



Diseño de cubierta a partir de la pieza de Alexandre Arrechea "Sherry-Netherland Building", *No limits*, Park Avenue, Nueva York, 2013

COLABORADORES

Natalie Roque (La Habana, 1990), estudiante de 5to año de Letras en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, actualmente trabaja en su investigación de diploma sobre la poesía de Juana Borrero.

Laura Lays Hernández (La Habana, 1993) desarrolla su tesis de licenciatura "La música como fuente de la imaginación histórica en la novelística de Marcio Veloz Maggiolo" como estudiante de 5to año de Letras en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana.

Claudia Bofill (Cárdenas, 1993) cursa el 5to año de Letras en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, donde desarrolla como tesis de licenciatura una investigación sobre la esclavitud en la novelística de Francisco Calcagno.

Glenda Ferbeyre (La Habana, 1990) cursa el 5to año de Letras en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, y desde el 2015 colabora con Elegoa Cultural Productions como traductora e intérprete cultural.

Alejandro Amaro (La Habana, 1991) es estudiante de 5to año de Letras en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana y desarrolla como tesis de licenciatura una investigación sobre la influencia de Macedonio Fernández en Ricardo Piglia.

El teatrólogo **Omar Valiño** (Santa Clara, 1968) prepara para Ediciones Vigía, de Matanzas, el libro "Ágora. Escenas de Argos Teatro", que contendrá, entre otros textos, la conversación con Carlos Celdrán que publicamos.

Carlos E. León (La Habana, 1952) es director y guionista de documentales en el ICAIC.

El círculo mágico (Letras Cubanas, 2007), y *Materia* (Ed. Unión, 2009) son algunos de los títulos debidos al poeta. **Marcelo Morales** (La Habana, 1977).

El narrador **Ronaldo Menéndez** (La Habana, 1970) tiene entre sus libros más recientes *Rojo aceituna, un viaje a la sombra del comunismo* (Páginas de Espuma, 2014), *Cinco golpes de genio: técnicas fundamentales en el arte de escribir cuentos* (Alba, 2013) y *Contar las huellas: claves para narrar tu viaje* (Alba, 2014).

Crítico, investigador e historiador cinematográfico, **Luciano Castillo** (Camagüey, 1955) es director de la Cinemateca de Cuba y ha dado a conocer recientemente *La biblia del cinefílo* (Ed. Arte y Literatura) y *Retrato de grupo sin cámara* (Ed. Oriente).

El dramaturgo y periodista **Amado del Pino** (Tamarindo, 1960) publicó en 2015, por Ediciones Unión, una antología de sus piezas teatrales bajo el título *Triángulo vital*.

Recientemente el periodista y crítico **Pedro de la Hoz** (Cienfuegos, 1953) participó en la producción de los discos *50 años de Cimarrón* (EGREM), de Miguel Barnet, y *Guillermo Rubalcaba/Danzones* (Producciones Colibrí).

De **Jorge Domingo Cuadriello** (La Habana, 1954), investigador literario y narrador, son las obras *El exilio republicano español en Cuba* (2009) y *Diccionario bio-bibliográfico de escritores españoles en Cuba* (2011), esta última merecedora del Premio de la Crítica.

Carlos Celdrán (Güines, 1963) es director-fundador de Argos Teatro, grupo que este año cumple veinte de existencia, y organizador y profesor del primer curso de máster de dirección de la Facultad de Artes Escénicas de la Universidad de las Artes.

2 LA ACADEMIA Y LA ACTUALIDAD

2 EN CUANTO...

3 JOSÉ MARTÍ EN ÁNGEL ESCOBAR. **Natalie Roque**

5 GALLITO DE PELEA. **Laura Lays Hernández**

8 TURBACIÓN, LIRISMO, PLENITUD: LA POESÍA DE SERGIO GARCÍA ZAMORA.

Claudia Bofill

11 POR LOS PASOS DE LA HISTORIA. **Glenda Ferbeyre**

14 EL CANON POÉTICO DE FIN DE SIGLO. **Alejandro Amaro**

18 CARLOS CELDRÁN: NO PUEDO VOLVER AL QUE YO ERA PORQUE TENGO OTRO PÚBLICO. **Omar Valiño**

23 EL ARTE CUBANO Y LA DIÁSPORA: CLAVES PARA ARMAR Y DESARMAR. **Nahela Hechavarría Pouymiró**

28 RAÚL RODRÍGUEZ: DUEÑO DE LA LUZ. **Carlos E. León**

32 POESÍA. **Marcelo Morales**

34 PEDRO Y EL PÁRAMO. **Ronaldo Menéndez**

40 EDUARDO MANET: EL HOMBRE DE LOS RETORNOS. **Luciano Castillo**

47 CARTA A BEATRIZ MÁRQUEZ DE UN OYENTE RASO DE DISCOTECAS RADIALES. **Amado del Pino**

48 EDGARDO, EL ASCETA. **Pedro de la Hoz**

50 ERRATAS VERIFICABLES. **Jorge Domingo Cuadriello**

53 OBITUARIO

54 CRÍTICA

DIÁLOGOS A LA BUENA SOMBRA. **Félix Contreras / RAFAEL ACOSTA DE ARRIBA, ENTRE LA ESCRITURA Y LA HISTORIA. Daniel Céspedes / AURIKA, UN RUIDO DE MOTOR. Maité Hernández-Lorenzo / SIN PROTOCOLO. Tupac Pinilla / PETER TURNLEY: UN ARTISTA Y UN HOMBRE EXCEPCIONAL. Hamlet Fernández / POR CADA PALPO UN TENTÁCULO. Jamila M. Ríos / UNA LECTURA, REPASAR EL TIEMPO. Julio Mitjans / EL CINE NO PERDONA. Lina de Feria / LA NOVIA DE LA CANCIÓN. Frank Padrón**

64 EL PUNTO

CINCO IDEAS DE LO POLÍTICO EN TEATRO. **Carlos Celdrán**

Cada autor es responsable de sus opiniones.

Director: NORBERTO CODINA · Subdirector editorial: ARTURO ARANGO · Editora jefe: YALEMI BARCELÓ · Sección de Crítica: NAHELA HECHAVARRÍA · Corrección: VIVIAN LECHUGA · Revisión final: J. MEDINA RÍOS · Directora de arte: MICHELE MIYARES · Composición: LISANDRA FERNÁNDEZ TOSCA ·

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

Redacción: Calle 17 # 354, e/GyH, 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 Ediciones Caribe / Precio: \$5,00 m.n
ISSN 0864-1706

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

 Ediciones **UNIÓN**



La Academia y la actualidad

EN CUANTO RECIBIMOS LA INVITACIÓN PARA ASISTIR AL COLOQUIO SOBRE POESÍA CUBANA CONTEMPORÁNEA que organizaron estudiantes de 5to año de la especialidad de Letras, en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, concebimos la posibilidad de publicar un dossier con algunos de los textos que allí se presentarían.

El Coloquio venía a concluir el Seminario impartido, durante el semestre, por el profesor, poeta y ensayista Leonardo Sarría (quien, durante varios años, perteneció al equipo de *La Gaceta de Cuba*), y tenía el propósito de acercar a los alumnos (es decir, a los jóvenes críticos) a una zona de nuestra literatura que, por su inmediatez, por su can-

dente actualidad, todavía es poco tratada por los estudios literarios.

Concebido como “un ejercicio de crecimiento profesional para los alumnos y también un magnífico espacio de intercambio entre poetas, profesores y críticos”, como rezaba la convocatoria, fue realizado el viernes 29 de enero. Agrupados en dos sesiones, la primera sobre “Poetas, poéticas”, y la segunda alrededor de “Los premios, la crítica, las antologías”, se presentaron nueve textos, de los cuales hemos seleccionado cinco para este dossier.

A los autores damos aquí la bienvenida profesional a este complejo e imprescindible campo de los estudios literarios. <

José Martí en Ángel Escobar

Natalie Roque

Como hebras en la urdimbre de sus textos, las citas de un Martí atentamente leído asoman de manera discontinua en la obra de Ángel Escobar. Desde un punto de vista más amplio, esta franja de confluencias abarca un conjunto relativamente extenso de composiciones que, por la similitud de determinadas imágenes o rasgos de estilo, evocan la escritura martiana; en su sentido más estrecho —al que me ceñiré aquí— se trata de un reducido *corpus* de poemas de naturaleza abiertamente intertextual.

En el caso de un autor que presenta siempre el tema de la identidad como conflicto, como un espacio de indefinición, no puede hablarse de simple reescritura —que implicaría el uso de las palabras del otro— sino de una asunción consciente a través de cierta identificación, pues en esencia el vínculo que Escobar tiende hacia la poética de Martí se sustenta en una suerte de *pathos* existencial; y ello anuncia la madurez en su escritura y el tránsito hacia una forma de apropiación muy personal que integra referentes heterogéneos a su tejido discursivo, reelaborándolos bajo la forma de algo sustancialmente distinto de lo que fueron en su sentido original.

Para vislumbrar el modo en que Escobar llega a asumir la intertextualidad —cuyas repercusiones son en verdad profundas, pues atraviesa uno de los centros temáticos de su poesía— ha de partirse del hecho de que se trata de una relación que se manifiesta bajo la forma de una confusión de voces donde se unen la instancia siempre problemática del yo y cierta imagen del otro, en un interregno donde ninguno de los dos es en puridad.

... y entiendo
esta ciudad, y todas las ciudades donde
ha muerto
un poeta, cada uno es un sol cuello
cortado,
y todos son Julián del Casal, José Martí

*todos,
en el bien y el dolor,
y en la alegría que justifica al universo,
están en mí todos, así en mí que también
soy ninguno.*¹

Una de las notas distintivas de estas composiciones es su sentido dialógico, se interpela a un tú que por momentos pareciera ser el mismo sujeto lírico desdoblándose en un juego de personajes que se contaminan, se transparentan, se superponen... y entre los que se filtra la voz de los poemas martianos.

En “Cuba y la noche” el lenguaje se atropella, se entrecorta. Las frases y las imágenes, aparentemente inconexas, cobran sentido a través de una hilatura frágil que apela a niveles cada vez más profundos de subjetividad. El poema todo es interferencia, ruido, permutación de las voces... y de él emergen como destellos de referentes conocidos: la esposa, el árbol, el pez muerto... resuenan como ecos de la escritura martiana y a la vez parecen distintos, adquieren el aspecto desconcertante de las visiones no siempre descifrables, pero indiscutiblemente poderosas, en las atmósferas enrarecidas de la poesía de Escobar.

*¿Quieres ver la nasa,
la red, el nicho donde me cazan y
zahieren?
Me zafan, ¿y tú crees que esto no es la
malla,
la red donde pervive el pez sobre la rama?
¿No ves la rama, el árbol-hondón muerto
donde se pudre el instante?*²

“Cuba y la noche” semeja un extracto donde el discurso sobre el país y el discurso sobre el yo se desdibujan, se traslapan... el sujeto poemático se traviste y su voz llega hecha ruido, distorsionada. ¿Habla quién? ¿El yo de “Dos patrias”... o la coral-polifonía en la que se deshace agónica la instancia del sujeto lírico en la poesía escobariana?

Pareciera haber un deleite, un lúdico manejo de las situaciones espacio-temporales. La elección no es gratuita, el vórtice de donde emana este Ángel Escobar –José Martí es la angustia ante el vacío que los conmina. Se escribe desde la aridez más honda de las palabras.

*No te he abandonado.
Estoy aquí contigo.
Te han atado a la costa,
a un madero,
entre el mar que desdeñas
y la tierra que amas.
La marea sube; el poste
resistirá. Mientras tanto,
los cangrejos pueden comer tus vísceras.
Al amanecer,
si la marea no te ahoga
ni los cangrejos te devoran,
las lanzas se cebarán en tu carne.
Tendrás frío. Es de noche.
De algo te servirán tu desdén o tu amor.
Yo no te he abandonado.
Estoy aquí contigo.³*

La composición titulada la “La presencia” apunta hacia aquel Martí de “Odio el mar”, estableciendo una relación quizás más elíptica con su escritura mientras evoca una de sus escenas simbólicas. La instancia indefinida de la voz poemática apela a una entidad que por sus señas bien pudiera ser el sujeto agónico de la poesía martiana: el poeta, “como gigante fiero/ a un negro poste atado”⁴ es la imagen siempre especular de un yo doliente. El poema tiene como trasfondo la expresión de otra voz desgarrada, la de los versos de aliento filosófico que cuestionaban el sentido de la vida en el discurso martiano:

*Vivir en sí, qué espanto!
Salir de sí desea
El hombre, que en su seno no halla modo
De reposar, de renovar su vida,
En roerse a sí propia entretenida⁵*

La angustia ante la existencia y el anhelo de superar sus límites marca la poesía de Escobar, donde la voz “sale de sí” irisada, polifónica, múltiple, fragmentada. Quien está junto al moribundo y lo contempla, quien en su desolación lo acompaña, pudiera ser su doble... remanente de un ansia que ha devenido sufrimiento; como en los versos de Martí, el “verdugo” que sustenta y mata.

La desolación y la espera, el gesto de observarse a sí mismo desde fuera o desde dentro contemplando la quebradura, la destrucción... es un sentimiento que también se percibe en “Promesa”, que retoma una imagen sublimizada por la lírica martiana: “Oh, estrella del sur, qué quiere decirme/ tu silencio. Estas palabras traicio-

nan mi mudez—/ anhelan tu fijeza, hacen señales”⁶. Se trata de un poema en el que el sujeto interpela a lo inasible y ello le confiere cierto matiz romántico. Se intenta salvar una distancia que finalmente es infranqueable. El símbolo que en la poesía martiana era la iluminación que conllevaba el sacrificio, el sino trágico que ofrecía sin embargo un fundamento a la existencia; en “Promesa” se subvierte hasta el absurdo (“solo alcanzo un atroz significado en vilo—/ Tú brillando”⁷). Su imagen se torna ilusión en medio de una realidad caótica... y el sujeto se somete a ella.

El discurso sobre la raza, lo negro y su condición de marginalidad es otro de los centros temáticos en la poesía escobariana. En torno a él giran composiciones que también se conectan con la obra de Martí. “Paráfrasis sencilla” evoca los poemas XXV y XXX de *Versos sencillos*. “Consideraciones (respondiendo a un argumento racista)” retoma el discurso sobre la otredad cultural en la línea legitimadora de lo diverso presente en la escritura martiana.

Son frecuentes en la poesía de Escobar las exploraciones en torno a la memoria, la búsqueda de vínculos que sobrepasan épocas, la representación de un yo que trasluce una serie infinita de personajes anónimos, antepasados perdidos en el tiempo. La imagen del sujeto se transforma en la del esclavo, de rasgos imprecisos y múltiples, anclada a su pasado doloroso.

*Yo pienso, cuando me aterro,
como un Escobar sencillo,
en aquel blanco cuchillo
que me matará: soy*

*alumbró a Escobar,
ya muerto*

La particularidad formal de estos poemas es que sí se montan sobre la estructura de los versos martianos, a la vez que insertan las marcas de la poesía de Ángel Escobar. La autorreferencialidad se hace explícita; sujeto y autor se funden. “El blanco cuchillo” en “Paráfrasis...” entra en un juego de oposiciones que sugiere la atmósfera de violencia de un recuerdo ancestral.

*Rojo, como en el desierto,
salió el sol al horizonte:
y alumbró a Escobar, ya muerto,
colgado, ausencia del monte.⁹*

El juego espacio-temporal crea la ilusión de que el personaje de los *Versos sencillos* se convierte en espectador de una nueva escena donde el pasado de la esclavitud y el presente de la escritura se empalman.

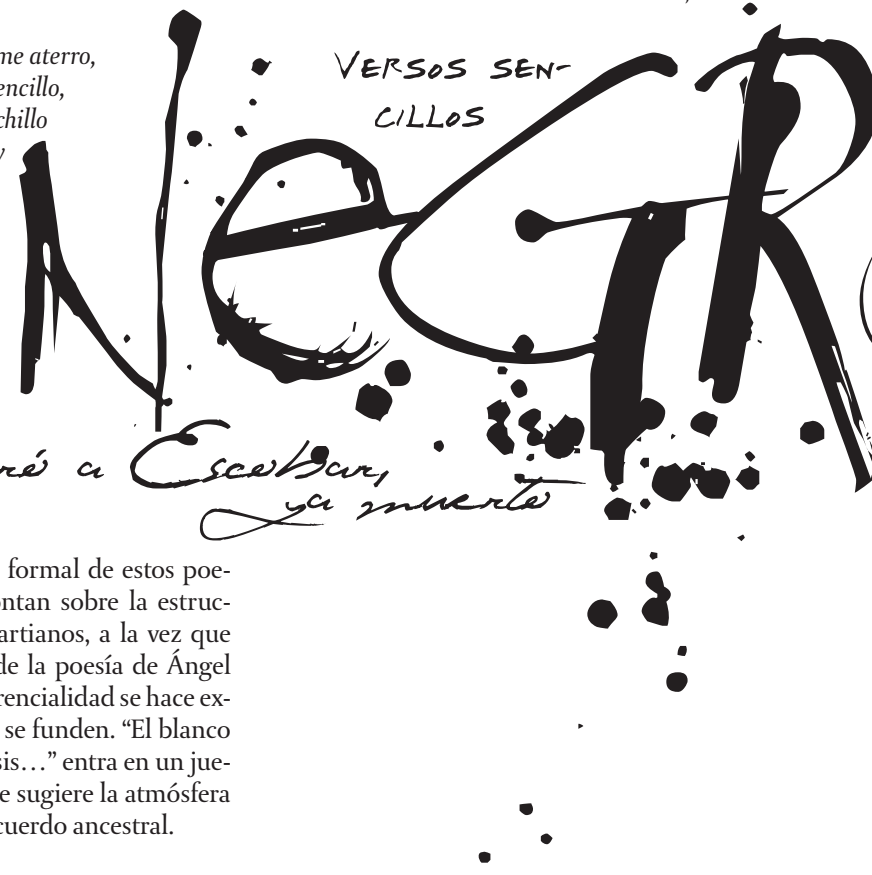
*Un niño me vio: tembló
de pasión por los que gimen:
y, ante mi muerte juró
lavar con su vida el crimen.¹⁰*

“Consideraciones...” evoca el principio de igualdad entre los hombres y la noción de equilibrio universal que descubre un orden en el caos aparente y sustenta el valor de la otredad. Del poema I de los *Versos sencillos*, vuelve a glosar: “Soy hermoso y constante; soy música y razón; soy/ luz, soy carbón; soy todo y más en mí, como el diamante/ en medio del idioma”.¹¹

José Martí, “adelantado supremo”,¹² adopta el sentido del oráculo en este poema de Ángel Escobar y su palabra se funde a los cimientos más hondos de una suerte de marca colectiva, sentido de pertenencia entrañable que se aproxima, o quizás supera, la idea de lo nacional (“nos unió en la vida, muerte, azar y destino”¹³).

La identidad –entendida como unidad psicológica– en la poesía de Escobar se complejiza, deviene uno de sus núcleos de problematización más importantes y a él tributan los vínculos intertextuales que se manifiestan en el desdoblamiento, la

*Yo
cebró
en
que*

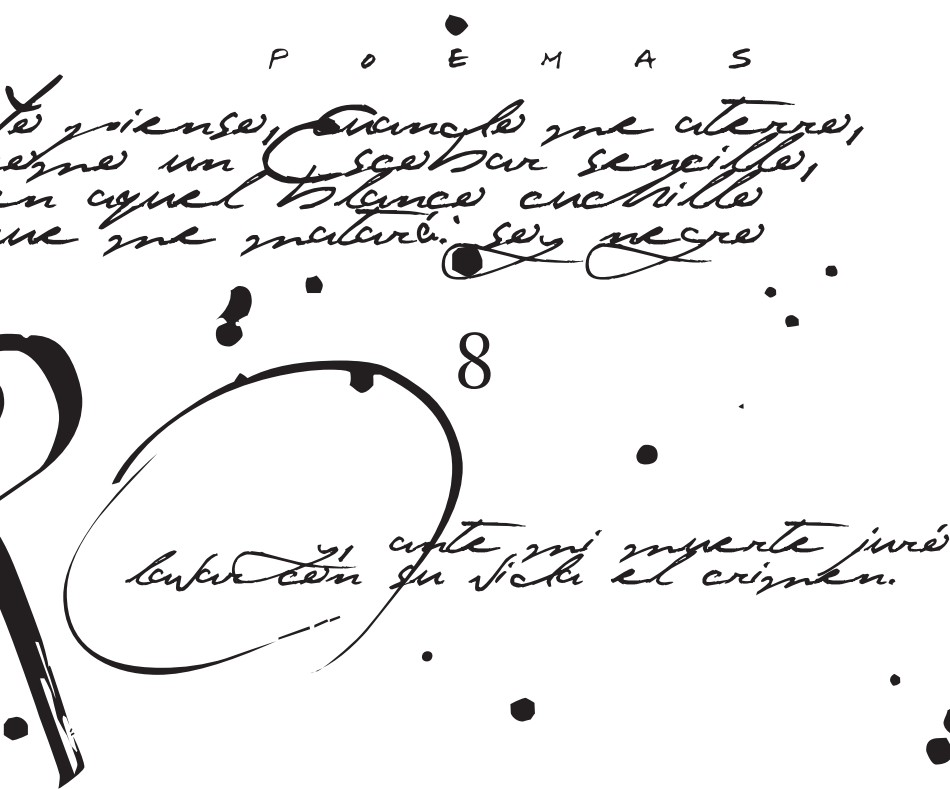


trasmutación y la polifonía de la voz. Entre ellos resulta significativa la relación dialógica que se establece de manera explícita con el sujeto agónico de los versos de Martí, que se sustenta sobre la base de dos líneas temáticas fundamentales en la escritura escobariana: las instancias que se dinamitan (la aprehensión racional de una realidad caótica, la extrañeza y la pluralidad del yo..., órdenes que se quiebran y devienen para el sujeto su conflicto esencial), y el tema de la violencia y la discriminación del negro. Ambas líneas confluyen por lo que tienen de autorreferencial, de autobiográfico... se tensan, se entretejen y susurran aquello que comparten con la lírica martiana. <

Pareciera que el ser irreverente e inasible se expande vertiginosamente entre las páginas poéticas de las nuevas olas creativas cubanas. Quizás es cierto que los horizontes se bifurcan y universalizan, y que el poeta se adueña del todo sin afán sacralizador, sin el insomnio que la imagen del “padre” hace reverberar, sin miedo, dirían algunos. ¿Será que el poeta, ya no heraldo subliminal, se debate en otras dicotomías que lo

Gallito de pelea

Laura Lays Hernández



embarcan en viajes sin dirección precisa, o se proyecta en su deambular contestatario, quejumbroso? En todo caso, está la poesía, al parecer confesamente difusa, teñida de ese “autismo” –término reiterado por la crítica– en que parece levitar.

Alarmados por el hecho de que en el mundo se lee menos, que en Cuba se lee menos, la poesía se erige desde el inframundo, desde las poquitas manos que eligen su lectura entre las posibilidades de ocio. Si a estos agravantes los acompañan las insuficientes publicaciones y espacios para divulgar la poesía cubana, y la crítica, la cenicienta crítica que esquematiza mucho y arguye poco, realmente el clima poético parece desolador. Para nuestra suerte, quedan aún palabras “fuego”, kamikazes de la expresión que consiguen remover zombis entrañas. Me sumo entonces a la idea de Jamila Medina Ríos cuando dice: “Yo no escatimaría en bricolajes, por recuperar a la poesía como m/rito, como espacio performático, como experiencia corporal, pictórica, sonora. Salivemos, dilatemos las bocas”¹.

No preciso entonces totalizar poéticas, ni definir generaciones –aunque en algún momento me refiera a la nueva generación de poetas cubanos, atada a los términos temporales que todo ensayo decente debe respetar–, porque entre las disímiles propuestas que sugiere el nuevo siglo para el creador, el poeta cubano no es *rara avis* o sujeto excepcional. Lo circunstancial siempre cautiva la subjetividad, de manera voluptuosa o callada, directa o indirectamente. En este sentido, preocupa la denominación de “poesía social”, y acaso, pregunto, ¿toda ella no proviene de un ser inherentemente social? Aunque muchos tachen de despatriada y “yoyista” a buena

¹ Ángel Escobar: “Violín de Brindis de Salas”, *Poesía completa*, La Habana, Ed. Unión, 2006, p. 392.

² Ángel Escobar: “Dos patrias”, ob. cit., p. 350.

³ Ángel Escobar: “La presencia”, ob. cit., p. 330.

⁴ José Martí: “Vivir en sí, qué espanto”, *Obras completas*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2001, vol. XVI, p. 276-277.

⁵ Ídem.

⁶ Ángel Escobar: “Promesa”, ob. cit., p. 252.

⁷ Ídem.

⁸ Ángel Escobar: “Paráfrasis sencilla”, ob. cit., p. 324.

⁹ Ídem.

¹⁰ Ídem.

¹¹ Ángel Escobar: “Consideraciones (respondiendo a un argumento racista)”, ob. cit., p. 288.

¹² Ídem.

¹³ Ídem.

parte de la poesía concebida en los últimos años, en las tonalidades de la pluralidad de referentes y la supuesta desmemoria, en los caminos del recuerdo y el ensimismamiento, habita un poeta del ahora, pesimista, feliz, atrevido, curioso, soñador, poeta.

Me embarco así a presentar una de esas voces espinosas de la poesía actual, un “buen muñeco” que reúne hoy los premios David de la UNEAC, en 2006; Pinos Nuevos y Dador, en 2009; *La Gaceta de Cuba*, en 2010, y el premio Wolsan-CubaPoesía, en 2012. Oscar Cruz, santiaguero valiente, ha venido distinguiéndose con sus poemas puñetazos, y ya cuentan entre sus libros publicados *Los malos inquilinos* (2008), *Las posesiones* (2010), *Balada del buen muñeco* (2013) y *La Maestranza* (2013).

Hay en él una sincera manera de forcejear con el lector, de hacerlo subir al ring de boxeo. En las experiencias más íntimas, indiscutiblemente suyas, hay siempre una apuesta para el receptor. Tal parece que una vez machacados todos sus recuerdos quedan no más que allí, en el poema. Pero esto no implica que sea Oscar un escritor pesimista, o al menos esa sensación no deja en mi paladar. Apuesta por la lucha, por el pensamiento sincero. No quiere decir que su poética venga a ser una constante pelea de contrarios, es más bien una lucha reflexiva, de esas que espantan pero advierten.

Es cruel, sin ambigüedades ni cortinas, apunta directo a la cabeza –como en alguna ocasión dijo él mismo. No es el pintoresquismo de los personajes que desfilan por los poemas lo que deja ese aliento amargo, sino las imágenes efervescentes que excita, son los sentidos apagados que despierta. Parece cuestionar siempre lo dicho, lo establecido, obligarnos a llorar, a recordar.

*como aquel que tuerce
alambres
con sus dedos, dura es
la moldura
de mis manos, y duros
son también
mis argumentos.
si eres de armadura
frágil, si tienes
en tu cuerpo la
arrogancia de la leche,
no me demores, lárgate
lejos.²*

Para Oscar el poeta tiene una función cívica, disecciona a secas la realidad, la asesina sin retractos, se defeca en la banalidades y en las “vacas sagradas” para despertar la cultura, hacerla consciente de su vida y de su papel, para agitar al lector y llevarlo al espasmo.

*un poeta no debe podrirse
tratando de juzgar a esta ralea.*

*un poeta, killer en mano, debe hacer
que sus poemas maculen y desechen
todo eso, y nada de dolor,
nada de vergüenza.³*

En su prosa poética están los restos de su ciudad, de su pueblo maltrecho, desgraciado y único. Santiago es el espacio de las putas, de los gallos, de seres marginales y desprovistos de atención. Él los mira a todos, se codea con sus hábitos y los exprime en el verso. Santiago siempre revuela entre sus poemarios, más nostálgico en algunos, más punzante en otros.

*crecí en un lugar de la periferia
donde hay aseres, puentes y desechos
y una luz casi improbable sobre las
piedras.
varias noches simulan una sola o máximo
dos,
aquella que envilece a los vecinos; y otra
es
la noche de las primas, que salen
entalcadas
de las casas a mostrarles las tetas a los
primos,
para que estos se las chupen y disparen
entre sus piernas.⁴*

Para Oscar Cruz lo popular, no por ello marginal, es un espacio importante de la cultura cubana que la poesía ha tocado de costado, para concentrarse en la estilización y el refinamiento de “la alta y encumbrada poesía cubana”. Él es un gallo más, un integrante del baile que se mueve por lo execrable del ser, por su ignorancia y su gracia. Así, la imagen de la ciudad carnavalesca aparece repetida en sus poemarios con agudeza y descarnada. Quizás sea eso lo que más provoca de su poesía, su sinceridad irremediable, molesta e irritante, pero reveladora.

Sin padres aparentes y con resonancias también muertas, Oscar asume el gesto vanguardista con naturalidad. De la mitología griega, los autores soviéticos y los poetas sagrados va desmarcándose, dejándolos morir sin reservas, desacralizando su jerarquía. Esta es otra pelea constante del poeta donde sabemos que en la propia lucha encuentra una manera de rodear, de transitar por sus referentes aunque admita odiarlos o le parezcan inútiles.

*yo soy la medida de mí mismo
ese ordenamiento residual que me
conduce a lo perdido
yo no me aferro a todo lo probable
a las cenizas de Heredia
a los kimonos de Casal
a las aporéticas joyas de Zequeira
pérdida en este caso más terrible
pues nunca existieron*

*no tengo tiempo de juzgar a los hombres
ellos ofrecen lo que pueden
y tal vez yo he sido como ellos.⁵*

Ese desamparo aparente lo deja ante sus propios designios, le da la libertad de chocar y atravesar a muchos sin agredirse. Los orina y defeca sin agravios, los olvida sin pesar para conformarse su propia poética, para erigir su postura hacia el mundo, hacia su país. Su arduo combate con Lezama, sus seguidores y copiadores, con todo lo que esa “Bella Poesía Nacional” –como él mismo la llama– representa, es temática que traspasa su obra. Baja de su pedestal al “más gordo que ha vivido en Trocadero” para revalorarlo, machacarlo, pero en esa apuesta por la insolencia radica igualmente su apego y respeto a Lezama, su afán de legitimarse y desafiar su poesía.

*y no es que deseche sus notables
instrumentos. Es
que ahora, y aquí, mientras alzo
las vigas de mi propia Catedral,
los querría utilizables.⁶*

El poeta de ahora cuestiona la realidad, la esclaviza, desciende del Olimpo para encarnarse en la epidermis.

*es esta la pasión de los poetas (hacer
que las palabras rajen,
duras,
precisas,
contundentes).⁷*



Como a algunos de sus homólogos, le interesa la cultura de masas, aquello que mueve las relaciones sociales de una forma u otra en la actualidad. Su civilidad lo lleva a problematizar su contexto, a ser portavoz de muchos. En su simbología “El Mal” (el país) ha creado mentes incapaces, insuficientes,

Turbación, lirismo, plenitud: la poesía de S

Claudia Bofill

*Entre permanecer o escapar
Encuentro al ciervo.
El ciervo único de la turbación,
Sin huir ni entregarse:
Alma suspensa
Que me devuelve a la duda
Sobre el libre albedrío.
No he visto más, ciertamente;
Pero he visto.

En su ojo transcurre la patria.*

SERGIO GARCÍA ZAMORA: "Ciervo en la ciudad, ciervo encantado"

El panorama literario cubano en los años que corren ofrece al analista un complejo cuerpo de estudio por la heterogeneidad de voces y estilos literarios. Promesas jóvenes aún en el tintero, aún puliendo sus manías y estéticas, aún buscando fuentes nutricias, constituyen actualmente punto de mira de no pocos críticos y de un grupo de lectores –cada vez más selecto, me atrevo a decir.

De entre toda la joven producción literaria cubana, resalta por la calidad de sus trabajos la obra de los poetas, alrededor de los cuales ya existe una discreta ruta crítica que intenta, en medio de la pluralidad y diversidad de voces, encontrar los vasos comunicantes que imantan la producción de cada uno de ellos.

La lectura en sistema de textos críticos enfocados en las características de esta nueva hornada poética (denominadas Generación Cero) no puede menos que levantar sospechas en el lector y suscitar interrogantes: ante un amplísimo volumen de títulos y poetas –en constante crecimiento, por demás–; ante el hecho de que estos habiten múltiples y distantes parajes de la Isla y, por esta misma circunstancia, no puedan compartir tan fácilmente espacios comunes –salvo durante un no muy vasto grupo de actividades de la vida literaria (coloquios,

certámenes, recitales de poesía, talleres, etc.)– ni suelen afiliarse a grupos; en fin, ante este cuerpo amorfo, desmembrado, ¿sería conveniente hablar de generación?, ¿empeñarse en enumerar aspectos que los emparenten?, ¿buscar una explicación –respuesta comúnmente hallada en las circunstancias nacionales– a sus rasgos ideotemáticos e ideoestéticos? Realizar generalizaciones que intenten sintetizar los presupuestos de esta hornada de poetas es quizás la más difícil empresa del crítico que se anime a su estudio, y comprende el mayor de los riesgos: fundar con la palabra discursos/relatos generacionales que desatiendan determinados rasgos y poéticas menos extendidos. Comparto el criterio de la joven poeta y crítica Jamila Medina cuando, refiriéndose a este grupo de creadores, expresa: "No creo en generaciones sino en estados poéticos"; pienso que, más de lo realmente necesario, se hace uso del pretexto de la realidad nacional para justificar las perspectivas y los desplazamientos del sujeto lírico y los rasgos de estilo de esta poesía, aun cuando muchos críticos aluden a su indiferencia, desazón y escapismo.

