una mujer llamada Berta, probable-

mente a un miembro de una familia conectada de algún modo con la de Haydee, quizás alguien relacionado con Boris Luis Santa Coloma. La carta de Haydee comienza:

Querida Berta: Recibí tu carta del 28 de dic. a unos días del congreso y a muy poco tiempo de lo del Che, por esas dos cosas no pude contestarte rápidamente como eran mis impulsos, tal vez más que mis deseos, y esto se debe por lo que me dice tu carta. Comienza tu carta “Aunque parece te has olvidado de aquella amistad que nos unió cuando no eras tan importante”, eso primero me dolió, después me molestó y molesta te escribo, a ese párrafo te contesto, cuando me conociste era importante, tan importante que acababa de pasar por un hecho histórico en nuestra patria sin flaquear un segundo a pesar de vivir horas terribles, por eso creo confundes qué es ser importante, me conociste al poco tiempo de uno de los hechos más importantes no solo para mí sino para nuestra patria, a eso llamo importante, creo tú llamas importante a un cargo y grandes deberes que se tienen y parten precisamente por haber actuado en hechos como ese 26 de julio de 1953 [...]

Haydee continúa recriminando a Berta por pedirle que utilice su influencia para ayudarla a resolver una serie de problemas personales. Se niega a hacerlo diciendo que ella cree en la justicia revolucionaria, que el miembro de la familia encarcelado está allí por una razón y tiene la oportunidad de rehabilitarse, que ella tiene confianza en que esta rehabilitación será efectiva. Dice que entiende por qué Berta le ha escrito en esta forma, pero le asegura que rechaza tales solicitudes “de dondequiera que vengan”.¹

Así era Haydee, atenta pero igualmente estricta con familiares, amigos y extraños.

Con los escritores y los artistas operaba bajo los mismos principios, pero desarrolló un estilo más ajustado a sus características. Tenía el cuidado de separar su apreciación de la obra de estos de su preocupación por su bienestar, especialmente cuando ese bienestar era amenazado por las fuerzas dictatoriales de la época. Nunca alardeó de su propio papel, o de las extraordinarias hazañas de la Revolución cubana, y hacía entender a la persona a quien escribía que lo apreciaba como individuo dentro de un conjunto específico de circunstancias. En mayo de 1977, cuando estaba comenzando la ofensiva final de los sandinistas en Nicaragua, el poeta Ernesto Cardenal estaba considerando regresar al país. Ella le escribió:

Ahora mismo parece que el regreso de usted a su país podría poner en peligro su vida. Usted valorará este hecho de acuerdo con su conciencia. Pero recuerde que en ocasiones no exponerse innecesariamente no es prueba de cobardía, sino de valor, del valor que cada uno tiene de acuerdo con las circunstancias en determinado momento. Y si considera usted que no debe regresar por ahora a su patria, no olvide nunca que usted, como todo revolucionario latinoamericano, tiene otra patria: Cuba. Y que aquí lo acogemos siempre, con los brazos y el corazón abiertos, en su Casa de las Américas.

En 1969 escribió al poeta uruguayo Mario Benedetti y a su esposa Luz.

Querido Mario y Luz también: Aunque sin ninguna cartica personal para mí, yo le hago una a ustedes (una confirmación más sobre mi tesis) todos los seres humanos somos susceptibles, pero también creo que los más susceptibles son los que más saben y sienten querer.

Bueno esto es una jarana (a medias). He leído las cartas: colectiva, Beba, Roberto. Contesto la colectiva. Cuánta alegría esa primera carta, nada sabíamos de ustedes, alegría por saber de sus vidas y mucha al ver que ya no pueden vivir plenamente sin nosotros. Aquí en esta Casa nos sucede algo muy igual, en el primer Consejo de Dirección no estábamos en una mesa redonda, parecía que estábamos velando un cadáver. Esto le demuestra que no podemos seguir velando ese cadáver, tenemos la necesidad de seguir en una mesa redonda discutiendo con vivos. Espero Beba, Mariano o Roberto les escriban y les detallen los cambios habidos. Qué pena no hubiera estado aquí, mucho hubiera disfrutado con todos esos cambios o reorganizaciones como he querido llamar a estos cambios, pero los profesores del Consejo como Galich y Retamar no me aceptan eso, dicen que eso no es ‘reorganizar’ sino ‘organizar’. Estamos en esa discusión, falta su voto para ver quién gana.

La carta continúa hablando de los diferentes escritores que esperan invitar para formar parte del jurado de varios concursos, y destaca la necesidad de una representación amplia, de la mayor cantidad de países posibles, y no concentrada en uno o dos. En 1970, el concurso literario, que tradicionalmente se efectuaba en enero de cada año, fue pospuesto hasta julio porque 1969 y parte de 1970 fueron designados como un “año” de dieciocho meses. La joven Revolución sentía que podía hacer ajustes a cualquier cosa, incluso al tiempo. Todos los esfuerzos estaban dirigidos a conseguir la zafra azucarera más grande de la historia, en la que se esperaba producir diez millones de toneladas de azúcar. Esta ambiciosa meta demostró ser imposible y el excesivo esfuerzo terminó por afectar de manera adversa otras áreas de la economía nacional.

En noviembre de 1965, Arnaldo Orfila Reynal, un argentino residente en México, recibió la orden de abandonar en pocas horas su posición como director del Fondo de Cultura Económica, la prestigiosa editorial que había fundado y dirigido por muchos años. El gobierno mexicano desaprobó la publicación de un libro que mostraba la pobreza de los barrios marginales en la capital del país, y otro que exhortaba a los Estados Unidos a dejar tranquila a la Revolución cubana.² Haydee escribió de inmediato a Orfila:

Hemos recibido con sorpresa la noticia lamentable de que usted se ha visto obligado a abandonar las importantísimas funciones que desempeñaba en el Fondo de Cultura Económica. Me parece, e interpreto también en esto a nuestro Gobierno y a nuestro Partido, que el prestigio del Fondo, adquirido en los últimos años, se debe en gran medida al acierto con que usted lo condujo y, sobre todo, a un espíritu superior a limitaciones ideológicas o a convencionalismos de orden político o económico. Ese espíritu amplio, abierto a todas las corrientes del pensamiento universal y a todas las posiciones estéticas literarias y científicas, solo regido por la alta calidad de las obras, tiene la inconfundible marca suya, de su personalidad. Creemos que la sustitución operada en el Fondo puede tener su origen precisamente en esa actitud suya, que tanto levantó el nombre de esta empresa [...]

Haydee continúa invitando a Orfila a venir a Cuba y utilizar su talento para comenzar un proyecto editorial aquí. Termina diciendo: “En dos palabras, las puertas de Cuba están abiertas para usted y usted es valioso y necesario para Cuba”.

Arnaldo Orfila no se fue a vivir a Cuba, aunque la visitó con frecuencia. Fundó Siglo XXI, una nueva editorial, con el apoyo de un gran número de intelectuales y escritores mexicanos, y

desde ella siguió trabajando cercanamente con los programas de publicación de la Isla. En 1968, cuando el diario de campaña del Che Guevara en Bolivia fue encontrado y reproducido simultáneamente en varios idiomas, el editor mexicano fue Siglo XXI.

En marzo de 1969, Haydee escribió al artista y escritor español Antonio Saura:

Hubiera querido hablar más contigo sobre la idea de la Galería del Siglo XX, pero como habrás visto me falló la salud en estos días; de todas maneras, lo que hemos hablado con Mariano está muy claro y creo que tú serías la persona indicada para ayudarnos en esto. Comprendo que no es un trabajo fácil, pero merece la pena agotar esfuerzos en ello. Pudiéramos escribirle a Picasso, Tàpies, Miró, Max Ernst, Appel, Calder, etc. Sobre el plan. Sé que si ellos lo conociesen bien se entusiasmarían con él [...]

El gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende, que tanto prometía para Chile a inicios de 1970, fue brutalmente aplastado cuando Augusto Pinochet llevó a cabo su golpe militar en 1973. Haydee tenía un profundo vínculo con la cantautora y artista textil chilena Violeta Parra, esa alma hermosa que escribió “Gracias a la vida” y se suicidó en 1967. También estaba muy unida con la hija de Violeta, Isabel. El 17 de septiembre de 1975 le escribía:

Querida Isabel:

Recibí hoy tu carta del día 7 de septiembre. Mucho hemos andado detrás de ti, y yo en especial, y precisamente porque me sentía muy mal de no haberme despedido. Fui yo la que no quise despedirme y eso me mortificaba. Siempre trato de ser valiente, pero despedidas como la que hubiéramos tenido no me gustan, ¿qué iba a decirte? Sabía que te esperaba un peregrinar, sinsabores y hasta problemas familiares; y en eso sé por experiencia que lo mejor es pasarlo, pero a la vez, dejarte ir sin decírtelo tampoco me gustaba.

Tu carta me alegró mucho, no solo por saber de ustedes, sino porque al decidirte a escribirme, esto también tenía su tiempo, y es bueno se haya cumplido. Ten la seguridad de que nunca te sentí ingrata. Tal vez en otro momento hubiera visto la ingratitud del artista, pero en este solo me preocupaba el dolor del ser humano, tu persona. Comprendí la gran responsabilidad que tienes con todos los tuyos: tus hijas, Ángel, el Pato. Eres, y debes ser, la más fuerte. La vida te ha impuesto algunas tareas, no solo como luchadora sino como mujer, y si haces el gran esfuerzo y cumples las dos, tendrás tu recompensa, llegará el día en que sientas que todo eso te ha hecho más fuerte, más buena, más comprensiva, mucho más humana, mejor comunista [...]

Ten paciencia sobre todo con Ángel, los hombres por educación de miles de años, son orgullosos y hay veces en que no encuentran la mejor salida, y, aunque ellos no lo creen, necesitan mucho de la madre, de la hermana, de la mujer. No conozco bien a Ángel, pero pienso debe haber habido casi siempre soledad en él. Es difícil para un muchacho salir adelante emocionalmente sin un padre a su lado y con una madre que estuvo por encima de la época que le tocó vivir; después de haber pasado todo eso, cuando ya pudo haber madurado, también tocarle vivir lejos de la tierra: de la única y verdadera madre, la patria. Bueno, Isabel, siempre digo que en estas cosas, los consejos están de más, pero si no te los dijera, haría como con la despedida, y no habría carta, y quiero que haya carta.

Puedo decirte me siento bastante tranquila, veo estás encontrando lo mejor: la energía que tan necesaria es, el trabajo.

Pero, recuerda siempre que dentro de ese trabajo la mejor arma para ayudar a tu pueblo es tu voz en canción. Dedica algún tiempo a estudiar música, saca de todo ese dolor cosas hermosas, tienes el talento y la herencia. Eso es un privilegio que la vida te ha regalado. ¿Cuántas veces hubiera querido cantarle a la vida, a la lucha, al dolor, a los que ya no estaban, y si abría la boca solo salía un quejido? A ese privilegio que tienes, debes darle “gracias a la vida” cada minuto. Vives mejor época que la de aquella que le dio esas otras “gracias a la vida”, hoy las condiciones y la comprensión son totalmente favorables a la mujer, hoy, si sabemos comprender el papel que nos toca jugar, podemos y debemos hacer más que los hombres [...]

Isabel, deseo entiendas bien esta carta, lo que digo y dejo de decir, ve siempre todo mi cariño.

El 29 de noviembre de 1967, menos de dos meses después de perder al Che, Haydee escribió la siguiente carta al pintor chileno Roberto Matta:

Querido Matta:
Cuando recibimos su carta y nos contaba todo de su viaje a Chile, pensamos escribirle, como usted nos conoce tan bien, no voy a justificar nada.
Le entregamos su carta a Fidel. ¿Quiere saber lo que nos dijo? (No se lo diga a nadie, ni a la gente de Casa de las Américas.) Dijo: “Matta nos entiende y quiere tanto porque está tan loco como todos nosotros”. Me doy cuenta de que esto es verdad, para entendernos, para querernos, hay que subir a esta gran locura cubana. Su carta se la pasamos a máquina, le llevamos naturalmente el original, fue esa la que leyó, la entendió perfectamente, ya que él escribe también como para descifrar, todo lo encontró interesante [...]

Fíjese Matta, que lo nuestro todo es tan grande y hermoso, ahora tener que vivir en esta hermosa y terrible locura de tener y no tener al Che, si hubiera visto a este pueblo, tan loco, tan gritón, en la noche de la velada solemne, que fue la noche del silencio, ante una multitud impresionante, tal vez lo único que se sentía era la falta de aire del Che y algunas veces el sonido de su aparatico anti-asmático; ante esa impresionante multitud, sintiendo todos su falta de aire, y sabiendo que no tendría ya necesidad de su *aparatico*, como él lo llamaba, bajo nuestras estrellas y mirando de frente nuestras palmas, allí, esa triste y grandiosa noche, Fidel le puso los grados al Che: *Artista*, artista muerto en campaña, haciendo su gran creación [...]

¿Se da cuenta, Matta? Todo esto, todo es dolor, alegría grande, infinita, dolor de no tenerlo con sus ojos abiertos, alegría de tenerlo más que nunca marcando el camino, acabando de despertar a muchos, seguir sin parar los que empezaron, empezar los que no han empezado. Sentir más que nunca que la verdad es la Revolución y morir por la verdad es vivir, no fallar a lo que nos dijo: “El deber de todo revolucionario es hacer la Revolución”. Cuánta grandeza, cuánto dolor, el amor infinito al artista que da su vida para imponer su obra interminable, y que todos debemos hacer porque es lo hermoso, la verdad.

Ese era el estilo de Haydee, cuando escribía, y cuando hablaba: apasionada, viva, desviándose del tema para luego retornar a la esencia de lo que quería decir, las oraciones fluyendo, a veces agolpándose, frases separadas por comas y muchas veces careciendo incluso de estas breves pausas. Esa era la Haydee de Encrucijada, del Moncada, de los años de guerra, y finalmente de Casa de las Américas.

En abril de 1980 Haydee volvió a escribir a Matta:

Querido Loco:
Aquí estoy, aquí me tienes. San Pedro no me quiere y según todos los que sí me quieren estoy hasta bonita. Me siento más fuerte que nunca y junto a la Casa con las caseras y caseros, marchamos bien y te seguimos queriendo y esperando como siempre.
Más y más cariño de

Tres meses más tarde se quitaría la vida. [...]

Quise conversar con los trabajadores antiguos de Casa, los que comenzaron su vida profesional trabajando con Haydee y no podían haber imaginado que esa relación terminaría en forma tan abrupta. Roberto Fernández Retamar me dijo que él y Haydee se conocieron inmediatamente después del fin de la guerra, cuando él trabajaba en el Ministerio de Educación con Armando Hart, pero no llegó a conocerla realmente hasta que años después empezó a dirigir la que entonces era la única revista de Casa de las Américas: “Tuvimos una relación muy íntima”, me dijo y supe que se refería a que había sido profunda, intensa, comprometida.

Como tú sabes, Haydee no tenía un nivel de instrucción muy alto; solo había podido estudiar hasta el sexto grado. Su sabiduría venía de su vida, su experiencia, su generosidad. Sin embargo, fue capaz de desarrollar relaciones muy profundas con algunos de los principales intelectuales de nuestra América. No pocos de ellos la consideraron como una madre, y creo que muchísima gente que la conoció la sintió de ese modo. No sé si conoces el hermoso poema que, con el título “A una heroína de la Patria”, Fina García Marruz escribió un mes después de la muerte de Haydee, donde se dice: “Los que la amaron, se han quedado huérfanos”.³ Siempre he creído que fue el carácter de Haydee lo que la llevó a la Revolución. Y para ella la Revolución no era solo política, sino profundamente humana. Después del Moncada fue capaz de trasferir hacia Fidel el gran amor que había sentido por Abel y Boris. Y eso la mantuvo en pie.