Para contribuir a la definición de un mapa poético de esta nueva hornada y porque pienso que el talento y la producción literaria de este autor merecen mucho más que estas palabras, quisiera referirme a la obra de un joven que, siendo coloquialista, versolibrista, posconversacional –esa antigua necesidad de colocar etiquetas– cultiva la décima y otras formas estróficas, y cuya obra poética tiene

zonas que desmitifican, en alguna medida, el autismo que varios investigadores han resaltado como característica de su promoción, pues existe una necesidad de

diálogo con el lector –no solo consigo mismo– que establece un límite hasta donde el tono intimista, la introspección y la abundancia de intertextos pueden llegar para que no se vea

afectada en gran medida la función comunicativa. Me refiero al poeta villaclareño Sergio García Zamora, quien desde la temprana edad de diecisiete años comenzó su carrera literaria con el libro *Autorretrato sin abejas* (2003) y hoy es una de las voces más reconocidas de las nuevas promociones literarias. Ha publicado, además, otros doce poemarios, entre los que destacan *Poda* (2011), *El valle de Acor* (2012), *Caballería insurrecta* (2013), *La violencia de las horas* (2013), *Libro del amor feliz* (2013) y *Pabellón*

de caza (2013). Poemas suyos aparecen publicados en revistas literarias nacionales y de otros países, entre ellos Honduras, Puerto Rico, Venezuela, México, Estados Unidos y España. En su haber cuenta con múltiples premios de poesía, entre los cuales resaltan el premio Calendario 2010, "Digdora Alonso" 2011, "Emilio Ballagas" 2012, "José Jacinto Milanés" 2012, "Eliseo Diego" 2012 y el de *La Gaceta de Cuba* 2014.

Hay en la lírica de García Zamora un modo especial de percibir sus circunstancias: urgido de ver, con la insistencia motivada solo por las grandes empresas,

Sergio García Zamora

con la hondura de quien depende de ello para la sobrevida, el sujeto lírico de estos poemas deposita sus ojos en los más variados acontecimientos de que se nutre lo cotidiano. Como si en ello se jugara la propia existencia, el sujeto observa los sucesos menos perceptibles a su alrededor —como la hierba que crece a orillas de la carretera¹ o los cardos al margen de los rieles—,² los que a los ojos de otros han perdido el atractivo —como aquella niña que caza mariposas—,³ los que han padecido el desgaste de su esplendor —como la vida de la orquídea en el patio de la madre.⁴

El simple acto de observar supone siempre un nuevo enfoque, un modo

particularmente sensible de asimilar lo ordinario que traduce al

lector la experiencia de lo inasible, lo indescriptible:

*En la orilla, un hombre limpiaba sus
pescados:
saltaban escamas bellas como pétalos
de escarcha, como uñas de niño
muerto, alhajas de la virgen, de la mora
sentada junto al azul.⁵*

Así mutan las circunstancias cuando el yo poético se detiene en ellas: la experiencia de lo sublime —oculta en los pasajes aparentemente menos connotados— queda develada y el suceso —otrora propiedad de cuanto espectador hallase— comienza a pertenecerle. Su esencia ha cambiado y, con ella, su significación. La mirada —obsesiva, escrutadora, analítica— está determinada por un ángulo nuevo; un ángulo que ciertamente ha sido filtrado por la suscep-

tibilidad del sujeto y que conecta la percepción primera de los acontecimientos con disímiles zonas de su memoria afectiva, con sus obsesiones, sus esperanzas, sus temores:

*En silencio voy al traspatio
donde la memoria aguarda.
Este bosque de tilos
ha dado consuelo a mi madre.
De su muchedumbre bebe en la cocina.
Ellos fueron la paz cuando me llevaron,
ellos la calma del miedo de que vuelvan
a llevarme.⁶*

De este modo, los sucesos cotidianos, los pequeños y tentativamente insignificantes, o aquellos de mayor altura pero que igualmente obedecen al orden de lo circunstancial, adquieren nuevos tintes,

cobran connotaciones filtradas por la mirada del sujeto. Suficiente es esta mirada para hacer que perdure lo antes imperceptible y perecedero. Por ello, lo cotidiano en los poemas de Sergio García Zamora alcanza la trascendencia.

De esta cuestión, sintomática en su poética, se derivan otras preocupaciones —acaso turbulencias— que definen la condición del sujeto lírico de sus poemas. Temas ontológicos de la poesía de todos los tiempos, como la sensación de encierro, el desconocimiento que tiene el sujeto de sí mismo, la incapacidad humana de liberarse del dolor, el miedo, entre otros, son abordados en su obra a partir no solo de una mirada nueva a una circunstancia y un espacio (nacionales, por ejemplo) nuevos, y de una singular sensibilidad que desborda los límites de lo sensorial, sino del aprovechamiento de múltiples afluentes culturales que expanden sobremanera las áreas semánticas de sus poemas o *resemantizan* los temas a que hace referencia, entre

los cuales se destacan pasajes y personajes bíblicos, y de la literatura y el arte universales —intertextualidades que, ciertamente, signan su poesía.

García Zamora revela, y sutilmente insiste —con la vehemencia y el sigilo del grito de Munch— en la precariedad de la condición humana, de la que germina la angustia del sujeto por saberse inconcluso, imperfecto y perfectible pero sin vías para, a pesar del ansia incontenible (“perseguir la plenitud/ con la obstinación de un cáncer”);⁷ sentirse completo. Así, amén de que la imagen del sujeto podado, truncado, es el hilo conductor de su poemario *Poda*, puede ser detectada en toda su producción y se entreteje una de sus

con grandes obsesiones: el filo que corta, como metáfora de una

realidad desconcertante que distancia, cercena y priva de libertad a los hombres; como elemento del que resulta imposible huir y que se

asocia a las privaciones, leyes, decretos, etc., que condicionan el encierro (real o metafórico) del hombre: “Poda es el gesto primero,/ cuando húmedo vienes a la vida”.⁸ El sujeto padece la angustia de lidiar con los límites (“turbación que provocan/ las cosas domesticadas por el filo.”);⁹ mas tras su intento —y, por momentos, su utopía— de resistir y de cruzar ileso las fronteras punzantes (“Entregados a los filos,/ al borde hiriente de las cosas y los hombres,/ deberán vivir”)¹⁰ sobreviene, ineludiblemente, la desilusión, pues el sujeto no puede resolver su dilema y la poda es inevitable: “Pese a los intentos por mejorar,/ [...] nada ha fructificado, sino la desazón del hombre/ y su esperanza inútil.”¹¹

La poética del autor sugiere la imposibilidad de alcanzar ese estadio superior donde el hombre logre la libertad absoluta y con esta, la plenitud.

Conviene destacar, puesto que es rasgo significativo en su poesía, la fuerte presencia del espacio nacional que, a todas luces, constituye uno de los motivos centrales en su producción más reciente. Tanto el *locus* rural como la inquieta urbe —pues su poesía gravita en ambos emplazamientos— canalizan las frustraciones, temores y agonías de los sujetos poemáticos que resultan de la vida en la Isla, de “la violencia de las horas” que arremeten contra ellos en territorio nacional. De la cotidianidad de individuos típicos de la sociedad cubana contemporánea (estudiantes en el *lobby* del hotel nacional, vendedores de artesanías, balseros, trabajadores “disponibles”, etc.), el autor compone una imagen poética de Cuba, filtrada por la aflicción y la desesperanza de su sujeto lírico, identificable en cuanto a momento histórico y conformadora de una realidad supraindividual.

Un buen sector de la crítica literaria que se ha encargado de la producción de los más jóvenes poetas cubanos ha advertido que el espacio poético progresivamente se ha volcado hacia la interioridad del sujeto y que la poesía ha adquirido cada vez mayor intimismo. Coincido con el investigador Arturo Arango cuando expresa, refiriéndose a este fenómeno, que el

diálogo con la historia y con la sociedad ha variado en sus modos, se ha vuelto menos explícita, *pero*¹² permanece casi invariable [...] Apenas hay protesta o proclamación de principios, porque esta no es una poesía para ser usada, o quizás [...] su utilidad estaría en el exorcismo que se provoca al reconocer lo amargo, lo doloroso.¹³

Cito estas palabras porque sintetizan, en buena medida, el modo en que García Zamora asume y poetiza la imagen de la Patria. El tono impassible de la voz lírica —que a ratos se llena de rispidez e ironía— contiene un potente grito de protesta, pero sordo, pues solo consigo mismo es que dialoga. Aunque por momentos se refiere y dirige a un sujeto —siempre indeterminado, entidad superior que todo lo dispone— que pudiera ser leído como las instancias de poder de la nación: “Tenazmente han cuidado nuestra alma./ Procuran no recordar ciertos episodios nacionales/ que bien pudieran llenarnos de turbación”¹⁴.

Por último, hay que resaltar que el sujeto lírico de los poemas de este autor, ante la frustración y la terrible verdad de ser un cuerpo-podado, suele buscar escapatorias que, al menos en un mundo utópico, le per-

mitan vivir el añorado sueño de la emancipación. Muchos de estos poemas tienen la característica de recrear un entorno y una situación pertenecientes a la dimensión de lo real, desde el cual, a partir de la reflexión o de la necesidad de fuga, parte el sujeto lírico hacia mundos y situaciones imaginales:

*Sobre el cuerpo de un delfín volvimos a encontrarnos, sobre el cuerpo de un delfín acariciado en el sueño que coletea aún bajo la sábana. Cosas menos bellas e igualmente irreales debieron seguro atribuirle a nuestra momentánea separación.*¹⁵

Pueden ser estos instantes de espejismos producto de la voluntad del sujeto, que ante lo adverso de la realidad necesita ser absorbido por otra dimensión, como cuando ante la angustia de comprar en una tienda de ropa reciclada afirma: “Imagino una historia para cada pieza”. Asimismo, esta partida ocurre de manera inconsciente, sin que el sujeto perciba que es fruto de su turbulenta existencia, y sin siquiera hallar explicación, como al ver el pez rojo (de Henri Matisse, según expresa) aleteando entre la cola del mercado y luego en el techo de su cuarto. El poema más representativo de este rasgo de la poética de García Zamora es “Dejando Las Vegas”, donde el lector asiste durante toda la primera parte del texto a la casi cinematográfica salida de Las Vegas del sujeto lírico junto a su hermano, para en la última estrofa descubrir que había sido abducido por la ilusión:

*Estamos dejando Las Vegas de la única forma que pueden abandonarla quienes nunca han ido, quienes nunca irán.*¹⁶

De estilo coloquial, lenguaje sencillo, sin ampulósidad ni abundancia topológica, pero con la corrección y el pulido de quien cincela el verso hasta el cansancio, la lírica de Sergio García Zamora constituye una atractiva propuesta estética en el ámbito de los más jóvenes poetas cubanos. Concluida esta breve presentación y, a través de ella, hecho el elogio, solo me resta sugerir su obra, todo lo cual justifica —y concluyo glosando al autor— algunas páginas como estas, honestamente fallidas. <

¹ Sergio García Zamora: “Viajando a Santa Clara”, en *El Valle de Acor*, p. 43.

² Sergio García Zamora: “Cardos”, en *Poda*, p. 19.

³ Sergio García Zamora: “Niña cazando mariposas”, en *Pabellón de caza/ Shooting Lodge*, p. 52.

⁴ Sergio García Zamora: “Una orquídea en diciembre para L.”, en *Libro del amor feliz*, p.37.

⁵ Sergio García Zamora: “Hallazgo de la vida”, en *Pensando en los peces de colores*, p. 13.

⁶ Sergio García Zamora: “Bosque de tilos en la noche”, en *Poda*, p. 31.

⁷ Sergio García Zamora: “La vida simple”, en *Poda*, p. 40.

⁸ Sergio García Zamora: “Poda”, en *Poda*, p. 36.

⁹ Sergio García Zamora: “Bonsái”, en *Poda*, p. 33.

¹⁰ Sergio García Zamora: “Caminar sobre el filo”, en *Poda*, p. 18.

¹¹ Sergio García Zamora: “Honestly”, en *Libro del amor feliz*, p. 14.

¹² La cursiva es mía.

¹³ Arturo Arango: “Existir por más que no te lo permitan”, p. 23.

¹⁴ Sergio García Zamora: “Escenas cubanas”, en *El Valle de Acor*, p. 52.

¹⁵ Sergio García Zamora: “Pobre gente común”, en *Libro del amor feliz*, p. 39.

¹⁶ Sergio García Zamora: “Dejando Las Vegas”, en *El Valle de Acor*, p. 39.

Bibliografía:

- Arcos, Jorge Luis: “Las palabras son islas. Introducción a la poesía cubana del siglo xx”, *Las palabras son islas*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1999, p. XIX-XLIII.
- _____: “¿Otro mapa del país? Reflexión sobre la nueva poesía cubana”, *Temas*, La Habana, n. 3, 1995, p. 121-129.
- Arango, Arturo: “En otro lugar la poesía”, *La Gaceta de Cuba*, La Habana, noviembre-diciembre, 1993, p. 38-41.
- _____: “Existir por más que no te lo permitan”, *La Gaceta de Cuba*, La Habana, noviembre-diciembre, 2003, p. 22-25.
- _____: “El camino de las antologías. Para llegar a la poesía cubana de hoy”, en *los márgenes. Acercamientos a la poesía cubana*, Matanzas, Ed. Matanzas, 2014, p. 11-32.
- Dorta, Walfrido: “Algunos estados, estaciones, documentos”, *La Gaceta de Cuba*, La Habana, noviembre-diciembre, 2003, p. 8-14.
- Espinosa, Norge: “Un asunto de fe: poesía cubana actual”, *Upsalón. Revista estudiantil de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana*, La Habana, n. 4, 2006, p. 3-11.
- García Zamora, Sergio: *Autorretrato sin abejas*, Santa Clara, Ed. Sed de Belleza, 2003.
- _____: *Día mambí*, Matanzas, Ed. Vigía, 2010.
- _____: *El afilador de tijeras*, Santa Clara, Ed. Sed de Belleza, 2010.
- _____: *El Valle de Acor*, Santa Clara, Ed. Capiro, 2012.
- _____: *Libro del amor feliz*, Camagüey, Ed. Ácana, 2013.
- _____: *Pabellón de caza/ Shooting Lodge*, Santa Clara, Ed. Sed de Belleza, 2013.
- _____: *Pensando en los peces de colores*, Miami, Ed. Voces de Hoy, 2013.
- _____: *Poda*, La Habana, Ed. Abril, 2011.
- _____: *Tiempo de ciega*, Ciego de Ávila, Ed. Ávila, 2010.
- Medina Ríos, Jamila: “ABCDesmontajE. los años cero y yo: este cadáver feliz”, *La Gaceta de Cuba*, La Habana, julio-agosto, 2011, p. 12-14.
- Sánchez Aguilera, Osmar: “Poesía en claro. Cuba, años 80 (longplay | variaciones)” en Llarena, Alicia (comp.): *Poesía cubana de los 80. Antología*, Madrid, Ed. La Palma, 1993, p. 33-79.
- _____: “Poesía cubana de fin de siglo: otra poesía”, *La Gaceta de Cuba*, La Habana, noviembre-diciembre, 1993, p. 42-45.
- Sarría, Leonardo: “Una década de poesía cubana a través de un premio”, (*Des*)*Articulaciones. Premios de poesía La Gaceta de Cuba (2000-2010)*, La Habana, Ed. Unión, 2012, p. 7-17.

Por los pasos de la Historia

Glenda Ferbeyre



Su memoria tan antigua, que el país necesitaba.

PATRICK CHAMOISEAU

Al fondo del sinsentido que nos ofrece esta época extraña todavía persisten los recuerdos. La voluntad de trascender ese espacio tan vulgarmente común que nos han enseñado a llamar Patria batallando con el amor ingenuo que aún despiertan las palmas. Qué discursos tan graves esos de Identidad o compromiso, mientras se intenta abrazar el mundo con palabras. Y qué sorpresa cuando ese viaje de conquista, hacia la esencia universal de la poesía, nos regresa silenciosamente por los pasos de la Historia.

No parecen ser estos tiempos de construir naciones, sino de disolverse y fundirse con las voces que cantan las verdades de los hombres. Quizás por los esfuerzos de la ciencia en desafiar abismos. Quizás por ese empeño del arte en saberse terriblemente nuevo.

No resulta incoherente, siguiendo los mecanismos de los procesos artísticos de la Modernidad, que la poesía intente renovarse en un enfrentamiento constante con sus predecesores. O que, en su defecto, la crítica insista en señalar esos distanciamientos tan esperados en las nuevas hornadas de escritores, como prueba irrefutable de continuidad de vida. Sin embargo, los intentos de apresar toda una época de productividad artística y de explicarla acorde a las dinámicas generacionales es siempre un ejercicio de reducción.

Claro que la crítica no es tan ingenua como para ignorar estos peligros. No obstante, la posibilidad de hilvanar la realidad y descubrir sentidos coherentes en cada una de sus expresiones es siempre una sugestiva tentación, como la promesa de la comprensión del todo a través de sus fragmentos. Conscientes de las limitaciones, de los riesgos de la subjetividad, se impone la premisa de leer hasta sus últimas consecuencias.

Por ello quizás la manera más acertada de atravesar el fenómeno de la poesía actual sea a través de la sistematización constante. El punto de partida debe ser su propia corporeidad, la lectura desprejuiciada de los textos que permita descubrir esas conexiones históricas o sociales. Conexiones que, indudablemente, enriquecen la significación, pero que no deben preceder el acercamiento del crítico a su objeto, conformando un universo de expectativas forzosamente verificables. ¿Cuáles son los modos de expresión de la joven poesía cubana? La respuesta, dada la cercanía del fenómeno cultural en cuestión y la complejidad que supone su pluralidad, solo puede atisbarse mediante el ejercicio recurrente de la crítica. De esta manera podrán identificarse continuidades y resaltar tendencias.

Del otro lado estará siempre el poeta, urgido por la necesidad de encontrar su propia voz frente al universo polifónico de la poesía.

Esa voz es la que aún intenta apresarse en el discurso crítico contemporáneo, y de la que ya se ha dicho que parece haber extraviado el camino a casa.¹ Quizás sea el resultado de un tiempo en el que se diluyen las fronteras culturales o la consecuencia lógica de la necesidad de superar los tópicos tradicionales. Lo cierto es que es bastante evidente que la poesía cubana joven se detiene cada vez más en temáticas de interés universal, o inquietudes existenciales. Sin embargo, de este fenómeno solo puede decirse que es otro de los caminos que se han explorado en el territorio de lo poético.

Todo libro de poemas resume una historia de angustias, y así será mientras escribir siga siendo esa urgencia que nace del misterio.

Motivos por los que considero de interés el presente acercamiento a dos voces jóvenes de la literatura cubana que han encontrado en la Historia –acorde a sus sensibilidades actuales– una posibilidad de poesía.

I

Toda cultura es el resultado inexacto de su historia y su invención.² Ninguna de estas fuerzas logra opacar la determinación inevitable de la otra. En la ordenación selectiva de nuestra memoria, en la reinven- ción consciente del pasado, se esconden

también las razones más profundas, que condicionan incluso nuestras fantasías. Sucede así para los pueblos y los hombres. En el afán de proyectarse como un todo ante los otros se adivinan los sucesos secretos que fueron conformando estos trozos de certezas equívocas que entendemos como presente. De un lado la Historia silenciosa que sucede en las calles, que protagonizaron nuestros abuelos, colmada de pequeñas simplezas que hoy nos explican. Del otro los libros, los héroes, los discursos, invitando a abrazar una identidad colectiva.

Se impone la rebeldía contra el discurso legitimador de una realidad que no se siente propia, aunque siga siendo ingenuo declararse, aún en nuestros días, resultado improbable de la nada. Así lo entiende Leymen Pérez, y por eso invita al lector de *Corrientes coloniales* a un viaje silencioso hacia esos posibles puntos donde a veces se trastocan las historias.

El regreso a la Colonia se convierte en una exploración que involucra los cimientos más profundos de nuestra cultura. A través de estos vericuetos, el lector descubre o se cuestiona las huellas de ese pasado tan distante, en ocasiones tan próximo. ¿Qué queda en nosotros de aquellas contradanzas y latigazos? Claro que está la herencia de relaciones políticas, económicas y sociales lastradas por la colonialidad. Tenemos escuelas con nombres de mártires y feriados que celebran acontecimientos trascendentales, pero, ¿qué queda realmente en la intimidad de cada uno de los sujetos que compartimos hoy este espacio vital colmado de fantasmas? “Los hombres de la colonia se arrastran/ Pero respiran”, sugiere el autor.

De esas huellas tan íntimas solo se observan algunos trazos difusos que sobreviven al pincel demoledor del tiempo. “La colonia está en las manos, en la mente”, aunque su presencia se viva de manera inconsciente. La vida es la realidad de lo actual atravesada silenciosamente por la historia. Sin embargo, el sujeto no siempre es consciente de ese condicionamiento, propone el poema “Reconcentración”. La manera en que un suceso puede dejar su huella en todo un pueblo no se mide por la recurrencia en los discursos políticos. Por eso la historia no puede pensarse según sus grandes hitos. El condicionamiento existe, a pesar de todo; se ha venido urdiendo en la construcción performática de cada cultura, más allá de su proyección discursiva.

*el hombre asciende, asciende, asciende,
y no sabe
qué crepúsculo/ qué patria lo acompaña
[...]
el hombre asciende y no sabe
qué reconcentración/*

*qué fuerza sidérea por dentro y por fuera
lo acompaña*

*en el silencio de la naturaleza
que lo respira*

En el universo poético creado por el autor, el hombre es sujeto y objeto de su existencia. Vive, al tiempo que es vivido por su pasado. En “El método del origen”, cuando se propone escoger entre dos de los fundamentos de la literatura cubana, invita a la reflexión sobre la memoria histórica. La lectura selectiva del pasado puede condicionar nuestro sentido del presente, de la misma manera en que la construcción de las identidades nacionales se sostiene sobre los fragmentos de la historia que resaltamos. Esta recomposición es en definitiva un acto de escritura que se debe revisar en aras de comprender los fundamentos a los que los discursos institucionales intenten reducirnos. Ese tipo de lectura del pasado significa una violencia: cualquier alternativa que implique selección conduce a la asfixia, quizás porque solo la mezcla de cada uno de ellos puede explicar una realidad que sostiene lazos imperceptibles con sus bases históricas.

*Si escoges a Balboa es Gilberto Girón
el que habla
Aquí son los muertos quienes hablan
Y pueden narrar cómo nos atraviesan
el pecho
En el hato de Yara o en cualquier abismo
de colonia
Intertextual y marmórea
Como la colina de agua que respira
A través del ser formando al ser
Y asfixiándolo*

*Si escoges al fraile Escobedo
También estarás asfixiándolo*

Aquí son los muertos quienes hablan

Se observa además en estos versos un reconocimiento de la compleja conformación de la identidad en las naciones de pasado colonial, problemática que sufre también el ciudadano común, que no sabe de teoría o estudios poscoloniales. De ahí que se haga necesaria la introspección como parte de una etapa imprescindible en la búsqueda de certidumbres. Esa historia fragmentada, dispersa, se resiste a ser construida como piezas perfectas de un sistema lógico. Solo puede pensarse desde el silencio, espacio único que permite conexiones profundas. En “Pensar la colonia”, el sujeto lírico propone un desmembramiento de la historia, llena de falsos mitos y de grandes hazañas, con los mismos presupuestos con que se siente la poesía. Su presencia se experimenta mejor

en el sentimiento íntimo que nos conecta de manera imperceptible con las sensaciones, las pasiones que vivieron ya otros, en esta geografía que compartimos.

*Bajo qué sombra o evolución se debe
pensar la Colonia?
Preguntaría alguien*

*Desde los márgenes del silencio
que vuelve a ser
Este silencio terral opresión interior
que se desdibuja
Contra las falsas edificaciones
que tocamos con miedo*

Más adelante se reitera esta relación de la Historia con la poesía. Ambas responden a una necesidad de comprensión, como herramientas indispensables en el diálogo del hombre con su mundo. La herencia del pasado se complejiza para el escritor que carga consigo el eco de otras voces precedentes. Heredia, Plácido, Milanés y Martí forman también parte de las sombras que rodean al sujeto lírico, a través de sensaciones, susurros o distanciamientos.

El poeta se sabe colmado de todas estas historias, se sabe vivido por sus fantasmas, sin dejarse determinar por ellos. La construcción de la cultura no es nunca un asunto finalizado, por lo que la experiencia colonial se posterga en la apropiación de cada fragmento de vida. La Colonia es, al mismo tiempo, voz exterior e interior, objeto de estudio e instrumento de análisis. Se hace presente en nuestra propia manera de comprender fenómenos modernos, en la conquista implícita del mero acto de vivir nuevas realidades. Si bien está latente en la raíz misma de nuestros fundamentos, de la forma silenciosa en que la imagina el lector, también yace en la necesidad de trasgredir sus lazos. El autor la vive y la supera de manera personal, extraño a las experiencias ajenas que otros le invitan a acoger; íntima, hasta el sentimiento de vacío que le lleva a declarar: “Ellos dicen patria/yo me voy quedando sin voz”.

II

*la misma noche que hace blanquear los
mismos árboles.*

El acercamiento al pasado que propone Karel Bofill con *Himnario del destierro* se establece a través de la conexión con una de las figuras más relevantes de la literatura cubana. Un espacio compartido y alguna proximidad de sensibilidades son los elementos que hacen posible este poemario que nace de las heridas del tiempo. Los temas sugieren eventos específicos de la vida de José María Heredia. La escritura deja

ver la pluma de un poeta joven, aunque ya sabemos que la poesía no conoce pertenencias. Desde el título se hace evidente el homenaje, que surge del reconocimiento de una tradición que no se puede ignorar: “Soy su vástago/ Musgo que anida/ En el blindaje de los puentes”.

Otras miradas se alegraron con las mismas aguas que hoy conforman nuestro paisaje. De ahí la insistencia en aquellos elementos constantes en el paso de las vidas como tema recurrente de estos versos. La playa del Judío, el río San Juan, espacios que compartieron dos almas ya unidas por la poesía. Sitios que además funcionan como elementos de conexión. “Con un dedo sobre el adoquín/ siento la vibración/ fundacional”, se lee en el poema “De la calle O’Reilly”. La geografía funge como representante de ese lugar que trasgrede la existencia humana, testigo de las mismas angustias y de los sentimientos de los hombres a través del tiempo. Aquí la poesía se hermana con la Historia, una vez más, como ese espacio virtual en que se funden los seres. Para la reunión con Heredia basta la proximidad espiritual que se experimenta frente a un verso, o la materialidad de un adoquín. Los objetos imperecederos apoyan el tránsito entre una y otra época, la poesía es el canal que hace posible esa comunicación.

La relación intertextual, implícita en cada texto, se entiende también como un ejercicio introspectivo, en el que el sujeto lírico hace conscientes las influencias que han conformado su voz. Nuevamente se observa la evocación del pasado literario como un elemento que se reconoce imprescindible en la determinación nunca definitiva de la fisonomía poética.

Los motivos de la vida del cantor del Niágara devienen pretexto para la poetización de una realidad a medias compartida. De ahí que el poemario oscile entre la voluntad del homenaje y la necesidad del joven autor de atravesar la vida con sus versos. Las temáticas abordadas no pierden su carácter universal, son en definitiva preocupaciones humanas: el amor, la lejanía, la enfermedad, la muerte. Aunque se hace énfasis en la poetización de la naturaleza, de esos rincones específicos que pudieron tener un significado especial en la vida de tantos hombres.

*(Del río San Juan)
El lomo de una sirena
Acaricia la superficie por un segundo*

*Alcanzo a mirar
Y pienso en el potable charco
Que inventa la sed
En el cerebro del hombre*

La presencia de Heredia se hace a veces distante, de modo que solo la evocación

de un pasaje, o un sufrimiento que bien pudiera haber sido el de cualquier otro, nos lo recuerda. Se habla del invierno, la distancia, el horizonte. Palabras cargadas de significaciones en la biografía del poeta romántico, pero que en esta ocasión se presentan como espacios abiertos para que juguete el lenguaje y brote el poema.

En otros momentos el contacto se hace más cercano, en aquellos textos donde cobra protagonismo la anécdota, mediante datos específicos o elementos contextuales. Sucede así en “De la muerte de mi primogénita”: la cercanía de ambos autores se hace estrecha. Sin embargo, se impone frente a lo pequeño, lo universal. Estos podrían ser también los versos de cualquier padre que sufre.

*En 1830 utilizo tres líneas
de una carta para narrar
la muerte común de mi primogénita
a mi amadísima madre:
seres que compartieron brevemente
sus nombres y mi amor*

Karel y Heredia se funden en los dominios imprecisos de la poesía, “el largo poema es real hasta que la tinta fluya”, escribe el primero. Ambos comparten una sustancia común, hecha verso según diferentes ideas estéticas. Cada época encuentra las palabras más o menos precisas para nombrar sus voluntades y en consecuencia el poeta busca una forma, acorde a sus tiempos, para moldear esos trozos de luz que le oprimen el pecho. *Himnario del destierro* con su lirismo profundo, su manera tan propia de atravesar los signos de la realidad, puede leerse como fragmentos de ese poema inacabable que en diferentes circunstancias intentaron apresar dos hombres enlazados en algún punto de la Historia de una isla.

Como *Corrientes coloniales*, los poemas de Karel evidencian una manera de aproximarse a lo poético que no renuncia a las temáticas universales ni a la realidad de saberse parte de una tradición literaria o histórica específica. En medio de búsquedas desconocidas, el escritor revela el pasado como un espacio de sustancia poética. Intentando colmar sus palabras de mundo, descubre la pequeñez de los escenarios más próximos que descansan al pie de cada sueño de apetito universal. <

¹ En “Existir, por más que no te lo permitan”, Arturo Arango apunta un creciente autismo en la poesía joven cubana. *La Gaceta de Cuba*, La Habana, noviembre-diciembre, 2003, p. 22-25.

² Remito al texto de Homi Bhabha, como base teórica de estas ideas, “Diseminación. El tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna”, tomado de Homi Bhabha: *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002, capítulo VIII, p. 122-149.

*El tiempo acaba por editar
antologías admirables.*

JORGE L. BORGES

Desde que comenzó el nuevo siglo solo han transcurrido apenas quince años, relativamente muy poco tiempo para que el grupo de los poetas más elogiados de las dos últimas décadas pueda sufrir alguna reestructuración de sus integrantes. Este selecto grupo, a quienes Arturo Arango denomina “el núcleo duro del canon”, está conformado por nombres harto conocidos. Pero, más allá de su reconocimiento por la crítica, es de mi interés hacer la lista del “núcleo” desde los de la segunda generación de *El Caimán Barbudo* –posconversacionales, como los llama Jorge Luis Arcos– hasta el inicio del nuevo milenio, donde comienza la denominada Generación cero.

Si a lo largo del siglo xx, como analiza Arango en el mencionado trabajo, se han sucedido varias antologías que han ido moldeando y reafirmando las grandes voces de cada momento y tendencias poéticas –muchas de ellas usadas como plataformas de lanzamiento de sucesivas “nuevas promociones”–, en las dos últimas décadas su densidad se ha incrementado considerablemente. Antonio José Ponte lo reconoce cuando declara: “La generación de nosotros ha caído en la trampa de las antologías”.¹

Este tema ha sido tratado por muchos críticos y poetas, incluidos todos los mencionados. Sus causas, según expone Idalia Morejón en “El boom de las antologías”, son principalmente dos. La primera es la situación económica particular del país después de los 90, que provocó una crisis editorial que favoreció las antologías, en especial las de poesía por su brevedad. Asociado a los nuevos cambios económico-sociales, se produjo un éxodo masivo de muchos artistas, hecho que convirtió a la Isla en un foco de interés internacional, y propició variadas gestiones personales que garantizaban antologías.²

Estos motivos son pertinentes a partir de los 90 según la autora –sobre todo el primero–; sin embargo, “el boom de las antologías” ya había comenzado desde los 80, aunque anteriormente nunca hubo un déficit de ellas. Las causas, por lo tanto, no pueden resumirse a estas dos señaladas. Arango opina que, “para comprender la persistencia con que las antologías han aparecido en la literatura cubana de las últimas dos décadas, habría que remitirse, inevitablemente, a las relaciones entre literatura y poder”.³ La poesía cubana, especialmente aquellas promociones que han querido mostrarse como un grupo más o menos homogéneo, que buscaba diferenciarse de su tendencia predecesora, ha precisado afirmarse mediante esa forma del canon que es la antología.⁴

¿Cuál es el poder entonces de esta forma de presentación? **La labor de todo canon –necesario a pesar de sus flaquezas– es establecer jerarquías y puntos de referencia obligados. Tal tarea es llevada a cabo generalmente por la academia y las instituciones culturales, quienes determinan qué queda dentro y qué fuera. La elaboración de las antologías sigue un procedimiento similar.**

El antólogo, a

partir de su sistema de valores, determina a través de una estrategia de inclusiones y exclusiones lo que debe resaltarse. Su función primaria es la de erigirse como modelo frente a otros ya existentes, negando o afirmando el canon académico-institucional; no tanto para marginar las excluidas, sino para resaltar las incluidas.

Alfonso Reyes señala que mediante las antologías, sobre todo las de poesía, se puede visualizar claramente la evolución de las convenciones y de los gustos de una época, porque “dejan sentir y abarcar mejor el carácter general de una tradición, mucho más precisa y cambiante que la prosa”.⁵ El

El canon poético de fin de siglo



Alejandro Amaro



Con estas aspiraciones en mente, era indispensable homogeneizar la muestra para que los resultados no contuvieran notas discordantes que llevaran a conclusiones erróneas. El primer criterio tiene que ver con la variante de antología. Las hay de una ciudad o provincia en concreto, las hay de temática amorosa, de temática erótica, social, de poesía escrita solo por mujeres, de algunos pocos escritores escogidos casi aleatoriamente, de ganadores de algún premio en específico, de autores que viven fuera de Cuba, etc. Por ello, para que las antologías tengan las mismas variables de partida, me limitaré a aquellas que proyecten abarcar a poetas de toda Cuba, sin descartar tampoco las que incluyan escritores de la “diáspora”.⁶

Otras más taxativas, como las francamente “promocionales” o simplemente con un criterio de edad bien delimitado —que solo buscan mostrar lo más joven—, también son integradas al *corpus*, ya que en ellas tienen su presentación muchos autores que después serán comunes en las más abarcadoras, demostrando su supremacía con respecto a sus coetáneos. Existen otras variantes que presentan un singular interés para su análisis, como puede ser el caso de las preparadas para editoriales extranjeras, por cuanto la selección exportada tratará de ser lo más “definitiva” posible, por lo que no deberían incurrir en omisiones, como demostraré que ocurre en la mayoría.

El último caso relevante tiene que ver con la amplitud temporal; mientras más abarcadora cronológicamente se proponga ser una antología, con más rigor deberían haber sido escogidos sus integrantes. De esta manera, las que cubran todo el siglo xx adquieren mayor relevancia, en las que, aunque siempre la última palabra la dirá el tiempo —como nos dice Borges—, los poetas seleccionados de las dos últimas décadas compartirán espacios con los más grandes nombres de la literatura cubana, lugar que es bien difícil merecerse.

A fin de precisar un punto de partida para las de tal extensión, hay que delimitar una fecha inicial que permita hacer un corte justo. Un criterio preliminar ha sido el año 1950 como mínimo para la fecha de nacimiento de los poetas trabajados, ya que su entrada al mundo editorial está marcada por el fin del quinquenio gris. Pero hay ciertos autores, como Raúl Hernández Novás, que entrarán dentro del *corpus*; de hecho, tal autor, casi siempre antologado, ha sido mi delimitador en las antologías trabajadas que cubren todo el siglo xx.⁷ Esto se debe

a que algunos, como él, “siendo coetáneos de la generación del *El Caimán* [...] habían estado gestando desde entonces una nueva estética que, debido a las imposiciones (oficiales o emanadas del espíritu de la época), permanecieron en silencio hasta inicios de los 80”.⁸ *Usted es la culpable*, primera antología que incluyo, comienza con Novás precisamente.

En relación directa con este propósito, existe otro ensayo del propio Arango, “Primera coda”, donde realiza un trabajo similar, pero con las antologías panorámicas del último siglo; y rastrea el proceso de fijación y marginación del canon poético cubano del siglo xx hasta los años 80. En él declara que no le gusta mezclar las estadísticas con poesía, pero que el trabajo lo lleva inevitablemente a ello. Por mi parte, no tengo reparos en utilizar este método, siempre que se justifique, y esta vez —por la relevancia y la proliferación de antologías— lo está definitivamente.

Toda comparación debe tener un punto de partida —más si se trabaja con una muestra de dieciocho antologías con ciento cuarenta y un poetas—,⁹ y para desempeñar esa función, la mejor es la excelente compilación de Jorge Luis Arcos, *Las palabras son islas* (1999). La elección está justificada, ya que el compilador es consciente de que el deber de la antología —como forma de crítica, pues se rige por criterios de calidad poética— es “establecer ciertos criterios generales de canonicidad”. Lo más destacado, como reconoce Arango,¹⁰ es que tales juicios no han sido únicamente realizados por Arcos, sino que entre sus consultores estuvieron los mejores estudiosos de la poesía cubana, como Cintio Vitier, Enrique Saíenz, Fina García Marruz, Roberto Fernández Retamar, César López, Ricardo Hernández Otero y Guillermo Rodríguez Rivera. No obstante, para ampliar la lista de sus méritos, incluye una extensa enumeración de todos los poetas destacables del siglo, resaltados aquellos que pudieron haber integrado la lista final, si el espacio se lo hubiera permitido.

Solo un año antes de editarse, el propio Arcos confeccionó otra muestra similar, esta vez una edición bilingüe de autores nacidos a partir de 1940, con el apoyo de la Asociación de Escritores Austríacos y de la embajada de ese país. Quizás por razones de pertinencia, ya que era una muestra orientada a un público extranjero, o también por el espacio disponible, la cantidad de antologados a partir de Novás se redujo en veinticuatro nombres. Por cualquiera de las causas, el hecho de que el propio Arcos realizara una lista similar solo un año antes, convierte a la primera en una versión ajustada de la de 1999.¹¹

ensayo de Arango citado anteriormente es ejemplo de ello.

Como declaraba al inicio, mi tarea será la de crear una supra-antología de las antologías de los 80 y los 90. No me detendré a evaluar si las características (auto) atribuidas por los críticos o por los poetas antólogos tienen pertinencia mediante un estudio comparativo profundo de poéticas segmentadas, cronológica o generacionalmente. Solo deseo extraer de una parte representativa de tal cúmulo de antologías ese “núcleo duro del canon”, y a la vez dejar visible las “marginales” que se salgan de “los nombres de siempre”.

Entre sus puntos interesantes está que Jorge Yglesias, repetido en ambas antologías, solo es antologado —dentro de mi muestra— por Luz Elena Zabala en *Donde irrumpe la luz*, lo que indica una preferencia personal que no coincide con ningún otro antólogo. Otro, es que a Amando Fernández solo lo incluyen él y Jesús J. Barquet, ya que ambos se proponen trabajar con poetas que vivan fuera del país. Lo curioso es que ninguna de las otras antologías con este mismo propósito lo hace, convirtiéndolo en un caso similar al de Yglesias.

En 2002, Jesús J. Barquet y Norberto Codina, como parte de un proyecto del Fondo de Cultura Económica de México, conformaron otra antología panorámica del siglo ya finalizado. En su prólogo, Barquet declara la suya cómplice de la de Arcos, aunque los criterios seguidos —además del subjetivo de calidad poética— son mucho más restrictivos: como el de dar fe de “el proceso poético cubano como una vía de expresión del drama íntimo y colectivo vivido dentro y fuera de la Isla”,¹² el de representar las figuras cimeras de diferentes tendencias, o el del gusto personal de los antólogos.¹³

Cuando se ponen en comparación esta y su antecesora, lo primero que destaca es la enorme diferencia de poetas incluidos, lo que demuestra la gran selectividad de la más reciente, con treintaicinco poetas menos. No solo la cantidad las aparta entre sí, sino que los autores seleccionados prueban que han influido más otros factores —como la intención de incluir nombres de la diáspora y otros tipos de diversidad—, que el criterio elusivo de “calidad”. Poetas como Alina Galliano, Orlando González Esteva y Carlota Caulfield resaltan mucho cuando ocupan espacios tan cotizados —tres de diez— de todo ese período de tiempo.

En base a estas tres abarcadoras y estrictas antologías, podríamos partir de la siguiente lista final: Raúl Hernández Novás, José Pérez Olivares, Reina María Rodríguez y Ángel Escobar. Si la extendemos un poco más, se agregan Sigfredo Ariel y Damaris Calderón. Como la de Barquet era la más breve y quise solo tomar los poetas que coincidieran con Arcos, se ha conformado esta lista de seis que serían el canon de los 80.

De ellos, solo Novás, Escobar y Reina María aparecen en todas las posibles. Luz Elena en la antología que publicó en Colombia, *Donde irrumpe la luz*, excluye a Damaris Calderón, a José Pérez Olivares y a Sigfredo Ariel, olvidado también en *Un grupo que avanza silencioso*. En *Incesante rumor*, antología editada para Canarias, se extrañan también a Olivares y a Damaris. Esta última es descartada además en la de Alicia Llarena de los años 80.

Es necesario hacerle algunas correcciones a este canon básico para comenzar a hacer justicia, porque es evidente que Barquet y Codina no tomaron en cuenta ninguno de los autores de finales de los 80 ni de los 90 para su antología. Excepto Damaris y Ariel, los otros cuatro son autores que para la primera mitad de los 80 ya están consolidados —en menor medida Olivares que los tres restantes— y solo conforman en realidad una parte del verdadero canon. Imprescindible resulta entonces agregarle dos nombres más: Roberto Méndez y Ramón Fernández-Larrea —todos nacidos antes de 1960—, quienes tienen la misma frecuencia de aparición (ocho) que Olivares, Novás y Damaris. Estoy seguro de que sus ausencias en la del Fondo de Cultura Económica se deben a la pluralidad de restricciones que imponen sus propios criterios, de manera que los convierten en dispensables, ya que en su generación Novás, Reina y Escobar se llevan casi siempre las palmas para los críticos. Larrea, de las posibles, es descartado en las preparadas para Venezuela y Canarias, y en cuanto a Roberto Méndez, no logro explicarme su ausencia en *Heridos...*, ni en *Mapa imaginario*. Otros nombres menos repetidos, pero con cierta cantidad significativa de apariciones, que debutan con *Usted es la culpable* (1984) son: Efraín Rodríguez con seis, y Luis Lorente, Aramis Quintero, Soleida Ríos, Alex Fleites y Marilyn Bobes con cinco.

Dejando atrás a los nacidos antes de 1960 —exceptuando a Armando Sánchez Cobián, Atilio Caballero y Rolando Sánchez Mejías, del 59—, entramos en los que comienzan a publicar sus primeras letras después de 1980. La mayoría están reunidos en *Retrato de grupo* (1989), donde sus antólogos declaran que incluirán a los más reconocidos. Lo singular de este caso lo constituye que alegan no estar presentando un retrato generacional; sin embargo, aclaran que excluirán a ciertos autores —percibo a Reina, Novás, Ariel, Méndez y Escobar— por su edad. En esta línea, solo les restan los nuevos de los 80, es decir, una “generación” después de todo.¹⁴

Los nombres más antologados no sorprenden tampoco: Carlos Augusto Alfonso, Antonio José Ponte y Omar Pérez, nueve inclusiones en toda la muestra; Víctor Fowler, Emilio García Montiel y Damaris Calderón, ocho; Alberto Rodríguez Tosca y Juan Carlos Flores, seis; y Rolando Sánchez Mejías, Ismael González Castañer, Frank Abel Dopico, Heriberto Hernández, Pedro Marqués de Armas y Almelio Calderón con cinco.

La de Daniuska González para Venezuela reafirma el estigma de las antologías extranjeras, ya que no integra a los tres

más antologados de *Retrato...* Por otra parte, Codina excluye en su antología de los 80 a Damaris, Ponte y a Omar Pérez, quien tampoco integra *Mapa...* La condición de incluir solo a autores que vivan y publiquen en Cuba provocó que Montiel, Antonio J. Ponte y Damaris Calderón tampoco se incluyeran en *Incesante...*

Un año después, Gaspar Aguilera editó una antología con similar criterio cronológico (1958-1972, el segundo tomo) y, como se empieza a hacer habitual en las confeccionadas para publicarse en el exterior, hay ausencias de gran peso. Nueve de los veinticinco de *Retrato...* se repiten, pero no lo hacen ni Carlos Augusto,¹⁵ ni Víctor Fowler —quien no aparece en *Incesante rumor*—, ni Emilio García Montiel. Aunque hay que señalar que aparece por primera vez Nelson Simón, quien tendrá una buena presencia en otras, con cinco menciones. Además, puede decirse que es bastante “marginal”, ya que incluye siete autores con esa única aparición, y el promedio de frecuencia de sus integrantes es de 3,5 veces. Solo superada —considerablemente— por *En un abrir y cerrar de siglo*, con un promedio de 1,3 veces.

En 1994 en la colección Pinos Nuevos aparece una selección confeccionada por Fina García Marruz, Roberto Fernández Retamar y Eliseo Diego, como parte de un proyecto para favorecer a poetas no publicados y nacidos después de 1960. *Nuevos poetas cubanos* está emparentada con otra de 1997, *Nuevos juegos prohibidos. Jóvenes poetas de Cuba*, a cargo de Mayra Hernández Menéndez, editora de la anterior. Tanto es la superposición que, de los trece de *Nuevos...*, nueve reaparecen en la de tres años más tarde.

Ya a partir del año 1994 aproximadamente, los nuevos nombres que vayan debutando en antologías estarán en franca desventaja cuantitativa con sus antecesores. Por lo que es necesario bajar el listón permisivo y comenzar a notar poetas noveles que mantengan una presencia relativa en lo adelante. Este es el caso de Jorge Luis Arcos y Abilio Estévez con cuatro menciones, y Yamil Díaz Gómez, Alexis Díaz Pimienta, Gustavo Pérez Fernández, Alessandra Molina, Carlos Martí Brenes, Alejandro Fonseca, León de la Hoz, León Estrada y Reynaldo García Blanco con solo tres.

Justo en la mitad del decenio, Norberto Codina publicó *Los ríos de la mañana. Poesía cubana de los 80*. Su intención era realizar otro panorama de esa década, mientras en el prólogo Arturo Arango le criticaba a *Usted es la culpable* vaticinar un cambio estético que aún no se había gestado del todo en ese momento. Por su parte, Codina decide dejar fuera a uno

grande, Omar Pérez; a la vez que incluye poetas de muy poca presencia en toda la muestra. Tales son los casos de Reynaldo García Blanco (tres); Cira Andrés, Osvaldo Sánchez y Manuel Sosa González (dos); y Yoel Mesa Falcón, Alberto Serret, Chely Lima y Zoe Valdés, con solo una.

En ese mismo año, Rolando Sánchez Mejías da a conocer *Mapa imaginario. 26 nuevos poetas cubanos*, única antología temática de la muestra, pero que desea mostrar también los poetas protagonistas del cambio en el “imaginario poético reciente” después del estancamiento de los 70. Entre sus singularidades tenemos las ausencias de Méndez y Omar Pérez, que ya habían sido notadas, y el debut de Norge Espinosa, cinco veces incluido en lo adelante. En las antologías restantes hasta el fin de siglo y en las de inicios del segundo milenio no hay más sorpresas.

Hasta ahora, solo he ido confirmando con los datos los resultados que ya sabíamos de antemano; pero espero que este estudio sirva para que después, con más detenimiento, puedan detectarse las causas -literarias y extraliterarias- de muchas ausencias e inclusiones deliberadas en estas antologías. Dentro de cincuenta años podrán compararse los autores que se sigan incluyendo en las antologías del antiguo fin de siglo xx, y ver si este selecto grupo, el canon del canon, logra mantenerse. Eso dependerá por supuesto, como dijo Borges, de cómo se lea de aquí a cincuenta años. <

¹ Citado por Arango en *En los márgenes. Acercamientos a la poesía cubana*, p. 28.

² Cfr. Idalia Morejón en “El boom de las antologías” en *Unión*.

³ Arturo Arango: Ob. cit., p.49.

⁴ Cfr. ídem.

⁵ Citado por Issac Sanzana en “Inclusión y exclusión: la antología de la polémica” en revista *Borradores*.

⁶ Sobre la decisión de aunar sin distinción a poetas cubanos dispersos por todo el mundo ya existen varios trabajos. Cfr. J. L. Arcos: “Nota preliminar” a *Las palabras son islas* y Arturo Arango: “Primera Coda” en ob. cit.

⁷ Este grupo lo conforman: *Las palabras son islas* y *La isla poética*, de J.L. Arcos, y *Poesía cubana del siglo xx*, de Jesús J. Barquet y Norberto Codina. *Poetas cubanos actuales* (1995) de Daniuska González, publicada en Venezuela, es otra antología de la que debí omitir una parte de sus antologados, ya que su propósito era presentar los mejores autores en activo de ese momento. Con *En un abrir y cerrar de siglo. Cuba, maestros y novísimos de la poesía* sucede algo similar, aunque, como el propio nombre lo indica, los autores más jóvenes están ya separados por el propio antólogo en una sección aparte. Otra peculiaridad de este tomo es que deliberadamente deja fuera a los poetas que comenzaron a publicar en los 70 y los 80, para cumplir con su objetivo de establecer diálogos entre la poesía de los “maestros” y la de los “novísimos” de los 90. Por último, *Heridos por la luz. Muestra de poesía cubana contemporánea*, de Jorge Souza, inicia con Luis Rogelio Noguera, nacido en 1945.

⁸ Arturo Arango: Ob. cit., p.24.

⁹ Hubo varias antologías que me hubiera gustado incluir, pero a las cuales no pude acceder, entre ellas: *Jugando a juegos prohibidos*, selecc. Agustín Labrada, La Habana, 1995; *Con una súbita vehemencia, antología de poesía contemporánea en Cuba*, selecc. Juan Nicolás Padrón Barquín, La Habana, 1996; y *De transparencia en transparencia*, selecc. Nidia Fajardo Ledea, La Habana, 1993.

¹⁰ Cfr. “La isla es su poesía” en *En los márgenes. Acercamientos a la poesía cubana*.

¹¹ Estos son los nombres de los que hubiera prescindido: Aramis Quintero, Luis Lorente, Soleida Ríos, Carlos Martí, Alex Pausides, Lourdes Gil, Norberto Codina, Raquel Carrió, Jesús J. Barquet, Abilio Estévez, Iraidá Iturralde, Alejandro Fonseca, Roberto Valero, Ruth Behar, León de la Hoz, Alberto Acosta-Pérez, Ismael González Castañer, Pedro Llanes, Sigfredo Ariel, Reynaldo García Blanco, Heriberto Hernández, Pedro L. Marqués de Armas, Damaris Calderón, María Elena Hernández, Alessandra Molina y Norge Espinosa Mendoza. Además, el único nombre que está en *La isla poética*, pero no en la sucesora, es el de María Elena Blanco, y esto porque la poetisa vive en Austria actualmente.

¹² Jesús J. Barquet: “Nueve criterios para armar y una conclusión esperanzada”, en *Poesía cubana del siglo xx*, p.26.

¹³ Otro criterio mencionado lo resalto aparte, ya que, aunque no se declara en las demás, les es común a todas. Me refiero a que solo toman en cuenta “poesía culta”, o sea, escrita y no oral, tampoco las letras de los cantantes de la trova, alabadas por muchos como ejemplo de la mejor poesía.

¹⁴ Este término y su pertenencia ha sido muy debatido, pero su uso como los integrantes de una época con características determinadas, que los diferencian de la anterior y de una posterior, es muy útil metodológicamente.

¹⁵ Carlos Augusto Alfonso no participa en la de Luz Elena Zabala –hasta ahora la que más ha apartado a grandes nombres–, pero en lo adelante esta antología dejará de ser un dato interesante, ya que, si se revisan sus poetas, se evidencia que la compiladora excluyó deliberadamente estos autores de los años 80, para privilegiar un diálogo entre los que nacieron antes del 60 y los “novísimos” que publicaron por vez primera en la última década.

Bibliografía:

- Antologías seleccionadas (orden cronológico)
- Usted es la culpable. Nueva poesía cubana*, selecc. Víctor Rodríguez Núñez, La Habana, Ed. Abril, 1994.
- Retrato de grupo*, selecc. Carlos Augusto Alfonso, Víctor Fowler, Emilio García Montiel y Antonio José Ponte, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1989.
- Un grupo avanza silencioso II. Antología de poetas cubanos nacidos entre 1958 y 1972*, selecc., Gaspar Aguilera Díaz, México D.F., UNAM, 1990.
- Poemas transitorios. Antología de nuevos poetas cubanos*, selecc. Arsenio Cicero San Cristóbal, Caracas, Consejo de publicaciones ULA, 1992.
- Poesía cubana de los 80. Antología*, selecc. Alicia Llerena, Las Palmas de Gran Canarias, Ed. La Palma, 1993.
- Nuevos poetas cubanos*, t. I y II, selecc. Eliseo Diego, Fina García Marruz y Roberto Fernández Retamar, pról. de Alberto Edel Morales, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1994.
- Donde irrumpe la luz. 18 poetas cubanos*, selecc. Luz Elena Zabala, Bogotá, Diálogos, 1995.
- Los ríos de la mañana. Poesía cubana de los 80*, selecc. Norberto Codina, prólogo de Arturo Arango, La Habana, Ed. Unión, 1995.
- Mapa imaginario. 26 nuevos poetas cubanos*, selecc. Rolando Sánchez Mejías, La Habana, Embajada de Francia en Cuba e Instituto Cubano del Libro, 1995.
- Poetas cubanos actuales*, selecc. Daniuska González, Caracas, Colección Ateneo de Los Teques, 1995.
- En un abrir y cerrar de siglo. Cuba, maestros y novísimos de la poesía*, selecc. Carlos Martí Brenes, Buenos Aires, Instituto movilizador de fondos cooperativos C. A., 1997.
- Nuevos juegos prohibidos. Jóvenes poetas de Cuba*, selecc. Mayra Hernández Menéndez, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1997.
- La isla poética*, ed. bilingüe, selecc. Jorge Luis Arcos, La Habana, Ed. Unión, 1988.
- Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo xx*, selecc. Jorge Luis Arcos, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1999.
- La casa se mueve. Antología de la nueva poesía cubana*, selecc. Aurora Luque y Jesús Aguado, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2000.
- Heridos por la luz. Muestra de poesía cubana contemporánea*, selecc. Jorge Souza, Universidad de Guadalajara, 2002.
- Incesante rumor. Antología de la poesía cubana actual*, selecc. Teresa Melo, Javier Cabrera y León Estrada, Las Palmas de Gran Canarias, Puente Palo, 2002.
- Poesía cubana del siglo xx*, selecc. Jesús J. Barquet y Norberto Codina, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2002.

Otra bibliografía:

- Arturo Arango: *En los márgenes. Acercamientos a la poesía cubana*, Matanzas, Ed. Matanzas, 2014.
- Idalia Morejón Arnaiz: “El boom de las antologías” en *Unión*. La Habana, v. 7, n. 20 (julio-septiembre de 1995), p. 78-84.
- Issac Sanzana Inzunza: “Inclusión y exclusión: la antología de la polémica” en revista *Borradores*, v. VIII-IX, Universidad Nacional de Río Cuarto, 2008.

Carlos Celdrán

ENTREVISTA >

p. 18-22



Carlos Celdrán: No puedo volver al que yo era porque tengo otro público

Omar Valiño

He tenido la dicha de seguir la carrera de Carlos Celdrán como director escénico por casi treinta años, poco menos de una década antes de la fundación de Argos Teatro. A propósito del otorgamiento y entrega del Premio Nacional de Teatro a él este enero de 2016, la consejería cultural de la Embajada de España

en La Habana, me invitó a intercambiar públicamente con Carlos en su espacio Jueves de la Embajada. Aconteció el 28 de enero con ambos sobre un set de estilo cercano a sus puestas en escena por el contraste cromático entre el blanco y el negro, aunque no por los obligatorios micrófonos, y otras técnicas, para amplificar el sonido ante el auditorio y dejar el registro del encuentro.

Rememoré la vieja entrevista a Celadrán, publicada por La Gaceta en 2000, cuando solo había estrenado dos o tres espectáculos al frente de Argos Teatro. La sólida promesa que entonces era la agrupación miraba el tiempo por venir. Convencido estaba, ahora, de la necesidad de otra conversación que, al paso de los años y del mucho trabajo, trajera en su voz valoraciones sobre el itinerario transcurrido. Para mis adentros, buscaba una “segunda parte” de aquella entrevista donde se apostaba por el director cubano teatral del siglo XXI, en el sentido de un artista que iba a ser capaz de interpretar las formas, los estilos, las técnicas en relación con lo que iba a pasar en Cuba, con la realidad cubana de ese siglo que se abría.

¿Cómo has sido del siglo XXI, poniendo en correspondencia esas formas, que vienen de la tradición cubana y del mundo todo, con los paisajes temáticos cubanos?

Siempre he visto el teatro como un viaje. Me gusta la metáfora del viaje, del cambio. He ido montando espectáculos que han sido el resultado de influencias en el momento en que yo las he recibido y que he podido sintetizar. Y eso ha ido llegando a mi vida en la medida en que yo voy cambiando. Las formas van cambiando, estéticas, técnicas, y las influencias también, en la medida en que se transforman mis preocupaciones. Recuerdo que cuando empecé en el Buendía mi preocupación más fuerte era por la imagen, por el lenguaje teatral. Pensaba que la palabra, el texto, no era el centro, sino que la imagen era lo más importante y la construcción de un lenguaje visual. Y el teatro era eso: la imagen.

Para mí el teatro ha sido encontrarme con personas que me han marcado, que me han hecho cambiar y descubrir que yo también puedo ser de otra manera. Cuando encontré a Eugenio Barba, yo era muy joven, Eugenio también era joven, mayor que yo. El impacto de su presencia, de su modo de crear, de su sabiduría, de su teatro, fue tan fuerte que me hizo darme cuenta de que lo más importante para mí ya no era la imagen, que nos obsesionaba a todos en ese primer Buendía, sino más bien el cuerpo del actor. En el cuerpo del actor estaba la verdad, en su biología, en la palabra estaba la doblez, la representación. Siempre tuve la obsesión por buscar cierta dosis de verdad en el teatro, primero en la ambigüedad de la imagen, después en el cuerpo, en el silencio del actor, en los grandes entrenamientos sicofísicos que venían de Barba y de Grotowski. Me metí en teatro de cenáculos, ritual, para pocos espectadores, buscando la vida, el *bios* del actor.

Ya cuando fundé Argos Teatro, empecé a sentir un viraje muy fuerte por otras experiencias de viaje, donde el teatro debía abrirse más a la sociedad, encontrar historias, volver a los textos, equilibrar lo visual y lo físico. Tener un camino central, más moderado, donde los extremos confluyeran y donde la imagen y el cuerpo encontraran de nuevo la historia y hablaran al gran público, a una platea diversa, heterogénea, donde estuvieran todos los niveles culturales, todos los estratos sociales, todas las reacciones posibles para recomponer una imagen del presente y del futuro del ser cubano contradictorio y agónico que vive en la Cuba de hoy. Encontré el teatro social, el teatro humano, más cerca quizás de influencias cinematográficas, de Bergman, de otros directores que trabajan las zonas oscuras, profundas del

ser y, a la vez, entretienen, y también hay transparencia. De ahí surge esa metáfora del teatro transparente, para ver el fondo de las cosas del comportamiento humano.

Ha sido un viaje. Yo nunca he estado preocupado por estar a la moda, ni por querer hacer un teatro de vanguardia, ni tener una visualidad rompedora, ni construir un espacio moderno, teatral, visualmente con un código moderno. Me han interesado profundamente otras cosas que tienen que ver con la verdad o la investigación profunda en el actor. Y eso me ha llevado a asumir técnicas, maestros. Siempre he estado estudiando porque cada vez que empiezo un ciclo, un punto de giro en mi vida, que ha tenido que ver con mi vida y con la estética en el teatro, siento que no estoy preparado para ello. Cuando empecé a trabajar ese equilibrio que mencioné por un actor mucho más real en escena, tuve que estudiar esas técnicas porque yo venía de un teatro de vanguardia, de experimentación, donde eso no se priorizaba. Cómo trabajar con un actor, cómo trabajar con un texto y cómo dirigir en una situación de representación, digamos, más realista. Y tuve que empezar por ahí, ha estado en función de eso, de lo que he ido necesitando.

En esa escena transparente, que tú asumiste como poética, tenemos el Noveno piso con sus formatos más grandes y aquellos personajes marginales de un modo u otro: de Baal a Chamaco, pasando por Roberto Zucco como el símbolo mayor, Pasolini y su marginalidad de otro orden, pero marginalidad al fin. ¿Tú encuentras alguna relación entre esa escena transparente, aquel enorme espacio, el gran público al que se destinaba y esta obsesión tuya de los primeros años de Argos por los personajes marginales?

Descubrí que los marginales eran las únicas personas que podían tener verdad entre los roles de personajes de la sociedad que yo podía presentar en escena, donde único yo podía encontrar verdad, un fondo que yo tocara y no se me hundiera la mano. Hay una crisis de la representación en la escena, en el cine, en la televisión, en el dramatizado, de quiénes somos, que no es el cliché, que no es el cubano simpático, la *comedieta* nacional, como se generaliza. ¿Dónde está el ser complejo que somos? El que sabemos que somos y no lo encontramos reflejado en los medios, en los escritores. Faltan escritores que puedan lograr eso. Yo he estado buscando ese ser complejo en escena. Una actuación, una técnica para presentar a un cubano complejo en escena. Que viva la agonía de vivir aquí, de ser un ser aquí. Y cuando digo ser un ser, es todo lo que implica ser un ser, y cuando digo vivir aquí es todo lo que implica vivir aquí en todos los niveles de realidad, como puede ser en cualquier parte del mundo. Tú puedes encontrarte eso en el teatro, ese sentimiento contemporáneo de grandes conflictos humanos, políticos y sociales. Siempre sentí esa ausencia y he estado buscando eso y lo he ido encontrando en dramaturgias de distintas partes, clásicas, contemporáneas, buscando ese personaje, siempre tras un mismo personaje y en ese período lo encontré en los marginales, en la voz marginal. ¿Por qué? Es largo explicarlo. Era donde lo podía hallar, en la rebelión de Zucco, en la rebelión de Pasolini contra la moral y el *establishment* que no quería aceptar su diversidad sexual, identitaria, política. También por su forma de pensar, de ver la vida, social, y porque él tenía todo el problema de la lengua. Yo creo que hasta en *La vida es sueño* estaba porque el Segismundo nuestro no era el español, y tenía una gran deuda con Calderón, la lengua, el Siglo de Oro, y con todas las reflexiones filosóficas de Calderón, era un muchacho nuestro, un hombre de la calle, era casi un *homeless* en esa torre trancado por el padre. Si pensamos en *El alma buena de Se-Chuán*, lo difícil que era ser bueno en una situación como la de finales de los 90 en Cuba, ser bueno, tener valores, saberse comportar, había que inventarse un primo monstruoso para poder defender ciertos valores. Siempre estuve buscando en esa zona de personajes algo

que fuera real, mi obsesión por lo real también, nuestra obsesión por quitar máscaras, por quitar mentiras, contar qué somos.

Los marginales me dieron esa posibilidad, los antihéroes, para llevarlo a un grado más teatral. Y en *Stockman, un enemigo del pueblo*, de Ibsen, el intelectual que se sale de la posición cómoda de la oficialidad para encontrar un camino hacia la verdad de lo que él piensa. Esa ha sido una clave para entendernos.

Esa línea, absolutamente coherente, tiene un punto particular de llegada en Chamaco, de Abel González Melo. Como joven dramaturgo influido por tus propios espectáculos, él pone técnicas y zonas temáticas en un paisaje cubano. Creo que Chamaco es una obra muy importante en el camino de la dramaturgia cubana. Y, al mismo tiempo, es la obra tránsito del Noveno piso a tu guarida pequeña en Ayestarán y 20 de Mayo. Y hacia otro momento: esos espectáculos más enclaustrados, en función de un pequeño espacio, donde también está lo marginal –en extremo, como en Fango–, pero se van construyendo otros espacios que uno puede asociar a la casa cubana hasta llegar a Aire frío. A partir de ese segundo momento de Argos, ¿cómo ubicas esa micropoética en tu trayectoria hasta hoy?

Siempre he seguido las mismas preocupaciones temáticas, buscar voces, sujetos que puedan representar cierta complejidad sobre la realidad cubana, que tengan conflictos, agonías, heridas y que esas heridas se puedan reconocer y compartir porque de esa carga nacerá la comunicación con el público, la complicidad y la conmoción. Estamos tan apurados con el teatro que tenemos que hacer porque no hay tiempo para simplemente divertir y entretener. Yo lo veo así. Vivir en Cuba no me da tiempo para perder el tiempo. Tengo que conmovier, tengo que conmocionar y hacerlo pulsando las heridas de esos personajes y buscando sus laceraciones.

Para perder el tiempo hay otros espacios. Creo que hay que divertirse también conmocionándose, y fue lo que pasó en esa sala de otra escala. Me dije: “¿Cómo trabajo ahora aquí?”, porque era como un teatro de cámara que me daba un teatro aficionado, escolar. Cuando acostumbraba a presentar el vacío, como era antes en el Noveno piso, que era maravilloso, tenía esa explanada enorme donde ponías un actor en el centro y estabas ante un foro. Poner el vacío en esa salita con aquellas patitas negras, poner un actor allí se convertía en algo aficionado, era muy poco teatro. Entonces me dije: “Tengo que buscar algo”, y surgió algo a lo que no me había atrevido antes: trabajar con escenografía al modo más clásico, poner puertas, paredes, ventanas, encerrarme, y creció la escenografía como módulo, como historia, como testimonio.

Estaba ya en el Noveno piso en Zucco, pero aquí como artefacto, quizás más realista y a la vez más encajonado. Ahí empecé a salir *Talco*, los personajes contra un muro. Me di cuenta de que un espacio pequeño, si yo lo cerraba más, lo convertía en algo más grande, en la compresión se amplificaba, una paradoja del espacio, pero era una metáfora teatral que me obsesionó y me sigue obsesionando. Empecé a trabajar con ese espacio, a jugar a reducirlo: corta, aplana, tira contra el espectador a los actores, pégalos a las paredes, arrincónalos, siéntalos en las esquinas. Y era una dramaturgia del país también, una forma de visualizar a través del espacio el drama de la realidad; una modernidad, aunque los jóvenes me puedan decir que es realismo, pero no, es una forma de palpar una esencia visual de lo que somos, a través de los materiales y de la compresión. La compresión llevaba a una aceleración de la forma de hablar, de moverse. No es presentar el realismo de *Aire frío*, de esa familia cubana; al comprimirlos aceleras su comportamiento, ahí hay una contemporaneidad, una simultaneidad, hablan todos a la vez, están comprimidos en todos esos espacios y de ello se desprende toda una lectura temática. Sí, los marginales, pero ligados a toda esta lectura espacial y esta nueva relación con el espectador donde el ojo entra.

He seguido trabajando sobre los marginales. Más joven me identificaba con Zucco, con los héroes que gritaban y rugían, nietzscheanos, se me fue pasando y dejé entrar el humor, comencé a verlo de otro modo. Que es *Aire frío*, es *Talco*. Entonces resultan personajes más interesantes. Eso ha venido con el tiempo.

El gran público, a pesar de la sala pequeña, te sigue en Argos Teatro. Pero también gran público porque acude con naturalidad el del barrio y esta característica ha aumentado ese carácter de ágora que siempre ha tenido tu teatro, pero encuentro que se ha subrayado en Ayestarán y 20 de Mayo. ¿Cómo percibes tú en la piel del público, en la energía que dispensa, ese carácter de ágora frente a tus espectáculos?