Roberto y yo conversamos acerca de numerosos momentos de conflictos dramáticos en la historia cultural de la Revolución, entre ellos el caso Padilla. Yo quería saber si Roberto recordaba que Haydee hubiera asumido alguna posición con respecto al propio Padilla.

Haydee nunca estuvo cerca de Padilla, quien era mi amigo. El llamado “caso Padilla” implicó, como sabes, un retroceso en el mundo cultural aquí, lo que Ambrosio Fornet llamó el Quinquenio gris. Fue un tiempo difícil. Creo que hubo dirigentes que aconsejaron a Haydee que saliera de la Casa en ese momento, que se alejara de todo el medio cultural que levantaba tantas sospechas en algunos. Ella hizo exactamente lo contrario: se afincó en su trinchera y se volvió todavía más protectora.

Pienso que tanto a Mariano como a mí nos hubiera afectado personalmente el famoso “quinquenio” de no haber tenido el sólido respaldo de Haydee. Ella no dudaba en defender a quien considerara sincero. Quizá si Padilla y Haydee hubiesen sido amigos, él hubiera evolucionado de manera distinta, y no habría habido un “caso Padilla”. La Revolución cometió entonces errores, pero no pocos aprovecharon la coyuntura y se abalanzaron como una jauría contra nosotros en lo que Julio Cortázar llamó *la hora de los chacales*.

Me parece absolutamente claro que Haydee entendió que, más allá del caso del poeta disidente, o del desafortunado manejo de este caso, había mucho más en juego que la libertad ar-

tística, con toda la importancia que esto tiene. El Quinquenio gris demostró ser tan perjudicial para las ciencias sociales –filosofía, sociología...– como para el arte. El Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana fue clausurado; la revista de pensamiento político más importante del país, *Pensamiento crítico*, dejó de publicarse. De no haberse revertido, esa política habría puesto en peligro el futuro del país. Hoy Cuba, que ha dejado atrás ese triste capítulo, recurre a las ciencias sociales más que la mayoría de los países para resolver sus innumerables problemas. Los visionarios como Haydee lo hicieron posible.

Fue inevitable conversar con Roberto sobre el suicidio de Haydee.

Creo que ella había perdido la razón. Recuerdo que a raíz de la muerte del Che, me dijo llorando “Abel, Boris, Frank, no puedo seguir viviendo, no puedo”. En muchos sentidos ella fue la última víctima del Moncada, cuando sufrió espantosamente. Necesitaba atención siquiátrica, como le aconsejé más de una vez, pero no quería oír hablar de eso. Un amigo siquiatra me dijo que todos los que se suicidan han perdido la razón en el momento final. La hija de Haydee, Celia María, no compartía ese criterio, pero es la única conclusión a la que puedo llegar.

¡Y esas escenas en la funeraria! Debíamos haberla despedido en la Plaza de la Revolución, no en una funeraria corriente. Pero a la mañana siguiente, cuando llevaron su cuerpo al cementerio, todo el mundo empezó a caminar tras el carro fúnebre, y la gente se unió a la procesión, cientos al principio, miles luego. Se pensara lo que se pensara del suicidio –y entonces no se perdonaba tan fácilmente como ahora– el pueblo, la gente la perdonó al margen del gobierno.

Pregunté cómo había sido en Casa seguir viviendo y trabajando después de la muerte de Haydee. Roberto dijo que había sido terriblemente doloroso:

Sin embargo, ella nos dejó las herramientas necesarias. Nadie ha podido ni podrá sustituirla, pero ella forjó un estilo de trabajo que se mantiene hasta hoy. Y no se trataba solo de su profunda inteligencia. Ella tenía un sentido inmenso de la justicia. Trataba a la empleada que limpia el piso con la misma amabilidad y preocupación con que trataba a sus más cercanos colaboradores y a todos los artistas y escritores que, gracias a ella, se acercaron a la Revolución por la amplia puerta de su Casa.

Muchos con quienes hablé se refirieron a la tolerancia de Haydee hacia las deficiencias de la gente, mientras no fueran malintencionadas. Muchos también resaltaron el hecho de que ella rara vez hablaba mal de alguien. Cuando Roberto destacó la amabilidad con que trataba a cualquier persona con quien se encontrara, sin importar clase o cultura, recordé una anécdota que alguien me hizo en Casa. Parece que allí hubo un conserje que irritaba a casi todo el mundo. Nadie lo quería y a cada rato había quejas de él. Cuando Haydee escuchó a alguien criticarlo, le dijo: “No seas tan duro con él. Si pudiera hacer su trabajo del modo que tú crees que debe, ¡sería el director!”

Silvia Gil es otra de la vieja guardia. Empezó a trabajar en Casa en 1964. Estaba en la Biblioteca Nacional cuando Marcia Leiseca la llamó para preguntarle si le gustaría venir a ayudar a reorganizar la biblioteca de la institución: necesitaban conocedores de la literatura latinoamericana. “Y en este pasado mes de marzo [2014], cumplí cincuenta años de estar allí”, me dijo Silvia con un suspiro de orgullo y tristeza.

Silvia me habló de lo extraordinario que resultaba, a mediados del siglo xx, que una mujer de provincias hiciera las cosas que Haydee hizo.

Yo crecí en Bayamo, no lejos de Santiago de Cuba. Era una muchachita cuando el asalto al Moncada, y recuerdo haber escuchado que había dos mujeres participando. Lo primero que se comentó fue que no debían ser mujeres decentes. No se nos ocurría entonces que “mujeres decentes” pudieran hacer ese tipo de cosas. Pero no pasó mucho tiempo antes de que supiéramos la verdad. Entiéndeme, estoy hablando de cómo se pensaba entonces.

Silvia compartió conmigo varias anécdotas esclarecedoras del estilo de dirección de Haydee. Como otros, reiteró el rechazo de la heroína a limitar la idea de la Revolución a la militancia en el partido.

“Ser un revolucionario”, acostumbraba a decir, “es más que tener un carnet del Partido”. Te voy a contar una cosa de cuando se organizaron los primeros núcleos del partido en los centros de trabajo. Haydee se resistió y se resistió. Tenía miedo de que eso afectara negativamente al hermoso colectivo que habíamos constituido, si algunos alcanzaban la militancia y otros, inevitablemente, quedaban fuera. Pero al final se inició el proceso en la Casa. Yo le escribí una carta diciéndole que no quería que me propusieran para la militancia. Mis padres se habían ido del país, estaban viviendo en New Jersey y tú sabes cómo era entonces: los militantes del Partido no podían tener lazos con su familia en el exterior. Yo no estaba dispuesta a cortar mi comunicación con ellos. Así que le escribí esa carta a Haydee diciéndole que si tenía que renunciar al consejo de dirección, lo hacía. Ella nunca respondió mi carta. Pero cuando se creó el núcleo del partido, hizo un discurso apasionado. Yo sabía que me

estaba hablando a mí, y a otros dos que habían decidido no pasar el proceso. Quisiera que tuviéramos una copia de ese discurso; lo grabamos, pero se extravió. Haydee habló con vehemencia de su convicción de que para ser revolucionario no se necesitaba ser miembro del Partido.

La voz de Silvia se quebró y guardó silencio por unos momentos: “Yo pienso en algunos que entonces me dijeron que romperían los lazos con su familia en el exilio —como si estuvieran orgullosos de eso. Esos mismos empezaron a viajar en cuanto la Revolución redujo las restricciones. ¡Muchos de ellos viven ahora en Miami! ¡Pero en ese entonces pensábamos que el mundo se iba a caer!”

También hablamos del período represivo que tanto costó a muchos:

Lo llamamos Quinquenio gris porque comenzó en 1971 y el deshielo no comenzó hasta 1976, cuando Armando Hart fue nombrado ministro de Cultura. Ese fue el inicio del deshielo. Algunos prefieren llamarlo el decenio negro. El problema fue la lucha de poder con los sectarios del antiguo Partido Socialista Popular, que tenían ideas muy anticuadas acerca de la cultura y los intelectuales. Recuerdo que durante esos años difíciles, Haydee pasó mucho tiempo en Casa. Antes de eso ella solía ir varias veces al mes, se ocupaba del trabajo sobre todo por teléfono. Cuando las cosas se pusieron difíciles, empezó a venir a la oficina casi todos los días. Defendió la institución con su prestigio. Un día se sentó con algunos de nosotros y recuerdo que dijo: “tenemos que ser muy cuidadosos por un tiempo, hasta que el tornado se vaya sin hacernos daños permanentes”.

Cuando llegamos al momento de hablar del suicidio, Silvia se hizo eco del dolor y el asombro que yo había escuchado en los demás. Dijo que estaba tan furiosa en la funeraria que fue a ver a uno de los responsables y cuestionó que la velaran allí, en lugar de en el memorial a José Martí en la Plaza de la Revolución. “Recuerdo a Lilia Carpentier diciendo: ‘A Alejo lo velaron en la Plaza, ¿por qué a Haydee no?’ Pero el pueblo cubano dijo la última palabra. Miles la acompañaron hasta el cementerio de Colón. Todas las calles estaban llenas de gente”.

Me alegré de poder sentarme a conversar con Marcia Leiseca, no solo porque ella trabajó en Casa desde su fundación, sino porque siendo una adolescente Haydee la reclutó para el Movimiento 26 de Julio y ella siguió siendo una confidente cercana hasta su muerte. Proveniente de una familia adinerada, Marcia tomó clases de guitarra cuando niña en una escuela privada en La Habana. Un día se fijó en una mujer joven con un pañuelo blanco en la mano sentada en una esquina durante la clase. Alguien le dijo que se llamaba María. Luego supo que María había traído a algunos estudiantes de los alrededores para que se quedaran en esa casa. Marcia recuerda que la impresionaron sus ojos:

Ella te miraba, pero era como si estuviera en otra dimensión. Había una tristeza tan grande en esos ojos. Eso fue en 1957, y mi vida cambió completamente. Antes de eso yo era la típica estudiante burguesa, amiga de divertirse, frívola. Ha habido algunas situaciones como esa en mi vida, en las que todo cambió de un momento para el otro. Y esa fue una de ellas. Yo realicé algunas acciones a su pedido, y seguí participando. Toda mi familia se fue del país, yo fui la única que se quedó. No volví a ver a mi madre hasta 1993, cuando se enfermó en Estados Unidos.

Marcia me dijo que había llamado María a Haydee hasta que empezó a trabajar en Casa, en 1959.

Casa abrió sus puertas en abril de ese año, y ella me contactó en julio. Yo vine a trabajar en septiembre y estuve hasta 1967, cuando decidí que necesitaba estar en el campo y fui a trabajar en un proyecto forestal en Pinar del Río. Regresé en 1990. Pero siempre estuve en contacto con Haydee. La visitaba a menudo y estuve con ella en todas sus crisis. Ella hablaba y hablaba, eran monólogos realmente. Recuerdo conversaciones telefónicas en que una de mis orejas se ponía roja por tener el auricular pegado tanto tiempo. ¡Una sola oreja!

Como tantos otros que la conocieron bien, Marcia destacó el sentido singular de la justicia de Haydee:

No se veía solamente en los grandes actos heroicos, sino en los más pequeños detalles. Nunca fue rencorosa. La justicia era el *leitmotif* de su vida. Y eso le daba una gran autoridad moral, y la capacidad para unir a la gente. Esa fue la razón por la cual la mandaron a La Habana durante la guerra, para lidiar con las diferentes organizaciones. Y también por eso la mandaron al extranjero, para tratar con las facciones de la comunidad exiliada; tú sabes, había gente de todas las diferentes tendencias, hasta un par de ex presidentes, y ella fue capaz de hacerlos actuar de conjunto, al menos por ese momento.

Y Haydee era obsesiva. Tenía que serlo para poder hacer tanto. Era una lectora ávida, sobre todo de novelas. Leía biografías y le gustaba la poesía, pero no recuerdo que leyera mucho en el área de las ciencias sociales. Amaba la expresión artística en general, especialmente las artes visuales. Aunque

pasé muchas horas con ella en su oficina, no recuerdo que escuchara música allí. Y no le interesaba la música clásica en particular. Ella entró en el mundo de la música a través de la guitarra. Pero se interesó en los de la Nueva Trova porque sabía que eran revolucionarios que estaban siendo perseguidos injustamente, gente que tenía talento y necesitaba ayuda, no solo se interesó en ellos por su música.

Marcia también señaló que Haydee fue la única mujer que participó en cada una de las fases de la lucha contra Batista: el asalto al Moncada, los preparativos para el regreso de los revolucionarios de México, la guerra en la Sierra, la lucha clandestina en las ciudades y la importante tarea de organizar la comunidad de exiliados en los Estados Unidos, estuvo en cada uno de los escenarios. Para ello tensó al máximo su sensibilidad y su intuición: “Junto a su sentido de la justicia, ella se preocupaba por el detalle más mínimo”.

Cuando nuestra conversación llegó a las inevitables preguntas sobre su suicidio, Marcia no dudó:

Las heridas del Moncada nunca cicatrizaron en ella. Nunca. Lo sé porque éramos muy amigas, y yo la acompañé durante sus momentos de crisis. Justo después del triunfo de la Revolución ella cayó en una cama. Y cayó en cama periódicamente durante el resto de su vida. Siempre necesitó ayuda para librarse de esas depresiones. Fue capaz de hacer todo lo que hizo gracias a su dedicación y su extraordinaria fuerza. Pero eso le consumía todo, todo. De vez en vez sencillamente colapsaba. Se pasaba largos períodos en cama, leyendo, leyendo.

Mucha gente trató de conseguir que viera a un siquiatra. Pero ¿qué siquiatra podría haber entendido lo que ella sufrió en el Moncada? Ella era demasiado inteligente para ellos, pero su sufrimiento también venía de haber vivido experiencias que ellos no podían entender. Tomaba pastillas, y eso la ayudaba de cuando en cuando, pero nunca llegó a la raíz del problema. Y aunque hubiéramos sabido lo cerca que estaba del abismo, no creo que ninguno de nosotros podía haber hecho algo para impedirlo. Ella siempre vivió su vida exactamente como quiso hacerlo.

Estoy absolutamente convencida de que al final no estaba en sus cabales. De haber conservado el control, con su concepto de la maternidad y en la forma que adoraba a sus hijos, nunca se habría matado con ellos en la casa. No importa lo que alguien diga, ese fue un momento de locura. Pero la cuestión no es por qué o cómo se mató, sino cómo se las arregló para vivir por tanto tiempo y con tanta generosidad como lo hizo. <

Traducido del inglés por Aida Bahr.

¹ Todas estas cartas fueron consultadas por cortesía del archivo de Casa de las Américas, a menos que se indique otra referencia.

² Eran las ediciones en español de *The Children of Sánchez*, de Oscar Lewis, y de *Listen, Yankee!*, de Waldo Frank.

³ “En la muerte de una heroína de la patria”.

UN SUCIO AZUL Y UN VERDE ANTIGUO

*Sobre el lienzo unas manchas desaparejas
Fingen islas o bosques sin destino
Mientras un sucio azul y un verde antiguo
Recuerdan un paisaje de otra era.*

*El pintor es la sombra que se aleja
Sin dejar rastro alguno, hacia otro sitio
Donde la luz imita un fruto vivo
O torpe insinuación de una frontera.*

*El cuadro está inconcluso y envejece
Mientras el polvo hostil busca acomodo
En los espacios libres y se adueña*

*Del sueño del artista que no puede
Volver sobre la obra y queda roto
Como una mancha más de su paleta.*

CON LA GARGANTA ROTA

*Era de bronce antiguo su cabello
Y de un verde imposible sus pupilas,
Pasaba hacia algún sitio, distraída,
O fingiendo indolencia sin saberlo.*

*Yo la miré pasar mientras el viento
Desvestía unas dalias amarillas
Y un pájaro silvestre componía
Con la garganta herida este soneto.*

*El pájaro y la flor siguen conmigo,
Y la mancha de bronce, con su antiguo
Rumor de fragua y aire de leyenda,
Partió hacia el sur, allá, donde las aguas
Fundan ríos y bosques y montañas
Y puede imaginar que será eterna.*

22 de diciembre de 2018, en viaje hacia La Habana

LA LLUVIA CAE DESDE EL ORIGEN

*El agua ha fundado la piedra,
El barro, el orgasmo de pez,
El rumor de la semilla y la savia del árbol,
El abrazo y el odio, el vuelo del viento
En las alas del pájaro,
El temblor de tus ojos en noviembre,
Cierta ladrido audaz y esta ausencia infinita
Que revuelve las ganas de llorar.
Llueve
Y el niño que fui corre descalzo
Mientras tiembla en la hierba la codorniz
Y una mujer que pudo ser mi madre
Se revuelca en la sala de la casa
Tratando de escapar de sí misma.
Llueve. Como si no quisiera,
Y es una lluvia fina
Sin otra pretensión que descender.*

REPOSA EL POLVO

*En la cama reposa el pantalón,
También reposa el polvo y el camino,
Reposa el sol de ayer, y el peregrino
Que, cansado de andar, dejó el bastón*

*En un recodo antiguo. La razón
De esta pausa no es culpa del destino,
Nada tiene que ver, pues cuando él vino
No pudo recordar en qué región*

*Se manchó de otro aire su camisa.
Ahora duerme intranquilo, la sonrisa
No la provoca un gesto o la memoria.*

*Si alguno le pregunta, nada sabe.
Cuando llegó cansado habló de un ave,
De un pozo abandonado y cierta noria.*

EL OLOR DE LA LLUVIA

*Tuve de niño un caballo manchado de madera y fundé la sabana
con sus cascos. Dialogaba con él, salvamos muchas veces el arroyo
crecido y me llevó, sin confundir la ruta, a esa puerta que sigue
cerrada en mi memoria. Con él, que era manso y veloz, aprendí
a ventear en el aire el olor de la lluvia cuando venía del sur y los
toretos levantaban el polvo con sus manos y estrenaban sus cuernos
rompiendo las ramas de los torpes arbustos sabaneros. Soñaba una
guitarra mientras corría entre los espartillos y mis pies descalzos,
es decir sus cascos leves, se hundían en el polvo o grababan sus
huellas en el fango que anunciaba en abril la primavera. Unas veces
mi caballo se transformaba y era entonces el corcel guerrero de un
mambí y otras, las más, era la jaca de Rogaciano, el huapanguero
y me dolía el luto de la huasteca y con mi desafinada voz trataba de
consolar a la Azucena y la Cecilia. Solo faltaba la guitarra, pero juro
que escuchaba su trino entre los árboles y hasta el color sangrante
de la tarde nacía de su madera ausente. Llegó la adolescencia y la
guitarra estuvo allí, negra y humilde pero cargada de antiguas
melodías, mientras mi potro se diluía en el recuerdo. Los bordones
convocaban el ruido del arroyo y fueron testigos del primer beso,
inolvidable y torpe, del primer llanto provocado por el amor y del
semen frecuente y clandestino. Ahora duerme tranquila la guitarra,
tiene sus viejas cuerdas en reposo y el potro de madera regresa
galopando muchas veces, exigiendo fronteras y horizontes. Mis pies,
es decir sus cascos, siguen inaugurando de algún modo la pradera
del sueño.*

*Una mujer se acerca, sonrío, quiere integrarse al grupo. Nadie
repara en ella, ni en los colores diversos del sombrero que apenas
cubre su cabeza. Toca como al descuido el hombro del que habla,
se disculpa, mira con insistencia sin dejar de sonreír. Nadie la ve,
nadie está, ella tampoco.*

Medellín 8-7-11

EL SORTILEGIO DE LA LUZ

Para José Luis Bustamante, pintor

*Alguna vez, querido José Luis,
Deambulé solitario por las ruinas
De lo que fue Cartago conquistada;
Entre la persistencia de las piedras
Había una extraña flor, tal vez la rosa
Que se ha negado siempre a los poetas,
Aferrada a la roca, sin más sustento real
Que la memoria; sus pétalos se abrían
Al sortilegio inquieto de la luz,
Manchando el aire de irrepetibles tonos,
Respirando en un tiempo que no es este,
Escapándose a toda dimensión.
Para mí la antigua flor era un recuerdo*

*Un pasaje perdido, sin embargo,
La descubrí de nuevo, José Luis,
Cuando me abriste las fronteras
De tus sagrados territorios,
Y allí la vi, dispersa, abarcadora
Fingiendo hojas de plata,
Llenando con su rojo que no es rojo
Sino tiempo deshecho y por venir
El infinito espacio de la tela.
Ese reencuentro, hermano, fue el motivo
Que me obligó a viajar por tu paleta
Y así tuve la suerte de ver nacer el sol
Desde tus lienzos, descubrir en el viento
Las palabras que se adelgazan hasta volverse luz,
Los códigos antiguos, el oro de Bizancio
Y la temperatura de las aguas perdidas
Que custodiaban los templos de tu antigua ciudad.*

*Óleo y hoja de plata sobre tela
Luna rota dispersa en el abismo
Blancos que anuncian grises de neblina
Y con ellos la lluvia fundadora;
Leves manchas doradas que están como al descuido
Inaugurando rumbos, despejando lo oscuro,
Respirando con nuestro propio pecho,
Abriendo las fronteras a las llamas germinadoras
Que se anuncian en los códigos del fuego.
Óleo y hoja de oro sobre el lienzo,
Meditación y ceremonia,
Lucha entre la armonía y la ruptura,
Hechizo de la luz que vuela y vuelve
Como una nueva esfinge sobre la tierra milenaria.*

*Óleo y hoja de oro sobre el lienzo
Abismos y perspectivas Sucediéndose,
persiguiendo claridades inalcanzables,
Descifrando la escritura de la sombra
Sugiriendo, desde la memoria del barro,
El perfil de ciertas vasijas ancestrales.*

*Óleo y hoja de plata sobre el lienzo
La música ritual, la golondrina,
La gota de rocío donde se gesta el arcoíris,
Los antiguos juguetes que regresan
En la perdida voz de nuestra madre
Que se oculta en un tímido espacio
Donde el blanco se anuncia como un sueño.*

*Adentrarse en tu obra, viajar por tu universo,
Respirar en tus telas el sortilegio de la luz,
Desentrañar sus códigos,
Asumir como propia cada huella,
Cobijarnos bajo la piel irrepetible de su sombra,
Es una nueva forma de nacer.*

México-La Habana y enero de 2013

Foto: Archivo

Roberto, ese campo de batalla

Jorge Fornet

Casi setenta años después de haber publicado su primer poemario y sus colaboraciones en *Órigenes*, Roberto Fernández Retamar ha muerto. Nos deja una obra colosal, suficiente por sí sola para perpetuar a varias personas distintas: al gran poeta, al teórico y crítico literario, al ensayista que reflexionó con infrecuente lucidez sobre el papel del intelectual y los procesos de descolonización cultural en nuestra América, al editor de una de las revistas ineludibles de nuestra lengua, al interlocutor cuyo epistolario, mayormente desconocido, debe de ser uno de los más ricos registros de la cultura latinoamericana de los últimos sesenta años...

Esas muchas personas se fundían en una sola que sabía manejar, como pocas, la inevitable tensión entre el escritor—entendido como el dueño de una voz original y única—y el ser social que se propone hablar en nombre de otros. Basta acercarse a sus textos más íntimos para percibir en ellos la vida personal atravesada por la historia. Retamar tuvo también una rara capacidad para entender procesos sociales y literarios, para bautizar fenómenos, para enfrascarse en polémicas. Varios de sus últimos textos, de hecho, fueron escritos bajo la presión y la pasión de confrontar opiniones tanto de adversarios como de colegas más cercanos sobre algún desacuerdo.

Los congresos y volúmenes sobre su obra manifestaban el reconocimiento de prestigiosos círculos académicos y literarios de todos los continentes. En primer lugar, de la América Latina, pero también de los Estados Unidos, Europa, Asia (lo divertía imaginar su “Caliban” traducido al japonés y al coreano), y de África. Su figura fue clave, además, para aquellos intelectuales que—con los ojos puestos en la periferia—cambiaron la perspectiva de Occidente, como el palestino Edward Said, y los indios Gayatri Spivak y Homi Bhaba, quienes lo consideraban precursor de los estudios culturales y poscoloniales. Este último estuvo en La Habana con motivo de alguna bienal de arte, y ofreció una conferencia organizada por Desiderio Navarro en el Centro Cultural Criterios. Aquella vez, Bhaba agradeció humildemente la presencia de Roberto, sentado en primera fila, reconociéndolo como uno de los grandes pensadores contemporáneos. A mi lado, Víctor Fowler comentó en voz baja la ironía de que tuviera que venir alguien a recordarnos lo que con frecuencia nosotros mismos olvidábamos.

La opción por la Revolución fue un deber y un placer que para Retamar—como para millones de cubanos—implicó renuncias (es célebre aquella anécdota de Ernesto Cardenal sobre una magra cena en su casa), y también otro tipo de renuncia más excepcional, a los reconocimientos que se le debieron. Supongo que le habría gustado recibir algunos de los premios más sonoros, para los cuales fue propuesto y defendido por personas e instituciones de medio mundo, pero sabía que les serían esquivos y jamás intentó traicionarse a sí mismo para conseguirlos. A fin de cuentas, lo sabía también, la persona que él más admiró apenas ganó una medallita en su vida, cuando era niño y estudiaba en la escuela de Mendive.

Trabajar cerca de Retamar durante más de un cuarto de siglo fue un verdadero lujo. De nuestras mil y una conversaciones, recuerdo sobre todo las que trascurrían balanceándonos en los sillones de su oficina, rodeados de libros, de un hermoso cuadro de Vasarely, y las imágenes, entre otros, de Martí, Mayakovski, Mariátegui, Alfonso Reyes, el Che Guevara, Roque Dalton, así como una foto de grupo tomada en Carifesta 76 en la que aparecían junto a él los sonrientes escritores Edouard Glissant, Derek Walcott, René Depestre y R. Dobru, con la siguiente identificación: *Five Caribbean Poets Saying “Goethe”*. En Retamar se unían el saber enciclopédico y la experiencia vital, que fluían espontáneamente, y en los diálogos—coronados mu-

chas veces con una risa estentórea—solían fundirse la sabiduría y el humor. Nunca dejaba de ser un maestro, sin derivar hacia la pedantería profesoral.

Lo recuerdo también, sin embargo, irritado porque publiqué un texto ajeno que no le gustó nada, con un título que le molestó más que el texto mismo, en un tabloide de promoción del Premio Literario. Pero tenía confianza en la gente y le daba a cada cual libertad para hacer y decir (jamás me pidió dar el visto bueno a algo que yo hubiera escrito, aunque fuera en nombre de la Casa, antes de que yo mismo lo leyera públicamente). Con la revista, en cambio, era minucioso y obsesivo. Lo leía todo de punta a cabo, y con frecuencia era una verdadera proeza desentrañar la caligrafía casi arábiga de sus comentarios al margen. No dejaba de sorprenderme el entusiasmo con que recibía siempre los ejemplares de *Casa de las Américas* recién salidos de la imprenta. Bajo su dirección habían aparecido más de doscientos cincuenta números, pero él seguía esperándolos con el mismo fervor con que el joven Roberto debió haber recibido aquellos otros en el lejano 1965 en que comenzó a dirigir la revista.

Por otra parte, sometía sus textos al ojo crítico de los demás y sabía escuchar y asumir las opiniones ajenas, menos atento a “gramatiquerías”, por supuesto, que a cuestiones de fondo. Era una máquina de trabajo, y como tal no cesaba de generar y discutir ideas. Llamaba a cualquier hora del día o de la noche (al principio me había advertido que el horario abierto no era para trabajar menos, sino más). Fue una costumbre que no perdería mientras su salud se lo permitió.

A raíz de su muerte, Boaventura de Sousa Santos recordó el día en que fuimos juntos a visitarlo, hace apenas unos meses, cuando ya Roberto estaba en cama. Tuve el privilegio de ser testigo de la fabulosa conversación entre ambos, en que hablaron de lo humano y lo divino, de historia y literatura, del pasado y el futuro, en un amistoso duelo de erudición e inteligencia que hubiera merecido la página impresa.

La última vez que conversamos largamente y a solas, fue el pasado 5 de junio. Me llamó para pedirme que fuera a verlo, sin darme detalles. Una vez junto a su cama me hizo notar que el domingo siguiente cumpliría ochenta y nueve años, y era ya improbable que alguna vez volviera a entrar en la Casa de las Américas. Me preguntó cuándo me había pedido codirigir la revista *Casa...*, y al responderle que en 2010, comentó: “Entonces esta es una conversación que iniciamos hace nueve años”. En efecto, casi una década antes él había iniciado un diálogo que yo conseguí aplazar, y que nunca habíamos retomado. Ahora las circunstancias habían cambiado dramáticamente y no pude eludirle una respuesta. Luego pasamos a otros temas, sobre todo literarios, los que casi siempre terminaban dominando nuestras conversaciones. Después de eso solo volví a verlo una vez más.

Cuando Roberto cumplió ochenta años, *La Gaceta de Cuba* me invitó a preparar un dossier en su homenaje. En las palabras de presentación comentaba, y he repetido luego, que si bien es imposible disociar su nombre de la historia de la Revolución Cubana, tanto como difícil separarlo de un fenómeno histórico que ha sido asunto e inquietud permanente, escenario vital y caja de resonancia de su figura y su obra, estas perdurarán más allá del singular contexto en el que alcanzaron su plenitud, pues esa obra ya está instalada en el futuro.

Más de una vez lo escuché citar una frase, creo que de André Malraux: “Los grandes escritores son campos de batalla”. Sería absurdo suponer, por tanto, que lo dejaremos descansar en paz. Roberto tiene todavía demasiado que aportar a la discusión sobre nuestra incierta época, mucho que conmovir con su poesía, tanto que provocar a sus irritados enemigos, como para imaginar que se someterá dócilmente a la intrascendencia. <

Cuando comenzamos a llegar, Roberto no solo estaba ahí sino que ya era un clásico, y así aprendimos a reconocerlo. Estoy seguro de que fue Pedro de la Hoz quien primero me habló de él, y de que debió ser en 1972 cuando leí, casi de una sentada, esos dos extraordinarios Bolsilibros que son su *Poesía reunida* y *Cuerpos*, de Fayad Jamís (otro de nuestros clásicos), con prólogo de Retamar: “El moro y yo”. Acceder a esos volúmenes fue, para todos los coetáneos que empezábamos a reconocernos durante esos años, una vía para entender qué era la poesía contemporánea cubana.

Las relaciones con Roberto fueron estableciéndose por vías diversas: Bladimir Zamora, Abilio Estévez y yo fuimos sus alumnos en las aulas de la Escuela de Letras y de Artes de la Universidad de La Habana; Alex Fleites y Norberto Codina estuvieron junto a él en una lectura de versos a estudiantes de la Escuela Nacional de Artes, también en enero de 1973; Bladimir, Norberto, Pedro y yo lo encontrábamos en los Seminarios de Estudios Martianos.