Siempre he buscado, y últimamente más, ese teatro central que trate de colocarse, aunque sea utópicamente, en el centro de la sociedad y piense la sociedad, que sea visto por todo el mundo. Para eso me he quitado prejuicios teatrales: no trabajo para una élite ni para el propio gusto, no monto necesariamente mis lecturas más profundas, sino obras que pueden llegar a esa platea diversa. El público nos ha cambiado. Me ha cambiado mucho a mí en esa sala. Es un público que ante la desgracia ríe, algo desconcertante. Luz Marina desgarrada, llorando, sufriendo, desbaratada, dando gritos y el público empieza a reír. Y empieza a reírse del humor negro de Virgilio Piñera. Ese público popular que va por primera o segunda vez al teatro, que no respeta ninguna convención. Algo dramático porque es un síntoma de que hemos perdido comportamiento, pero también hay franqueza en esa risa, en esa desfachatez. Franqueza e interés en su gran conexión con las obras. Nos ha cambiado porque no estábamos acostumbrados a eso, a que el público va a reír, te va a cambiar. Y tú lo ves en *Aire frío* por lo que es: la obra de este país, la obra profunda que nos define, teatralmente. Y que el público ría en momentos atroces, implica a la vez que estaba conmocionado, no solo lloraba melodramáticamente, sino que quedaba devastado. Eso es lo que es trabajar también, aceptar a un público popular que viene, que está acostumbrado a la telenovela, al show del humor, a que el teatro es chiste, ir a gozar, y se encuentra con otra cosa. ¿Qué pasará en esas cabezas? Eso me ha cambiado, me ha hecho menos elitista y los espectáculos cambian. Los actores se hacen mejores, tienen que lidiar con muchas cosas, con reacciones de gran perplejidad. Ya no puedo volver al que yo era porque ya tengo otro público, que es ese público general de la ciudad que viene desde todos los estratos sociales. Es maravilloso. No creo que lo hubiera podido hacer joven, ni habría podido aceptar eso. Ahora sí.

Carlos, a lo mejor no es el término, pero, ¿con qué látigo tú haces que tus actrices y actores pasen por sus cuerpos esa experiencia de lo real?

A través del diálogo. Creo que es lo esencial. Hay muchas estrategias, pero la fundamental es el diálogo. Yo creo que en mi teatro la gente dice lo que piensa. Habla con sinceridad lo que piensa y confía en sus compañeros para decírselo. Ese es el único clima que puede generar un teatro que tenga realidad y espontaneidad, donde la gente pueda sentirse a salvo y protegida de poder analizar, descuartizar la realidad sin máscaras, sin mentiras. La dialéctica de un grupo no es solamente el entrenamiento sicofísico, la cantidad de tiempo que ensaya, sino la cantidad de tiempo que dialoga en un clima de sinceridad y donde cada cual puede ser él y formar parte del todo, y de las decisiones que se toman. Cada comportamiento de cada personaje en cada escena es discutido por todos. Yo decido, al final, si se queda el gesto, si va para la izquierda, si va para la derecha, debo tener esa prerrogativa, pero lo demás se está discutiendo todo el tiempo. Por qué haces esto, por qué lo dejas de hacer, eso puede ser muy co-barde, eso puede ser elitista, eso no es verdad. Se discute sicoló-

gicamente, pero también social, políticamente, culturalmente. Entonces es un diálogo donde todos nos hacemos mejores que nosotros mismos porque todo el mundo está discutiendo. Es difícil conducir un proceso así porque tú puedes perder control, pero lo prefiero porque es lo que le da la potencia al espectáculo, donde entra lo que nombro el expediente de la realidad y se cuela ahí. No solo es un espectáculo de representación donde los actores te hacen cosas teatrales bien hechas, sino que están exponiendo un punto de vista sobre la vida de hoy que se ha sintetizado ahí. Y de algún modo yo digo: ¿cómo se llegó a construir todo esto?, ¿cómo yo dirigí esto? Creo que lo dirijo porque voy creando diálogo, voy creando espacios de diálogo, de discusión y que todo se convierta en acción, se traduzca, se fije en una acción. Y que todas las noches tienes un compromiso a muerte con que hay que repetirlo y hacerlo vivo todos los días e igual; es una cosa entre profesionalidad y vida, que es lo que hace que un teatro sea un teatro. Tiene que ver con cómo tú ejerces el liderazgo. Tú puedes ser déspota, implacable, brusco, duro, pero tienes que tener la capacidad de permitirles a todos que puedan ser ellos mismos. Esa es la clave y lo que cada vez aprendo más. Se trata de escuchar y tratar de llevar la discusión hasta donde hay que llevarla y de que los miedos de afuera, las máscaras, los fantasmas de afuera no entren.

Si tú permites que la dialéctica de la realidad, de cómo funcionamos en la realidad, entre dentro, puedes matar esa dinámica. La regla es que la gente pueda hablar de todo, de sexualidad, de política, de problemas sociales, de problemas psicológicos y puedan estar libres de hacerlo, cada cual desde su percepción, desde su nivel, desde su nivel de compromiso y de comprensión. Eso es lo que hace que un actor esté bien. ¿Cómo el actor llega a estar bien? Cuando entendió en qué circunstancia está en el escenario, qué le está pasando a su papel, hoy en Cuba, hoy él, hoy en el escenario, y para eso requiere una especie de libertad creativa y de todo tipo para poder llegar ahí. Así es como yo puedo elegir.

Y tú que eres una persona que no solo pregunta hacia el exterior, hacia los demás, sino en primer lugar hacia ti mismo. ¿Empiezas a ver en el horizonte que esa llamada experiencia de lo real tiene un límite para tu teatro futuro?

La búsqueda de lo real no se agota. Yo encontré eso. Se hallan muy poquitas cosas en el arte. Ya yo encontré esa necesidad, esa forma, eso que soy yo, que es esa búsqueda de transparencia en el comportamiento y que tú puedas ver el comportamiento de la gente, y que los actores puedan sintetizarlo todo para que lo más importante sea eso. Yo creo que no puedo renunciar a ello porque ya yo llegué, después de muchos viajes, y de muchas decantaciones, eso soy. Se pueden encontrar otros caminos estéticos, no esenciales. Lo único que me importa, lo que me entretiene en el teatro es ir ver a un ser humano que dialogue con otro; ir a ver a personas al escenario, a ver personas, a ver gente; si no, voy al cine a ver la ilusión, la fotografía, las imágenes, la fantasía. Yo voy al teatro a ver personas, personas reales que tengan experiencias juntos ahí y yo pueda vivir esa experiencia. Yo no puedo renunciar a esa vivencia porque eso soy. Lo que sí puedo es variar las estéticas en que está envuelto: cómo yo armo la dramaturgia. Claro que yo estoy recibiendo influencias de otras partes. No he estado muy atento a ellas porque he estado más centrado en mí mismo, en encontrar ese despojamiento que quiero del actor y en construir ciertos espectáculos. Cuando estás enfocado en algo, no puedes estar atento a lo que está pasando por otras partes y he estado muchos años en eso. Para mi sorpresa, comienzan a haber otras dramaturgias de moda. Tengo que desatender un poco lo mío y empezar a leer esto y aquello. Me cuesta mucho trabajo entenderlo porque han sido procesos que vienen por otro lado, pero también descubro que

en esas búsquedas, digamos de lo posdramático, en ese tipo de dramaturgia que está surgiendo ahora, tengo muchos puntos de contacto porque mi obsesión es quitar teatralidad, representación, buscar realidad. Aunque no hilan, no cosen el material igual que yo, mi modo tiene quizás que ver con ciertas tradiciones de las cuales he recibido influencias, lo que no me desespera porque yo estoy hilando esto y eso va a ir entrando. La forma puede cambiar, de hecho escribí un nuevo espectáculo, que acabo de empezar, donde varío la forma, porque nació así, pero la búsqueda de lo real es la misma. El actor tiene que dialogar, entender y despojarse de todo manierismo; eso va a estar, eso no puede cambiar. Puedo ordenar el espacio de otro modo, quitar las paredes y volver a trabajar con el espacio vacío. Puedo quitarle “logicidad” a mi dramaturgia y volverla más loca, pero tiene que ser que el material me lo pida, y estoy dialogando. En una parte de mi cerebro, estoy lidiando con todo eso que está pasando, con todos los gritos que se están dando a mi alrededor y estoy viendo que desde ahí me está entrando, pero solo en la medida en que puedo darle entrada.

Hace poco afirmaste a un medio de prensa que si tuvieras que elegir tres puestas de Argos Teatro, te quedarías con El alma buena de Sé-Chuán; Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini y Aire frío. Se explica en lo que hemos conversado. Sin embargo, quiero sumar a esas tu relación como director con Abel González Melo, en otras tres puestas, ya cuatro, pero en esta trilogía de Chamaco, Talco —que considero una de tus grandes puestas en escena—, y Mecánica, que trae también al teatro cubano un nuevo paisaje temático. ¿Cómo es tu relación con Abel como autor y con estos textos suyos que él confiesa escribir para ti?

Es un vínculo que tengo con Abel. Siempre hablo de la palabra vínculo porque me siento responsable de su obra. Al estrenar una obra suya, y luego una segunda, ya estás obligado a leer todo lo que escribe, a estar al tanto de él, a aconsejarlo, a decirle, a exigirle que te cambie, que te reescriba. Se convierte en un colaborador. Abel es un actor más de mi grupo, una persona que está pensando para mi grupo. Ya eso es difícil de encontrar, esa lealtad. Puedo entrar a saco en su obra y decirle esa escena cámbiala, reescríbela, no entiendo, explícame, vuélvelo a hacer. Es cómodo tener esa relación que no con todos los escritores puedes tener. Se ha creado un vínculo igual que con mis actores, a quienes puedo decirle no me gusta la escena, no me gusta lo que estás haciendo, me parece mal, con ese grado de franqueza.

Lo que me sorprende de Abel es que es capaz de inventarse mundos que son perfectibles, que no son perfectos, que muchas personas encuentran frágiles o vulnerables o lo que quieras, pero los inventa. Lo que precisan los escritores cubanos no es escribir bien nada más, es inventar mundos, porque lo que diferencia a un escritor de otro no es escribir bien. Yo escribo bien, pero no invento nada, no se me ocurren historias. A él se le ocurren mundos. Él de pronto me dice: “Voy a hacer una versión de *Casa de muñecas* que tenga lugar en Varadero”, y yo le digo: “¿Cómo se te ocurrió todo eso, de dónde sacaste eso?” Esa capacidad de inventarse un mundo la tiene él. Después entro a darle carácter, fuerza, a meterle carne con los actores. ¿Pero dónde están los autores cubanos que me inventen mundos?

Hay otros autores haciéndolo. Pero no hay muchos. Hay muchos que escriben versiones de clásicos, escriben las mismas obras sobre las mismas miserias cotidianas, sobre los mismos problemas pero no inventan. No es el acto de escribir, no es el acto de ser profundos o frívolos, es el acto de tener imaginación. Abel la tiene, pésele a quien le pese. Hay obras que no puedo montar, pero de pronto me sorprende con esa capacidad de fabular, de fabularse un arco que después hay que ayudar, pero a qué autor no hay que ayudarlo. Es como un actor de mucha imaginación, pero si tú no lo ayudas, no llega a la esencia del

personaje. Tú eres un mediador, un facilitador de los mundos de otros, de la imaginación de un actor, de un dramaturgo, para ponerlos todos en función.

Traer a la nueva y emergente burguesía cubana al escenario cubano es un gran paso, es la visión de un escritor con imaginación. Otros están escribiendo todavía sobre el Período Especial. Ya no hay qué escribir sobre el Período Especial, aunque la miseria pueda seguir, los problemas económicos existan, hay otra cosa que está surgiendo. Eso yo se lo agradezco a Abel, nunca se lo he dicho, pero ahora lo puede oír. Él tiene pasión y eso me gusta, elegir gente con pasión, que se comprometa más allá del dinero.

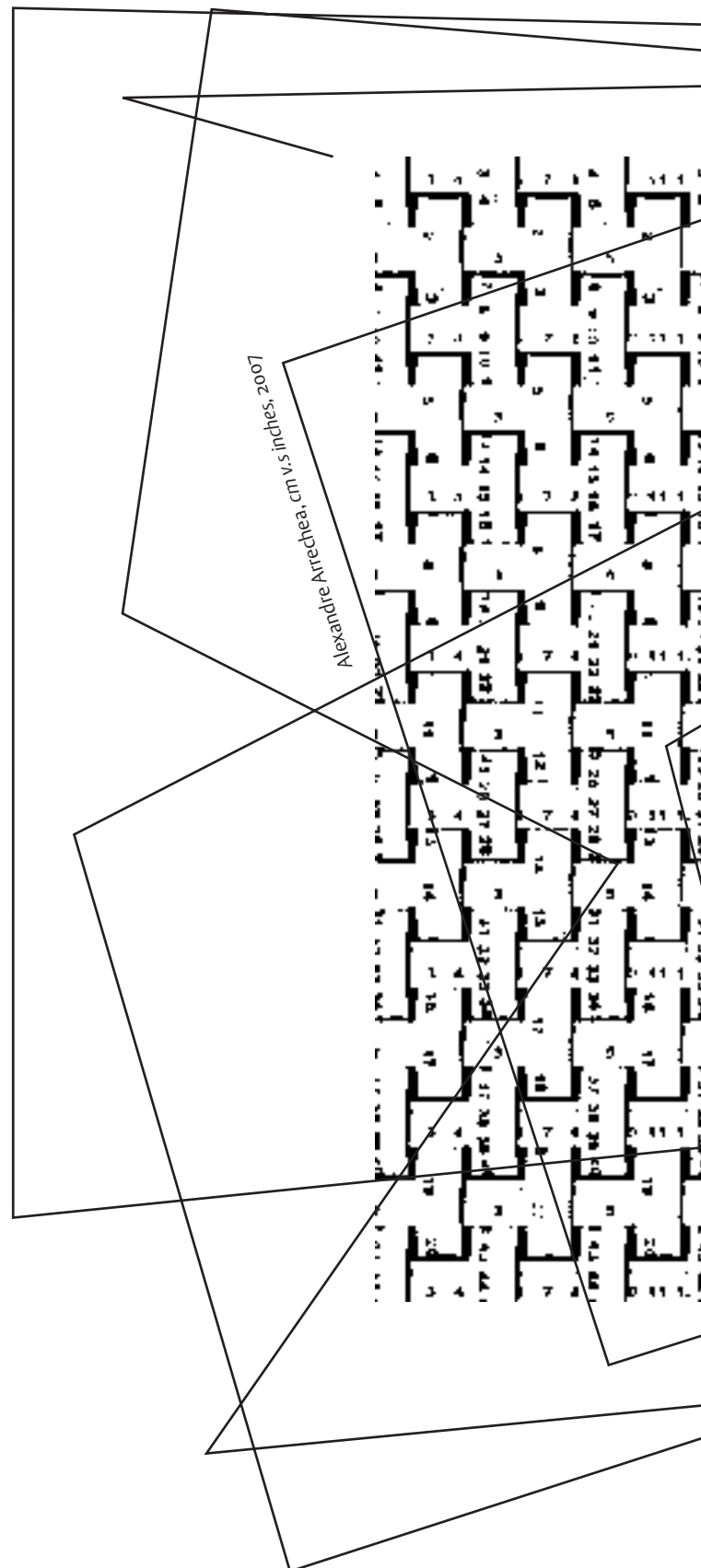
Te has sentido, lo sé –lo has dicho hasta en un plano afectivo–, no solo y no tanto sorprendido por el Premio, sino por la reacción que ha traído sobre ti, sobre Argos, sobre tu equipo, y estás justo en el momento, que ya estaba planificado, de asumir por primera vez una obra de tu autoría como dramaturgo. Un cortocircuito que, al mismo tiempo, te acuna y te tensiona. ¿Qué es lo que viene con Diez millones para un director asumido como autor y que es el último y más joven Premio Nacional de Teatro?

El Premio fue una sorpresa. No me lo esperaba, de verdad que no. Se le ha dado a personas mayores y que me lo den a mí, que ya soy mayor, pero no tanto, me sorprendió. Es inmodesto decirlo, pero está bien para el Premio porque está avalando el teatro que se está haciendo, que no ha terminado. Que el Premio tenga esa condición estimulante y que le enmarque una visibilidad a los premiados en el momento que lo necesitan, es fundamental, porque ya cuando tú estás muy viejo, un premio es honorífico. Para mí implica tener más visibilidad, no para tener poder, sino para tener más posibilidades de trabajar mejor. Espero que me facilite más trabajo. También tiene la parte emocional que ha sido muy fuerte, la licencia que se les da a todos de decirte lo que realmente piensan y que nunca te dicen porque todo el mundo está muy apurado en su vida para hacerlo. Un premio como este da ese permiso. En ese sentido, no solo ha sido muy lindo a nivel de los profesionales, sino a nivel familiar, las curas que eso rápidamente ha hecho en mi familia, es impresionante, gente que cae en un estado de beatitud y es muy interesante, muy bueno.

Diez millones no nació para ser teatro. Lo comencé a escribir en 2001 en Nueva York como un diario personal, a partir de una experiencia mía en el Lee Strasberg Theater & Films Institute, donde fui estudiante y donde los profesores pedían responder una serie de preguntas a partir de las escenas que estábamos trabajando. De mis apuntes fue desprendiéndose una reflexión personal sobre el proceso con mis padres y yo como niño y adolescente. De ahí se hizo un diario que creció y creció, lo enterré, lo olvidé. Un día, pasados cinco o seis años, lo redescubrí, vi que era interesante porque sentía una voz que ya no era yo. ¿Cómo yo pude escribir eso? No me daba cuenta. Sentí una solidez en la voz, algo que me hablaba, volví a reescribir más y seguí escribiendo, y comencé a pensar cómo darle estructura. Siguió creciendo, lo volví a enterrar y hace como dos o tres años lo retomé y volví a escribir más. Me di cuenta de que no lo podía sacar porque era muy vergonzoso, porque hablaba de mi madre, de mi padre, no con los nombres, sino de mi relación con ellos. Es como Narciso, y a la vez doloroso porque qué van a pensar en la familia, qué van a pensar ellos y lo volví a dejar ahí.

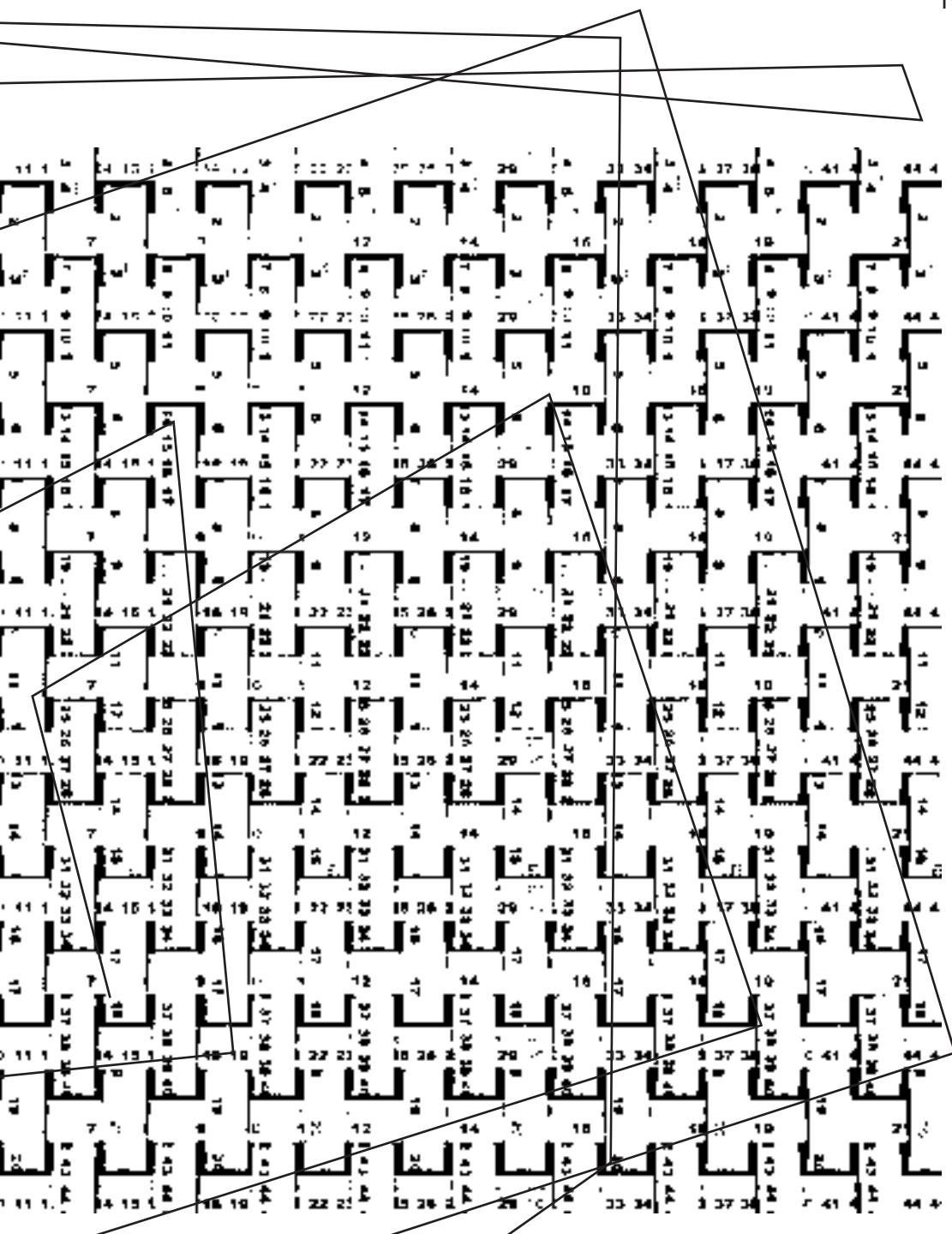
De pronto recibí casi la primera mención del Premio “Virgilio Piñera” y el testimonio del tribunal, de cada uno de ellos, fue tan fuerte que me impulsó a trasgredir lo personal y hacérselo público a mis actores, que lo leyeran y me dijeran lo que pensaban de eso donde “me confieso”. Y lo estoy montando. No es un espectáculo dramático, no hay diálogo, es épico y narrativo, pero estamos haciendo un esfuerzo insigne porque sea teatral. Creo que es bueno que lo monte porque me he convencido de

que no es solo un testimonio mío personal, sino que resume las biografías colectivas de mucha gente, y por eso es que se hace algo así, porque si no sería totalmente narcisista y ególatra. No hablar de mí, estoy hablando de mucha gente que vivimos eso y forma parte de ese ser complejo que estoy buscando siempre: la biografía perdida de quienes somos. Sentí que no me alcanzaba con el drama, con las obras dramáticas que he hecho, que tenía que poner mi grano de arena ahí. Arriesgarme. Y lo puedo hacer ahora que he hecho mucho teatro. Es una aventura interesante empezar por mí. <



El arte cubano y la diáspora: CLAVES PARA ARMAR Y DESARMAR*

Nahela Hechavarría Pouymiró



su “nacionalidad”, toda vez que los diferentes modelos de vida y residencia de los autores continúan cambiando constantemente, y más en los últimos quince años. Como se sabe, el nomadismo planetario constituye otro rasgo de la era posmoderna, aun cuando no es privativo de ella, y los cubanos no escapan a esta máxima.

De esta forma, el análisis del arte cubano de las últimas tres décadas y su creciente presencia en el circuito internacional arrojan diversas claves que permiten ver cómo los artistas reflexionan, o no, acerca de la identidad, en tanto parte de un proceso cultural que rebasa las fronteras de la Isla. La diáspora o los procesos de “inmersión” (temporales y cíclicos) de los artistas de origen cubano en el *mainstream* suponen un impacto que puede generar rupturas y/o cambios en el discurso creativo. Sin embargo: “Solo atendiendo la trasterritorialidad de la cultura nacional puede entenderse la nacionalidad de Cuba. Y viceversa.”

Comprender esta fragmentación y el desplazamiento de la escena artística cubana (dentro y fuera de la Isla) nos ubica en una postura abierta, no dependiente de un centro-vórtice-emisor (a saber Cuba, La Habana), sino asumiendo que la Historia del Arte cubano necesita ser revisada a la luz tanto de las producciones de artistas nacidos-formados-residentes en la Isla, como de aquellos nacidos y/o educados en España, México, Estados Unidos...: “Replanteándonos la diáspora [y la idea de un] arte cubano y un arte cubanoamericano”, por ejemplo, como hace dos años propusiera la curadora e investigadora Elizabeth Cerejido en el Coloquio Latinos en las Artes y las Letras (Casa de las Américas, octubre de 2013).

No obstante, en estos vaivenes que el arte y la cultura suelen presentar, también se ha de tener en cuenta el hecho de que, a la par de la sostenida emigración cubana hacia Estados Unidos, y de las sucesivas oleadas de artistas durante todo el siglo xx –la más reciente, aquella de principios de los años 90 que tuvo como previo espacio fundamentalmente

A la hora de historiar el arte cubano de los últimos treinta años, salta a la vista la necesidad de despojar al análisis de ideas preconcebidas acerca de cómo el “origen” del artista o la “sustancia” que, en apariencia, impregna a la obra ese origen, genera

* Este texto es una versión de la ponencia presentada en el VI Coloquio Internacional Latino Artist Round Table (LART), Center for Worker Education, CUNY, Nueva York, 24 y 25 de octubre de 2014.



a México (la generación de los 80)—, se han producido “procesos de retorno”,² que han supuesto una readecuación de la escena artística en la Isla. Es en este equilibrio, en estas oscilaciones, que se ha consolidado el devenir del arte cubano.

Aunque este texto tiene, forzosamente, un alcance limitado, y no constituye una investigación rigurosa que sobrevendría a todo acto de historiar, está inspirado en el deseo de acentuar, llamar la atención sobre prácticas y modos de hacer. La obra de tres artistas cubanos pertenecientes a diferentes generaciones (Glexis Novoa, Alexandre Arrechea y Felipe Dulzaides), y su presencia (permanente o transitoria) tanto en Estados Unidos como en Cuba, propicia una lectura en la cual el contexto social, la política, la historia se entremezclan con preocupaciones existenciales, autobiográficas en algunos casos.

I

Si miráramos atrás, la década de los 80 podría ser vista como ese “momento decisivo”, en el cual las diversas y complejas propuestas artísticas (grupales e individuales) trataron de tomar todos los espacios posibles y de reposicionar así las bases del

campo cultural cubano. El sistema de relaciones institución-artista, obra-espectador fue desmontado en la búsqueda de formas alternativas de consumo y de distribución, llegando a la beligerancia en ocasiones.³ De este modo, la influencia de jóvenes artistas convertidos a fuer de excepcionales en jóvenes profesores del ISA (como Flavio Garciandía) contaba con el comprometimiento y el rigor conceptual esperados para ejercer como guías sobre un amplio grupo (la generación inmediata de la segunda mitad de los 80), en ese interés por potenciar un discurso artístico crítico/social/político.⁴

Hace un tiempo, en estas mismas páginas,⁵ apunté que:

A fines de los 80, Glexis (Holguín, 1964) inicia su serie *Etapa práctica* —que sucedió a su *Etapa romántica*. Considero la primera una de las más acabadas reflexiones críticas sobre la “exportación” del realismo socialista como representación y discurso oficial. Tanto aquella pieza que presentara en la III Bial de La Habana, “Sin título” (1989), como la que se incluyó, un año más tarde en la exposición *Kuba O.K.* en el Standtische Kunstthalle Dusseldorf (Alemania), muestran

su estrategia camaleónica⁶ al apropiarse de motivos y elementos característicos de este estilo, como su grandilocuencia y monumentalidad de formas, para insertar ideogramas creados que simulaban un lenguaje (muy cercano al alfabeto cirílico) y traslapaban referentes del contexto cubano—como en “Mausoleo” (1990)—, o se incluía a sí mismo en algunos de los cuadros que conformaban estas grandes instalaciones, acompañado de retratos de sus amigos como “héroes abstractos”. Esta deconstrucción y “puesta en escena” del discurso político era “leída” por algunos como un homenaje, y por otros, como una crítica velada de gran fuerza visual, que constituía un monumento al vacío.⁷ Glexis, además, por su formación dentro del diseño⁸ tenía una clara visión de la composición para lograr una mayor eficacia comunicativa, supo sacar partido de todo y llegó a crear un estilo muy propio que fue citado por algún que otro de sus contemporáneos.⁹

Tras su partida a México—que lo llevaría luego en 1995 a fijar su residencia en Miami—, y como suele suceder con las rupturas, el espectador nacional (de la Isla) perdió un

poco el rastro de su obra. Aunque por su currículo sea posible constatar un sostenido trabajo, poca información circuló sobre esta etapa en Cuba.

Si bien algunos críticos han apuntado que:

muchos de los artistas que en Cuba practicaron un arte “contestatorio” se enfrentaron en Miami con un dilema: ser fieles a su rebeldía denunciando las injusticias del capitalismo o las contradicciones del exilio; o, sencillamente, acomodarse a las exigencias del mercado y abandonar sus respectivas técnicas [...]. La opción fue la segunda. [...] Estéticamente, sin embargo, el carácter experimental y de búsquedas de soluciones alternativas a la creación plástica tradicional tuvo su impacto en ciertos medios ávidos por incorporarse a un lenguaje de distinto alcance formal.¹⁰

El caso de Novoa comporta cierta coherencia, su discurso sobre el poder y las formas de implementación que llevó a cabo en los 80 ya fuese desde el performance,¹¹ la pintura y la instalación, transitó hacia una estilización formal que bien podría pensarse como repliegue, aun cuando en realidad pueda verse como una voluntad de centrar mucho más su análisis en el desmontaje de las “estructuras del poder” no solo político. El sarcasmo y el cinismo como coartada provocan más distanciamiento que reacción. Los espacios arquitectónicos, ficticios, que pueblan muchos de sus cuadros aluden al poder desde el vacío, que es también una expresión de su huella. En efecto, el vaciamiento de los discursos oficiales, la censura y la pérdida de una generación (*El país de los muertos*, 1996), pero sobre todo los símbolos cual monumentos vacuos, *meaningless*, no solo hallaron su anclaje en el tópico “Cuba”, sino que se abrieron a otros referentes más “internacionales” conforme a su nuevo contexto de recepción (*Tower of Babel*, 2010; *Emptiness*, 2013).¹² Pienso que el uso del mármol como soporte en algunas de sus obras, una línea de investigación que reconoce como vital, también aporta un contenido extra a esta deificación-petrificación que se hace del tópico del poder (en sus múltiples aristas). En la obra de Glexis la sustancia nacional no ha de buscarse como crónica, nunca fue esa su intención. Los contextos *hacen* (construyen, aportan) a la obra, y una radiografía del poder puede hacerse desde cualquier parte: no tiene patria.

II

Por otro lado, y siguiendo la idea de Juan Flores, como la “migración actual no es ya trascendental, el trauma de una vez en la vida, sino un *commute*, un tipo de excursión

cotidiana”,¹³ podría decirse que con la “hipercomunicación del espacio físico gracias a los nuevos medios de transporte, y la hipercomunicación informática (TV, Cibernética) se avanza a la aldea global que McLuhan visionariamente anunciara” (N. Cárdenas).

Tan es así que, actualmente, los artistas participan de diversas experiencias migratorias (temporal o permanentemente). Dado que la Isla ha flexibilizado su política –luego de unos años 90 críticos económica y políticamente–, los viajes, las becas o estancias, la participación en eventos internacionales (bienales, ferias de arte contemporáneo) o ya la residencia “permanente” en otros países suponen una exposición constante a otros contextos, un “ir y venir” inevitable. Alexandre Arrechea (Trinidad, 1970) vendría a cumplir varias de estas modalidades: nacido y formado en la Isla, desde mediados de los 2000 fijó residencia en España, para desde 2010 pasar varias temporadas en Estados Unidos, donde la Galería Magnan Metz (Nueva York) gestiona con sistematicidad su trabajo.

El caso Arrechea es particular, pues proviene de un grupo de tres artistas (Los Carpinteros) que desarrolló un cuerpo de obra colectiva desde 1991 hasta 2003, con gran presencia en el circuito internacional del arte. Su trabajo en solitario a partir del propio 2003, no podía obviar (y creo aún tiene mucho de) esa intensa dinámica creativa precedente. Sin embargo, desde *Sudor* (La Habana, 2004) Arrechea sentó un tipo de búsqueda que miraba al espacio urbano, a través de la intervención de zonas inusuales dentro de la ciudad, para acercar una reflexión sobre el individuo y su entorno, el cómo se percibe dicha relación, imbuida quizás del contexto sociopolítico y los códigos de (auto)representación. Algo que tendría continuidad en su video-intervención *Black Sun* (Times Square, NY, 2010), y más recientemente con el proyecto escultórico *No Limits* (Park Avenue, NY, 2013) donde, además, el tópico de la historia, la arquitectura y su significación se cargan de nuevas visualidades.

La idea de que ser un artista “cubano” no necesariamente es indicador de una obra anclada en el tema identitario (¿cuál de las identidades colectivas/nacionales?) podría parecer a estas alturas una perogrullada, pero conozco críticos que ante algunas piezas de perfecto acabado y tendencia al minimalismo (o al más rancio conceptualismo internacional) sienten cierta reticencia. Con esta idea sería más o menos “cubana”: ¿*Dancing Bacardí* (2010) o *Paisaje suicida* (2008)?, ¿*Fish and Chip* (2006) o *Pregón* (2009)?, ¿*Sledge Hammer-Alamar* (2014) u *Orange tree* (2003-2010)? No solo se trata del/los referente(s), aunque también, sino de enunciar preocupaciones sobre la comunicación y la información, el control, el poder, cómo

la uniformidad (de)forma al individuo, la historia... no únicamente desde la experiencia local. ¿Es una “lucha” entre centímetros y pulgadas (*cm vs. inches*, 2007)? ¿Entre dos (o más) realidades que tiran de él como individuo? No creo que ello sea un conflicto para Arrechea, quien participa y toma con igual libertad lo que cada contexto le brinda como materia para el arte, aun cuando la “experiencia cubana” (formativa, creativa) siga siendo un sedimento ineludible.

III

Esta idea del artista transnacional (ente diaspórico) que he enunciado antes también encuentra en Felipe Dulzaides otro ejemplo claro, aunque en él se da con otros matices. De una formación teatral, graduado en 1989 del ISA, a principios de los 90 se radica en Estados Unidos, donde cursa un Máster en Arte de Nuevos Géneros (*New Genres*), en el San Francisco Art Institute (California), desde 1998 hasta el 2001. Sin embargo, luego de varios años (ocho) fuera de Cuba, comienza a viajar a la Isla y a realizar proyectos de obra, hasta que, a finales de la década pasada, fija su residencia casi de forma “permanente” en ella. Este trasiego ha de verse también como un proceso de búsqueda creativa y muy personal, la necesidad de un cambio de carrera, de vida,¹⁴ que lo trajo de vuelta a su lugar de origen.