Siendo un respetado profesor y teniendo, con poco más de cuarenta años, con una enorme autoridad intelectual, Roberto sabía acercarse a los jóvenes sin renunciar a su saber, y menos aún a su personalidad. Cuento una anécdota solo a los efectos

casi en un monólogo, susurrar: “Es uno de los grandes escritores latinoamericanos”, mientras Senel Paz leía un cuento durante la Feria de Minería de 1991. También, su júbilo al descubrir otros jóvenes poetas como Emilio García Montiel y Omar Pérez, a quienes publicamos en *Casa de las Américas*. Celebró la renovación ocurrida en *La Gaceta de Cuba* durante el segundo lustro de los 80, y cada vez que recibía un ejemplar repetía: “Norberto Codina y Leonardo Padura están haciendo una gran revista”.

No elogiaba por condescendencia. Estilista riguroso, no perdonaba la mala prosa ni la falsa erudición. Estaba siempre a la caza de los cambios que el uso cotidiano impone al lenguaje. “El sustantivo abstracto ‘actividad’ se ha convertido en un sustantivo concreto”, observaba, por ejemplo, y me parece que le molestaba la vulgarización que el término “trascendente” fue sufriendo a manos de periodistas, críticos y hasta ensayistas, quienes lo limitaban (lo limitan) al sentido de “importante”. Al calificar como “trascendentalista” la poética de *Orígenes*, en *La poesía contemporánea en Cuba*, se refería a la intención de aquellos autores de alcanzar realidades que están más allá del límite de la experiencia concreto-sensible, y no, por supuesto, a que Lezama y compañía se propusieran ser leídos más allá de su tiempo (aspiración, además, de cualquier artista). Le di a leer para la revista unos poemas imaginativos e inteligentes, es de-

Ese saber enseñar, en su caso, también implicaba una toma de posición en el complejo universo de las relaciones entre el campo de la cultura artística y literaria y el campo de la política. Apelo a otra anécdota: impartió una charla sobre Martí en la Escuela de Letras, creo que cuando, por obra y gracia de la sovietaización, la habían convertido en Facultad de Filología. Alejada por completo de la academia, fue una descarga desenfadada y abierta. Pasó poco tiempo, y asistí a una conferencia suya a participantes en el Seminario Universitario de Estudios Martianos. Leyó un texto riguroso, plagado de citas, asociaciones, referencias. Una persona que, al igual que Bladimir y yo, estuvo en ambos sitios, opinó que Roberto había equivocado la relación entre el discurso y los interlocutores. Cuando lo conocí mejor, comprendí que no hubo error: la primera fue su forma de situarse ante una universidad que, presionada por el dogmatismo imperante, perdía contacto con la cultura viva del país; la segunda, una muestra de respeto a los que, desde especialidades diversas, se dedicaban con devoción al estudio de la obra de Martí.

Roberto solía decir que, desde 1962, al ser electo secretario de organización de la UNEAC recién fundada, se había convertido en un “escritor oficial”. En muy escasas ocasiones usaba el espacio público cuando se involucraba en conflictos que sucedían en el espectro político-cultural cubano. Así como antes

Sabía distinguir y separar lo circunstancial de lo universal, como también el oportunismo de la autenticidad. Más de una vez le escuché hablar con respeto de adversarios políticos de derechas o de izquierdas, porque seguían fieles a sus convicciones aunque las circunstancias hubiesen dejado de serles favorables.

Él, que había participado en la encuesta sobre las generaciones literarias publicada por *La Gaceta*... en 1962, solía decirnos que solo hay dos generaciones: la de los jóvenes, y la de Lope de Vega, Cervantes, Shakespeare, Borges. Entendía que el pensamiento generacional tiene sentido cuando un grupo de escritores o artistas busca su voz propia, su lugar bajo el sol. Una vez definida esa personalidad, el creador está solo ante la enormidad del universo. También reconocía que de toda la obra de un poeta, por vasta que sea, solo pasan a la posteridad un manojo de versos, y es el tiempo quien se encargará de seleccionarlos. Roberto, no lo olvidemos, reconocía en Borges a uno de sus maestros literarios.

Sus lecciones, las que recibí junto a amigos queridísimos, o a solas en años de trabajo junto a él, fueron a un tiempo intelectuales y de vida. Para una de las últimas que me dio, parafraseó una frase de su admirado Pedro Albizu Campos: “Hay que tener valor para tener valor”. <

Roberto y nosotros

de hacerme entender. Minutos antes de entrar a su primera clase de Seminario Martiano (la asignatura que impartía con más placer entonces, me confesó meses antes), me habían entregado mi ejemplar de un folletico, impreso en el Departamento de Publicaciones de Extensión Universitaria, donde aparecía un acercamiento mío al “Diario de Cabo Haitiano a Dos Ríos”.

Ya en el aula, un compañero me pidió verlo. Retamar, a su vez, lo descubrió sobre el pupitre y, al ver su curiosidad, el compañero se lo mostró, y fue incapaz de pedirle que se lo devolviera cuando vio que Roberto lo guardaba en su portafolios. En la siguiente sesión, él me entregó el cuaderno: mi texto, profusamente anotado. Y antes de irse de la Escuela se me acercó para explicarme sus notas, y en realidad me dio otra memorable clase. Lo maravilloso, para mí, fue que dedicara tiempo a la lectura de un texto con el que no lo unía obligación alguna. Con los años, me di cuenta de que esa era una actitud permanente, con haz y envés: atender a los jóvenes, animarlos, dotarlos de confianza en sí mismos, y siempre desde la transmisión del saber. Años después, cuando Bladimir ingresó a *El Caimán Barbudo*, Roberto me comentó que seguía casi todo lo que mi amigo publicaba, y no olvido su entusiasmo al leer un cuento de Reinaldo Montero que le propuse publicar (“Está escrito como un poema”), su admiración ante el estreno de *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea* (“Dígale a Abilio que escriba algo de inmediato, aunque sea malo, pero que no se paralice”, me pedía), y no olvido su voz,

cir, escritos desde el artificio, de otro contemporáneo cubano. Aprobó que los publicáramos, a pesar de que —me comentó— lo que más le interesaba en la poesía era la intensidad, entendiendo que se trataba de un concepto de resbaladiza subjetividad. Se confesaba un mal lector de novelas, pero devoraba las policiales, sobre las que conversaba con Lincoln Capote en el vestíbulo del edificio “Luis Dihigo”.

En ningún caso Roberto simulaba ponerse a nuestra altura para establecer una falsa relación horizontal; nos legaba herramientas para que intentáramos llegar a donde él estaba. En ese sentido, me gusta calificarlo como un *maestro*, antes que como *profesor*. Desde julio de 1982 tuve el privilegio de trabajar junto a él durante nueve años, y pude apreciar (y disfrutar) muy de cerca esa vocación docente cuyo ejercicio, además, le procuraba un enorme placer.

Su cultura era vastísima, y se apoyaba en una memoria de vértigo, pero no la usaba para aplastar al interlocutor (salvo que se encontrara frente a mediocres con ínfulas), sino como parte de un diálogo siempre enriquecedor. En la oficina de la dirección de la revista *Casa de las Américas*, cuando dictaba ensayos o cartas (su correspondencia debe contar con decenas de miles de ejemplares), solía detenerse si la mecanógrafa dudaba al escribir una palabra. Si ella no conocía el significado, él dedicaba tiempo a explicárselo, y no continuaba hasta asegurarse de que hubiese entendido la idea.

Haydee protegió a Lezama, haciéndolo trabajador de la Casa de las Américas, dentro de esa institución Retamar cuidó a dos intelectuales muy distintos entre sí, pero a quienes admiró con idéntico fervor: Raúl Hernández Novás y Desiderio Navarro. Y en esa nutrida correspondencia estoy seguro de que pueden encontrarse radicales defensas de intelectuales cubanos o latinoamericanos que sufrieron en los 70, de diversas maneras, las consecuencias del Quinquenio gris (Cintio Vitier, Fina García Marruz y Ernesto Cardenal, entre otros). Es sabido que su gran poema “Felices los normales” (uno de los más reproducidos en las redes sociales en estos días de duelo) fue su respuesta a las UMAP. También, con otros intelectuales amigos, se reunió con el presidente Osvaldo Dorticós para solicitar que esas “unidades militares” fueran cerradas. Y a fines de los 80, salió en defensa pública de Umberto Peña, en *Granma*, cuando fue atacada una exposición de pinturas de quien durante varias décadas había sido el diseñador de la Casa de las Américas y, en especial, de la revista.

Aunque libradas en ámbitos que no solían ver la luz pública, esas posiciones le echaban encima enemigos que, llegado el caso, podían ser poderosos. Llama la atención, por ejemplo, que habiendo sido profesor de la Universidad de La Habana durante tantos años, Roberto pudo militar en el Partido Comunista de Cuba solo cuando Haydee Santamaría gestionó la creación de un núcleo en la Casa de las Américas.

Arturo Arango

“Martí es para mí criatura viva e ígnea”

Pedro Pablo Rodríguez

Roberto Fernández Retamar ante José Martí

Hace tres meses tuve la dicha de compartir por última vez con Roberto cara a cara. Él me pidió que fuera el presentador en el Centro de Estudios Martianos de una compilación mexicana de sus escritos en torno a Martí. Por supuesto que no pude negarme a esa solicitud, indudable muestra de confianza intelectual y de afecto hacia mi persona.

Revisar los dos tomos de *Introducción a José Martí* impresos por el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), además del placer de volver a leer al escritor de fuste, tanto en verso como en prosa, me confirmó dos criterios que tengo desde hace mucho. El primero, que Fernández Retamar es un ensayista de primer orden en las letras en lengua española y, probablemente, uno de los más lúcidos y originales en el manejo de ese género cuya misión esencial no es tanto entregarnos las pruebas exhaustivas (¿científicas?) exigidas a la monografía, sino obligarnos a pensar, a caminar por vías no andadas, a no repetir lo ya sabido, a correr los riesgos de ir más allá de lo usualmente aceptado. El segundo, que sus textos acerca del Maestro son de examen obligado para todo el que se mueva por el campo de los estudios martianos. Si, desde cualquier disciplina, se pretende conocer a fondo la obra del cubano mayor, es imprescindible dialogar con las páginas que a lo largo de su vida nos fuera entregando quien lo sintió tan dentro de su piel y en el correr de su sangre.

Estas líneas apresuradas, motivadas por su cercano deceso, no me eximen de la voluntad que trataré de hacer realidad en otro momento, más calmadamente y con mayor extensión y análisis; pero sí intentaré fijar los aportes esenciales brindados por Fernández Retamar al ensanche de los conocimientos acerca de Martí.

Quizás el más significativo, por la coyuntura en que apareció y por enfocarse en un ángulo apenas rozado entonces, sea “Martí en su (tercer) mundo”, publicado completo por primera vez en las *Páginas escogidas* de Martí en 1965. Se trata de la comprensión de cuál era la razón, el sentido de la vida y la obra del Maestro, quien promovió un proyecto por el bien mayor del hombre, desarrollado desde y para el mundo colonial, precisamente en la época en que los imperialismos modernos extendían su hegemonía sobre la totalidad del planeta. Este brillante ensayo gozó enseguida de rápido reconocimiento, dio lugar a debates y mantiene vigente aún la perspectiva de su análisis. Fue, sin dudas, todo un vuelco en los estudios martianos que nos impulsó, a muchos de los que unos años después nos acercamos a investigar en ese campo, a anchar horizontes y no quedarnos en los marcos tradicionales de ver la biografía martiana solamente como un resultado de su afán patriótico sin atender a su universalismo anclado con los pobres de la tierra, y a aferrarnos con exclusividad a la maravilla de su escritura, renovadora siempre, pues ella era parte inseparable de su tarea hacia un mundo y una humanidad nueva y mejor.

Aquella época de los 60 y los 70 del pasado siglo, de insurrecciones armadas y de riquísimas polémicas, sobre todo en la América Latina, acerca de la teoría y la práctica revolucionaria anticapitalista, continuó estimulando el quehacer de los estudios martianos de Fernández Retamar, como se manifiesta en dos publicaciones suyas de 1970 en la revista *Casa de las Américas*: “Martí, Lenin y la revolución anticolonial” y “Martí y Ho Chi Minh dirigentes anticolonialistas”. Ambos textos siguen en la perspectiva abierta por el comentado arriba: acercar la filiación del pensamiento martiano no únicamente a sus fuentes “occidentales”, como se hizo durante la primera mitad del siglo xx, sino encontrando la comunidad de sus intereses con los destinatarios buscados por Martí: los sectores populares y los pueblos dominados por el sistema imperialista.

Otro de los aportes de nuestro autor se halla en sus ensayos en torno a las ideas latinoamericanistas de Martí. En “La revelación de nuestra América” (1974) encontramos un examen acerca de cómo durante su estancia en Guatemala comprendió el entonces joven cubano la clave identitaria de nuestros pueblos: somos pueblos nuevos resultados de un proceso de mestizaje cultural entre los pueblos originarios y los conquistadores. Con este estudio, Fernández Retamar abrió el espacio necesario para entender que el latinoamericanismo martiano no era solamente expresión de sentimientos sino consecuencia de un sólido estudio de la compleja conformación histórico-social de nuestra región. La mirada del ensayista no podía dejar escapar, desde luego, la importancia del cenital texto martiano titulado “Nuestra América”, y en el centenario de su aparición, en 1991, leyó en Cádiz “Nuestra América: cien años”, que da remate a su enjuiciamiento de este ángulo tan significativo de la obra del Maestro.

El tercer elemento aportado por Fernández Retamar a los estudios martianos, pasa —y no podía ser de otro modo en un escritor de su porte— por los acercamientos a las letras, a lo literario en Martí. A mi juicio, su examen más acabado en torno a esos temas se muestra en “Naturalidad y novedad en la literatura martiana”, texto cuya versión definitiva es de 1987, y en el que funde acertadamente dos trabajos anteriores. La magia de las letras martianas en todas sus manifestaciones (periodismo, discursos, cartas y versos) ocupa al autor, quien deja amplias avenidas abiertas a la riqueza intelectual y cognoscitiva de aquella escritura que rebasa su siglo y ha abierto el tránsito ya por dos centurias. Con inteligente y muy personal visión, devela los elementos formales y la sorprendente novedad de la palabra del Maestro, que lo mantienen como un “apasionante contem-

poráneo” para los lectores de hoy. El indudable peso numérico del ejercicio periodístico martiano y el hecho de que fueran los diarios la sistemática manera de entregar las riquezas de su prosa no escapan en las consideraciones de 1993 de Fernández Retamar tituladas “Un periodista argentino llamado José Martí”.

Junto a las entregas de sus análisis y enjuiciamientos que nos ayudan a comprender mejor al Maestro, no puede pasarse por alto la presencia de este en toda su obra literaria, al igual que en sus ideas y en su comportamiento social. Martiano de espíritu por su postura en defensa de las causas populares, con vocación de servicio probablemente asimilada a conciencia desde Martí, escritor de plena originalidad que sabía administrar, sin copiar, el indudable magisterio de aquel en su fino ejercicio de la palabra, Roberto Fernández Retamar ha demostrado su admiración y respeto por él, por su estética, por su ética, por su servicio al mejoramiento humano en esa búsqueda del Homagno. Nuestro martiano fue o, mejor, es ejemplo de intelectual comprometido, como se decía hace no mucho; de intelectual orgánico de la revolución, para hablar en términos filosóficos; de cubano y hombre de su tiempo, la única manera de ser hombre de todos los tiempos, como dijo José Martí. <

La Habana, 4 de agosto de 2019

El 17 de mayo falleció, a los sesentaiocho años, el compositor e intérprete pinareño Ariel Alfonso. Sus obras integraron el repertorio de agrupaciones vocales de pequeño formato, desde que comenzó a componer en 1964. Muchos intérpretes hicieron suyas sus canciones, grabadas en más de una veintena de discos.

También el 17 de mayo, murió en Bayamo el artista Wilfredo Díaz Rosales. Fundador de la UNEAC en Granma, este pintor y escultor legó a su ciudad infinidad de imágenes ubicadas en sitios emblemáticos, e incursionó en la restauración de esculturas monumentarias, en su afán por la preservación del patrimonio cultural e histórico de esa región.

El 25 de mayo, la música tradicional campesina sufrió la pérdida, a los setentaicinco años, del popular cantante Gilberto Morales Orta, *Guambún*. Repentista y autor de formación autodidacta, discípulo del Indio Naborí, fue considerado el Rey de la Seguidilla en Cuba, y formó dueto con Cecilio Pérez, *Guambán*. Fundador de la Jornada Cucalambéana y del Festival “Eduardo Saborit”, obtuvo el Primer Premio en el Festival Internacional de Tonadas de la Casa Canaria de la Décima Cubana entre 2003 y 2005. Recibió la Distinción por la Cultura Nacional (2004).

El 26 mayo, murió la cineasta Marisol Trujillo. Directora de documentales y guionista, también ejerció la crítica de cine en diversas publicaciones cubanas. Fue guionista de documentales y se inició como directora con *Lactancia* (1977), que iniciaría su interés en temas relacionados con el mundo de la mujer y su papel en la sociedad cubana. Por *Mujer ante el espejo* (1983) ganó el Gran Premio de dirección en el Festival Internacional de Cine de Arte, París, 1984 y varios premios en festivales de cine en España, Japón y el V Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana.

El 30 de mayo, falleció, a los ochenta años, Sergio Chaple. Ensayista, crítico literario, traductor, narrador, profesor universitario y, desde 1966 hasta 2004, investigador literario en el Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba. En 1967 su libro *Usted sí puede tener un Buick* fue finalista del Premio Literario Casa de las Américas. Entre los galardones recibidos destacan los premios UNEAC “Luis Felipe Rodríguez” con *Hacia otra luz más pura* (1974), y “Enrique José Varona” con *Estudios de narrativa cubana*. En 1999 le fue entregada la Orden “Carlos J. Finlay”, la más alta distinción de orden científico concedida por el Estado cubano. El 1 de junio, a los noventa años, falleció Salvador Wood. Comenzó su labor actuarial en su Santiago natal en 1943, y tres años después inició en La Habana una trayectoria que lo haría transitar con maestría y entrega del teatro a la radio, y de la televisión al cine. Entre sus filmes más recordados están *La muerte de un burócrata* (1966) y *El brigadista* (1976). Recibió el Premio Actuar por la Obra de la Vida (2016) y el Premio Nacional de Televisión (2018).

El 2 de junio, conocimos de la muerte del cineasta y actor Roberto Viña. Desde sus inicios en el ICAIC, a mediados de los 70, ejerció como asistente de dirección en diversas películas:

La última cena, *Amor vertical*, *El Cuerno de la Abundancia*. Y como actor, en las películas *Los pájaros tirándole a la escopeta*, *Pon tu pensamiento en mí* y *Guantanamera*. Ejerció como productor asistente también en *Las noches de Constantinopla* y *La edad de la peseta*.

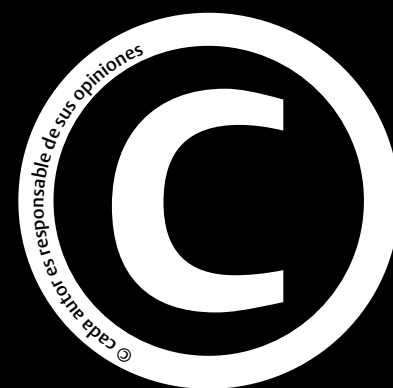
El 24 de junio murió, a los sesentaidós años, el documentalista, profesor y editor Félix de la Nuez, *Felito*. En 1977 comenzó a trabajar en el ICAIC, primero como asistente de edición y luego como editor de más cuarenta filmes (documentales y de ficción), y ya desde 1988 como director y guionista de documentales: *El jardín mágico* (seleccionado por la crítica nacional entre los siete mejores documentales de 1989), *La Virgen del Cobre* (Premio Catedral otorgado por la OCIC en 1995), *Mujeres de la noche buscando el día* (2001, Premio al mejor documental en el Festival La Fila de Valladolid), entre otros.

El 9 de julio murió en La Habana, a los sesentaiocho años, Zita Morriña, *Toti*, fundadora del Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano, y desde 2000 su directora de programación y miembro de su junta directiva. Fue asistente de dirección de documentales, en el Noticiero ICAIC Latinoamericano y en los filmes de ficción *Mella*, *La última cena*, *Río Negro* y *Se permuta*, entre otros. Asistente del director alemán Wim Wenders durante la filmación del documental *Buenavista Social Club*, también colaboró en las grabaciones de los discos de la agrupación homónima. En 2019 le fue otorgada la Orden de la Cultura Nacional.

El 11 de julio, a los ochentaidós años, falleció el connotado coreógrafo y director artístico Tomás Morales. Premio Nacional de Danza 2010, su trayectoria abarcó la televisión y cabarets habaneros. Fue fundador del Conjunto Experimental de Danza, en el cual fue profesor, bailarín y director. Entre sus espectáculos para el cabaret Tropicana figuran *Carnaval de Lecuona*, *Son y ritmo*, *Tropicana canta y baila para usted*, y *Los romanos eran así*.

El 13 de julio murió Abel Ponce, fundador del Instituto Cubano de Radio y Televisión. En 1959 comenzó como camarógrafo, y ya en los 70 se inició en la dirección de programas televisivos. Será recordado sobre todo por la series policíacas *Su propia guerra* y *Día y noche*, por los dramatizados *Rosas a crédito*, y por las aventuras *Vacaciones peligrosas*, *Cuando bajen las estrellas*, entre otros. Premio Nacional de Televisión, Ponce también dirigió espectáculos musicales y ejerció como profesor en entrenamientos de especialización de varias generaciones de camarógrafos.

El 14 de julio falleció, a los sesentainueve años, el diseñador, ilustrador y realizador gráfico Alfredo Montoto, Premio Nacional de Diseño del Libro 2004. Ejerció como creador por casi cinco décadas para el Instituto Cubano del Libro en las editoriales Orbe y Científico Técnica, y fundamentalmente Letras Cubanas, donde fue director artístico. Entre otros premios recibidos destacan: al Diseño Integral por la obra *Petroglifos del Perú*; al diseño integral por *Las mariposas diurnas de Cuba*, y por el perfil de la Colección Premio “Alejo Carpentier”. <



artes plásticas

55

Sobre *La posibilidad infinita*, Museo Nacional de Bellas Artes.

56

Sobre *Museos interiores*, Museo Nacional de Bellas Artes.

libros

57

Escucha al pájaro mosca, de Carlos Esquivel.

58

Imposeída, de Mercedes Acosta.

60

El corazón desnudo, de Félix Sánchez.

61

Los perros de Amundsen, de José Luis Serrano.

62

En diagonal con Clío, de Yoel Cordoví Núñez.

Crítica

¿Vocación nacionalista?



artes plásticas

Dado que la dinámica social actual revela que la estabilidad fundamentada en el aislamiento social constituye una utopía, se debe considerar la construcción unilateral de la historia como algo cuyo significado está muy cerca de la aberración.

JOSÉ SILES GONZÁLEZ

De las cinco exposiciones (*Isla de azúcar*, *Más allá de las utopías*. *Las relecturas de la historia*, *Nada personal*, *El espejo de los enigmas*. *Apuntes sobre la cubanidad* y *Museos interiores*) que integran el conjunto temático *La posibilidad infinita*. *Pensar la nación*, acogido en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA, Edificio Arte Cubano) a propósito de la XIII Bienal de La Habana, reconocemos en “Más allá de las utopías. Las relecturas de la historia” –según las propias palabras de la curadora Delia María López Campistrous– la nación proyectada por el arte “como reflejo del pensamiento colectivo de una época y como autopercepción de una realidad inmediata que interroga al pasado para apropiarse del presente”. Pero, del mismo modo, la nación ha sido narrada hace algunos años desde las “expectativas” acaso del escepticismo y el desencanto. No se extraña que sea esta la actitud de las generaciones interesadas en examinar en el pretérito qué decisiones se tomaron para que hoy se desconfíen de tantas utopías nacionales. Será como dice Romano Guardini en *El ocaso de la edad moderna* cuando sostiene que en una época de crisis se intenta retomar los orígenes, se busca la propia identidad en lo genuino.¹ Si ello sucede con los indagadores de la historia, espérese bien poco de la también existente prole de la indiferencia, la no dada a buscar nuevos significantes en la nación como receptáculo cultural.

Volver sobre más de un relato de lo acontecido en términos artísticos implica estetizar la historia, ya sea desde la organización temática, en la que se consideran fondos del MNBA y del Archivo Nacional, lo cual evidencia además un trabajo de investigación al tiempo que una disposición curatorial –la de López Campistrous y Manuel Crespo Larrazábal como asistente– para articular diversos discursos sobre la nación. Ello no es específico solo de la sección “Más allá de las utopías. Las relecturas de la historia”, sino de la megaexposición *La posibilidad infinita...* No obstante, lo reunido en la muestra a través de todos los formatos, las técnicas y las temáticas sugiere que el recorrido histórico puede aportar (en)claves alegóricas, por encima de nacionalismos,² pues es un recorrido que se enfila no a mostrar hacia dónde vamos, sino a repasar cuánto hemos realizado como proyecto inacabado y siempre en la incertidumbre de inefectivos tanteos tras otros. Si no, ¿cómo es posible que más de una obra contemporánea dialogue con, cuando no evoque enseguida, otras pertenecientes a los inicios del plantel plástico-pictórico de la Isla, como *Colón en la carabela* (Augusto García Menocal) y *Cristóbal Colón* (Manuel Mendive)?

Antes he escrito estetizar la historia y pareciera como si la expresión englobara una tendencia genérica –caso de la pintura de historia por ejemplo– que no sería siempre la de mayor preferencia ni la de mejores logros en nuestros períodos artísticos. En este caso, la estetización se vincula a maneras de interactuar con espacios temporales dados, donde las manifestaciones artísticas, cual derivaciones de sus contextos, despliegan singularidades y generalizaciones autorales, temáticas y técnico-formales. Y, a la luz de una visión de conjunto, cuando no de una apreciación muy particular desde el presente, no deja de ser una (re)lectura no tanto sobre la historia como sí de lo histórico, sobre todo, de lo histórico estetizado.

La exposición no procura ser una historiografía, en tanto estudio de la historia nacional, y

menos de su arte a partir de sus interpretaciones. Más bien hay un interés concerniente en exponer otros correlatos artísticos donde temas, a grandes rasgos, concernientes a los preparativos del viaje, con las omisiones durante la marcha y los fines/ comienzos desde esas llegadas repletas de asombros y esperanzas; de los establecimientos con fundaciones anímicas y materiales y, por supuesto, los vínculos con los pensadores de la nacionalidad, considerando a José Martí, las guerras de independencia y las interioridades y los contornos tanto múltiples como silenciosos de la muerte. Todos estos temas generales atravesados por asuntos más específicos, y viceversa, donde no falta ni lo épico galopante ni la transculturación y mucho menos la condición de insularidad, como tampoco el memorándum de un calendario preñado de biografías y sucesos inolvidables. Es nuestro contexto extendido y complejo por perceptible y familiar para quienes quieran advertirlo. En “Más allá de las utopías” no están todos los que pudieran estar. Sin embargo, los señalados (Miguel Melero Rodríguez, Dominique Serres, Leclerc, René de la Nuez, Eduardo Abela, Ares, Flavio Garcíandía, Roberto Fabelo, Tomás Sánchez, José Ángel Toirac...) son representativos de acuerdo con la legitimación diacrónica de disímiles cánones o la jerarquía de valores artísticos. *Todos somos hijos de la Patria*: artistas y receptores, muertos y vivos, concurrentes de cerca y de lejos. Todos somos cubanos.

En 1949 María Zambrano daba a conocer “La crisis de la cultura de Occidente”, la primera conferencia pronunciada en *La Universidad del Aire*, de donde puede extraerse el siguiente fragmento: “Vivir es sentirse a punto de naufragar y entonces es preciso asirse a algo que nos sostenga. En ningún instante se descubre más desesperadamente la esperanza que cuando nos sentimos al borde del naufragio. Entonces buscamos algo que nos sostenga y bien, eso que nos sostiene, esa es la realidad”.³ Esa realidad, para nosotros, simula limitarse a la historia patria como analogía paliativa porque, ¿no nos identificamos más con osadías inevitables que con resignaciones seguidas?

Daniel Céspedes Góngora
(Isla de la Juventud, 1983).
Investigador y crítico.

¹ Ver de Emilio García Estébanez: *El Renacimiento: humanismo y sociedad*, Colombia, Editorial Cincel, S.A, 1987, p. 10.

² A propósito dice Edward W. Said en “Cultura, identidad e historia”: “La única vía de la cultura para no cargar con su complejo pasado y con los clichés infantiles de la cándorosa redención y el patriotismo que a menudo la envuelven consiste en enfrentar el pasado y su presencia en el presente con toda su complejidad y seguir construyendo con audacia, inteligencia e innovación”, en *Teoría de la Cultura. Un mapa de la cuestión*, compilación de Gerhart Schröder y Helga Breuninger, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2009, p. 53.

³ *Cuadernos de la Universidad del Aire del Circuito CMQ*, n. 1, diciembre, 1949, p. 30.

Recorrido por el interior de un museo

artes plásticas

Concebida como una invitación, como una puerta que te conduce a espacios de igual o mejor definición, resalta la muestra *Museos interiores*, colocada en la planta baja del Edificio de Arte Cubano del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). El proyecto *La posibilidad infinita: Pensar la nación* fue gestado por un conjunto de curadores en el marco de la XIII Bienal de La Habana, aunque el interés mediático y la diversidad de acciones durante los días del evento no permitió que se reconociera la validez conceptual, el amplio y profundo trabajo de investigación y el despliegue curatorial que conllevó la realización de este megaproyecto. Bajo este título se integran cinco muestras, las cuales nos ofrecen un potente discurso acerca de la identidad. ¿Pudiera asegurarse que es ese el principal hilo conductor de estas propuestas?

Por la amplitud temática de cada una de ellas, me remito a ofrecer algunos criterios en torno a *Museos interiores*. Una muestra en la que desde el propio título se recoge su sentido. Por una parte, la ubicación de estas piezas en el interior del Museo, abrigadas por la disposición espacial y el sentido que adquieren en la configuración discursiva; por el otro, el hecho de que han sido gestadas a partir de un proceso de recolección interior, de búsquedas y encuentros.

En las palabras de presentación, Corina Matamoros, curadora de *Museos interiores*, señala: “obras en las que, a la manera de un museo, han coleccionado huellas de vida, fragmentos de objetos, materias, hechos reveladores de cómo asumimos la existencia, e incluso diálogos con obras de la propia institución”.¹

La escultura de José Villa Soberón, situada frente a la fachada principal del edificio, nos invita a transitar estos arcos del tiempo, a traspasar las fronteras que el arte muchas veces impone y a hacernos cómplices de este recorrido por el interior de un museo. Para los espectadores que durante los días del evento buscaban solo las esculturas, *Arpegio* puede ser un puente de continuidad, una pieza que estimula a indagar en lo que sucede dentro de la institución.