Proceso de retorno, que no es nuevo en las artes visuales cubanas –durante todo el siglo xx ha venido produciéndose–, y a veces, como he apuntado, se da de forma temporal/circular (exhibiciones y eventos)¹⁵ o más permanente. Como sea, significa una readecuación al nuevo (antes viejo) contexto, que puede ser raigal y a veces emotiva, o conflictiva en tanto el artista, como el contexto, ya no son los mismos.

En el caso de Dulzaides, al regresar por primera vez en 1999¹⁶ visitó nuevamente la Escuela de Ballet (ISA): un proyecto arquitectónico no culminado del italiano Vittorio Garatti que por su belleza y carácter experimental atrajo su atención como referente de esa etapa utópica del inicio de la Revolución, y por su devenir como edificio abandonado, víctima del deterioro y la desidia. *Next Time it Rain the Water Will Run* (1999-2010) es pues un conjunto (performance-videoarte/fotodocumentación) que explora la acción inicial (limpiar los canales que recorren toda la línea de la edificación, sucios por el paso del tiempo, para que el agua de lluvia fluya, siguiendo la metáfora que el arquitecto planteó estructuralmente para referir el movimiento y el ritmo en la danza), y reconstruye su memoria (entrevistas y fotografías del edificio en su singularidad, potencial y belleza). Este sería el comienzo de un proyecto mayor que incluyó además las propuestas de los otros dos arquitectos involucrados

en la concepción de las Escuelas Nacionales de Artes (luego Universidad de las Artes, ISA): Roberto Gotardi y Ricardo Porro. Sobre el proyecto del primero, emerge *Utopía posible* (2004-actualidad), y del segundo, *Broken Glass* (2010-actualidad). Este tipo de obra *proceso* habla de una formación conceptual que centra su foco en el devenir y en la concreción de la idea: a través de varios soportes, se investiga y presentan aristas de un mismo tema y, como en el teatro, muchas veces apela al colectivo, a *los otros*.

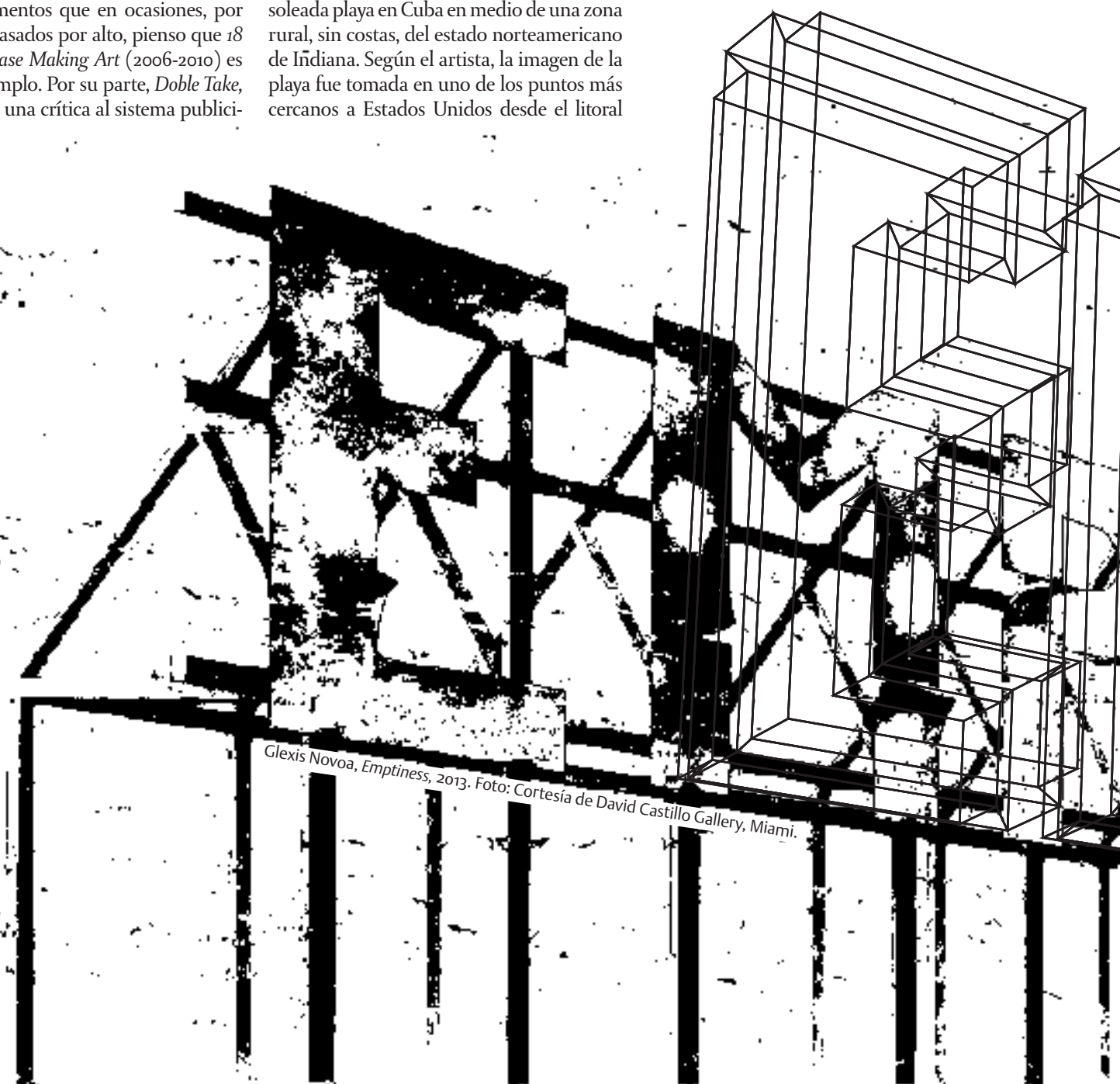
Igualmente, en la obra de Dulzaides hay un interés por la ciudad, el espacio urbano, el estudio de su dinámica, cual texto a descifrar, tanto en sus *One Minute Installations* (2005) realizadas en La Habana, en la recreación de una escena de la película cubana de los 60, *Soy Cuba* (2006), o en su proyecto *Doble Take* (2004-2005) en San Francisco. La ciudad es interrogada, desarticulada, a partir de elementos que en ocasiones, por nimios, son pasados por alto, pienso que *18 Reasons to Cease Making Art* (2006-2010) es otro claro ejemplo. Por su parte, *Doble Take*, suma además una crítica al sistema publici-

tario, en tanto se toman las grandes vallas (*Billboards*) para reproducir, magnificado, un detalle del entorno más cercano (una luminaria, una cámara de vigilancia, un aro de baloncesto...), como si la ciudad reclamara la atención de todos, antes que aquellos productos seductores que nos anuncian y harán consumir eventualmente.

Asimismo, en muchas de sus intervenciones públicas se puede apreciar ese guiño a Cuba, como referente y contraste, ironía y motivación; es el caso de *Now Hope* (2008), en la cual Dulzaides reprodujo el conocido cartel de Eufemia Álvarez de 1970 –*Revés en Victoria*– cual valla publicitaria en una de las fachadas de Los Ángeles County Museum of Art; de *Translation* (2008) que llevó la imagen de una valla política tomada en La Habana a una valla publicitaria de Los Ángeles, y *All That We Have Been Missing II* (2007) en la que ubicó una valla con la imagen de una soleada playa en Cuba en medio de una zona rural, sin costas, del estado norteamericano de Indiana. Según el artista, la imagen de la playa fue tomada en uno de los puntos más cercanos a Estados Unidos desde el litoral

cubano. Es así que la conexión con Cuba como espacio, memoria, sedimento cultural, pasa por la historia personal del artista, que lo llevara también a realizar la acción *It's my Name* (2009), donde logró colocar el nombre de su padre (el suyo) en algunos de los teatros y clubes de San Francisco, como parte de un proyecto titulado *FD plays FD* jugando con las siglas de sus nombres.⁷

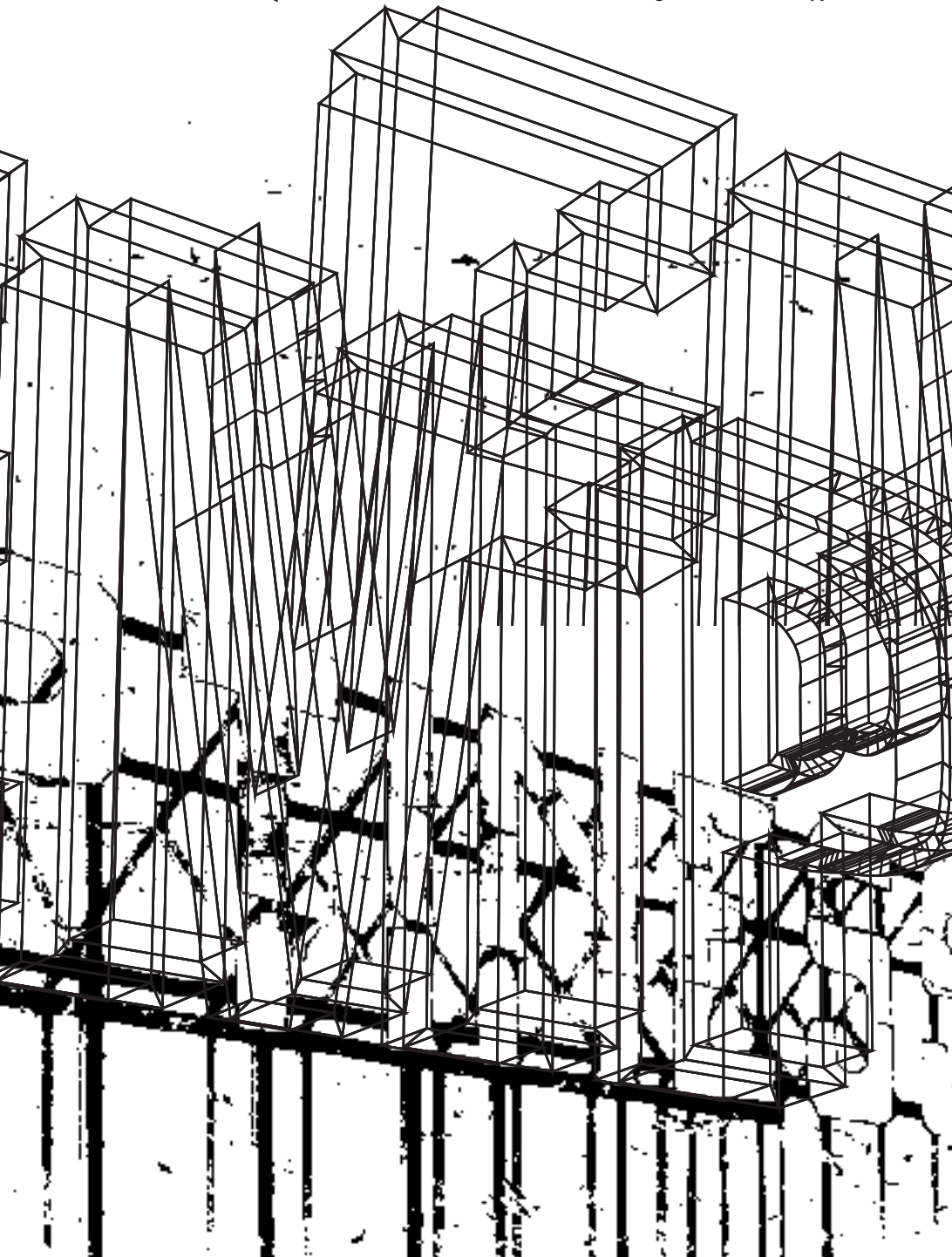
Pero otras propuestas hablan de su preocupación por el paisaje y cómo la acción del hombre logra modificarlo, aun cuando apenas sean: *Fitting my Lens Cap into the Landscape* (Fotografía, 2003); la (in)comunicación (*Broken Dialogue* y *Monologue*, 2012); o el discurso (artístico, político, el poder) en *How Propaganda Seems Conceptual Art* (neón, 2009). Esta última toma la conocida frase de Fidel: “Revolución es sentido del momento histórico”, la fragmenta, dejando lo “histórico” fuera y, como en esos neones viejos que



Glexis Novoa, *Emptiness*, 2013. Foto: Cortesía de David Castillo Gallery, Miami.

fallan algunas letras, la “R” está apagada. *How Propaganda...* deviene eslogan, sentencia vacía, cuya iridiscencia y aparente frialdad (conceptualista) nos dejan ausentes: “evolución es sentido del momento”. ¿Cuál momento?

El arte cubano y las diversas experiencias que la diáspora comporta para los artistas se han visto potenciados por varios factores: política migratoria, eventos, proyectos de vida y carrera. Ese “ir y venir” tan caro al artista transnacional contemporáneo alivia la sensación de pérdida y/o ruptura, implícita en todo acto de emigrar. Al mismo tiempo, mantiene vivo y en constante transformación el campo cultural de la Isla, al generar nuevos procesos de identificación y autorreconocimiento, tanto en el artista como en su comunidad. <



¹ Nelson Cárdenas: *Isla que no existe*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 2002, p. 36.

² Odette Bello: “Artes plásticas en Cuba: procesos de retorno migratorio”, *Arteamérica*, n. 32, 2014. En <<http://arteamerica.cu/32/dossier/odettebello.htm>>.

³ Es conocido el desenlace del conjunto de exposiciones e intervenciones que se sucedieron a lo largo de esos años dentro y fuera del país, sobre todo desde 1987 a 1990. Tomar el/los espacio(s) disponible(s), o no, para exhibir sus trabajos e ideas y crear un “estado de opinión” respecto a temas y problemáticas a veces allende los límites artísticos abrió el camino a la censura de algunas propuestas. Véase si no cuál fue el final del Proyecto Castillo de la Fuerza. Otra acción, *La plástica joven se dedica al beisbol* (24 de septiembre, 1989), sería un cierre revulsivo –ideológicamente hablando– y jocoso.

⁴ En mayor o menor medida es posible rastrear influencias en las obras y en la actitud de artistas como Tomás Esson, Carlos Rodríguez Cárdenas, Glexis Novoa, Ciro Quintana, por solo citar algunos. Cfr. Nahela Hechavarría: “Por mi Habana pasó un trineo”, *La Gaceta de Cuba*, La Habana, n. 1, enero-febrero, 2010, p. 15-17.

⁵ Yo diría que se adelanta magistralmente al cinismo y al simulacro como actitudes achacadas por ciertos críticos de arte cubano en la década siguiente.

⁶ Nahela Hechavarría: ob. cit., p. 15-17.

⁷ En algunas piezas llegaba a abstracciones ininteligibles a través del lenguaje ideado por él (mezcla de ruso, chino y coreano), que carecían de significado, en alusión a la superficialidad del discurso, su desconexión con la base, con la realidad cubana. Se percibe como algo exterior, ajeno.

⁸ Cuando en 1984 se graduó de la Escuela Nacional de Artes, ENA, se vinculó poco después al Taller de Serigrafía “René Portocarrero”, por esos años bajo la dirección de Aldo Menéndez, pero de 1979 a 1980 había seguido cursos de diseño gráfico.

⁹ Recordar la pieza de José A. Toirac, titulada *Retrato del maestro a la manera de Glexis* (1992).

¹⁰ Carlos M. Luis: “Las artes plásticas cubanas en Estados Unidos”, en Rafael Hernández (comp.), *Mirar el Niágara. Huellas culturales entre Cuba y los EE.UU.*, La Habana, CI-DCC Juan Marinello, 2000, p. 429.

¹¹ En 2012, realizó el documental *El canto del cisne*, que compiló información sobre el performance en Cuba en los años 80, a partir de entrevistas a muchos de los artistas de la época, material documental e imágenes de archivo. La pieza fue parte de la exposición *Perder la forma* (Museo Reina Sofía, 2012) y fue presentada por Rachel Weiss en Espacio Aglutinador, dentro del proyecto *Curadores Go Home*.

¹² *The Tower of Babel (Read as: Allah; deep in to the earth; tall as a tower; a missile; the number 7 in circle and the number 1)*, 2010 grafito sobre mármol (Colección privada, Madrid).

¹³ Juan Flores: *Bugalú y otros guisos*, La Habana, Ed. Casa de las Américas, 2009.

¹⁴ Felipe decide abandonar la Isla, tras la muerte en 1991 de su padre, el destacado músico cubano Felipe Dulzaides. Comienza entonces un período revisionista que cuestionó sus prioridades como individuo y creador.

¹⁵ Por citar un ejemplo, en abril-mayo de 2014, estuvieron diversas figuras de la diáspora, a través de exposiciones personales: Agustín Cárdenas (1927-2001) y Tomás Sánchez (1948) en el Centro Wifredo Lam; así como Ricardo Rodríguez Brey (1955) en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Y cinco años atrás, la muestra *Resistencia y Libertad*, curada por Corina Matamoros (MNBA), reunió trabajos de Wifredo Lam, Raúl Martínez y José Bedia. En 2013, Carlos Quintana (1966) exhibió sus pinturas recientes en la Galería Habana (y antes, en 2006 y en 2011 igualmente lo haría en el propio Museo Nacional). Tantos otros como Los Carpinteros (Galería Habana, 2011), María Magdalena Campos-Pons (Casa de las Américas, 2012), Wilfredo Prieto (MNBA, 2015), o el propio Alexandre Arrechea (MNBA, 2015) han regresado en diferentes momentos a exhibir su trabajo en conocidos espacios.

¹⁶ Es interesante cómo ese reencuentro con Cuba se genera a partir de un proyecto pedagógico propiciado por el San Francisco Art Institute, donde Felipe Dulzaides cursaba su Maestría, con Tony Labatt como mentor.

¹⁷ Este proyecto tuvo un momento muy especial en la pasada Bienal de La Habana (mayo, 2015). Como parte del homenaje a su padre, Felipe Dulzaides propuso su instalación (*site specific*) con el mismo nombre *FD plays FD* en un apartamento del conocido edificio Focsa, en El Vedado habanero, intervino el espacio con carátulas de discos, música y diseño, usando el mobiliario de la época, en una evocación o inmersión de profunda implicación personal. Además, coordinó la participación de varios destacados músicos cubanos en unas “descargas” que tomaban a la música de su padre como centro en el Bar Elegante del Hotel Riviera, donde este usualmente se presentaba junto al grupo Los Armónicos.

Raúl Rodríguez

ENTREVISTA >

p. 28-31



Carlos E. León

Raúl Rodríguez, dueño de la luz

He tenido la suerte de haber contado con su maestría en varios de mis documentales y, entre plano y plano, nutrirme de este eterno y sapiente conversador. Arañando lecturas en la revista que nos ocupa encontré “Memorias de un cinéfilo de Las Villas (II)”, entrevista que publicó Arturo Sotto en La Gaceta de Cuba, en el año 2008. A ocho años de aquella publicación, y a partir de ella en buena medida, decidí continuar indagando en el inagotable ser humano, amigo leal y fotógrafo preciso, al decir de Enrique Pineda Barnet.

En el año 1960 y siendo un joven santclareño, aficionado al cine, ves llegar a tu ciudad un equipo del ICAIC con el objetivo de rodar uno de los cuentos de Historias de la Revolución, y ese suceso constituyó un punto de giro en tu vida, ¿por qué?

Es que siempre había pensado trabajar en el cine, siempre me interesó mucho el cine, eso es indudable, y el hecho de poder trabajar en la industria me parecía muy importante porque lo consideraba una vocación. Era muy difícil trabajar en el cine cubano antes del 59, había sindicatos amarillos que controlaban la entrada de trabajadores, de cineastas, y era casi imposible hacerlo. Y cuando llegó el equipo del ICAIC a filmar en Santa Clara, estaba seguro de que por ahí estaba el camino.

Creo que si la película no hubiera llegado a Santa Clara de todos modos yo hubiera venido a La Habana a buscar trabajo en el Instituto; pero tuve la suerte de contar con personas como Octavio Cortázar, Jorge Rouco, Alberto Roldán, que habían sido

asistentes de dirección en la película en Santa Clara y que me estimularon para que viniera al ICAIC. Ellos estaban convencidos de que podía encontrar trabajo aquí.

Cuando llegué a La Habana tuve una entrevista con Alfredo, que fue a finales del 60, y allí me dio esperanzas para poder trabajar sin que todavía formara parte del ICAIC; pero en los primeros meses del 61 ya estaba trabajando oficialmente, aunque no precisamente en lo que quería.

¿Cómo y cuándo entras en el área de fotografía del ICAIC?

Después de un fugaz y escabroso paso por el sonido y la edición, logré que me ubicaran en el departamento *Enciclopedia popular*, que en esos momentos dirigía Octavio Cortázar, y allí trabajaba por el día como asistente de edición y en las noches cortaba el negativo de lo que se editaría al día siguiente. Prácticamente vivía en el ICAIC.

En aquellos años, La Habana era una ciudad donde estaban sucediendo muchas cosas interesantes desde todos los puntos de vista. Como te conté, yo pasaba buena parte del tiempo metido en el cuarto de edición, día y noche, y me estaba perdiendo todo lo que estaba ocurriendo en este país. Eran los años de mayor efervescencia revolucionaria y eso me producía cierta envidia cuando veía a los camarógrafos del *Noticiero*, y el mismo de *Enciclopedia* —que era Lopito, José López— que salía a filmar cosas que me resultaban muy atractivas cuando las veía después en el cuarto de edición, y me dije: “No puedo estar aquí, voy a envejecer en este departamento sin estar en contacto con la realidad cubana. La realidad está en la calle, la Revolución está en la calle, y yo no voy a estar metido en un cuarto de edición, ni en un edificio, ni en un organismo.”

Entonces le pedí a Octavio que me diera la posibilidad de trabajar como asistente de cámara en nuestro departamento,

donde además de Lopito, estaba Lupercio López. En ese momento ofrecieron unas becas para estudiar cine en la Unión Soviética y Alemania, y Lupercio decidió irse a estudiar fotografía a la antigua URSS. A mí también me ofrecieron una beca, pero yo la rechacé, no me interesaba el cine que se hacía en Alemania entonces, quería hacer cine en Cuba, y me convertí en asistente de Lopito.

También sucedió otra cosa en nuestra área que ayudó a mi paso de la edición a la fotografía, que fue la entrada de Justo Vega —el hermano de Pastor— al ICAIC, y lo asumimos como asistente de edición y esa fue mi oportunidad para poder despegar hacia la fotografía.

Lopito me enseñó mucho de su experiencia como director de fotografía. Él venía de CMQ Televisión y tenía muchos recursos. Era un hombre de una calidad humana extraordinaria, que me enseñaba todo lo que sabía —cosa que no hacían muchos fotógrafos de aquella época. Precisamente por ese tiempo, Lopito empezó a hacer documentales para el Departamento de documentales —que así se llamaba—, yo me quedé solo en *Enciclopedia* y se produjo otro cambio: viene a dirigir *Enciclopedia popular* Enrique Pineda Barnet, que había regresado de Moscú, de trabajar en el guion de *Soy Cuba*. Estamos hablando de finales de 1962, y comienzos de 1963.

La entrada de Enrique dinamizó la producción en el departamento. Empezó a trabajar muchísimo, lo que me permitió alternar con Lopito y trabajar de modo independiente como fotógrafo.

¿Es ahí donde comenzaste a ser operador de cámara?

Bueno, operador de cámara siempre fui, porque hacía la fotografía de los trabajos, pero hacía la cámara también.

La etapa mía como especialista operando la cámara es posterior, porque aquí operador de cámara se le llama al fotógrafo que trabaja con un director de fotografía en un largometraje de ficción o en los documentales complicados y hace la cámara; mientras el director de fotografía se encarga de hacer la iluminación y el diseño de la fotografía.

¿Este fue el momento de Fuenteovejuna?

Cuando entró Enrique, yo empecé a trabajar con él una serie sobre el teatro cubano. Te hable del año 63, que fue muy prolífico para el teatro en Cuba y a Enrique le pareció importante que eso quedara reflejado en documentales, o en notas que después pasarían al archivo y se conservarían como la historia del teatro cubano en esa época.

Lo primero que hicimos fue un documental de cerca de diez minutos sobre la puesta en escena de *Fuenteovejuna*, que yo siempre digo que fue mi primer trabajo como fotógrafo, como camarógrafo. No voy a utilizar el término director de fotografía porque me quedaba grande todavía; pero en aquel momento asumí la iluminación y la cámara, mientras Justo Vega —que había sido mi asistente de edición— fue quien asumió la edición de la película. Y ahí estaba Huberto Varela (padre), que era el iluminador que teníamos en *Enciclopedia*, y me ayudó mucho con la utilización de la luz en un documental como *Fuenteovejuna*, que tenía que ver con aquella puesta en escena tan complicada, en el teatro Mella, donde había unas plataformas circulares de distintos diámetros y era muy difícil moverse.

No utilicé la luz del teatro, lo hice con mis luces, con mis encuadres y con Enrique —que también hacía su primera obra—; por eso es un trabajo que valoro mucho, porque fue lo primero que hice con una pretensión distinta a las cositas que había hecho antes, que eran pequeñas notas para *Enciclopedia popular*.

Después de haber hecho varias obras de teatro, e incluso algunas cosas de danza, de las que hacía el grupo de Alberto Alonso, a Enrique se le ocurrió filmar *Giselle* como un largometraje, eso lo

hicimos entre octubre y noviembre del 63. Yo no fui el director de fotografía, porque me sentía con muy poca experiencia para asumir un largometraje de un ballet como *Giselle*, en el escenario de un teatro como el Karl Marx, con una puesta en escena muy complicada y con la figura de Alicia Alonso. Le dije a Enrique que no y me incorporé al rodaje como asistente de cámara, siendo el director de fotografía de la película *Tucho* Rodríguez, que ya había hecho *El bautizo* con Roberto Fandiño.

Con esta película se cerró el departamento *Enciclopedia popular* y empecé a trabajar como asistente de cámara en largometrajes.

En el 64 trabajaste como asistente de cámara en Soy Cuba y pudiste presenciar cómo se montó aquel espectacular plano secuencia del segundo cuento, ¿qué recuerdas de aquello y cómo lo valoras a la distancia de los años?

Soy Cuba fue una película excepcional en cuanto al estilo de producción, porque casi siempre se ensayaba un día y se filmaba al otro, y eso se hacía, prácticamente, con todo el personal, con los extras, con los actores principales, etc. Una película muy complicada.

Esa escena famosa de la calle donde está el cuchillo cerca de la Iglesia del Ángel fue una de las tomas más complejas que yo creo que se ha hecho, no solamente en el cine cubano, sino a nivel internacional. Hoy se podrán hacer cosas muy atrevidas; pero en aquel tiempo fue un hito en el trabajo de cámara de una película porque se utilizó un cable funicular gigantesco, anclado en una construcción que se hizo especialmente en una azotea donde se creó una tabaquería, y que medía aproximadamente unos doscientos metros, de modo tal que la cámara viajaba por toda esa calle donde se producía el entierro del estudiante, protagonizado por nuestro querido compañero Raúl García.

Esa filmación fue espectacular, porque Urusevsky venía por la calle con la cámara en la mano siguiendo a los actores principales, y cuando llegaba exactamente a la altura donde se iba a hacer el plano del movimiento colocaba la cámara, casi sin que te dieras cuenta, en una semigrúa que la subía hasta la azotea del edificio donde estaba la tabaquería y ahí la agarraba un operador hasta la salida de la tabaquería, donde la enganchaba al cable y seguía sola filmando por el centro de la calle.

Esto se hizo en varias tomas, porque era un plano extremadamente difícil. A veces los movimientos entre la grúa y el plano final eran un poco torpes y se sentían, y Urusevsky era un director de fotografía muy exigente y cuidadoso, no le gustaba que se sintiera tanto la cámara. Además tenía un director —que había sido un excelente director de fotografía—, Mijáil Kalatózov, que también era un hombre muy exigente, y estamos hablando de una época en que no había *video assistant*, no había un registro en video para saber cómo quedaba el plano.

Para mí fue una experiencia única estar aquellos pocos días —porque no estuve en toda la película—, ver a Urusevsky trabajar y después ver el resultado final fue algo tremendo, aunque te confieso que no me gusta la película y me parece que él exageró demasiado con la utilización del lente gran angular; pero ese es un lente que le permitía que los movimientos pasaran inadvertidos.

En el año 1975, Enrique Pineda Barnet, rodó Mella. El fotógrafo fue José Tabío y tú trabajaste en la película. Durante el rodaje, lamentablemente falleció Tabío. ¿Qué pasó contigo allí?

Yo había hecho toda la operación de cámara de *Mella*, desde el principio hasta que se produjo el accidente de Pepe y Enrique me pidió que yo terminara la película.

Realmente no quedaba mucho por filmar, ya casi todo lo había hecho Pepe; pero lo que quedaba tuve que asumirlo porque Enrique no confiaba en nadie más en aquel momento, y ya yo

había tenido una experiencia de trabajo anterior con él cuando lo de las filmaciones de las obras de teatro.

Enrique había visto los *rushes* del noventa por ciento de la película y estaba complacido de cómo había quedado todo el trabajo de cámara, que fue un trabajo a veces muy accidentado, porque fue una película donde la cámara en mano fue muy usada, incluso yo tuve un accidente en la filmación del Alma Máter con unos actores que vinieron hasta la cámara y me desbarataron prácticamente el arco superciliar del ojo derecho.

Para mí fue una experiencia muy dura lo de la muerte de Pepe, porque estuve directamente con él los últimos minutos, cuando me contaba lo feliz que se sentía con la película. Había acabado de cumplir sesenta años y estaba lleno de proyectos para el futuro. Todo el trabajo que asumí para terminar la película lo hice muy descontrolado, porque tenía la imagen de la muerte de Pepe constantemente frente a mí y eso me afectó durante mucho tiempo después.

Al año siguiente, 1976, hiciste tu primer largometraje de ficción como director de fotografía, Rancheador, de Sergio Giral, ¿influyó en esa decisión lo que había sucedido el año anterior con Mella?

No estoy seguro de eso. Yo había tenido con Sergio Giral mucha afinidad, porque habíamos hecho varios cortos antes y después de *Mella*. Teníamos muy buena comunicación porque creo que en aquella época yo era el único fotógrafo cinéfilo que había en el ICAIC —no sé si eso se mantendrá todavía—, y esa comunicación intelectual creó una relación entre Sergio y yo que hizo que él quisiera hacer su segunda película conmigo.

Ya había leído el guion de la película —que se llamaba *Miel y pólvora* originalmente— y siempre pensé que él la iba a hacer con Livio Delgado (ya había hecho *El otro Francisco* con él). Livio había hablado conmigo muchas veces diciéndome que la segunda película que iba a hacer era un *western* cubano, entonces me parecía lógico que Sergio trabajara con Livio en esa película; pero para mi sorpresa un día me dijo: “Quiero hacer *Rancheador* contigo.”

A partir de que ya eres director de fotografía, en casi toda tu filmografía posterior has cumplido esa función y a la vez la de operador de cámara. Eso es algo que siempre me ha llamado la atención, porque no es una práctica habitual en los fotógrafos de tu generación, ¿por qué lo haces?

Porque el dominio del cuadro en la fotografía es tan importante como la iluminación, desde mi punto de vista. Creo que encuadrar, hacer una composición del cuadro y mover una cámara son factores del lenguaje cinematográfico que son muy significativos, y si tú tienes un operador de cámara, tiene que ser alguien de tu extrema confianza, tiene que ser un artista, para que de verdad tú puedas confiar en él a la hora de hacer una composición.

Por ejemplo, yo puedo decirle al operador: “La cámara va aquí”; pero si él tiene que hacer algún movimiento, va a hacer la composición que él considera que debe ser, la que él siente, y eso siempre me ha tenido preocupado, me ha creado contradicciones con los operadores de cámara, que por lo general son muy susceptibles, y cuando les corriges el cuadro eso les molesta, aunque sea tu mejor amigo.

También a mí me ha gustado tener el dominio de la cámara. Es un trabajo difícil y duro; pero yo lo hago con facilidad, a mí se me integran las dos cosas.

Quiero conversar ahora sobre una especialidad que tiene que ver con tu desempeño, y que es relativamente joven en el cine cubano: la dirección de arte. ¿Qué importancia puede tener fotografiar una película con un director de arte?

Quiero decirte que en las primeras películas que hice no existía el director de arte, estaba el escenógrafo —que era el que hacía los decorados—, pero no había un responsable que se en-

cargara de la imagen de la película, del tratamiento del color, y después que tuve la experiencia de *Ranchedor* me di cuenta de que era muy importante, porque hay una secuencia en la película que es un interior-noche en una casa donde los actores tienen el vestuario del mismo color que el decorado, lo cual es un disparate.

Es tan complicado el trabajo del fotógrafo a la hora de hacer un guion técnico, que cuando tú tienes, además, que asumir vestuario, escenografía, utilería y efectos especiales, no puedes, no tienes la posibilidad de concentrarte bien en cada especialidad y se pueden cometer esos errores.

Creo que el hecho de que las películas tengan dirección artística es esencial, lo que pasa es que el fotógrafo tiene que hacer un trabajo muy estrecho con el director de arte, ambos tienen que entenderse. Hay que establecer una relación que debe ser tan poderosa, tan estrecha como la que se establece con el director de la película. Ese es el colaborador, el artista con el que más hay que trabajar cuando se está en el proceso de prefilmación, porque es el que va a influir en tu imagen a la hora de fotografiar.

Una pregunta que a mí me parece vital para un fotógrafo de cine cubano: ¿cuáles son los requerimientos que impone la luz cubana y cómo tú los asumes?

La luz cubana —y eso no solo lo he dicho yo, se está diciendo desde Pepe Tabío, Jorge Haydú y toda la primera generación de fotógrafos del ICAIC— es una luz muy difícil de dominar, incontrolable prácticamente, que te hace trabajar en exteriores con un horario determinado, porque si trabajas en exteriores entre once de la mañana y dos de la tarde, en determinadas circunstancias, puedes tener una imagen espantosa. Es una luz muy dura y demasiado cenital. En los meses de invierno es cuando mejor se comporta, porque está más acostada, el sol tiene una angulación distinta y hace que las sombras no sean tan duras, tan contrastadas. Las sombras en esa época son más transparentes y te dan mejores posibilidades de filmar. Lo que pasa es que casi ninguna película se filma en esa época.