Mientras José Manuel Fors sostiene en *Las materias* su preocupación por construir esas memorias

que el tiempo, implacable como siempre, intenta borrar. Los fragmentos de telas, llaves y otros objetos, todos apre(n)sados a un eje metálico y fuerte, se atienen a un lugar. Sobre este aspecto, podría decirse con palabras de la curadora que: “Esa peculiar recolección, típicamente museal, amplía el caudal inagotable de registros que el arte obsequia de continuo a la antropología”.

Un objetivo similar persigue René Francisco al montar su *Taller de reparaciones*, donde se sintetizan intereses creativos, su diario como individuo y como artista, hasta convertirse en un entramado de recuerdos, donde se juntan el tiempo y la memoria. En este taller confluyen los bocetos de obras nunca terminadas, junto a otras que forman parte de su arquitectura emocional, planteada mediante cuatro objetivos de su Carta tecnológica: 1) Recuperación de algunos sentimientos afectivos; 2) Recuperación de obras de diferentes momentos; 3) Resumen de materiales diversos y 4) Presentar obras en proceso limitado su tiempo de terminación. Este arsenal le permite al artista mostrar sus motivaciones y preocupaciones, de la misma manera que articula un punto de encuentro con su propia existencia.

Interesados en penetrar en una zona apenas entrevista en el escenario artístico nacional, Los Carpinteros (Marco Castillo y Dagoberto Rodríguez) nos (re)construyen imágenes, pero esta vez desde los sonidos. La documentación sonora de huracanes se deja escuchar desde simples *Alaceñas*. Desde el interior de estos muebles de cocina se reproducen los sonidos de instantes que a la postre resultan devastadores. Las huellas de estos organismos sobre las cocinas –y las casas– cubanas son una marca del peso de la Isla y sus circunstancias. Peso y pesar sobre la Isla. Es un nuevo o es el mismo *Ciclón* retratado por Santiago Álvarez en 1963 o por los versos siempre recurrentes de Dulce María Loynaz: “Isla mía, Isla fragante, flor de islas: tenme siempre, náceme siempre, deshoja una por una todas mis fugas. Y guárdame la última, bajo un poco de arena soleada... ¡A la orilla del golfo donde todos los años hacen sus misteriosos nidos los ciclones!”² Otra vertiente dentro del discurso de/sobre la identidad, esta vez desde nuestra ubicación geográfica e insularidad.

Traspasar esas fronteras que el mar impone es precisamente el motivo de una pieza antológica en el discurso artístico sobre las migraciones en Cuba. La misma fue visibilizada en el marco de la V Bienal de La Habana y ahora su imagen reveladora nos (de)vuelve la mirada sobre un tema nunca ajeno a nuestra condición histórica. Con *Regata*, Kcho (Alexis Leyva Machado) instala un manifiesto sobre nuestra historia, apelando quizás a lo que los propios historiadores han catalogado como microhistoria o historia de la gente sin historia, al mostrar los diversos elementos con los cuales puede construirse una balsa y lo qué ha significado para muchas familias cubanas ese desgarramiento de la despedida, de no saber a ciencia cierta cuál será el destino. Muchos se arriesgaron a conquistar ese destino incierto.

Con algún retraso vuelvo al MNBA. Han pasado quince días desde que culminó el evento, pero quiero volver sobre las obras. Están todas las referidas, pero es demasiado tarde para escuchar las *Partituras* de Carlos Garaicoa. Vía email, Corina me confirma que ya había sido retirada. Mi repaso por estos *Museos interiores* está incompleto. ¿Acaso estuvo completo alguna vez? Nunca lo sabré. De momento tengo una visión parcializada de una muestra que me resulta sobrecogedora por la capacidad de sintetizar ideas, de mostrarnos el arte cubano en su conjunto y de convertirse en un alegato sobre quiénes somos. Todo eso y más es *Museos...*, un recorrido interior por los bajos de un edificio tomado por el arte cubano en su diversidad temática e histórica. Una invitación que llega a tiempo para penetrar en el recinto y demorar el tránsito por el resto de las muestras que componen el proyecto.

Rubén Ricardo Infante
(Holguín, 1986).
Periodista e investigador.

¹ Catálogo de la exposición.

² Dulce María Loynaz: *Poesía*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2006.

libros

Escucha al pájaro mosca

El placer de leer un libro de cuentos de Carlos Esquivel (*Escucha al pájaro mosca*, Unión, 2018), premiado en el año 2016 con el “Guillermo Vidal”, viene con un regusto amargo para mí, que sé cuánto me he perdido de este “peso pesado” de la literatura cubana. Es difícil leer a nuestros contemporáneos, es difícil que alguien nos regale libros en la profusión que necesitamos, es difícil que los libros de un escritor tunero se vendan en las librerías de Holguín y que los de un escritor de Ciego de Ávila aparezcan en Pinar del Río. Nadie entiende por qué, si nuestro sistema de distribución del libro es el más altruista, desinteresado, revolucionario, desmetalizado y magnífico del mundo, ocurren estos disparates. Por eso me cai de una nube este año cuando descubrí los cuentos de Félix Sánchez y de Rafael de Águila, otros dos pesos pesados que, junto a Carlos Esquivel, quisiera hoy tener en mi librero. Soy de las que lee para vivir o vive para leer y ya mis amigos no me regalan libros de papel, sino digitales, por eso me será más fácil volverme experta en el israelí Edgar Keret o en el estadounidense Chuck Palahniuk, que en mis contemporáneos cubanos.

En fin, dejo las lamentaciones, porque a partir de hoy TENDRÉ un libro de Carlos Esquivel y es este: *Escucha al pájaro mosca*. En sus siete relatos encontré lo que esperaba: sátira y reflexión, sarcasmo y vuelta de hoja para mostrar sustratos, una prosa fuerte y hermosa, llena de sutilezas, unos personajes entrañables. Encima, ese humor delicioso de Esquivel que no es precisamente humor negro, sino un amargo humor, tan filosófico a ratos, que me hace recordar aquella *tristitia* que

algunos tratados medievales dividían en dos: la que acaba por hacernos caer en la desesperación, y la *tristitia salutifera* que no puede matar, porque es expresión de lo que un hombre persigue para atrapar la excelencia. Es ese afán de conseguir la pieza perfecta que se escapa en el mismo instante en que vislumbra su contorno, pero tras la cual corre, desfalleciendo a veces, aliviándose otras, pero sin satisfacerse nunca.

El propio Esquivel lo dijo ya en una entrevista que le hizo hace más de diez años nuestro común amigo Frank Castell:

Conozco mejor los secretos de los demás que los míos. Comprendo que soy alguien con un compromiso demasiado profundo con todo (con todo aquello que me compromete), y por tanto siempre llevo una finitud arriba, una previsibilidad, ni siquiera el experimento de cualquier agonía me lleva a reservas, mis imperfecciones, mis esbozos de lucidez (si entraran alguna vez), mis alucinaciones, mis apostasías (que no han sido las suficientes para arrepentirme después) están en voz alta, a ras de piel, sin un obstinado silencio, a veces sin un mínimo silencio.

Guardo esa entrevista en mis archivos porque la palabra de un escritor como este debe guardarse y consultarse siempre. En ella, a pesar de los cambios lógicos que pueda haber experimentado en sus puntos de vista, gravita el aura de Carlos Esquivel y está la ecuación secreta para entender de dónde saca sus historias. Es la vida nuestra de todos los días, pero no esa que hacemos estallar en público o reseñamos en Facebook, sino la otra, la vida secreta que escribimos dentro de nosotros mismos o, más bien, esa de cuya existencia no queremos darnos por enterados.

El cuento que abre este libro tiene un título sugerente: “Cómo matar de una vez y para siempre la literatura cubana”. No voy a adelantar nada, pero advierto que hay otro cuento dentro del cuento, y con esa caja china se pueden hacer extrapolaciones inevitables que regocijan, pero al mismo tiempo entristecen a cualquiera.

El segundo relato, “Cassandra no sabe volar”, es una metáfora sutil sobre el poder y la vigilancia. Recuerden a Foucault: *Vigilar y castigar*. Presuntos suicidas, o suicidas potenciales, son obligados a llegar hasta el final para demostrar que no adoptaban una pose. La muchacha del pendiente azul y el muchacho parecido a Jim Morrison, sus protagonistas, enamoran a cualquier lector. Advierto que en este relato Esquivel usa un recurso narrativo que le permite jugar con el punto de vista espacial a su antojo.

“El nido de la araña” es el título del tercer relato; el único que yo conocía y recordaba perfectamente. No creo que se pueda leer un cuento de Carlos Esquivel sin quedarse con él prendido en la memoria. Asfixia, cuenta regresiva, obstáculo –un tren– entre una moribunda y su posible salvación, es todo lo que se necesita para lograr una atmósfera opresiva bordada de absurdo y *suspense*.

Luego “Un cíclope sobre el tejado”, divertimento que tiene como eje central la posesión de ciertos objetos del mítico Severo Sarduy. Alocado ejercicio del cambalache, ejercicio utópico en este mundo metalizado. Le sigue “Los agujeros negros”, que no tiene paralelo en el libro ni en ningún libro contemporáneo que yo haya leído. No quiero arruinarles su disfrute, solo diré que el personaje central es la hija de un mártir que visita la escuela en el campo que lleva el nombre de su padre.

Tampoco puedo hablar mucho de “Adiós a las almas”, un relato tan refrescante y espumoso como una copa de champán, aunque en él no se bebe precisamente vino, sino algo más fuerte, y trata sobre una apuesta o reto étlico imaginado por Esquivel entre dos célebres escritores, en La Habana de los años 50.

Y por último, el cuento que da título al libro, la joya de la corona. “Escucha al pájaro mosca” me hizo revisar, recordar, revivir y revolver tantas cosas, que todavía no tengo manera de armar para ustedes una recomendación especializada. Amé ese cuento mientras lo leía y la sensación de descubrimiento y ternura que dejó en mí no se ha desvanecido ni creo se desvanecerá jamás. Dejarlo para cerrar el libro fue un gran acierto, porque creo que después de ese cuento, ningún otro nos va a parecer mejor.

Según Carlos Esquivel –en la entrevista de marras– “sobrevivir es el peor de los oficios, y cada día sale a ejercerlo como el último de los mortales, sin nada adentro”. Según Carlos Esquivel, “escribimos porque no podemos matar búfalos”. Por muy vieja que sea aquella entrevista, de la que todos recuerdan solo alguna frase satírica y bastante exacta sobre la unidad entre los escritores cubanos, yo prefiero recordar estas otras que marcan lo indispensable de mantener esa coherencia entre el hombre que escribe y el hombre que sobrevive, sin luces de fantasía ni retórica inútil. Solo con el hálito de la poesía que no falta en los grandes narradores, solo con la *tristitia salutifera* que insisto en ver en estos cuentos. Si la buena literatura es la que hace cambiar al lector, la que no te deja igual cuando terminas de leer un libro, Carlos Esquivel es de los buenos.

Mariela Varona
(Banes, 1964).
Narradora.

Imposeída rescata a Mercedes de Acosta*

libros

¹ *Imposeída*, de Mercedes de Acosta. Selección e introducción: Jesús J. Barquet y Carlota Caulfield. Traducción del inglés al español: Barquet, Caulfield y Joaquín Badajoz. Ediciones Holguín, 2017, 136 pp.



A sus ciento cuatro años, Carmen Herrera, artista cubana residente en los Estados Unidos desde la década de 1950, llega a las calles neoyorquinas con la exposición *Estructuras monumentales*. Desde el 9 de julio y hasta el 8 de noviembre próximo, cinco coloridas piezas de aluminio en gran formato, de su autoría, se encuentran en pleno centro de Manhattan, en los jardines del Ayuntamiento de Nueva York, para el disfrute de todos.

Redescubierta por el mundo artístico hace poco más de una década, a pesar de su vasto quehacer por cerca de ochenta años, es considerada una de las figuras más importantes del movimiento abstracto y minimalista en ese país. *Estructuras monumentales* nos retrotrae a los años 60 y 70, ya que algunas de las piezas fueron concebidas y dibujadas por Herrera en esa época, aunque dada la poca atención que recibió no fueron producidas hasta hace dos años. De hecho, la obra “Pavanne”, un homenaje a su hermano, cuyo dibujo data de 1967, solo pudo ser en 2017. Sin embargo, se incluye también una pieza como “Ángulo rojo” –escultura roja en forma de “A”– que es la primera estructura diseñada por la artista en más de tres décadas, concentrada como había estado en su obra pictórica.

El ascenso y reconocimiento de Herrera ha implicado también una revalorización de algunas de sus obras en subastas. En marzo pasado, su cuadro “Blanco y verde” alcanzó los 3,9 millones de dólares en una subasta de Sotheby’s en Nueva York. El óleo, datado entre 1966 y 1967, superó las expectativas que situaban su precio máximo en 2,8 millones de dólares.



La clara designación de líneas divisorias entre diferentes países e identidades ha sido una de las ansiedades del Estado moderno. La creación de fronteras geopolíticas que distribuyan el territorio y generen una definida diferenciación entre nosotros y ellos, entre lo conocido y lo desconocido, entre lo propio y lo ajeno, ha ayudado en la creación de una identidad nacional, una identidad de individuos afines, al igual que de una identidad extranjera, una identidad de individuos extraños. Así pues, Benedict Anderson, en su libro *Imagined Communities* (1983), veía la nación como una comunidad socialmente construida, un concepto imaginado por la gente que se percibe a sí misma como parte de un grupo. Es en esta tensión entre la pertenencia a un grupo y el estar excluido de este, entre las fronteras de una nación u otra, entre la legalidad o ilegalidad, que el pensamiento hegemónico puede juzgar al individuo y su comportamiento. A su vez, esto se complica a la hora de reconocer a individuos que provienen de otro país u otra comunidad dentro de nuevas fronteras. Una de estas identidades que se encuentra en plena redefinición es la de latina/o/x dentro de las fronteras de los Estados Unidos. Pero tal y como nos muestra el poemario *Imposeída*, de Mercedes de Acosta, compilado y analizado de forma muy documentada en la introducción “Mercedes de Acosta en traje de poeta” (p. 9-40) por Jesús J. Barquet y Carlota Caulfield, este conflicto entre cuestiones identitarias existía ya desde principios del siglo xx. Gracias a Barquet y a Caulfield, el lector descubre cómo la obra de la autora planteaba todas estas cuestiones en su era, siendo un claro ejemplo de la importancia de la interseccionalidad y la trasnacionalidad en su época. Como ella misma dice en el poema “Un pájaro es como la Libertad”:

*Hermosas son las banderas
cuando se tersan y restallan al viento,
pero yo digo que la Libertad es más hermosa
y no como las banderas,
que están siempre sujetas, restringidas.* (56)

Espectadora de un momento cambiante, la poesía de Mercedes de Acosta nos ofrece un punto de vista íntimo sobre los inicios del siglo xx. Escritora de novelas, memorias, poemas, guiones y obras de teatro, la autora hispano-cubana-estadunidense muestra en los poemas recogidos en este volumen la multiplicidad de realidades presentes en el ambiente urbano en el que sitúa su poesía. Es más, su posición como mujer abiertamente lesbiana (o tal vez bisexual) en un momento en que ello no estaba bien visto hace que las experiencias descritas en su poesía sean únicas y fundamentales para la literatura latina *queer*. En su escritura, De Acosta nos ofrece poemas de carácter íntimo, en ocasiones de reflexión biográfica y sentimental, mezclados con temas sociales y urbanos. El lector ve una Nueva York dominada por el contraste entre lo sórdido y agobiante, llena de personas en busca del sueño americano pero subyugadas bajo el consumismo y la explotación laboral. De Acosta nos describe la vida de estas personas dentro del ambiente urbano, así en el poema “Amor”, donde la autora las reencuentra en su mismo vagón de metro volviendo de –o yendo a– trabajar, y experimenta de repente un desinteresado amor por todas ellas. Como un recurrente homenaje a Walt Whitman –al que le dedica uno de los poemas recogidos en el libro (“Al beber de tu grandeza,/ yo misma soy grande” [92])–, afirma la autora en “¿Soy acaso yo misma?” similar fusión con su entorno:

*El mundo pasa a través de mí.
Con silenciosa llave, todo lo que vive
abre la cerradura de mi alma y entra en ella. [...]
¿Soy acaso yo misma, o soy únicamente el viento
de todos los destinos que han sido y todavía serán
—vibraciones de penas y placeres
que se expresan a través de mí—? (70)*

La recopilación dentro del volumen *Imposeída* de textos provenientes de los tres poemarios de Mercedes de Acosta –*Streets and Shadows* (*Calles y sombras*, 1922), *Archways of Life* (*Arcos de vida*, 1921) y *Moods* (*Mudanzas*, 1919)– rescata la obra hasta el momento inédita en español de una figura sumamente peculiar del mundo literario latino y *queer*. La edición de Barquet y Caulfield, en traducción de cuarentaiséis poemas, realizada por ambos, junto a Joaquín Badajoz, trae al lector hispano la obra de esta autora de manera más sistemática en español, pues anteriormente solo algunos pocos poemas suyos habían sido traducidos a este idioma. Así pues, *Imposeída* funciona como celebración de una escritora que complica la monolítica narrativa identitaria, mostrando los diferentes aspectos y las tradiciones de una mujer polifacética.