Los requerimientos de nuestra luz son terribles para el fotógrafo, se trabaja siempre con una presión muy grande en exteriores. Yo lo que hacía, como método, era que trataba de filmar los interiores en esas horas difíciles e irme hacia los exteriores cuando la luz empezaba a inclinarse. Tampoco me gusta trabajar tanto con la luz demasiado inclinada, porque me da una visión que es falsa. Nosotros no estamos en esos países del norte de Europa donde la luz es como un filtro delicioso para filmar. Lo difícil para nosotros es que tenemos que dar la luz de Cuba, entonces hay que saber en qué momento salimos a buscar esa luz y que no sea un manchón en la pantalla.

Dentro de toda tu filmografía, que es bastante grande, habita con similar presencia la ficción y el documental, ¿qué prefieres hacer?

El documental todo el tiempo. El documental es un género muy sabroso, diría yo, porque permite experimentar. Un género que es hasta más polémico con el director del proyecto, porque a veces uno hace cosas y el director no está de acuerdo y se trata de convencerlo, y esa polémica resulta interesante. El director del documental está más compenetrado contigo y al mismo tiempo no.

A veces la inmediatez del documental obliga al director a pensar en la puesta en escena y no tanto en la fotografía, le deja eso a uno, que es quien tiene que resolver ese problema, lo que impone trabajar con una velocidad tremenda para filmar el plano. Hay otros momentos en que es a la inversa y el director está pensando más en la fotografía y te da sugerencias.

Es el género que más me atrae de los que yo he trabajado en el cine. Pasamos mucho trabajo, porque el documental tiene siempre mucho menos recursos que la ficción, y eso es bueno también, que tenga menos recursos me encanta, me hace pensar.

Me acuerdo de que cuando hacíamos tu documental sobre Isaac Nicola teníamos que trabajar de pronto a las doce del día, entonces íbamos por la calle con el sol duro y ahí estaba el intento de encontrar una realidad dentro de esa ficción que hicimos en el documental, estábamos experimentando con una realidad fea y, sin embargo, funcionó perfectamente.

Soy un fotógrafo que siempre he tenido en cuenta la estética de lo feo. En ese aspecto he sido más cercano a los polacos, que han hecho un cine, a veces, que no es el cine ese de las puestas de sol, de la luz preciosa. Siempre he tratado de que la cámara sea muy realista, y a veces la realidad no es agradable.

Te incorporaste con mucha facilidad, desde sus inicios, desde la época en que se llamaba Productora Hurón Azul de la UNEAC, al Centro de Desarrollo del Documental “Octavio Cortázar”, y ahí has hecho un trabajo muy grande, fotografiando muchísimos documentales que ellos han producido. ¿Cómo tú valoras la importancia de ese Centro dentro del panorama documental cubano?

A mí me parece importantísimo, porque se ha especializado en personalidades de la cultura y creo que eso hace falta para las nuevas generaciones. Creo que ha sido determinante para elevar el nivel cultural de muchas personas el trabajo que se ha hecho allí utilizando un medio como el documental, y te vuelvo a mencionar el caso de tu documental sobre Nicola...

¿Del documental sobre Isaac estamos hablando?

Estamos hablando de tu documental sobre Isaac Nicola y de tu documental sobre Noel. Por ejemplo, si escribes un trabajo literario sobre Noel Nicola o sobre Isaac, posiblemente a mucha gente no le interese, no les diga nada, aunque es importante que se haga. Sin embargo, cuando muestras un documental como esos al público, la gente se identifica y tiene una información sobre esos artistas que de otra forma nunca la iba a obtener, porque la gente hoy en día no lee, es un fenómeno que se está produciendo a nivel mundial. Entonces el papel que juega el cine documental que se produce, específicamente en ese centro del que hablamos, es fundamental.

¿Te molesta hablar de la edad?

No, estoy en una edad en la que no puedo aspirar a hacer muchas cosas, no porque me vaya a morir mañana, no pienso en eso; pero es una edad en la que estamos en el pase generacional, en la que hay mucha gente joven que tiene que hacer cine en este momento y no son afines con nosotros, sus formas de ver la vida, sus vivencias, son completamente distintas. Sin embargo, tuve la posibilidad de trabajar con Carlos Machado Quintela, en una película muy experimental, y él es un director al que yo le triplico la edad; pero tuvimos muy buena química, Carlos tenía veintisiete en el momento en que hicimos *La piscina*, y yo tenía setenta años, ¿quieres mayor diferencia de edad?

Una última pregunta a un eterno joven como tú, ¿jubilación o retiro?

Estoy jubilado; pero para mí eso es un trámite burocrático, a mí eso no me preocupa. Lo hice por una cuestión técnica, porque si estuviera “en plantilla” ganaría mucho menos de lo que gano estando jubilado. Y llegué a la jubilación en contra de mi voluntad, porque eso podía ser como cortar con el cine; pero en ningún momento esa ha sido mi actitud, yo nunca he cortado con el cine, solamente he hecho un negocio: necesitaba estar jubilado para tener un sueldo aceptable, para poder asumir la vida en este país, que es muy cara y difícil.

Me jubilé, pero no me retiré, y sigo trabajando como si estuviera en los 80; pero con una ventaja adicional: tengo la experiencia y me siento muy saludable, con los achaques normales de alguien de mi edad, pero con la vitalidad de cuando hice mi primera película, y si quieres hacer un documental mañana, me avisas y estamos saliendo ya. <

Marcelo

¿Qué estás pensando?

FACEBOOK

I think of Dean Moriarty

JACK KEROUAC

Yo **pienso** en todo ese humo contra los mosquitos, en todas esas cadenas de oro falso, en mi esqueleto en una caja allá en La Habana, en todas esas rayas que dividen la calzada y **pienso** en el destino y en las moscas que tropiezan contra el vidrio y en todos esos bancos de hospitales bajo el alma y en mis padres que envejecen y en mis padres juntos y **pienso** en el amor, sobre todo, siempre **pienso** en el amor, más que nada, **PIENSO** en el amor, más allá de todo, siempre **PIENSO** en el amor y **PIENSO** en gente llevando flores a los muertos y **PIENSO** en las flores y en los muertos y en lagartos que se tragan a mosquitos y en mosquitos y **pienso** el Big Bang como acto de violencia y en el mundo como acto de violencia y en los collares de la cobra como un acto de violencia y **PIENSO** en las almas gemelas, en estados que nos llevan hacia el miedo y **PIENSO** en el miedo y el poder, sobre todo siempre **PIENSO** en el poder, el punto azul de la bomba, el punto crítico. Y en el amor, sobre todo, siempre *pienso* en el amor.

Yo **PIENSO** en los cristales de la nieve y en paisajes de un milímetro de diámetro y en organismos de un milímetro de diámetro y en universos de un milímetro de diámetro y **PIENSO** en cosas que han vivido sin ser vistas y en la estructura de la célula y en las olas que se elevan sobre el muro y en pancartas con consignas socialistas y en moléculas de ADN y en los close up de las películas del oeste y en el peso de la luz y en la onda de la luz y en la punta enrollada del helecho y en los días de mercurio y en las lágrimas de las lámparas de araña y en nosotros convirtiéndonos en otros y en nosotros convirtiéndonos en otros y **PIENSO** en mitocondrias y electrones y el espacio y en colillas aplastadas contra el piso y en nosotros convirtiéndonos en otros y en nosotros convirtiéndonos en otros y en estrellas que miramos en pasado, la cara de Jackie Chan descascarándose en un bolso y en los tres mil de la luz en un segundo y en nosotros convirtiéndonos en otros y en nosotros convirtiéndonos en otros y en nosotros convirtiéndonos en otros y en nosotros convirtiéndonos en otros.

Yo **PIENSO** en el centro del sol y en el cable enrollado del teléfono y el formol de las manos de Guevara y en las raíces de los bosques y en los colores del lagarto y en tomografías de pulmón y en los dientes delanteros de las ratas y en nosotros convirtiéndonos en nada y en nosotros convirtiéndonos en nada y en nosotros convirtiéndonos en nada y **PIENSO** en las rayas de la cebra y el boquear de los pescados en la tierra y en el bacilo de koch y en el eureka y en nosotros convirtiéndonos en nada y en nosotros convirtiéndonos en nada y en nosotros convirtiéndonos en nada y **PIENSO** en el gas de Júpiter y en nosotros convirtiéndonos en otros y en nosotros convirtiéndonos en otros y **pienso** el quantum y el enredo y en la noche que se extiende por los campos, el vacío que contiene la materia, el latido de mi tía en la pantalla y **PIENSO** en el núcleo del sol y **pienso** el centro del sol y en nosotros, convirtiéndonos, en otros.

Yo **pienso** en esos objetos en el suelo donde se trancan las varillas de las puertas y en la mancha de Gorbachov y en el verde de los paños de hospital y en el sentido de la lluvia y en la consciencia de la célula y en el azul de Urano y en los anillos de Urano y en las playas que se esconden en las perlas y en la electricidad de las neuronas, los relámpagos de nuestro cielo mental y **pienso** en las alas prietas de las gallinas prietas y en los quilos y en el óxido en la güira y **PIENSO** en Bosnia e Hiroshima y en Ruanda y en Bagdad y en Nagasaki y en la electricidad de las neuronas y en las tormentas de nuestros cielos mentales.

Y **pienso** en la UMAP y en la revolución de cuando era un niño y en pioneros por el comunismo y en lo que ven los babalao cuando empiezan a morir y en patria o muerte venceremos, la luz de Sachsenhausen sobre hornos para infantes y **PIENSO** en arbeit macht frei y en las ondas de posibilidad y en las partículas de experiencia y en el campo unificado y en la liebre de los galgos y **pienso** en dios y en las carnadas. La coherencia entre la pudrición y la peste, entre la muerte y la peste, entre la descomposición y la muerte. *Pienso* en arbeit macht frei y en la muerte de Martí y en no me pongan en lo oscuro y en la muerte de Fidel y en a morir como un traidor y en la de Villena y Guiteras. Los ojos de Abel descansando sobre un plato y **PIENSO** en meteoritos y en

Morales

neones y en apellidos terminados en kovsqui y en las células muertas de cuando yo era un niño y en los ojos de Abel descansando sobre un plato y en los ojos del Che tan abiertos en la muerte y **pienso** en arbeit macht frei y en Guantánamo y en las papilas de la lengua y en el sabor del hielo derritiéndose en la boca y en pistolas impresas y en los átomos de hidrógeno y en las cruces que se asoman en la vía. Yo **Pienso** en arbeit mach frei y en Valeriano. En la sonrisa de Bush y Berlusconi. Yo *pienso* en arbeit macht frei.

Yo **pienso** en los objetos artificiales de las ciudades del futuro y en el calor de los iglúes y en la piel de las termitas y **pienso** en la claridad y en el lóbulo frontal y en la red de las neuronas y en el pasillo del oncológico cuando cae la noche y en la glándulas de la oncóloga cuando cae la noche y en la soberbia de la oncóloga cuando cae la noche y en la perra de la oncóloga cuando cae la noche y **PIENSO** en la ambición y en la búsqueda y en mi tía bajo la vía láctea y en marcelo bajo la vía láctea y en mi muerte bajo la vía láctea y en nuestras muertes bajo la vía láctea y en esos mundos en los que no voy a nacer, en los que no voy a morir, en los que nunca has nacido, en los que nunca has muerto y en los palillos dentales y en los bosques encerrados en los libros y en la madera de la páginas en blanco y en la fosforescencia de las rosas en la noche y en el amor de los perros y en las cosas que no sé de mí y en las que voy a saber y en la voluntad del salmón y en el mundo de los recién nacidos y en los ojos de los recién nacidos y en la lógica del cardumen y en mi tía bajo la vía láctea y en mi muerte bajo la vía láctea y en las especies extintas y el trabajo del bufón y la actitud de los bufones y en los hombres bomba y en las bombas y en lo que ven los poetas cuando empiezan a morir y en lo que ven los poetas cuando empiezan a morir y **pienso** en los cisnes blancos de la nieve y en Praga y en la luna reflejada en dos mil charcos y en lo que ven los poetas cuando empiezan a morir, en lo que ven los poetas cuando entran al círculo y en lo que ven las personas cuando empiezan a morir.

La curva del malecón a 140, la flor que me señaló mi tía el día antes, la inteligencia de mi padre, la primera vez que vi a mi hermano. El día que lloré por Cristo. El día en que conocí a Cristo. El Peugeot blanco de mi infancia. La luz de los corales fluorescentes, las flores

de Julia en el balcón. El cura del barrio judío en la iglesia de Roma. El contra cielo en una hoja impresa. Los días del amor, la mañana en la frontera.

La fuerza de los brazos mecánicos, las gotas de los sueros, la brillantez de la lluvia, las flores biseladas del espejo. La impresión de las sombras en las paredes de Nagasaki. Las piedras falsas en las mezclillas de las gentes, la conciencia política, el socialismo de estado, la inquisición. Los juguetes plásticos, la muñeca sin brazos, las gotas en el frío del cristal, las encrucijadas de los pueblos. El polvo de los camiones. El reguetón en la playa, los tatuajes de presidio, la conciencia de clase. El mar, las pelotas que flotan como perlas. Las huellas de grasa en el garaje. Las palabras de Hatuey cuando iba hacia la hoguera. El Cisne de yeso en el estante, las flores que cayeron en la iglesia.

Explicar la poesía al tubo de la quimio de la tía, a la bolsa de quimio de la tía, a la gota de la quimio. El puntilleo constante. Un gorrión vuela sobre mi cabeza, un hombre lee, en una cara del tenis tiene un semicírculo rojo que completa un sol en el piso pulido, algunas cosas tienen que morir, otras, desaparecer, la idea de la poesía a una rata muerta, o mejor, la idea de la poesía de una rata muerta, en una rata muerta. A la manilla del reloj kichón decir: si la energía de tu vida no pasa por tu mano a la escritura. Explicar la poesía a una rata muerta.

Y **PIENSO** en la OTAN y en el grupo de los siete y en Pinochet y en Sendero Luminoso y en lo blanco del anón, lo verde del anón, lo negro del anón y en la cortina de hierro y en el mundo como objeto y en la muerte como objeto y en el aire del esófago y en el amor de los ciegos y en el encendedor de cocina cuando salta la chispa y en la muerte bajo la vía láctea y en mi muerte bajo la vía láctea y en la rotación de la tierra, pero sobre todo **pienso** en ti, sobre todo **pienso** en ti, yo **PIENSO** mucho, en ti. Yo estoy pensando siempre en ti, yo **pienso** siempre, en ti.

Ronaldo Menéndez

CUENTO >

p. 34-39



Pedro y el páramo

Ronaldo Menéndez

Mientras se dirige ciclisticamente a la Facultad de Biología, Pedro pedalea y piensa en su joven amante y en su mujer. Pero es complicado mantener la ilusión de sus ideas acerca del problema, pues con cada impulso del pedal las revoluciones deben enfrentarse a grandes obstáculos de índole mecánica y termodinámica. Lo más fastidioso no son los baches, sino los baches con agua, y dentro de este orden lo peor son los baches con aguas albañales, esto en cuanto a la mecánica. Termodinámicamente, se le derrama encima todo el calor del trópico a las once de la mañana, haciendo que los pelos se le peguen a la frente y una catarata de sudor ácido vaya tomando por asalto sus cuencas oculares.

Mientras pedalea pensando en su mujer y en su joven amante, Pedro se acerca a la esquina de la calle 31 con la Avenida 70. Entonces, en el instante en que fuerza los pedales para huir del agua sucia y entrar en la curva, es imposible que sepa que ya no volverá a hablar con su amante ni con su mujer. Un enorme camión lo impacta y luego le pasa por encima.

Pero el cadáver de Pedro aún no cruza la línea trascendente, y mientras sigue muriendo piensa con inusitada claridad: he muerto de muerte natural. Busca con sus ojos de cadáver en tránsito esa famosa luz que dicen que brilla al final del túnel, y continúa reflexionando: he muerto de muerte natural, lo raro es que no hubiera ocurrido antes. Y sus ojos volteados hacia dentro persisten en buscar la luz, o verificar la proyección de su vida entera en la pantalla de su cerebro, pero no hay luz alguna en el túnel de Pedro. Estira su mano para saber que aún está vivo, y siente que a través de sus dedos se tejen los detritos que arrastran las aguas albañales. El brazo hace de dique y el agua se rebalsa levemente antes de pasar del otro lado, junto a su tronco. Pedro imagina un pequeño remolino, una corriente inferior contraria que parece revolverse para regresar, y una superficie de agua donde navegan partículas blandas. Nota cómo aquel cauce, al encontrarse con su cuerpo imprevisto, asume diversas formas para amoldarse y va conformando un minúsculo universo. Un ecosistema con sus islotes que no figuran en mapa alguno, su fauna inclasificable, sus destellos matutinos y su monótono oleaje. Las partículas trepan por su brazo, empapan su hombro que parece un trazo abandonado sobre el pavimento, luego parecen seguir un curso definido que él no puede ver. Pedro, mientras continúa muriendo, teme que acontezca un tsunami. Sabe que es cuestión de minutos, acaso de segundos, que algún vehículo pase por su lado provocando un torbellino, un rompimiento de la corriente mansa capaz de cubrirlo por completo. Dentro de su muerte esto lo angustia, y es suficiente esa sensación de miedo, ese saberse amenazado por un peligro de índole menor en comparación con su estatus de cadáver, para tener la certeza de que aún está vivo. Acto seguido, Pedro se sorprende feliz por haber comprobado que no está del todo muerto. Examina su estado de ánimo sabiendo que tiene toda una eternidad por delante, y le parece interesantísimo que aun dentro de la muerte (sabe que va a morir, esas cosas se saben cuando se está en ellas), sea capaz de alegrarse. ¿Por qué me alegro? Piensa: me

alegro porque tengo miedo de que un vehículo pase cerca provocando un tsunami. Entonces comienza a recorrer aquel círculo que es el círculo de toda su vida: está aterrorizado ante un peligro inminente, y ese terror le deja saber que está vivo y se alegra, y cuando trata de ubicar la causa de su alegría da otra vez con el terror, y el terror lo hace sentir vivo. Y así hasta el infinito que es un ocho acostado. Su cuerpo es un ocho blando cada vez más empapado por el fluir imparabile de las aguas albañales.

En este momento, algo irrumpe en la danza cerrada de sus pensamientos quebrando el círculo. Una voz cercana explica:

—Yo lo vi. Venía despacio y como distraído y trató de acelerar cuando dobló la esquina.

Otra voz pregunta:

—¿Fue culpa de él o del camión?

Y la voz anterior concluye:

—Para mí que fue su culpa, parecía absorto, como si se desplazara desde la perspectiva de un cierto don de ubicuidad. Lo que quiero decir es que aunque parecía un centauro, mitad hombre y mitad bicicleta, también se notaba que estaba en otra parte, como suele decirse, en misa y repicando.

—Sin embargo —observa la segunda voz— eso no quiere decir que todo sea culpa suya. Si nos ponemos rigurosos, lo único que podríamos asegurar es que esa fue una de las causas. Pero estarás de acuerdo conmigo en que una cosa es la causa y otra la culpa.

Pedro ha olvidado por completo la idea circular entre el terror de que un vehículo provoque un tsunami y su certeza de estar vivo. Una ola de indignación lo rebalsa, desborda el círculo de sus cavilaciones de hace unos instantes de la misma manera en que una palangana no podría contener el chorro de un grifo indefinidamente abierto. Quiere explicar, a viva voz, que él no tiene la culpa de nada, que aunque estaba absorto en sus más enrevesados pensamientos acerca de su joven amante, el camión no respetó la señal de ceda el paso. Pero cuando trata de articular palabras, una efusión de brusca sangre se interpone entre su lengua y los oídos de quienes hablan a unos metros.

—Caramba —dice la primera voz—, el compañero parece que está bastante mal... Con respecto a tu apreciación acerca de la causa y la culpa, qué puedo argumentar, tienes toda la razón. Es evidente que el terreno de las causas pertenece a un orden físico y metafísico, mientras que la culpa pertenece al orden de la moral.

—Entonces —dice la segunda voz— cabe la posibilidad de que el culpable no haya sido él, sino el camionero.

Pedro se tranquiliza. Una sensación de bienestar lo inunda ante la nueva perspectiva de que se aclare, sin lugar a dudas, que él no tiene la culpa de su propia muerte; en cuanto a las causas, eso sería otra historia...

—No obstante —la segunda voz corta el curso de sus reflexiones— ¿No crees que deberíamos sacarlo del agua sucia? Se le van a infectar las heridas.

La sensación de bienestar de Pedro ya no es un grifo abierto: asciende como la marea ante la inevitable presencia de la luna. Por un momento comienza a imaginarse fuera del curso de agua pútrida, acolchado muellemente sobre la hierba polvorienta de la acera. Se detiene en esta construcción de sus ideas: hierba polvorienta. Nunca antes había pensado que la hierba sucia de la ciudad fuera un territorio apetecible. Sin embargo, en este momento en que, por ejemplo, una bola de pelos mojados y unas hilachas

blandas se le enredan en la nuca a través de aquel cauce de aguas albañales, desea con toda su alma agonizante ser trasladado a un sector de hierba seca y polvorienta.

—Si eso te preocupa mucho —dice la primera voz— ve tú mismo y remócalo hasta la hierba, pero conmigo no cuentes. No soporto toda esa asquerosa corriente de agua con detritos. Y te pido por favor que no me juzgues, una vez mi mascota escapó de casa y terminó revolcándose en esa agua, imagínate, un lindo conejo, blanco como una nube. Cuando fui a rescatarlo tuve náuseas y devolví todo el desayuno allí mismo. Sobre el conejo. Piensa en las probabilidades de que ahora me ocurra lo mismo, piensa en lo desagradable que sería para ese hombre que alguien le vomitara encima.

La luna que hace crecer la marea del bienestar de Pedro, de pronto se va tornando en cuarto menguante. Un calambre lento le sube por las piernas y lo marea desde el estómago. Ciertamente, no le gustaría que alguien le vomitara encima, pero tampoco quiere permanecer en medio del cauce, y otra vez recuerda el terror de que un vehículo pase a unos metros y provoque un tsunami. Mientras el calambre se hace cemento armado a través de sus músculos, baraja sus alternativas: el cauce, la náusea con su consecuencia, la hierba seca y polvorienta. Pedro piensa en la relatividad de las cosas, en la justa dimensión de los elementos. Ante el avance imparable de su propia muerte, cualquiera de las tres alternativas constituye una mejoría. Sin embargo, observa que aun desde su precario sector transitivo entre el ser y la nada, es capaz de establecer prioridades. Cuando alcanza este entendimiento comprende de golpe algo que desde hacía mucho daba vueltas en la mazamorra gris de su cerebro sin llegar a una condición lógica aceptable. El hecho de que la gente del barrio, ante la inevitable realidad de que las aguas albañales manaran en días alternos, en lugar de sentirse infelices por aquella lamentable existencia, se alegrara ante ese oscuro principio de moderación. Que la anaconda fétida apareciera un día sí y otro no, significaba no una catástrofe, ya que la catástrofe era aceptada como un absoluto, sino la posibilidad de gozar de un pequeño alivio dentro de la precariedad de las cosas. Y la gente se alegraba de que aquello no ocurriera todos los días, de la misma manera en que él se alegraría de poder vivir el infinito acostado de su muerte sobre la fea hierba y no dentro del cauce podrido.

—Mejor lo dejamos como está —dice la segunda voz—, a mí también me da un asco tremendo tener que mojarme en esa agua.

En ese momento, Pedro escucha que una tercera voz, oscilante y ambigua, se suma a la de los testigos:

—No es culpa mía, salió de la nada.

Cuando Pedro comprende quién ha hablado, lo irrita verificar la lentitud con que ha comprendido quién ha hablado. La voz ya no es ambigua. Solo una persona podría decir eso, entonces, ¿por qué ha tardado unos segundos en reconocerlo? De modo que esto es la muerte, piensa. Porque solo la muerte podría ralentizar hasta ese punto sus deducciones. El hecho de no haber concluido al instante que el camionero ha entrado en escena significa, para Pedro, que ya en este punto transitivo la nada se ha ido imponiendo sobre su ser. Esto lo asusta con un miedo hasta entonces desconocido.

—Compañero, no se apure —contesta la primera voz—, yo lo vi todo, y acá el amigo lo vio casi todo, y ya hemos analizado que nos es imposible dilucidar la culpa, en cuanto a las causas...

Las causas son otra historia, piensa Pedro. Para su cadáver razonador está claro que la causa eficiente de su muerte son las aguas albañales. Si tantas calles de la Isla no estuvieran convertidas en aquella Venecia escatológica, no hubiera tenido que preocuparse por acelerar los pedales en el momento de doblar la esquina para evitar que los detritos mancharan su camisa, y se hubiera concentrado en lo importante, esto es, verificar que nin-

gún vehículo se acercaba por la otra avenida. ¿Cuántas vidas se había cobrado ya la anaconda fétida? Cabía la posibilidad de que otras vidas hubieran sido cercenadas o tragadas por la anaconda, o exprimidas entre sus anillos inclementes. Pedro imagina a una anciana del barrio, una de esas viejas cuyos hijos hacía mucho tiempo habían huido en balsas con la intención de cruzar las aguas del golfo, y que se veían obligadas a cargar cada mañana con el fardo de su desesperanza, apoyadas en un bastón cubierto por una pátina de mugre, a comprar el pan. Pensándolo bien, no había vuelto a ver a una anciana en concreto, una vieja cuya persistente joroba hacía pensar que siempre estaba buscando algo entre la hierba. Con el tiempo todos se acostumbraron a sustituir su nombre (Guillermina) por el apelativo de “la buscadora de tesoros”. Quizá la buscadora de tesoros, por no poder cruzar más la calle albañal en dirección a la panadería, no había tenido otra alternativa que morir de inanición en la profundidad opaca de su casa. A Pedro lo irrita haber estado pensando en todo esto, como si aún tuviera tiempo para pensar en otra cosa que no fuera su actual circunstancia y la causa eficiente de su muerte. Retrocede sobre la cuerda floja de sus cavilaciones hasta dar con el instante previo a la digestión en torno a la buscadora de tesoros. Su propia muerte.

—Las causas son múltiples —dice la segunda voz—, para empezar, es lamentable que las calles estén como están. Pero eso no es nuevo, todo el mundo sabe que tiene que conducir con sumo cuidado y no andar absorto en meditaciones trascendentales cuando monta una bicicleta sobre aguas albañales.

—Por mi parte —dice la primera voz— cada vez que salgo en mi bicicleta me olvido completamente del cosmos. Desaparece lo trascendente de la vida y solo queda lo inmanente, y mis ojos no se apartan del camino, toda mi atención se concentra en cada bache y en cada curva, y se reducen las probabilidades de que el azar me haga morder el polvo.

—¿Morder el polvo? —lo interrumpe la segunda voz— Querrás decir tragar el agua.

Pedro piensa en el silencio del camionero. Es un silencio penitenciario. Eso, el camionero no solo es culpable, sino que es la causa motriz de su muerte. ¿O acaso se trata de la causa formal? Pedro reflexiona irritado mientras vuelve a sentir un miedo visceral porque en ese instante tiene la intuición de que sus vísceras cada vez funcionan menos. Trata de recordar, desde la perspectiva de sus remotos estudios universitarios, a qué llamaban los antiguos griegos una causa formal. Más o menos se referían a aquello que condicionaba estéticamente un suceso, a la forma según la cual un suceso se convertía en tal. Esto lo hace pensar en sus semanas de infidelidad con una alumna y en su esposa embarazada. La causa formal de su muerte no podía no tener que ver con todo eso: se estaba muriendo con la mierda al cuello, y eso solo podía significar que la forma de su muerte estaba hecha a la justa medida de sus actos. Justicia poética, piensa Pedro. Sin embargo, la causa final...

—Es el tercer accidente que tiene lugar este mes en esta calle —dice una voz que hasta entonces no había sido articulada.

Pedro sospecha que ya se ha ido formando un coro de gente muy cerca de su cuerpo, trata de girar la cabeza pero enseguida recuerda que sus ojos miran hacia dentro. ¿Por qué, si mis ojos miran hacia dentro, aún puedo escuchar? Tiene que aceptar que todo es nuevo y en su circunstancia de muerte no es posible aplicar las pautas de la lógica vital. Su sentido del oído permanece intacto, y su piel percibe, como si captara la equis despejada de una ecuación, que la ropa se apelmaza tibia, que cada vez son más los detritos que se cobijan entre su ropa y su piel.

—La gente —dice la primera voz, que para Pedro tiene una familiaridad casi entrañable—, cuando monta en bicicleta andan pensando en utopías en lugar de poner sus cinco sentidos en lo

que tienen delante. Ese es el problema en este país, que la gente no está donde tiene que estar.

Cuando Pedro está a punto de establecer la causa final de su muerte, acontece el tsunami. Un intervalo se abre entre la última frase que ha escuchado y el tsunami, y en este brevísimo intervalo que se ensancha en su mente, Pedro ha pensado que está donde no tiene que estar. ¿Qué hace un catedrático de Biología cabalgando en una bicicleta sobre aguas pútridas para asistir a dictar su clase en la Universidad? El primer eslabón de este razonamiento lo llevaría, por fin, a establecer la causa final de su muerte, esa causa primigenia que es anterior a todas las demás causas, que tiene que ver con cuestiones de índole superior, con el primer desencadenante de su trama... El tsunami llega en forma de marea oleaginosa y fétida. Lo abarca desde sus pies desordenados hasta la mueca del rostro. Y mientras se sabe sumergido en la corriente de excrecencias se percata de algo que en un principio le resulta inexplicable. El agua barrosa le tapa el rostro por un intervalo que se prolonga más de lo humanamente soportable y, sin embargo, Pedro no echa en falta el no poder respirar. El agua y todas las partículas entran en su boca y, a través de sus fosas nasales, rellenan sus oquedades con la ubicuidad de un líquido penetrando en una estructura sólida, y él no respira, no necesita respirar. La marea, en lugar de cesar o convertirse en reflujo, crece y lo cubre como si estuviera en el fondo de un río, entonces Pedro tiene que aceptar que hace mucho que está muerto. ¿Desde cuándo estoy muerto? Y ya está su mente comenzando a desandar el intrincado camino de su primera muerte, todos aquellos minutos de voces y razonamientos, cuando se detiene de golpe porque se da cuenta de que no merece la pena. Si desde hace rato estoy muerto, piensa, tendré que seguir adelante.

La marea baja y a su alrededor ya no hay voces. Observa un cielo grisáceo, una manada de nubes que parecen morderse entre sí, y entonces, por primera vez, se siente triste de su vida pasada, de haber terminado así, pero hay algo que no encaja en todo aquello. Clava su mente en ese instante y evalúa su tristeza: no está triste en su condición presente, sino desde su condición presente con respecto a su pasado. Su pasado abarca la Isla entera, porque una vida en una isla es la propia isla. Fabricada con la sustancia de cada piedra, de cada mota de polvo suspendida, del vaho que se levanta del pavimento y de la empedrada miseria cotidiana. Pero ahora puede ver, escuchar, oler.

Pedro se levanta y observa su cadáver en el pavimento acuoso. Es un cadáver ambiguo, desordenado, con los miembros que parecen las ramas de un arbusto seco después de un vendaval. No tiene manchas de sangre porque el agua lo ha enturbiado todo. El agua lo ha enturbiado todo, piensa en esto y se percata de que el tsunami está regresando. Mira calle arriba y va observando cómo baja una corriente sucia e imparable, que arrastra troncos, enormes nudos de basura, millones de ratas muertas que son invisibles para el ojo. De lejos, las ratas parecen moscas, las moscas parecen piedras ingravidas que flotan y se arremolinan. Pedro se apura hasta la acera donde sobreviven unos escasos montículos de hierba cenicienta y todavía seca. Quiere correr, pero enseguida se percata de que no es necesario porque ya está muerto. La calle está desierta de gente y poco a poco va distinguiendo bultos que navegan sobre la corriente. Son perros muertos. No son solo perros, también hay gatos y cerdos, muchos cerdos que la gente criaba en los traspatios. Algunos cerdos, antes de ahogarse por completo, elevan al aire denso unos alaridos que parecen lanzas. Pedro recuerda a su mujer, a su casa que queda a unas manzanas y entonces comprende que tiene un motivo para correr y una dirección que seguir. No puede correr porque el agua le corta el paso, tiene que treparse a los muros, adelantar con los ojos desorbitados las escasas zonas que aún se alzan en los márgenes del cauce. De pronto, alguien se cruza en su camino.

—¡No vaya en esa dirección, compañero! —le dice el hombre que parece trascurrir como un bajorrelieve en el costado de un muro de ladrillos— las fosas se han desbordado y el agua está por todas partes. Hay que ir hacia abajo, hacia la costa.

—¿Cómo? ¿Por qué? —le contesta Pedro abrazándose a una columna que parecía desmoronarse.

—No podemos avanzar contra la corriente, hay que dejarlo todo y huir de aquí.

El choque de una ola le alcanza el rostro y Pedro cierra los ojos un instante. Cuando los abre ve que el hombre es una cabeza y unos brazos que se dejan llevar corriente abajo. Su determinación es proporcional a la crecida de las aguas. Cuanto más avanza la marea, más siente Pedro que su determinación se solidifica, se establece como una isla de la voluntad en el centro de la corriente. Tiene que llegar a su casa aunque esté muerto. Tiene que decirle a su mujer que la muerte no es lo peor del mundo.

Ha conseguido doblar la esquina donde tiempo atrás había circulado convertido en un centauro, mitad hombre y mitad bicicleta. Desde su calle se acerca gente trepándose a los muros. Reconoce los rostros de sus vecinos.

—¿Dónde vas, Pedro? —le grita alguien desde un montículo de latas oxidadas en la acera de enfrente.

—Dónde voy a ir —Pedro hace un cono alrededor de la boca con ambas manos para que su voz se alargue—, a mi casa.

—Déjalo, Pedro, ya todo está inundado y no queda nadie.