David Yagüe González
(Madrid, 1984).
Poeta y crítico.

Las máscaras del corazón



libros

En la entrevista que le hizo la periodista Branka le Comte¹ en el año 2000, Umberto Eco afirma que nunca se debe poner al desnudo el propio corazón, que nuestro corazón no le interesa a nadie. “Son las palabras las que hablan de un corazón, y las que interesan al lector son posiblemente las del corazón de todos”, dice y aconseja al escritor ocultarse tras una máscara.

Según Eco, Baudelaire hace trampa en tal sentido, pues no desnuda su corazón como declara cuando habla de su amor por una gigante, no narra una experiencia que realmente le ocurrió, sino que “objetiviza su pasión, su sensualidad, en una imagen que no es ni personal ni autobiográfica”, sino una imagen estética. Y opina Eco que, aunque siempre se parte de emociones y experiencias personales, hay que trascenderlas, hay que ir más allá de lo personal.

Siguiendo esa idea, convendremos en que también Félix Sánchez hace trampa en su libro *El corazón desnudo* (Editorial Letras Cubanas, 2018), galardonado con el Premio “Alejo Carpentier” de cuento. Tras la declaración rotunda del título, que nos prepara para una lectura llena de confesiones y escenas sentimentales, el autor nos introduce en un universo que en buena medida es mostrado desde una mirada irónica, reticente, que solo revela la superficie de las cosas para dejarle al lector la tarea de descubrir lo que se mueve debajo. De modo que no es el narrador quien desnuda su corazón, mucho menos el autor, sino el propio lector al sumergirse en las profundidades de estas historias y hallar allí sentimientos y pasiones que muy bien pudiéramos identificar con ese “corazón de todos” al que se refería Eco.

Los cuentos “El tiempo detenido” y “Las noches de papá” pudieran parecer la excepción. En ambos relatos, los sentimientos afloran desde las primeras líneas y dan la impresión de haber sido extraídos de la propia experiencia del autor, de su relación afectiva con su familia. En el primero de ellos, nos encontramos ante el dolor de un abuelo tras la partida al extranjero de su nieta; en el segundo, ante el dolor que causa la muerte de un padre. Sin embargo, la vivencia personal –si existe– ha servido únicamente como inspiración para fabular en torno a sentimientos universales, a experiencias muy comunes del ser humano. Por otro lado, no todo emerge aquí a la superficie: algunos conflictos y emociones parecen prolongarse más allá de la zona visible. Uno lo intuye en la reticencia que transmiten ciertas palabras y actitudes de los persona-

jes, como un dolor oculto, que no es solo el de la lejanía de la nietecita querida o el de la muerte de un familiar cercano.

Y este es uno de los rasgos que se le agradece a *El corazón desnudo* –y, en general, a la narrativa de Félix Sánchez–, el de ofrecernos mucho más que la anécdota contada, el llevarnos de una manera sutil a descubrir otras inquietudes que laten en la historia.

Entre tales inquietudes observaremos obsesiones que siempre han estado presentes en la obra de Félix: conflictos del individuo con su tiempo, con la realidad en la que vive. Ese entorno hostil, agobiante, a veces irrumpe con fuerza devastadora en el ámbito íntimo de los personajes; en otras, aparece en lontananza, como si solo fuera parte del paisaje, pero ejerciendo una influencia perturbadora. A menudo con ironía, con sarcasmo a ratos, máscaras que el autor sabe emplear atinadamente, la mirada del narrador va registrando las sombras de la realidad –las dificultades económicas, la pobreza, la corrupción, la doble moral, la violencia– para mostrarnos la vulnerabilidad del individuo ante ellas, su tragedia cotidiana.

A propósito, me ha fascinado el tratamiento de la realidad desde el absurdo que emplea Félix en los dos primeros relatos: “Caballeros en la noche” y “Mujeres pensantes”. Los asaltantes con su comportamiento caballeroso tan insólito, en el primero de ellos, así como los perros parlantes y la princesa japonesa que se halla viviendo igual que una cubana más en un poblado de provincia, en el segundo, irrumpen en un contexto reconocible, el de la cotidianidad insular de estos tiempos, imprimiéndoles a las historias una dosis de absurdo inusual en la obra del autor. No menos interesante es el relato “Ave de paso” por su trasfondo simbólico, por su atmósfera enigmática, por las preguntas que siguen asediando al lector después del punto final.

Los tres relatos muestran una vez más la búsqueda de nuevas posibilidades que ha caracterizado toda la labor creativa de Félix Sánchez, que le ha permitido renovarse y responder con cada libro a las exigencias de los tiempos que corren. Quien la haya seguido de cerca, habrá verificado las huellas de ese desplazamiento continuo, de esa urgencia por ir al paso de la vida y de la propia literatura, como lo manifiestan su tránsito por zonas temáticas que han marcado la tendencia fundamental en diferentes etapas de nuestra narrativa –el universo fabril, los pequeños conflictos de la vida cotidiana, el éxodo y las ruinas de los años noventa– y determinados cambios en el plano del lenguaje y

en otros ámbitos. Ahora se suman las incursiones mencionadas en el nivel de realidad –para usar la definición de Vargas Llosa– que ciertamente vienen a enriquecer las propuestas de este autor.

En resumen, *El corazón desnudo* es un libro interesante, con mucho que decir a ese lector que sabe hallar tras las máscaras del narrador, en los entresijos de la historia contada, lo más sustancioso de cada relato; un libro que invita no solo al placer estético sino a la reflexión. Con él, Félix Sánchez aporta otro título significativo a su obra, cuyos méritos han sido avalados justamente por la crítica y por numerosos lauros de prestigio como los premios “Luis Felipe Rodríguez” de la UNEAC, el “Julio Cortázar” y el “Guillermo Vidal” –por citar los más importantes–, a los que acaba de añadirse el Premio “Alejo Carpentier”.

Lázaro Zamora Jo
(Punta Alegre, 1959).
Poeta y narrador.

¹ Branka Le Comte: “El escritor y el filósofo (II)”, *La Jornada Semanal*, 9 de enero, 2000.

Un buen maltrato a la poesía: *Los perros de Amundsen*



libros

Me confieso no ser lectora habitual de esta manifestación, razón que me eximió de adquirir *Los perros de Amundsen*, de José Luis Serrano (Holguín, 1971), ganador del Premio de Poesía “Nicolás Guillén”, 2018. Sin embargo estaba en mi camino que lo leyera, pues su autor tuvo la gentileza de obsequiármelo durante la celebración de la Feria del Libro en Santiago de Cuba. Lo primero que me extrañó fue el título y decidí averiguar. No me fue difícil encontrar lo que creo es su razón, hallada en lo que digo a seguidas y *a posteriori* concluyo. El noruego Roald Engelbregt Gravning Amundsen (1872-1928) lideró la conquista del Polo Sur, alcanzado el 14 de diciembre de 1911. Para lograr su empeño, el científico ordenó sacrificar, en un campamento al que dieron por nombre el significativo y explicable de *La Carnicería*, veinticuatro de los perros que tiraban de los trineos para alimentar a los canes más útiles y también garantizar el sustento durante el viaje de regreso. Serrano adoptó, luego sabrán por qué o, al menos, he tratado de explicar(me)lo el adoptado.

Con esta información mi inquietud no se aplacó porque la nota de la solapa, debida a otro poe-

ta, Ronel González, me dejó casi en igual estado, como debe ser todo texto de esta naturaleza, y contribuyó a incitar mi lectura. Avancé hasta concluirlo en la página ciento diecinueve y fue entonces que realicé mi personal balance del libro, tras haber sido sacudida por un tsunami de turbaciones y sobresaltos. Me arriesgo, con gusto, a excederme en calificativos propios –y menos propios– para elogiar un libro: extravagante, raro, establecedor de un diálogo irreverente y auténtico; pero sobre todo arriesgado al asumir como estrofa predominante una de las más pulidas de las letras de todos los tiempos: el soneto, dicen que nacido en Sicilia, y cuyo primer intento documentado de llevarlo a nuestra lengua se debió al marqués de Santillana (1398-1458), para luego brillar en versos de Góngora, Lope de Vega, Quevedo y otros, y en la América Novo Hispana iluminarse con los de Sor Juana Inés de la Cruz, entre cientos y cientos de poetas excelentes, buenos y malos que lo han ejercitado.

José Luis Serrano ha asumido un riesgo al que solo se atreven, creo, los poetas formados en obra, y nunca deberá arrepentirse de haberlo escrito sin violar la conocida estructura y métrica de esta estrofa, pero dándole un vuelco quizás inadmisible

para algunos, que acaso vean en estas composiciones una especie de juego inverosímil, desmedido y hasta irrespetuoso. Advierto en *Los perros de Amundsen* una obra mayor, iconoclasta, antiesquemática, un verdadero reto bien cumplido y en el cual comparten responsabilidad, esta vez para bien, un jurado competente –Edel Morales, Yanelis Encinosa y Rogelio Riverón– quienes apreciaron cuánto de valor encerraban estas composiciones a veces atrevidas, otras blasfemas, otras reflexivas y hasta socarronas.

Atado al soneto, pero desmarcado de convenciones y de propuestas trilladas, grávido en ideas, lúdico y descoyuntado en el decir, sin trasgredir las normas clásicas de la estrofa y la métrica que le dan forma, las coloca buena parte de las veces sin las particiones habituales, de modo que la escritura de este libro debió ser un trabajo paciente, difícil, nacido de lecturas bien decantadas y mejor asimiladas y del mismísimo interior de un poeta, sencillamente de un poeta. Decir que por momentos el libro, en su conjunto, es delirante le hace bien, decir que por momentos es enloquecido le hace bien, decir que por momentos es endemoniado le hace bien. Inaudita, feroz, pero también orgullosa de sí misma, la obra, que podría sentirse como marginada de una tradición que no rompe, sino que enriquece, posee una maestría que alcanza su mayor fundamento en las propias fuerzas del autor para llevar adelante su osada propuesta, quizá realizada por otros, pero la suya, por lo pronto, debemos agradecerla.

La primera parte del libro, “Constructos”, la integran quince sonetos con un tratamiento usual de la estrofa, pero las restantes –“Coágulos de belleza”, “Lastre constante”, “El grado cero de las

exploraciones polares” y “La suciedad del espectáculo”– acuden a los buenos rompimientos antes aludidos, excepto el segmento “Una alegría que nos atraviesa como un clavo oxidado”, donde recurre a la prosa poética. Tomo de “Constructos” un ejemplo que llamaré “clásico”:

¿NADAR DENTRO DE UN RÍO QUE SE ESTANCA?

¿Patalear como el niño que se antoja del cruel juguete? ¿La gigante roja se ha transformado en una enana blanca?

Lo verdadero siempre se enmascara.

Otro transbordador se desintegra delante del gran público, Isla Negra no puede ser la Solución, la vara

con que medimos. El conocimiento

no puede consistir en un descuento de ignorancias. Resulta peligroso

establecer constructos. No jeringues

con la hermosura del dolor. ¿Distingues la caja negra en medio del destrozo?

Trascribo, de “Coágulos de belleza”, el ejercicio predominante en el libro, y no selecciono otro (algunos mucho más largos) por razón de espacio:

¿UNA FELICIDAD QUE SE REINSTALA

como una aplicación? ¿Una vejiga que la cerveza del infierno irriga?

¿Un joven alpinista que resbala?

efectos secundarios de la herencia.

Locos en el estrecho de McMurdo.

Problemas reducidos al absurdo.

¿Estamos o no estamos en frecuencia?

A estas cuatro baldosas donde estampo

mis alpargatas llamaremos campo

literario. Las Coplas de Manrique

comparadas con Góngora... No empieces.

Busca otro género de estupideces.

Algún Pearl Harbor que nos justifique.

No hallo gratuidades ni rimas forzadas, sino una simetría sostenida sin arruinar la estrofa que es, en apariencia fácil, noble y hasta cómoda, pero que Serrano no paternaliza sino que la llena de una nueva energía creadora gracias a su impulso y mucho más allá de su impulso.

Finalmente encuentro la respuesta al título del poemario: si el noruego Amundsen sacrificó un buen número de sus perros, José Luis Serrano inmoló los suyos (los sonetos) y emprendió un viaje con retorno seguro y triunfal tras franquear una barrera peligrosa en la literatura y alcanzar la singularidad sin pompa, jugando al duro con una estrofa tan propensa al kitsch, lo ridículo y, sobre todo, a lo falso.

Cira Romero

(Santa Clara, 1946).

Crítica y ensayista.

son frecuentes entre las publicaciones sobre historia en nuestro país, títulos que versen sobre historiografía o teoría de la historia. Existe un arraigado prejuicio en el gremio de los historiadores, que condena a estas importantes disciplinas a un papel subalterno, como si no fueran más que un ornamento culto en la formación profesional. Lejanos están los días en que vieron la luz ediciones cubanas del clásico de Marc Bloch, *Apología de la historia o el oficio de historiador* o el inspirador libro de Edward Hallet Carr, *¿Qué es la historia?* Pese a ello, en años recientes son atendibles los esfuerzos realizados por actualizar la problemática historiográfica, como el realizado por Eduardo Torres Cuevas en su compilación *La historia y el oficio del historiador* –editado originalmente en 1996 y notablemente ampliado en 2012–, con una marcada atención a la historiografía francesa (Pierre Vilar, Michel Vovelle, André Burguière, Philippe Ariès, Jean Lacouture, Guy Bois y otros). En 1999 el Centro de Investigación Cultural “Juan Marinello” publicó el volumen *Itinerarios de la historiografía del siglo xx. De los diferentes marxismos a los varios Annales*, obra del cate-drático mexicano Carlos Antonio Aguirre Rojas, de quien además han sido publicados en Cuba otros

títulos: *Antimanual del mal historiador* (2004), *La obra de Immanuel Wallerstein y la crítica del sistema mundo actual* (2005), *Retratos para la historia* (2010) y *La historiografía en el siglo xx* (2011). También debo señalar la obra concebida con propósitos docentes por el profesor Constantino Torres Fumero, *Historiografía contemporánea. Selección de lecturas* (2005), que se utiliza como texto en la carrera de historia de la Universidad de La Habana.