Pero él sigue avanzando y por primera vez contempla la gran ventaja que constituye el estar muerto. Todos huyen despavoridos porque tienen algo a qué aferrarse, una esperanza que acepta el curso de la corriente de la misma manera en que una desesperada resignación aprovecha la fuerza de la adversidad planteándose un nuevo futuro. Para él todo se diluye en un presente homogéneo, en una materia indiferenciada que tiene un pequeño propósito. ¿Un pequeño propósito? La decisión de ver a su mujer y decirle lo que tiene que decirle es un propósito que abarca toda su muerte. Entonces comprende que su esperanza no es menos férrea que la de quienes pretenden salvarse corriente abajo. Solo los distingue, separados por una línea discontinua, que ellos habitan el territorio de la vida mientras que él...

En ese momento, en el momento en que por fin distingue su casa manoseada por el agua negra, un golpe impreciso, o acaso un remolino de alambres tejidos entre troncos, lo envuelve lanzándolo en medio de la corriente. En un instante su propósito queda traspuesto, aplastado por la masa de agua que lo sumerge, sus brazos son un aleteo, sus pies pedalean y su rostro mira desde abajo que arriba hay una superficie espumosa de luz tenue. Comprende que se ha hundido en el cauce, que hay poco que hacer desde allá abajo, y contempla, como si estuvieran vivos, que una muchedumbre de cadáveres inflados se bambolea en el fondo. Se deja llevar saboreando la agria y sutil materia del presente y sabe que su propósito es irrealizable. No ha conseguido avanzar contra la corriente. Entonces, poco a poco, dentro de una especie de intervalo ancho como la superficie lunar, ve que la luz grisácea baja hacia sus ojos.

Otra vez tiene la cabeza fuera del agua, mira a su alrededor, reconoce las calles y comprende que todos aquellos perros muertos son un solo perro, un enorme continuo perro que se ablanda cada vez más sobre la corriente. Entre los perros y los cerdos muertos algo se abre paso, una ola distinta lo bambolea, estira el cuello, consigue ver de qué se trata. Es una balsa. Una pequeña balsa fabricada con una goma de tractor y unas tablas. Encima, una mujer se aferra a la punta de la madera y lo mira un momento antes de dar dos vueltas arremolinadas y seguir el curso de las aguas. Entonces Pedro distingue una segunda balsa, mucho más grande que la anterior, donde media docena de personas gritan y mueven los brazos cuando pasan por su lado. No consigue determinar si

se trata de algún aviso, de un intento de invitarlo a subir a bordo, o si están celebrando algún tipo de secreto acontecimiento. Poco a poco va verificando que la gente navega. Sencilla y desesperadamente, la gente navega corriente abajo: sobre gomas de tractor, sobre mesas bocarrriba, aferrados a las patas de las sillas donde nadie jamás volverá a sentarse. Pero lo predominante son los tinglados, balsas tejidas con planchas de madera y zinc, o tablas sobre barriles vacíos, superficies atadas a cualquier materia que posea flotabilidad. Mientras la corriente lo arrastra centenares de metros, por las calles perpendiculares Pedro va constatando que un número creciente de balsas se van incorporando, rozándose entre sí, con gente que maniobra para no irse a pique, para evitar fortuitos congestionamientos de la circulación vial. Quién iba a decir —piensa— que los balseiros clandestinos estaban trabajando para navegar sobre la propia isla.

Cuando un golpe demoledor aplasta su hombro izquierdo apenas consigue comprender de qué se trata. Otra vez está en el fondo, pero en un instante vuelve a salir a flote. Entonces ve que a su lado, ralentizada por las maniobras de dos hombres, hay una enorme balsa.

—¡Sube! —uno de los hombres le tiende un remo—. Sube que aquí hay sitio de sobra y necesitamos otro par de brazos.

En un instante está arriba, maniobrando junto a aquellos dos como si otra vez en su horizonte se dibujara la lucha por sobrevivir. Les grita:

—¿Cómo se llaman? Yo soy Pedro.

Uno de los muchachos le contesta sin dejar de clavar el remo:

—Yo soy Bakuli, y mi hermano es Plejachi.

Entonces Pedro se percata de que son dos hombres idénticos, gemelos. Y el que responde al nombre de Plejachi le lanza un enorme costal, diciéndole:

—Tú encárgate de esto, es fundamental para la travesía, dentro de un rato habremos alcanzado la costa y entraremos en altamar, rumbo a la Florida.

Pedro comienza a comprender. Se aferra al costal y pregunta:

—¿Son los víveres?

—No —grita el gemelo Plejachi—, son los *mórtires*.

—¿Qué? —Pedro cree no entender.

—Que son los *mórtires*, no los víveres, ¿comprendes? Los víveres son para los vivos y nosotros hace mucho que estamos muertos.

Al principio, Pedro se convence de que se trata de un inoportuno juego de palabras y piensa en el famoso tópico del sentido del humor de los habitantes de la Isla como último recurso ante las adversidades. Pero algo dentro de su alma se resiste a aceptar esa solución tan obvia. Desde que el camión le pasó por encima sabe que la lógica se ha ido alterando de la misma manera en que se altera la realidad sobre la superficie de un espejo distorsionador. Entre una maniobra y otra el diálogo trascurre a voz en cuello.

—¿Ustedes están muertos?

—Por supuesto —le dice el gemelo Bakuli sin dejar de gritar— y tú también, y todos los que ves están muertos. Por eso podemos vernos y hablarnos.

No obstante, en el momento en que la enorme balsa esquiva un latón de basura que avanza como un cilindro que rota tragándose todo lo que encuentra a su paso, Pedro razona que si todos, absolutamente todos los que parecen vivos están muertos, ¿quién podría determinar una cosa u otra?

—¿Y cómo lo saben? —les grita sin soltar el costal.

—¿Qué?

—¡Que cómo lo saben!

El gemelo Plejachi, que apenas había hablado concentrando toda su energía en las maniobras, le explica:

—Pues porque yo morí primero. La oleada de mierda me tomó por sorpresa mientras aguantaba la escalera donde estaba repado mi hermano cambiando una bombilla. ¿Entiendes?

Cuando salió a flote no veía a mi hermano porque aún permanecía vivo sobre la escalera. Luego el agua llegó al techo y en el preciso instante en que se moría ahogado volví a verlo, desde entonces estamos en lo que estamos.

—Además —agrega Bakuli— también hemos visto al tal Yusnavis, el héroe ¿sabes quién es? Anda por el barrio en lo que todos, tratando de huir.

La enorme balsa, en medio de la procesión de balsas, se ha ido acercando a la costa.

—¿Y no se han preguntado —les grita Pedro— por qué si todos estamos muertos queremos salvarnos?

Bakuli deja de remar y le responde, como si masticara cada palabra:

—Yo no he dicho que queramos salvarnos: queremos huir.

Pedro contempla cómo el cauce negro se abre paso a través del mar de la misma manera en que un río circula a través de una pradera azul. El mar se abre ante el avance de una anaconda que lo penetra arrastrando consigo animales muertos y centenares de balsas. Visto desde arriba, Pedro imagina que el mar ofrece el aspecto de una rencorosa cicatriz, y ellos avanzan como una aguja que, en lugar de suturar, va rayando la blanda superficie. El torrente opaco se ensancha y se ahonda, poblado de balsas que siguen entrando desde las calles de la Isla como si fueran miles de catapultas que una horda de guerreros enloquecidos empuja contra un enemigo inexistente. Entonces Pedro observa un detalle flotante que hasta ahora no había participado del orden (del caos) de las cosas. A un costado de su balsa un enorme pez flota de lado, muerto. Lo peor de ciertos detalles —reflexiona Pedro— es que nunca vienen solos. Un detalle acompañado por una sucesión de elementos análogos se convierte en un patrón. Y este patrón reiterativo produce, para los ojos perplejos de los que navegan, un panorama. El panorama, entre una balsa y otra, es el de millones de peces muertos, como si la piel del mar estuviera expulsando sus órganos internos. Al principio ninguno de los tres comprende qué significa aquello, pero poco a poco van arribando a la única conclusión posible: el agua pútrida, la contaminante agua de la Isla, está matando los peces. Pedro piensa: ¿Qué culpa tiene el mar de todo esto? Otra vez la culpa y no las causas. ¿Cómo establecer —piensa—, dentro de la infinita cadena de las causas antinaturales, una culpa con nombre y apellido para aquel panorama de peces muertos? Lo gris atraviesa lo azul como si se tratara de un elemento insoluble, de una riada con cuerpo y alma que se sabe culpable, irreversiblemente condenada y por tanto incapaz de actuar de otro modo. Las excrecencias perseveran en su ser, quieren seguir siendo lo que son, y entre el archipiélago de balsas se mezclan los peces boqueando con las agallas enrojecidas, los perros inflados, los cerdos que ya no gritan, y las ratas. Pero el ojo se acostumbra al cabo de un rato y ya no se ocupa de distinguir cuáles son las ratas y cuáles los peces. El ojo ha reparado en que el panorama se debate, vivo y desesperado, en otro ámbito. Una silenciosa batalla se está librando entre lo feo que fluye desde la Isla, y lo bello del azul que no cesa.

Durante las siguientes horas (o minutos, o incalculables unidades de eternidad) las balsas se van desgranando en todas direcciones y el torrente de agua pútrida va siendo tragado por un abismo azul e inconmensurable. Un sol áspero como papel de lija reseca la superficie de los cuerpos. Los gemelos han dejado de remar y uno dice:

—Ahora empieza lo más difícil, la travesía por el estrecho de la Florida.

Pedro no tiene ganas de hacer ningún comentario. Comprende que a lo lejos esa muchedumbre de balsas tripuladas por cadáveres desesperados no tiene ningún sentido. Recuerda la frase del gemelo: no queremos salvarnos, queremos huir. ¿Cuál es la diferencia? Entonces, de la misma manera en que el tinglado flotante

que los contiene se abre paso sobre las olas desordenadas de altamar, en su cabeza vuelve a abrirse paso la vieja idea acerca de la causa final de su muerte. ¿Por qué, en definitiva, he muerto? Pero ahora la pregunta, como el propio mar, se ensancha hasta no tener límites, hasta contener en su respuesta a un sujeto unánime. ¿Por qué, en definitiva, todos hemos muerto? Hemos muerto porque alguien (o un grupo reducido de personas) a partir de cierto momento decidió engañarnos. Dentro de la gigantesca mentira del ser sobre la Isla, el abandono de las fosas fue una consecuencia más. Una consecuencia nefasta que en algún momento comenzó a desbordar sus aguas albañales y a tragárselo todo. Pero enseguida comprende que el asunto es más complejo, que la mentira ha sido rigurosamente urdida por todos. Desde tiempo inmemorial los habitantes de la Isla colaboran con incomprensible desidia para perpetuar la mentira, y mientras tanto iban defecando y las fosas sufrían un irreversible abandono.

De sus cavilaciones lo saca una apreciación completamente nueva e inquietante: el sol le fríe el pellejo, la sed pone piedras hirviendo en su garganta. Entonces va comprendiendo que la muerte no es un territorio puro ni homogéneo. De la misma manera en que la vida deja entrar porciones de muerte en su territorio (el acto de dormir, los desmayos), la muerte deja entrar retazos de vida a través de la experimentación del dolor físico. La muerte (o al menos esa muerte que les ha tocado) no es la ausencia de sensorialidad, sino la completa aceptación del no ser. Pero el cuerpo del muerto, como su alma, aún sufre. Tras barajar esta hipótesis, sencillamente, Pedro se aterroriza. Para salir de ese círculo que lo quema por dentro, les pregunta a los gemelos:

—Y cuando lleguemos a nuestro destino, cuando pisemos tierra firme del otro lado del estrecho, ¿entonces qué?

Los gemelos, como si hubieran malentendido la pregunta, cogen los remos y comienzan a maniobrar con la vista fija en el arco del horizonte. Pedro se percata de que está abrazando el enorme costal como si se tratara de su propia vida, lo deja a un costado y se para en el sector que parece ser la popa. Apenas unos puntos insinúan la presencia de algunas balsas que no tardan en perderse avanzando en el vasto páramo. En el momento en que Pedro vuelve a sentarse aparece el primer tiburón. Es, como todo tiburón, gris y revuelto. Y como todo tiburón nada en compañía de otros tiburones, y como todo tiburón parece de goma, efecto que se refuerza cuando pueden distinguirse sus ojos de muñeco.

Las sombras cruzan la balsa por debajo, se retuercen pegándose a los costados de la embarcación. Pedro tiembla, pero enseguida comprende que hay algo, que todavía hay algo dentro de su muerte que le resulta impredecible. ¿Qué pasaría —piensa— si me arrojó al agua? Está claro que los tiburones vivos devorarían a un muerto, pero, ¿y el muerto? La sospecha de que la muerte no es una sola, de que una sucesión de muertes aún es posible, se añade a aquel círculo de miedo donde comprendió que la vida permanecía dentro de la muerte a través del dolor físico. En ese instante Pedro no comprende la causa de su alivio, pero poco a poco, a medida que los tiburones empujan la balsa y continúan cruzándola por debajo, se va dando cuenta de que todo aquello es preferible, de que al menos dentro de la inamovible aceptación de su muerte aún tiene que defenderse, que huir.

Entonces le repite la pregunta a los gemelos:

—Y cuando pisemos tierra firme del otro lado del estrecho, ¿entonces qué?

Uno de ellos (cualquiera) le responde:

—No te preocupes por eso, estamos donde estamos, y el mar es tiempo que perdemos buscando la otra orilla.

—Y entonces, ¿qué buscamos? ¿Para qué estamos haciendo esto?

Los gemelos dejan de remar y ya ha caído la noche.

—Tal vez podamos volver a ver a nuestra madre.

—¿Por qué no ha huido con ustedes, en esta misma balsa? —en cuanto formula su pregunta, Pedro repara en la respuesta obvia: cuando de golpe empezaron a subir las aguas albañales no fue posible decidir casi nada, menos aún quién navegaría con quién.

Pero la respuesta no es obvia.

—Nuestra madre murió en una balsa yéndose al Norte hace seis meses..., aunque en realidad terminó yéndose al oeste y ya se sabe lo difícil que es sobrevivir en el oeste —los gemelos ríen.

Pedro no comprende aquel alborozo.

—Se embarcó para el Norte —continúa Plejachi— en una balsa pequeña donde había como cuarenta negros del barrio, esos que vienen desde el oriente de la Isla buscando la tierra que nadie les ha prometido, y cuando los agarró la corriente del golfo terminaron en el oeste, y los tiburones de esa zona tienen tres varas de hambre...

—Sí —dice Bakuli— yo creo que están resentidos porque envidian a los tiburones del Norte, estos que nos dan vueltas ahora y no hacen nada en todo el día, solo esperar a que pasen las balsas llenas de golosinas disidentes: sushi isleño para tiburones.

—Servidos en balsas, como suele hacerse con la comida oriental...

—Con palitos y todo, que es para lo único que sirven los remos.

—Alguien debería escribir un tratado sobre el ecosistema del golfo —continúa Plejachi sin dejar de reír. Imagino que alguna cosa científica importante pueda deducirse del hecho de que los escualos del Norte se alimenten exclusivamente de gusanos.

—Gusanos rostizados, no te olvides del sol.

—No entiendo —dice Pedro— cómo pueden hacer chistes cuando en realidad están hablando de que a su madre se la comieron los tiburones.

Plejachi se pone de pie, estira su cuerpo y luego lo mira fijamente. A través de la maciza oscuridad donde apenas pueden verse las palmas de las manos, los ojos de Plejachi se abren paso como dos advertencias encendidas:

—Respondiendo a tu pregunta de qué haremos cuando pisemos tierra firme: no nos interesa pisar tierra firme. Lo importante es navegar, estaremos navegando hasta que demos con nuestra madre muerta. Estamos felices desde que supimos que los muertos podemos vernos y hablarnos entre nosotros, ¿ahora comprendes?

Pedro comprende. Sobre todo cuando amanece de golpe como si en un extremo del cielo alguien hubiera activado un colosal interruptor. Durante ese segundo e implacable día de travesía en que ya se han agotado las provisiones y el costal yace estrujado como un animal reseco, empiezan a aparecer balsas tripuladas por balseros muertos desde hacía mucho tiempo. Algunos navegan en sentido contrario, otros como al garette, e incluso flotan tinglados sin que nadie los tripule. Los gemelos siempre se estiran, prolongan sus ojos buscando, a veces preguntan algo a gritos y otras simplemente observan y mueven la cabeza con un optimismo que se alimenta de la siguiente balsa. Nadie es de ninguna parte mientras no tenga muertos bajo la tierra, piensa Pedro. Y bajo aquel mar que respira como un animal sin ojos, él no tiene a nadie que pueda reconocer. Entonces, en ese instante, sabe lo que tiene que hacer.

En el atardecer del tercer día, con el pellejo reseco por un sol que no cesa, consiguen arrimarse a una enorme balsa vacía. Pedro le pide a los gemelos que la sostengan, y salta. Los gemelos no dicen nada, como si en la prolongación callada de las horas, o acaso desde el primer momento, hubieran comprendido que el lugar de Pedro no estaba en acompañarlos. Le dejan uno de los remos. Pedro se despide alzando la mano, y mientras piensa en sus padres que permanecen enterrados en la Isla, comienza a remar en sentido contrario. <

Eduardo Manet, el hombre de los retornos

Luciano Castillo

Tras casi cinco décadas de ausencia, el dramaturgo, cineasta, crítico cinematográfico y novelista Eduardo Manet (Santiago de Cuba, 1927) retornó a Cuba en marzo de 2014 invitado por la Embajada de Francia a la primera edición de un Festival de Teatro Francés auspiciado por esta entidad. El reencuentro con La Habana lo fue también para cruzar puentes hacia los amigos de los tiempos fundacionales del ICAIC: Enrique Pineda Barnet, Héctor Veitia, Carlos Ruiz de la Tejera, Flora Lauten... Con estos dos últimos compartió en aquellos años de la -obstinadamente prodigiosa- década



de los 60, la creación en julio de 1961 del Conjunto Dramático Nacional. Allí asumió la dirección general pero no dirigió ninguna puesta, si bien Gilda Hernández estrenó su obra *La santa* (1964). Esa era la segunda ocasión en que regresaba a su Isla.

Con alguna experiencia escénica y dramática —la Academia Municipal de Artes Dramáticas había estrenado en 1950 su obra *La infanta* que quiso tener ojos verdes—, sin pensarlo dos veces, partió en 1952 por primera vez hacia Europa y decidió radicarse en París por la posibilidad de matricular en los cursos de Tania Balachova y Pierre Bertin. Ingresar en la compañía del afamado mimo Jacques Lecocq le permitió intervenir en un espectáculo aplaudido en cuanto teatro se presentó, en una gira que abarcó no solo Francia, sino también varias regiones de Italia. Por esos intensos años comenzó a escribir piezas teatrales en español y la Editorial Julliard le publicó, en 1958, la novela en francés *Un étranger dans la ville*. Intere-

sada en aquel cubano que dominaba tan bien el idioma de Racine, la firma lo animó a un próximo empeño: *Un cri sur le rivage* (1962).

Pero para esa fecha, Manet ya estaba en La Habana. Leer en un diario la noticia del triunfo de la Revolución lo condujo a comprar el boleto de su primer retorno. En los primeros años de la década del 60, los escenarios, las pantallas, las páginas de la revista *Cine Cubano* y del periódico *Granma*, en las que publicó sus críticas de los estrenos, acogieron sus creaciones a lo largo de ocho años pletóricos de esa fogosa intensidad que lo abrasaba todo, absolutamente todo.¹ Seis cortos documentales y cuatro largometrajes de ficción conforman su filmografía en el ICAIC. Volvió a Francia en ese parteaguas, en 1968, y a partir de entonces publicó dieciséis novelas, varias de ellas laureadas con importantes premios literarios, casi una veintena de obras teatrales, los libretos de dos óperas, dirigió puestas en escena en disímiles lugares, mientras la radio y la labor pedagógica no le eran ajenas en esta trayectoria. En 1978, el prestigioso Frédéric Rossif le produjo para el canal Antenne 2 en coproducción con Télé Hachette la docu-ficción *Bolivar ou le congrès de Panama*. Coincidió la entrega del Grand Prix du Télégramme de Brest por su novela *Maestro!*, editada por Robert Laffont, con el nombramiento oficial por el gobierno francés de Eduardo Manet como Caballero de las Artes y de las Letras, que se sumó a la Orden del Mérito recibida el año anterior.

Retornó por tercera vez en 2015 a La Habana con el único propósito de provocar otro regreso: el de Flora Lauten como actriz en una puesta dirigida por él en el contexto del trigésimo aniversario de

la fundación del trascendente grupo Buendía, que tantos montajes concebidos por ella nos ha legado. En medio de la celebración del 16 Festival Internacional de Teatro de La Habana, la Alianza Francesa acogió primero una conferencia de Manet sobre su faceta teatral y propició otro encuentro en torno a la multiplicidad de actividades que marcan su quehacer donde sea que se halle. Mi vínculo con Manet había sido solo a través del correo electrónico hasta que en 2014 nos conocimos personalmente. Y como en el final de *Casablanca*, ese clásico cuya preferencia compartimos, fue el inicio de una larga amistad. Esta es la transcripción de ese memorable diálogo en público que sostuvimos aquella tarde.

Eduardo González Manet Lozano, santiaguero “reyoyo”, me llama la atención que siendo director del Conjunto Dramático

Nacional, entre 1961 y 1965, el bichito del cine te picara tan fuerte para que pudieras alternar las dos cosas e incursionar, además, como crítico cinematográfico. En un período tan rico y tan potente del Conjunto Dramático Nacional, ¿cómo fue que pudiste vincularte a trabajar con Chris Marker como asistente en el rodaje de Cuba sí y empezar a realizar documentales?

Bueno, en realidad, el cine siempre ha sido mi pasión, desde muy niño porque mi mamá adoraba el cine, y me llevaba desde los tres años –en aquella época se permitía a los niños ver todo tipo de películas. Así asistí a la proyección de *Ana Karenina* con mi mamá, que lloraba mucho. Más tarde, mi papá, que era periodista, tenía un amigo propietario de un cine que se llamaba Strand y logró que yo entrara gratuitamente. Iba a la una de la tarde los domingos y salía casi a las ocho de la noche, porque en aquel momento programaban en las tandas dos películas, una más reciente y una más vieja, series de *cowboys*, etc. Esa fue mi primera pasión.

Después, ya adolescente, cuando estaba en el Bachillerato, estudiaba en el Instituto de El Vedado donde había un profesor que enseñaba teatro, su nombre era Luis Manuel Martínez Casado, y una señora que daba clases de dicción, que era una recitadora, no sé si era Dalía Íñiguez o alguien así... He tenido desde entonces hasta el presente dos tipos de amores, el amor al cine muy fuerte y el amor al teatro. En Francia, hice estudios de Lenguas... italiana, inglesa, de Literatura, y entré en la escuela de mimos de Jacques Lecocq, que fue un gran maestro no solo del mimo, de la pantomima, sino también era el hombre que conocía perfectamente el cuerpo humano, era un atleta y un gran pedagogo. Yo fui su alumno durante tres años... no sé si me alejo demasiado de tu pregunta.

No importa.

Cuando llegué a Francia la primera vez para estudiar, llevaba cartas de recomendación que me había dado mi profesora, Eva Fréjaville, que fue la primera esposa de Alejo Carpentier. Yo estudiaba ruso con la mamá de Carpentier y francés con Eva Fréjaville, que era una mujer extraordinaria. Ella me decía: "Mira, tienes que estudiar a Proust, leer a Proust, es el mejor autor en francés". Pero como sabes es muy difícil, incluso para los franceses. Lo leí en español, lo leí en inglés, y después en francés. "Lee Proust... aprende bien el subjuntivo, el pasado subjuntivo. Si tú dices en una comida mundana *j'eusse aimé*..., pensarán: Ese chico conoce bien el francés..." me aconsejó. Y la tercera proposición fue que me encontrara con un diccionario con cabellos cortos, que era la única manera de aprender bien el francés: en la cama. Esa era Eva Fréjaville. Y así me casé con una chica de cabellos cortos, por cierto, para aprender el francés. Llegué a París con cartas para todo el mundo. Jean-Louis Barrault y su mujer, Madeleine Renaud, fueron muy atentos conmigo. Estudié tres años en la escuela de Jacques Lecocq y más tarde entré en su compañía de mimo como actor.

Al regresar a Cuba, al triunfo de la Revolución, fui invitado para el primer concurso de la Casa de las Américas, en el jurado de teatro. Hice mucho para elegir la obra *Santa Juana de América*, del dramaturgo argentino Andrés Lizárraga. Llegué a insistir tanto por defenderla que me dijeron: "¿Por qué no diriges la puesta en escena?". Hice la puesta en escena con Miriam Acevedo, una gran actriz que murió de una manera terrible... recientemente.

El problema es que cuando íbamos a empezar el estreno, surgió el pánico detrás de la cortina porque se sabía que el Che estaba por casualidad en la sala. Era amigo de Lizárraga, y entonces todo el mundo decía: "Si al Che no le gusta la obra, vamos a cortar caña durante seis meses." Pero al terminar la función el Che se levantó, aplaudió, vino a ver a Miriam Acevedo al camerino, muy fino, y después se viró hacia mí y me empezó a hablar en francés, sobre algunas cosas de la obra que le parecían muy bien, fue muy amable. Después

que se fue le pregunté a Miriam: "¿Pero, por qué me habló en francés?", y ella me respondió: "Estúpido, por tu nombre de Manet."

Ahí empezó todo, pero al mismo tiempo había conocido a Alfredo Guevara. Éramos muy jóvenes y formábamos un grupo con Tomás Gutiérrez Alea, Néstor Almendros y Guillermo Cabrera Infante, era un equipo de amigos en aquella época –después fueron enemigos en un momento dado, pero así es la vida. En aquella época cuando Alfredo creó el ICAIC, me pidió hacer algo y realicé *El negro*, mi primer documental.

¿Y por qué escogiste este tema del racismo en El negro?

Porque la Revolución había triunfado y todo el mundo en Francia decía que Cuba antes de la Revolución era extremadamente racista, y en cierta manera lo era. Después de una revolución, también, yo suponía que el racismo continuaba porque no es una política, es un sentimiento. Creo que Fidel Castro habló de eso en un encuentro que tuvo con un periodista francés que lo interrogó durante varias horas, donde señaló que el racismo es algo que existe en el interior y que a veces bajo una revolución se puede seguir siendo racista. Por eso traté de realizar *El negro* sobre el racismo, pero integrando también al final el racismo antihebreo, porque ese sentir no es solo contra los blancos, es contra todo, y el racismo dentro del racismo es lo más terrible, porque a los judíos –ashquenazí no les gustan los judíos sefardí. Lo sé perfectamente porque mi madre es sefardí.

Mi esposa, que es de origen argelino, detesta la gente de Marruecos y de Túnez. Todas las mujeres de Marruecos y Túnez son putas para ella, y mi mujer es una mujer inteligente. ¿Cómo se explica el racismo dentro del racismo? Yo detesto este sentimiento en todas sus manifestaciones, por eso me opongo siempre, y de ahí parte *El negro*.

Retomando la pregunta inicial, ¿cómo podías alternar la dirección del Conjunto Dramático Nacional y la realización cinematográfica?

Porque soy muy fuerte, tengo muy buena salud y soy muy organizado. Lo dije hace poco en un encuentro, en un homenaje a Flora Lauten en el Buendía en el que participé: "Yo soy un hombre muy dulce en la vida –y me quiere mucho mucha gente–, pero cuando dirijo soy un samurái: No admito absolutamente nada." Y el Conjunto Dramático Nacional fue una bandeja de oro que me dieron, para crear. En aquel momento las tres grandes señoras de la cultura cubana eran tres grandes damas muy cultivadas. Vicentina Antuña, que fue mi profesora de Latín en la Universidad de La Habana; Edith García Buchaca, era muy integrista, comunista, estalinista, una mujer de una gran inteligencia y de una gran belleza. Ella me daba clases de marxismo cuando tenía diecisiete años y la reencontré en España, en casa de su hija, a los ochentaicinco años y le dije: "Édith –porque le decían Édith–, ¿sabes que cuando yo tenía diecisiete años, estaba loco de amor por ti?". Y me dijo: "Me lo debiste haber dicho en aquella época". Y la tercera era Mirta Aguirre, que venero. Era crítica del periódico *Hoy*, una comunista íntegra, de mucho talento, muy abierta y que era –todo el mundo lo sabía– lesbiana, con su amiga dentro de su propia casa y el Partido tuvo que admitirlo, tal era el talento de esa mujer.

Entonces me dijeron que creara el Conjunto Dramático Nacional. Fui yo quien escogí ese nombre para imitar el de Brecht, el Berliner Ensemble. La proposición inicial fue de treinta actores. Entre ellos existían algunos muy célebres de teatro, pero que eran muy malos para mí y entonces dije: "Bueno, lo acepto si hago como en París, que tenemos una especie de taller y puedo hacer venir algún amigo, profesor de pantomima, otro para darles voz y dicción, etc., y que los viejos actores puedan trabajar con los jóvenes." Y exigí escoger diez actores. ¿Y escogí a quiénes? Tuve una suerte enorme: Alicia Bustamante, Adolfo Llauradó, Carlos Ruiz de la Tejera, José Antonio Rodríguez, Asenneh Rodríguez, Eduardo Moure, hasta reunir un total de diez jóvenes... y dentro de esa decena, tenía una particular amistad con Asenneh, con Alicia,

con Carlos Ruiz y con José Antonio. Fue con ellos que pensé montar mi obra *Las monjas*, basada en un hecho real que ocurrió y que pensé convertir en una película, como aquellas del neorrealismo italiano. Me gustaban esas comedias de hombres que se disfrazan de monjas. Y decidimos, como adoraba, y adoro, desde siempre el teatro asiático, la Ópera de Pekín, el teatro Noh, montar los personajes de las monjas con hombres. Tres hombres y una mujer que debía ser Alicia.

Al mismo tiempo, le hice una traducción al francés y era la época del célebre mayo del 68, en que todos los franceses venían a Cuba para celebrar la Revolución y no se daban cuenta de que Cuba a-do-ra-ba al general De Gaulle. Y ellos me preguntaban: “¿Cómo es posible...?” Yo estaba filmando en ese momento una película, creo que era *Un día en el solar*, no me acuerdo bien, y todos los obreros aplaudían a De Gaulle y los franceses estaban espantados. Esos dos amigos franceses se llevaron mi obra y se la dieron a Roger Blin que había sido mi profesor, y el propio Roger Blin dijo: “Voy a hacer la obra.” Era un actor extraordinario y el mejor director del momento, que solo montaba obras que le gustaban de verdad. En su larga vida hizo quince obras y entre ellas *Las monjas*... ¡Él, que había hecho *El balcón*, de Jean Genet, y *Esperando a Godot*, de Beckett, estrenó *Las monjas*!

La primera crítica publicada en los diarios fue una crítica espantosa de la derecha, que destruía la obra. La firmaba un autor muy conocido, miembro de la Academia Francesa, que escribió: “¿Cómo ese señor se permite utilizar el seudónimo de Eduardo Manet?”, pero él no sabía que ese era mi nombre. Fue así que después vino la izquierda completa sosteniendo la puesta en escena y mi obra se convirtió en el éxito del momento y estuvo dos años y medio en cartelera en Francia, y sigue recorriendo el mundo entero.

...y la han traducido a más de veinte idiomas.

A veintisiete o más, incluso al japonés. ¡*Las monjas* en japonés! No me la imagino, pero, en fin, fue traducida hasta a ese idioma.

En esta etapa inicial del ICAIC, o en tu caso particular, ¿cómo escogían los temas?, porque si uno revisa los documentales tuyos no tienen que ver entre ellos en cuanto al tema. Están *El negro*, *Portocarretero*, *Napoleón gratis*... ¿Los escogían o existía alguna línea acerca de cómo debían desarrollar este tema o el otro?, ¿cómo era?

No, yo tenía un amigo, el fotógrafo Ramón F. Suárez, que era genial, con una imaginación tremenda, y escogimos primero *El negro* sobre la discriminación racial, pero después vimos que existía ese extrañísimo museo sobre Napoleón con los objetos adquiridos por un multimillonario cubano que adoraba a Napoleón y compraba todo sobre él y lo hicimos para divertirnos —a Chris Marker le gustó mucho—, y después vino el documental *Portocarretero*, porque conocía al pintor y me encantaba su obra y su personalidad. Más tarde hicimos una peli que no he estrenado nunca, que filmé en una playa, y no vale la pena buscar. Después, Ramón, a quien le gustaba mucho comer, beber, las chicas, etc., me dijo: “Vamos a inventar algo en Varadero, porque todavía en Varadero hay muchas buenas botellas de champagne y de vino y están las muchachas...”, e inventamos un documental que se llama *Show*. Por fortuna, lo filmamos en color con película de Alemania del Este, y con los años devino toda color marrón. Y ese corto lo di por desaparecido por mucho tiempo, porque era malísimo, Ramón y yo siempre estábamos borrachos, corriendo detrás de las chicas de Varadero, sobre todo.

El año 1961 es muy curioso, porque paralelo al trabajo en el Conjunto Dramático Nacional se plantea el conflicto de Realengo 18, que empezó a filmar Oscar Torres, dominicano nacido en Santiago de Cuba, ¿cómo llegó a ti este encargo?

Conocía a Oscar desde los tiempos en que estudió con Tomás Gutiérrez Alea, con Julio García-Espinosa y con Néstor Almendros en el Centro Sperimentale di Cinematografia en Roma, y cuando tenían vacaciones, venían a París; era un chico formidable, muy

simpático. Él empezó a realizar *Realengo 18* con el ICAIC, pero con la invasión de Playa Girón se pensaba que los norteamericanos iban a venir a atacar a Cuba. Eso era casi seguro, todo el mundo creía de verdad en la intervención. Si no hubiera sido por John Kennedy que no mandó sus avioncitos... En tres días terminó la invasión de Playa Girón, pero al principio no se sabía.

Y me acuerdo que, de pronto, Alfredo Guevara me dijo: “Oscar quiere irse.” Oscar no era de aquí, era dominicano y no era su pelea, no sé, él se quería ir y todos nosotros —Titón, Julio, Almendros y yo— que lo queríamos mucho, respetábamos su posición, y dijimos: “Que se vaya.” Y entonces como el director de fotografía era Ramón F. Suárez, que había trabajado conmigo, me preguntaron: “¿Por qué tú no la terminas?”