Lo cierto es que en las últimas décadas hemos vivido una verdadera revolución en los estudios relacionados con la naturaleza de la ciencia histórica, desde el giro lingüístico hasta la historia cultural, cuyas discusiones han tensado los límites del discurso historiográfico con notable violencia, hasta el punto de pretender hacerlo inseparable de otros discursos, como el de la literatura de ficción. Entre la enorme cantidad de textos sobre historiografía disponibles en el mercado editorial en varios idiomas, tres libros esenciales me permiten ilustrar la riqueza y diversidad de criterios en torno al tema, como es el caso de *Las escuelas históricas*, de Guy Bourdé y Hervé Martin (1992), *Tendencias historiográficas actuales*, de Elena Hernández Sandoica (2004) y *Formas de hacer historia*, de Peter Burke (2001), quien reunió a un grupo de expertos para hablar de temas tan disímiles como historia de las mujeres, historia de ultramar, microhistoria, historia oral, historia desde abajo, historia de la lectura, historia intelectual, historia visual, historia del cuerpo, historia medioambiental e historia narrativa.

Esta caleidoscópica fragmentación de los saberes históricos, lo que François Dosse llama “la historia en migajas”, ha generado lógicamente nuevas prácticas de investigación y nuevos discursos historiográficos. Son cuestiones de enorme importancia epistemológica, de las cuales los historiadores debemos estar enterados y someter a crítica estos paradigmas, so pena de pecar de neófitos o ingenuos. Sin embargo, la imposibilidad de tener acceso a revistas especializadas, o a las traducciones al

castellano de estos libros y a sus correspondientes debates, ha limitado su conocimiento y uso entre una parte de los estudiosos cubanos.

A mitigar considerablemente esta escasez de argumentos de naturaleza teórica sobre el discurso historiográfico, contribuye con solidez la compilación de textos realizada por el doctor Yoel Cordoví, con un extenso y sustancioso ensayo introductorio, donde resume de manera amena y con claridad expositiva los diversos caminos de la historiografía en los últimos ciento veinte años, desde que los franceses Langlois y Seignobos publicaron su célebre manual *Introducción a los estudios históricos*, el prontuario del método positivista, hasta las más recientes controversias del narrativismo histórico y sus variantes posmodernas, pasando por la Escuela de Annales francesa, el marxismo británico y el estructuralismo. En todos los casos aparecen reunidos un número significativo de autores, representativos de cada corriente, con el valor añadido de reproducir las polémicas que tuvieron lugar, por ejemplo, a propósito de lo que Lawrence Stone llamó “el regreso de la narrativa” y otros retornos, como los que han acontecido en la más reciente historiografía francesa. Aprecio mucho la inclusión de escritores que han puesto en crisis la propia naturaleza científica del discursos historiográfico, como Walter Benjamin, Paul Veyne o Hayden White, precisamente porque ellos demuestran todas las complejidades y los desafíos que debe afrontar la historia en tanto relato que pretende usufructuar el privilegio de narrar su verdad de lo acontecido en el pasado.

Desde luego, podrían haberse incluido textos de otros ensayistas canónicos, pienso en el caso del alemán Leopold Von Ranke y su positivismo trascendentalista, o en el del suizo Jacob Burckhardt, un disidente del historicismo que rechazó la cátedra de Ranke y postuló un enfoque cultural de la historia, cuyas influencias llegan hasta historiadores contemporáneos como Peter Burke. Otro autor que quizá mereció algún espacio fue Paul Ricoeur,

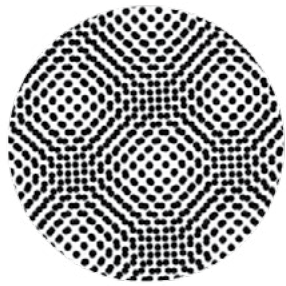
más un filósofo de la historia que un historiador en sentido estricto, cuyos significativos aportes a la hermenéutica del discurso histórico aparecen recogidos en sus dos obras más importantes: *Tiempo y narración* y *La memoria, la historia, el olvido*. Asimismo, en la dirección de los análisis semióticos del discurso me parece muy atendible la obra del historiador polaco Krzysztof Pomian y sus reflexiones sobre historia y ficción, así como su teoría de los objetos semióforos y las relaciones que establecen entre lo intangible y lo visible. Por último, señalo dos corrientes historiográficas que han ejercido considerable influencia en periodos recientes: las obras de los italianos Giovanni Levi y Carlo Ginzburg, y su idea del análisis microhistórico, en diálogo con la antropología y la crítica de arte de Aby Warburg; y la escuela de Estudios Subalternos y Poscoloniales, y su propuesta de desconstrucción historiográfica, las cuales también pudieron ser tomadas en cuenta, aunque reconozco que se necesitarían varios tomos para incluir toda la producción historiográfica que acabo de mencionar.

Estamos en presencia de una obra bien concebida y planeada, que sobrepasa la condición de un manual, y constituye una obra de madurez de su autor, que despliega su conocimiento de las diversas escuelas historiográficas y las examina con cuidado y penetración, señalando oportunamente los que considera sus aportes o insuficiencias. *En diagonal con Clío* es indudablemente un aporte revelador al conocimiento contemporáneo de este campo en nuestro país, y constituye un libro del mayor interés para todos los estudiantes, profesores e investigadores, que en Cuba se dedican al cultivo del jardín de Clío, representada en la portada del libro, pulcramente editado por las Ediciones del Instituto de Historia de Cuba, por una hermosa imagen de Vermeer de Delft, del año 1666.

Félix Julio Alfonso López

(Santa Clara, 1972).

Ensayista e historiador.



el .Pto >

#MeToo u otra forma de ser escuchada

Zaida Capote Cruz

Todo empezó con una denuncia inesperada; luego llegó el apoyo de otras mujeres, la solidaridad que suele generar una experiencia compartida. La explosión de lo que hoy se denomina el movimiento #MeToo cambió el modo de relacionarnos con hechos de violencia sexual que, claro está, expresan otras desigualdades: sociales, de género, de poder. #MeToo puso en el centro de atención, en redes y medios de comunicación, la experiencia individual de las víctimas de acoso sexual para generar reacciones múltiples de apoyo, rechazo y hasta solidaridad institucional.

En los Estados Unidos, donde surgió, las carreras de algunos acosadores quedaron truncas: actores y productores de renombre fueron acusados, el cine industrial puso a airear sus métodos obscenos de gestión y el modo en que un éxito muchas veces supone una agresión íntima. También en otros ámbitos, como el académico, profesores muy reconocidos vieron sus carreras canceladas por la comprobación de veracidad de las denuncias. Pero, por más que lo parezcan, los acosadores no son monstruos; su comportamiento no es del todo inesperado: la práctica de la violencia, el ejercicio del poder, son consustanciales a la sociedad en que vivimos; no en balde una de las primeras descripciones del sistema sexo/género aludía al “tráfico de mujeres”. La cancelación de carreras puede que sea un escarmiento público, pero no acabará con el problema. Es preciso reducirnos en otros modos de relación, rescatar como parte del bienestar humano la abolición de las agresiones cotidianas.

En Francia, donde se le etiquetó como #Balancetonporc, otras mujeres, disidentes de las denunciantes, decidieron desautorizar la práctica y defender las normas no escritas del coqueteo y el cortejo, previendo que la denuncia en redes sociales y por fuera del sistema legal traería aparejada una marejada de falsas acusaciones y malentendidos. Lejos del tradicional puritanismo estadounidense, las francesas discutieron la necesidad de poner límites a aquellas denuncias informales y al peligro de aceptar falsas acusaciones.

Sea como fuere, el movimiento #MeToo –y hablo de “movimiento” porque es el apelativo común, aunque en rigor no sea un movimiento a la usanza tradicional, sino un acompañamiento circunstancial– cobró fuerza y ha cambiado la percepción pública de la violencia sexual, ha aumentado el nivel de exposición de la presunta víctima y las bases de credibilidad de las acusaciones y se ha diseminado por todo el mundo virtual, con claras consecuencias en la realidad vital de la gente.

En España, recientemente, el Tribunal Supremo aumentó las penas de un grupo de violadores en un caso sumamente mediático que movilizó opiniones y alentó discusiones durante más de un año. La dificultad de resolución de tales casos, la frecuente desconfianza en el testimonio de la víctima, a quien se suele culpar por exponer su cuerpo más de lo debido, andar por donde no debía, beber más de la cuenta, irrespetar al marido o lo que sea, es quizá la causa sumergida de la explosión de #MeToo. Hartas de que sus testimonios no sean tomados en cuenta, cansadas de ser responsabilizadas de su propia violación, muchas mujeres han sumado testimonios al registro público de ofensas.

Sin embargo, hay muchos temas a considerar. El fundamental, creo yo, es la carencia de espacios legales y acompañamiento no solo legal, sino también emocional, sicológico, laboral, etc., para quienes denuncian. La solidaridad que pueda hallarse en las redes es magnífica.

Arropa y acompaña, pero no puede resolver legalmente casos que a menudo ocurrieron hace mucho tiempo o sobre los cuales no hay pruebas suficientes. Ahí es donde entra el juicio público que provoca #MeToo; ahí donde instituciones, asociaciones y medios eligen tomar la justicia por su mano, para paliar lo que consideran un abuso y que quedaría, de otro modo, sin solución. Muchas veces el comportamiento abusivo es un secreto a voces, pero hasta que no hay una primera denuncia las autoridades no se animan a investigar y castigar.

En el caso de Cuba, la práctica cultural tradicional del piropo, el cortejo y las relaciones sexuales dentro y fuera del matrimonio traen aparejadas desigualdades basadas en el género, la raza, el poder o el dinero, que no solemos ver. Naturalizadas como están por una cotidianidad y una educación poco crítica con los aspectos más peliagudos de las relaciones entre los sexos y la disparidad de opciones sexuales o sociales, contribuyen a la expansión de comportamientos lesivos a la dignidad de los otros que ni siquiera registramos como tales.

Por eso es preciso demandar una ley que reconozca claramente los delitos de violencia con base en el género de los implicados. Es preciso contar con una red de instituciones de apoyo, consultorías, albergues, servicios de relocalización laboral y regional, en fin, una amplia infraestructura que garantice que los derechos de los más frágiles no serán vulnerados. Capacitar a integrantes de los cuerpos policial y jurídico, tanto como llevar a cabo una campaña de información y educación permanente en los medios públicos y escolares, propiciaría un primer acercamiento a la justicia. Hablo de medios públicos para referirme a la prensa, la radio y la televisión, sobre todo, porque desde hace un tiempo venimos confiando demasiado en campañas virtuales que, realmente, tienen una incidencia mínima en la vida de la gente. Incluso de la gente que tiene acceso a internet. Ha habido iniciativas localizadas que han podido realizar la utopía de un servicio público; pero hasta que el gobierno cubano no se involucre con todas sus estructuras en este tema, no habremos alcanzado siquiera la posibilidad de justicia.

El de la violencia es un tema que debería discutirse una y otra vez, de manera que nos eduquemos para discernir con claridad entre cariño y acoso, por ejemplo. Puede que nos parezca un desatino la cancelación temporal de las carreras de músicos, escritores, profesores, directores de cine, actores. Quizá lo justo sería juzgarlos formalmente, escuchar a las partes, prestarles apoyo legal y no excluirlos de inicio. Pero para eso haría falta cambiarlo todo. La falta de discernimiento entre lo personal y lo laboral es una de las consecuencias de esta ola de denuncias urgentes, necesitadas de atención instantánea y justicia exprés. No hay modo de reponer lo perdido, no hay manera de garantizar la borradora de la experiencia negada quizá durante mucho tiempo, antes de tomar la decisión de exponerse también al juicio público, lo cual suele ocurrir a quien denuncia una agresión así.

Por ahora, mientras no haya claridad de acción y garantía de justicia, las mujeres seguirán denunciando a sus agresores en las redes para conseguir, si no justicia, al menos apoyo y solidaridad de otras personas. Es un síntoma de la ineptitud de la justicia formal para garantizar justicia real, de la inequidad en las relaciones entre personas de género distinto, de la disparidad de derechos sexuales y sociales que se le reconocen a hombres y mujeres, de la necesidad de cambiar las cosas. Es un síntoma, pero también es un grito. Y merece ser escuchado. ●



El Consejo Editorial de *La Gaceta de Cuba*, con el auspicio de la Corporación de Arte y Poesía Prometeo, convoca al XXV Premio de Poesía *La Gaceta de Cuba*, que habrá de regirse por las siguientes bases:

1. Podrán participar los escritores y artistas cubanos, residentes en el país, sean miembros de la UNEAC o no, y sin límite de edad. No podrán concursar los integrantes del consejo editorial de *La Gaceta de Cuba*.
2. Se concursará con uno o varios poemas de tema libre, cuya extensión no exceda los doscientos versos.
3. Las obras deberán ser totalmente inéditas, no tener compromiso de publicación, ni estar concursando en otro certamen.
4. Se presentarán en original y dos copias, y se acompañarán de los datos del autor: nombres y apellidos, dirección particular, teléfono, y una breve nota biográfica. En ningún caso se devolverán las obras enviadas.
5. Los trabajos se recibirán en la redacción de *La Gaceta de Cuba* (calle 17, n. 354, entre G y H, El Vedado) desde la publicación de esta convocatoria y hasta el lunes 30 de marzo del 2020. El fallo del jurado se dará a conocer en abril del 2020.
6. El jurado estará integrado por reconocidos intelectuales cubanos. Además, un representante de *La Gaceta de Cuba*, actuará como coordinador, y participará en las deliberaciones, con voz pero sin voto.

7. Los premios serán únicos, indivisibles, y consistirán en cada caso en:

Premio de Poesía *La Gaceta de Cuba*

- La publicación de la obra premiada en *La Gaceta de Cuba*.
- La participación en el Festival de Poesía de Medellín.
- Mil pesos, moneda nacional.

Beca de Creación Prometeo

- La publicación de la obra premiada en *La Gaceta de Cuba*.
- Una beca de creación por seis meses, a razón de quinientos pesos mensuales.

Optarán por la Beca de Creación Prometeo los autores menores de treintaicinco años. Estos autores estarán optando también por el premio principal, aunque ambos galardones no podrán recaer en la misma obra.

8. Los derechos de la primera edición corresponderán a *La Gaceta de Cuba*.
9. El jurado podrá entregar las menciones que considere pertinentes. *La Gaceta de Cuba* se reserva el derecho de su publicación.
10. La participación en el concurso implica la aceptación de estas bases en su totalidad.



U N A P U B L I C A C I Ó N A S U A L C A N C E

La gaceta
de Cuba

SUSCRIPCIÓN ANUAL EN CUBA

Dirijase personalmente o envíe giro postal o telegráfico adjuntando un telegrama con su dirección y número de giro a la delegación provincial de la UNEAC de su localidad o a: Ediciones UNIÓN. Calle 17 no. 354, esq. a H, El vedado, La Habana. CP:10400

SUSCRIPCIONES EN EL EXTRANJERO

Excepto E.U., Canadá, y Puerto Rico dirijase incluyendo número de giro a: Ediciones UNIÓN. Calle 17 no. 354, esq. a H, El vedado, La Habana. CP:10400

SUSCRIPCIONES EN E.U., CANADÁ Y PUERTO RICO

Dirijase a: Pathfinder Press, PO Box 16 2767, Atlanta, GA 30321-2767, USA
www.pathfinderpress.com