Terminarla significaba filmar apenas dos o tres secuencias... y toda la posproducción, el montaje, el doblaje, porque había que doblar enteramente. Estábamos en medio de la grabación cuando empezó la invasión, los bombardeos, y el estudio de doblaje era muy cerca del lugar en el que había hangares con aviones y equipos militares, y me acuerdo que estábamos todos locos con una ametralladora, sin saber qué hacer con ella... pero la teníamos. De pronto llegó Alfredo Guevara, que siempre iba vestido de negro, con el saco arriba de las espaldas, y él también tenía una ametralladora, estaba muy orgulloso. Todos estábamos allí dispuestos a morir para salvar a la Revolución.

Ahora, muchos años después, se puede encontrar información esclarecedora en los documentos entonces secretos, desclasificados, incluso de la CIA. En una universidad francesa, en Nanterre, una señora encontró detalles que habían sido *top secret* pero que ya no lo eran, en los que un agente de la CIA en Cuba, recomendaba: “No hagan la invasión porque todo el pueblo cubano sostiene la Revolución”, lo cual era cierto. Pero hicieron la invasión, el estúpido de... el Nixon y Eisenhower, y le dejaron eso al pobre Kennedy, a quien le gustaban mucho los tabacos cubanos y sabes que mandó a pedir creo que mil cajas de Habanos antes de la invasión. Eso es auténtico... Yo filmé nada más que tres o cuatro pequeñas escenas y me encargué de toda la posproducción. El resto de *Realengo 18* pertenece a Oscar.³

Entonces es cuando viene el proyecto de Tránsito, en el que reúnes a varios de tus actores preferidos del Conjunto Dramático.

Como decía Alfredo Guevara, yo estaba afrancesado —y es cierto, porque había visto todo lo que podía de la nueva ola, donde Godard decía que no había que tener miedo, que había que improvisar, porque en la Roma del neorrealismo también improvisaron, es decir, el cine italiano sabía improvisar, como en *Roma, città aperta*. Yo, escritor, autor dramático, debía escribir más o menos sobre esa base un tipo de guion. Los actores eran formidables, pero creo que debí trabajar más ese guion, debió ser mucho más fuerte. La película se salva gracias a la actuación y a la fotografía de Ramón Suárez, que estaba loco de remate.

Fuimos a filmar a Casablanca, no la Casablanca de Bogart, sino la Casablanca cubana al otro lado de la bahía de La Habana, y él se subió hasta la escultura del Cristo, para tomar un plano desde arriba. En él estaban Carlos Ruiz de la Tejera y José Antonio Rodríguez, que improvisaban. Se trataba de dos individuos que se querían ir de Cuba en un botecito y entonces estaban haciendo la lista de las cosas que había que llevar y Carlos Ruiz improvisó: “y una cremita para el sol”. Es genial la manera como lo dice y cuando volví a ver el filme al cabo de casi medio siglo, se me salieron las lágrimas con esa frase de “y una cremita para el sol”, y se la recordé a Carlos en mi reencuentro el año pasado, antes de que muriera.

Un día en el solar *difiere demasiado de una película dramática como Tránsito, con la puesta en escena de un musical. ¿Cómo llegaste a esta versión sobre El solar, que seguramente habías visto el original con coreografía de Alberto Alonso, gran éxito en el cabaret Montmartre?*



“y una cremita para el sol”

...“y una
cremita para
el sol”

Julio García-Espinosa me propuso si quería filmar *El solar*, aceptando todo lo que había desde la música, el diálogo...; pero para mí era una manera de trabajar el color y yo adoro bailar—porque también fui bailarín. Además, incluía un dúo de Sonia Calero y Roberto Rodríguez que era genial, absolutamente genial con aquella escoba... Recuerdo que en un momento dado, Ramón F. Suárez, pensando en la secuencia con el coro de las lavanderas, se permitió decir “que había inventado el *travelling* del culo”; porque las mujeres lavaban alrededor de una fuente—eran esas formidables bailarinas del conjunto de rumberas—y entonces a él se le ocurrió que colocaran la cámara alrededor de las caderas de ellas. Ese fue para mí uno de los grandes instantes de mi cine, ese *travelling* circular. Casi, casi, como el beso de Kim Novak y James Stewart en *Vértigo* de Hitchcock.

Ese fue el primer largometraje en colores producido por el ICAIC. ¿Cómo fue el proceso de realización de este musical? Porque un musical es complicadísimo, están los ensayos, los bailes... Además, todo se hizo en estudio con una escenografía de Juan Márquez que era de verdad pues reconstruyó un solar con todos sus detalles.

La idea que tuve con Ramón fue poner la cámara y que no se viera como si el público estuviera frente a un escenario sino que se viera como si fuera un solar real. A través del *travelling* y tratando de cortar y luego de armar procuramos que se viera desde todos los ángulos posibles.

Siempre me acordaba del pedido de Fred Astaire, cuando este empezó a trabajar en Hollywood, que era la época en que cortaban tac, tac y él exigió que todos sus bailes se filmaran en grandes planos y sin cortes para que se viera que estaban bailando. Pre-

cisamente lo mismo me exigió Alicia Alonso cuando filmé un poco su arte. En una ocasión ella tenía que hacer los treintaidós *fouettées*, y ya no veía casi nada. En la cámara existía un gran foco para que pudiera ver, para que distinguiera cada movimiento y ella me advirtió: “¡No cortes!, porque tienen que ver que hago los treintaidós *fouettées*, porque los van a contar, y si cortas, van a decir: Alicia no pudo hacerlo, la Markova sí.” Y eso ella no podía permitirlo.

Te refieres a uno de los proyectos inconclusos en el cine cubano que fue ese largometraje documental sobre Alicia Alonso, del cual hemos visto sin crédito alguno para Eduardo Manet la mayor parte de los fragmentos realizados por ti integrados después, en 1975, en el documental Alicia, de Víctor Casaus. ¿Qué recuerdas acerca de esa experiencia?

Conocí a Alicia muy joven, porque ella es mayor que yo, y como todo el mundo en Cuba, adoraba a Alicia Alonso. Después, a los diecisiete años no sé por qué circunstancias, me convertí en su agente de prensa. Organicé—antes de la Revolución, cuando el Ballet de Alicia no estaba apoyado por el gobierno y tenía que usar fondos privados, pues carecía de presupuesto estatal—, un gran momento en la Universidad de La Habana—con Violeta Casal, interpretando a Medea, con Ludwig Schajowicz—en homenaje a Alicia Alonso. En esa época estaba siempre con Alicia y la Compañía. Años más tarde, cuando llegué al ICAIC, no recuerdo bien si fue una idea de Julio García-Espinosa o del propio Alfredo Guevara la de realizar una película sobre Alicia. ¡Hice mi película sobre Alicia! y ella me dio todo lo que tenía, los documentos y las fotografías. Quise filmar *El lago de los cisnes* en el Bosque de La Habana... ¡y aceptaron!

Era una compañía de ballet también muy disciplinada y muy competente. Después filmamos *Don Quijote* delante de la Catedral de La Habana. Pedí a Alicia rodarlo en exteriores y se realizó la película, pero ya yo estaba en trámites para irme a Francia a ver el estreno de mi obra *Las monjas*. Como salí de Cuba, después presentaron el documental sobre Alicia Alonso en Nueva York, y no sé por qué un crítico célebre del *New York Times*, habló muy bien del filme, pero escribió: “Es curioso que no pusieron el nombre del autor Eduardo Manet...”, lo que incitó un pequeño escándalo internacional y decidieron cortar la película en pedacitos. Creo que después se exhibieron los ballets, pero solos...⁴

Después de ese período frustrante para ti, vino El huésped. Rebeca Chávez fue una de las autoras, junto con el gran actor Raúl Pomares, del argumento original, que recibiste desde Santiago de Cuba. ¿Cómo fue este proceso de dirigir una actriz de fuerza telúrica como Raquel Revuelta en un rodaje íntegro fuera de La Habana?

Conocía a Raquel desde siempre, primero en la radio, después en televisión, en teatro... pero sobre todo a su hermano Vicente, que había actuado en mi primera obra de teatro en Cuba, *Scherzo*.⁵ Más tarde dirigí a Vicente en una obra de Chéjov. Yo era como un miembro de la familia Revuelta y creo que fue Julio García Espinosa quien me dijo: “¿Este guion, qué te parece para Raquel?”. Me pareció que ella podía interpretarlo y tenía como director de fotografía a Jorge Haydú, quien había sido antes de la Revolución el fotógrafo de las grandes familias, de las chicas de sociedad, con lo que ganaba muchísimo dinero y, al mismo tiempo, pasó al cine. El tenía una gran cultura teatral, cinematográfica, y por eso tratamos de dar con blanco y negro algunos toques del cine expresionista alemán. En la película existe un momento final cuando Raquel camina por las calles, que trata de transmitir esa atmósfera.

Ese 1967 ya es un año bastante complicado, desde el punto de vista político, social, toda esta coyuntura... Por determinadas circunstancias, la dirección del ICAIC decidió no estrenar El huésped, hasta que finalmente la Cinemateca de Cuba la exhibió el 10 de mayo de 1999 en el cine Charles Chaplin, como parte de una gran retrospectiva del cine cubano que se programó a propósito del cuarenta aniversario del ICAIC.

No se estrenó en su momento porque eran Raquel y Enrique Almirante –muy buen actor, en el papel del amante–, acompañados en el reparto por una chica que era conocidísima, Luisa María Güell, quien había cantado en español *No tengo edad*. Todo el mundo hablaba de Luisa María Güell, y buscamos una joven que saliera con Raquel y finalmente, teniendo en cuenta también el punto de vista fotogénico de Haydú, escogimos a Luisa María, que estuvo muy bien en un pequeño papel. Ella pertenecía a una familia, Güell, de Cataluña, que es hiper conocida, y ya entonces Luisa María pensaba irse de Cuba con el fin de tener otras posibilidades como cantante en España. Y se fue. Eso provocó que la película no se exhibiera. Por mi parte, en 1968, viajé a Francia y la película se escondió en un rincón, me habían dicho que los negativos se habían quemado y, de pronto, la Cinemateca la presentó. Años más tarde, *El huésped* fue estrenado además en la televisión, en tu programa *De cierta manera*.⁶

¿Cómo fue el tránsito de Manet, o mejor dicho el retorno a Francia, al París de tu adolescencia, para consagrarte completamente a la literatura y al teatro?

Sinceramente, aquí hay actores y saben que no solo el talento cuenta, y la belleza, existe también la chance, la oportunidad, la suerte, que es muy importante desde el punto de vista artístico. Tuve la suerte de tener el mejor y más pequeño teatro de París, que se llamaba Poche-Montparnasse –se llama todavía–, situado en un lugar muy céntrico, al lado de la estación de Montparnasse. Hay que entrar en una especie de callejón para llegar al teatrillo y allí obtuve el triunfo –porque hay que decirlo así: fue un triunfo

total– y yo estaba en un rincón viendo pasar a todas las altas personalidades artísticas y culturales de Francia para ver la puesta en escena de mi obra.

Y después, a partir de ese momento, como sabéis perfectamente, cuando se tiene éxito enseguida te buscan y te proponen cosas. Si tienes un fracaso, *good-bye*, te dejan de lado. Me propusieron hacer una obra que se puso en la Comedia Francesa, en un pequeño teatro, Odéon, con un gran actor que murió en Francia recientemente, Michel Duchaussoy. Ese fue también un triunfo y después tuve una gran obra, *El balcón sobre Los Andes*, que se puso en Niza. Tuve la suerte de tener varias obras que funcionaron.

Al mismo tiempo, quería escribir novelas. Yo había escrito cuando joven dos novelas, pero eran muy malas –ni quiero recordarlo, nunca hablo de ellas. En ese momento, mi madre, que era de origen judío, siempre me decía que era mora, que era gitana, hasta que un día, antes de cumplir los trece años, me dijo que tenía una familia marrana, judía, y yo escribí esa obra: *La Mauresque* (*La Mora*).

Francia, ya lo dije aquí, pero lo repito, es el país más democrático desde el punto de vista de la edición, hasta ahora. ¿Por qué? En los Estados Unidos, en Italia, en Portugal, dondequiera, hay que tener un agente literario. En Barcelona, si tú no tenías a Carmen Balcells nadie te aceptaba un libro. En Francia, se envía por correos a las editoriales, lo leen, lo aceptan o no lo aceptan. ¡Pero por correo! Entonces envíe por correo mi novela *La Mauresque*, con el fin de que la publicara Gallimard. No solo logré una excelente edición, sino que además la eligieron como finalista del Goncourt y la Academia Francesa le dio un premio. Eso es democracia cultural, en Francia.

Y ahí, libro sobre libro, libros que son casi siempre, todo el mundo me lo dice, son películas, y es cierto, porque mi imaginación, mi visión es literaria-cinematográfica. Se han querido rodar muchas películas a partir de algunas de mis obras, dentro de las cuales está *De amor y de exilio*, en la que hablo de que ya no existe más lo que llaman el exilio. Trata sobre un señor que trabaja en el Ministerio de Comercio y que, de pronto, se enamora de un país, que es el país vasco, donde se quedó; pero tiene una amante en Cuba, que pertenece al Ministerio del Interior, y entonces la envían a que se encuentre con él, para ver dos cuestiones: si él regresa o si ella se muda. Ella no cambia, es divorciada, pero tiene un hijo al que quiere también. Y él no quiere regresar. No es un exiliado, es alguien que se queda enamorado de un país... y siempre espera que quizás un día se puedan encontrar de nuevo. Es una bellísima historia de amor, y punto.

Otra novela que podría ser una película, *La conquistadora*, ganó el Premio Literario de la Martinica, y me gusta mucho porque está inspirada por la monja Alférez. En España se quería realizar una serie de televisión con ella, pero en eso vino el desastre económico y ya no hay un centavo para hacer nada. Mi libro *Maestro* es una novela inspirada por el violinista Brindis de Salas. Espero que se traduzca un día y sea publicado en Cuba. Por otra parte, Jorge Enrique Caballero, el actor que trabaja conmigo en el grupo Buendía, tiene la idea de escribir un monólogo y de interpretar a Brindis, lo cual es formidable.

En medio de esta etapa entre la literatura, el teatro, las puestas en escena... viene la ópera. Existen dos óperas tuyas, Mi vida es una y la otra es Cecilia, las dos con música de Charles Chaynes. Cecilia, basada en la Cecilia Valdés de Cirilo Villaverde, fue estrenada en la Ópera de Monte Carlo, el 19 de mayo de 2000.

Charles Chaynes es un compositor conocido, pero sobre todo pertenece a un grupo en Mónaco, con la princesa Carolina, que lo quiere mucho, y un día me dijo: “Carolina quiere producir una ópera, ¿tú tienes alguna idea?” Siempre había

tenido la idea de que entre las 850 páginas de *Cecilia Valdés*, existen dieciocho páginas que podrían dar origen a una ópera o a una obra de teatro. Es la historia de Cecilia enamorada de su medio hermano y del padre de él, que la engendró con una mujer que está ingresada en un asilo para locos. Escribí el libreto y trabajé con un excelente director argentino que estaba en Francia, Jorge Lavelli, y tuvimos la suerte de encontrar una cantante de Puerto Rico, una mulata que quiere dedicarse a la danza, muy fina, muy linda, muy musical. Habla solo en inglés, pero se aprendió las palabras del diálogo en francés por oído, y se estrenó con gran éxito. Es una ópera que se ha puesto en cinco ciudades diferentes, en Mónaco, en Avignon, en Lille..., pero el día del estreno en Mónaco, a mí me conmovió.

¿Y en cuanto al cine, existe algún proyecto frustrado que ibas a dirigir?

Dije que Francia era el país más democrático desde el punto de vista de la edición y es el país más terrible, desde el punto de vista del cine, porque a veces trascurren dos y tres años, para obtener la producción de una obra, incluso con actores conocidos. Después de *Las monjas* me pedían obras de teatro, después de *La Mairesse*, ganaba dinero para escribir novelas, y en cambio, en el cine hubiera tenido que dar vueltas y más vueltas y no tenía ganas de hacer eso.

Duchaussoy, mi amigo actor, también lo era de Frédéric Rossif, productor y autor, y se le ocurrió una idea muy buena, la de hacer una serie que se llamaba *Aquí se paró la historia*, es decir, si el Congreso de Panamá hubiera sido un éxito, hoy, frente a los Estados Unidos, habría unos Estados Unidos Latinos. Pero fue un fracaso porque lo sabotearon los norteamericanos, como se sabe. Después quería seguir con Garibaldi, y lo habría hecho ganar. Entonces me propusieron realizar el primer capítulo sobre Simón Bolívar y, por fortuna, en la compañía de Ariane Mnouchkine había un chico de Guatemala, Mario González, que es Bolívar, físicamente, y realicé una mezcla. En la trama, un joven director de cine (Duchaussoy) quiere convencer a su productor para filmar una película sobre Bolívar, pero el productor lo que quiere es financiar una del tipo *Por un puñado de dólares*, una película del oeste. De todas maneras, ¿quién es Bolívar? Le pregunté: “¿Tú quieres ver quién es Bolívar?” Y ahí se vuelve al pasado y el realizador se convierte en un periodista que quiere entrevistar a Bolívar, y su asistente es Bolívar y su *script girl* es Manuela, la amante de Bolívar. Es una mezcla entre historia y ficción y la película se presentó –perdonen la inmodestia– con mucho éxito en Francia, se exhibió muchas veces, se transmitió en Montreal, en el Canadá francófono y en países de habla francesa en general.

Ojalá la Alianza Francesa de La Habana se anime a subtítular en español Bolívar ou le congrès de Panama para que la Cinemateca de Cuba pueda exhibirla en algún momento, con ese sugerente movimiento entre la realidad y la ficción. Manet, si te pregunto cinco películas preferidas tuyas, sin pensar mucho, ¿cuáles serían?

Citizen Kane, que la he visto muchas veces; *Vértigo*, de Hitchcock; *Casablanca*, que la veo cada vez que la pasan y nunca me canso; *Intolerancia*, de Griffith..., y no una, sino todas las películas de Ginger Rogers y Fred Astaire. Yo soy muy ecléctico en mis gustos.

¿Quieres añadir algo más sobre este reencuentro con Cuba, con el teatro en Cuba?

Estuve aquí el año pasado en el Primer Festival del Teatro Francés en La Habana y vi a Flora Lauten, a quien había conocido muy joven, porque ella fue la última Miss Cuba, una joven actriz de una gran belleza, que trabajaba con el grupo de Vicente y Raquel Revuelta. Ella montó *Las monjas* de una manera que me pareció extraordinaria porque las monjas en Francia eran tres hombres, la madre superiora, Ángela; una monja

muy mala..., y una monjita, que era muda interpretada por un mimo, Pierre Byland, un suizo genial. Pero Flora en su puesta prefirió a dos actores y una chica que interpretaba a la monja muda y aquello me pareció extraordinario como adaptación, una adaptación cubana donde se suponía que una de las monjas fuera negra.

Entonces empezamos a cartearnos por Internet y me di cuenta de que ella fue actriz, yo soy actor, y siempre se quiere regresar al teatro, siempre, los actores buscan regresar al teatro. Y le dije: “Flora, yo adoro las cartas de Teresa de Ávila, ¿por qué?, porque todo el mundo dice la histérica, la epiléptica, y las cartas de esta mujer son de una gran fuerza, de una gran energía, de una voluntad extraordinaria y te voy a escribir un monólogo”. Y le escribí el monólogo y ella me respondió: “Soy muy tímida y no puedo hacer un monólogo”, y le dije: “Ve con Raquel Carrió –porque yo sabía que trabajaban siempre juntas–, y adaptación”. Formamos así el “Trío Matamoros” y finalmente el texto está firmado por los tres: por Flora, por Raquel y por mí: *Éxtasis*. Se ha convertido de *Teresa* en *Éxtasis*, es un homenaje a la madre Teresa de Ávila.

Y así empecé a ensayar con Flora y con una chica, la actriz Elbita Pérez, que investigó acerca de la música para la puesta, y con dos chicos: un actor extraordinario, Daniel Lana, que es un gigante blanco, y con Jorge Enrique Caballero, un chico moreno, que interpretó el monólogo *Kid Chocolate*, y quiere hacer el personaje de Brindis de Salas. Puedo decir, con toda honestidad, con toda franqueza, mirándolos a los ojos, que Flora Lauten va a sorprender, porque es una actriz tremenda. Una amiga mía que vive en Nueva York la vio en un ensayo y me dijo: “Flora Lauten es de la calidad de Glenn Close y de Meryl Streep”. Es muy exigente, muy insegura porque tiene mucha modestia, pero es una actriz sensacional.

Otra cosa muy interesante es que Buendía y Flora tienen aquí posibilidades que faltan en otros lugares, sobre todo disponen del tiempo exigido por cada puesta en escena. Ella invirtió en *Las bacantes* nueve meses de trabajo, en *La tempestad* de Shakespeare, un año de trabajo. ¿Dónde en el mundo se le permite eso a una compañía...? Aquí no hay dinero, pero hay tiempo. Yo trabajo muy rápido. En una semana veo toda la obra, en dos semanas cada escena, punto por punto, y después, como se dice en francés, me dedico a “hacer la *filligrane*”, y en una semana se hizo todo, en dos semanas se vieron todas las escenas al punto que se pudo presentar a los amigos que vinieron de Chicago. Es decir, la obra ya está, pero Flora necesita su tiempo y creo que se lo merece.

Siempre digo en Francia: en un momento dado hay que saber decir adiós o hasta luego. Ha llegado el momento. ¡Hasta luego...! <

¹ El miércoles 17 de febrero de 1960, en el Palacio de Bellas Artes se estrenó *Meñique*, en versión de Eduardo Manet, por el grupo Teatro de la Edad de Oro bajo la dirección de Andrée Castan.

² La puesta de Manet de *Santa Juana de América* se estrenó en la Sala Covarrubias del Teatro Nacional el sábado 21 de mayo de 1960.

³ En los créditos de este mediodrama de ficción aparece en la dirección: Oscar Torres con la colaboración de Eduardo Manet.

⁴ La versión final del filme de Manet sobre Alicia Alonso, encargada por Alfredo Guevara a Víctor Cassaus se dividió en el largometraje *Alicia* y el corto documental *Imágenes de tres ballets* (1974). Este último incluyó fragmentos de *La fille mal gardée*, *Coppelia* y *Don Quijote*.

⁵ Representada por el Grupo ATA, bajo la dirección de Modesto Centeno, el domingo 31 de octubre de 1948, en el Teatro Escuela “Valdés Rodríguez”, fue la primera obra teatral transmitida por la televisión cubana. El autor agradece la colaboración del historiador e investigador Enrique Ríos.

⁶ Para esa fecha, la copia en 35 mm de *El huésped* había sido dada de baja del Archivo ICAIC y se realizó un traspaso a partir del negativo del filme, en excelente estado de conservación.

Carta a Beatriz Márquez de un oyente raso de discotecas radiales

Amado del Pino

Recibí la noticia del tan merecido Premio Nacional de la Música para Beatriz Márquez lejos de La Habana. Entre las pocas cosas que alivian el desconsuelo que se expresa en la frase anterior está la posibilidad de acceder a ese poderoso país que llaman Internet y ver imágenes o escuchar melodías con facilidad.

Su cara tan joven, su voz encantadora en aquel Festival Varadero 70, que veo a menudo y llamo al que tenga a mano para disfrutar juntos. Ahora escucho otro de sus éxitos, recuerdo sensaciones y se me ocurre escribirle una carta a Beatriz.

Como no tengo su dirección—ni la electrónica ni la otra, aunque alguna vez fuimos más bien vecinos— prefiero compartirla. Son líneas de oyente de fila, de alguien que ni siquiera colecciona sus discos, pero que manda a callar a los amigos cuando la ponen en una discoteca radial. *Espontáneamente*, como su logro original y definidor, somos muchos los que amamos y desamamos al compás de su virtuosismo.

Estimada (¿cómo se refiere uno a la que le ha dado voz a sus más comunes y entrañables pasiones?) Beatriz, supe de tu premio y me alegró mucho. Tal vez hasta exclamé ¡al fin!

Sobre tus méritos musicales no tengo conocimientos suficientes para argumentar. Sí comentaba en otras páginas que te llamaron siempre **La música isíma** y desde los entusiastas animadores del cabaret hasta la multitud de nosotros, tus seguidores, lo dimos por hecho con más naturalidad que reverencia. Es como si a un colega escritor lo llamaran “tronco de prosista” o al otro “actor de primera” y fuera, además, cierto. Lo tomamos con ligereza, como si el enfático título no procediera de tu singular talento, de tu tradición musical y familiar, de tus años de estudio, entrenamiento y profesionalidad.

Seguiste tu preciosa carrera, sin alardes y disfrutando tus espacios pero sin recibir lo que los españoles llamarían mimos oficiales. Tras ese 1970 de tu cara linda de 20 años, que ahora se va haciendo borrosa en el video, la Nueva Trova se convirtió en el género más promocionado. Tú no cantabas cosas épicas. Ni emigraste. Permanecer en Cuba te hizo millonaria en seguidores dentro del país, pero te colocó, casi de espaldas, al grueso del mercado internacional y limitó el conocimiento de tu virtuosismo más allá de nuestras fronteras. Tengo la impresión de que tampoco has sido aficionada a la adulación o al oportunismo.

Es que cantar tan bien, y hacerlo durante décadas, debe ser labor de tiempo completo.

Tampoco te proyectabas sensual y retadora, como la también clásica Farah María, para siempre ondulante y en trusa en la memoria colectiva, muy cerca del Malecón habanero. Gesticulas lo justo, escoges tu repertorio con coherencia y mantienes el rigor artístico lo mismo en la televisión, en un lugar de supuesta relevancia o en una descarga con un grupo de amigos.

Muchos de los que nos acercábamos a la veintena y nos creíamos algo artistas nos juntamos ante un tocadiscos soviético para escuchar a Serrat, que, en el primer lustro de los 70 del pasado siglo, llegó con sus poetas del alma y el pelo largo que nos censuraban en el preuniversitario. Pero cuando de emparejarse o de enfrentar escollos sentimentales se trataba, ahí estabas tú, Beatriz Márquez, para advertir sobre los peligros de la *pólvora mojada* en la que arde bien la llama del amor. Entonces, se nos bajaban los humos de escogidos por una sensibilidad especial y—con dos rones y hasta sin brindis— compartíamos con el primo médico que imitaba tu trino en las arduas madrugadas de guardia, o hasta con el vecino camionero que sobrevivió, al menos, a divorcio y medio aliviado por el sabroso arrullo de tu voz. <

En su centenario

Pedro de la Hoz



In la única velada sinfónica prevista en el XXV Festival de La Habana de música contemporánea de la UNEAC (noviembre de 2015), una obra llamó la atención del no muy numeroso pero fiel auditorio: *Concertante para arpa y pequeña orquesta*, de Edgardo Martín. Pie forzado para la celebración del centenario del nacimiento del compositor. Sin embargo, al margen de esa circunstancia, estaba por verse si una pieza escasamente ejecutada sería capaz de interesar a un público que del autor si acaso tenía referencia de sus *Soneras* porque, a decir verdad, salvo el empeño del pianista Ulises Hernández y el sello discográfico Producciones Colibrí por preservar y difundir la creación del Grupo Renovación Musical, apenas se ha escuchado en lo que va de siglo XXI la obra de Edgardo, ni en conciertos sinfónicos ni en programas de música de cámara.

Para que los hitos de su biografía y el catálogo de sus obras no se perdieran, el Museo Nacional de la Música acogió la publicación en 2012 de la monografía *Edgardo Martín: vida y pensamiento musical*, de Ricardo R. Guridí, quien acompañó y cuidó al maestro durante la última etapa de su existencia.

Hubo un tiempo en que, al menos una vez al año, las *Soneras n. 1* (1951) eran ejecutadas por la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), en la época en que ejerció su mandato Manuel Duchesne Cuzán, quien hizo muchísimo por la música de los autores cubanos más adelantados, tanto en ese organismo como desde el Conjunto Instrumental Nuestro Tiempo, que propició más de un estreno de las obras de Edgardo.

De esas *Soneras* para orquesta, —luego escribió *Soneras n. 2*, estrenadas en La Habana por el compositor y director mexicano Manuel de Elías en 1993; y las *Soneras n. 3*, cu-

riosamente disfrutadas por el público quince años antes, gracias al interés de Duchesne— existe una grabación a cargo de la OSN, dirigida por Leo Brouwer.

Concertante para arpa no corrió la misma fortuna. Concebida especialmente para una solista muy valorada en su día, Margarita Montero, quien la estrenó el 21 de marzo de 1954 con la Filarmónica de La Habana conducida por Manuel Rosenthal en el teatro Auditorium (hoy Amadeo Roldán). No siempre hay una arpista de primer nivel disponible ni particularmente interesada en una partitura de contenida expresión, que apela más a la sugerencia que a la evidencia. Edgardo confiaba en la Montero y hasta se sentía seducido por su arte. No es casual que a ella dedicara antes *Variaciones en rondó*, que la solista dio a conocer el 28 de febrero de 1945 en un acto de la Sociedad Pro Arte Musical.

Por suerte, desde hace buen tiempo y ojalá que por mucho, Mirta Batista ha sido un pilar de ese instrumento en nuestro país. Dotada de solvencia técnica a toda prueba y de un espíritu fecundado por la más arraigada cubanía, es la mejor defensora actual de la propuesta de Edgardo Martín, y así lo demostró en la velada de noviembre de 2015.

Pero lo importante, más allá de la puntual y relevante ejecución, pasó por las interrogantes derivadas de aquel hecho. ¿Qué lugar ocupa realmente Edgardo en la saga musical cubana de la pasada centuria? ¿Cuánto de él resulta necesario o pertinente a los oídos de hoy?

2

Edgardo Martín Cantero (Cienfuegos, 6 de octubre de 1915-La Habana, 16 de mayo de 2004) pertenece a la generación de compositores cubanos que emergió en los años 40 del pasado siglo, para continuar la ruta abierta por Alejandro García Caturla y

Amadeo Roldán a partir de la tercera década de la centuria.

Su presencia en la vida cultural de la Isla comenzó a hacerse sentir desde muy joven, cuando coincidió con espíritus afines en el Grupo Renovación Musical (1942-1948), nucleado alrededor del maestro español radicado en Cuba, José Ardévol, en torno al Conservatorio Municipal de La Habana.

De hecho el concierto que se considera punto de partida de esa confluencia de intereses, acontecido el 20 de junio de 1942 en la sede del Lyceum & Lawn Tennis Club (Calzada y 8, El Vedado, hoy Casa de Cultura de Plaza de la Revolución), estrenó seis sonatas para piano de aventajados alumnos del Conservatorio: Gisela Hernández, Serafín Pro, Juan Antonio Cámara, Harold Gramatges, Virginia Fleites y Edgardo Martín, a quienes se sumaron casi de inmediato en Renovación Musical, Julián Orbón, Enrique Bellver, Hilario González, Dolores Torres, Esther Rodríguez y Argeliers León.

Al observar retrospectivamente lo que se propuso Renovación Musical, en su *Panorama histórico de la música en Cuba* (La Habana, 1971), Edgardo afirmó: “Se constituyó en vanguardia agresiva y pujante, que acometió contra todo lo que estimaba vetusto y retardatario, expresándose con radicalismo y formulando conceptos nuevos, destinados a revolucionar el medio musical cubano —la composición principalmente—, siempre libre de todo compromiso, de toda componente ideológica y material.”

Resulta inevitable adoptar cierta distancia de tal aseveración. De una parte, el grupo demostró ser heterogéneo desde el punto de vista ideológico; de otra, en la autovaloración pesó más lo que debió ser que lo que realmente fue. En lo que le asistió plena razón fue en describir un estado de ánimo que llevó a Ardévol y a aquellos jóvenes a reivindicar autenticidad



, el asceta

y convicción en la creación y en la promoción de la música de concierto en un medio donde esta circunscribía su radio de acción a círculos elitistas y predominaban otros criterios en el gusto vernáculo.

A esto último se refirió crudamente Alejo Carpentier el 22 de mayo de 1945 en el diario *Información*:

A los músicos de los primeros años de la República, habituados al éxito logrado sin gran esfuerzo, al aplauso conseguido con una melodía feliz, sucede ahora una generación, nacida del ejemplo de Roldán y Caturla, que se plantea angustiosamente el problema de la creación artística. Lejos de aceptar la obra propia como quien viera salir un árbol de la tierra, esos artistas quieren tener plena conciencia de sus modos de crecimiento, del alcance de sus raíces, de sus posibilidades de vida.

En el caso de Edgardo, hay que ubicarlo dentro y fuera, antes y después de Renovación Musical. Detrás suyo, una formación que se inició en Cienfuegos y prosiguió en La Habana. Nunca cortó el vínculo con su terruño e incluso, de modo quijotesco, impulsó empresas que pretendían desarrollar en esa ciudad la música de concierto.

Por delante de Renovación, fue fijando cotas muy precisas en su quehacer autoral. Al repertorio vocal legó partituras atendibles, unas más encrespadas que otras, pero siempre atentas a tratar de articular el difícil equilibrio entre el contenido poético y la conjugación melódico-armónica.

Sus más ostensibles logros se sitúan en el campo de la composición orquestal. De las *Soneras* dijo el crítico Ángel Vázquez Millares, al evaluar la primera de ellas: “Una de las obras más significativas y de mayor eficacia artística de la creación sinfónica en Cuba, constituye ya una referencia clásica de nuestro sinfonismo”.

Pero también deben tomarse en cuenta la *Sinfonía n. 1*, de 1947, y de ese mismo año *Fugas para orquesta de cuerdas*, las cuales motivaron estas palabras de la poeta y ensayista Mirta Aguirre: “Sin disonancias rebuscadas, sin estridentismos fácilmente distinguibles, Edgardo Martín logra una síntesis muy valiosa de la sensibilidad nacional con la forma universal, y de lo sencillo con lo culto”.

3

Tempranamente Alejo Carpentier definió el perfil de Edgardo, cuando en la anteriormente aludida nota valoró el estreno del *Concierto para nueve instrumentos de viento*:

Por la austeridad de sus principios estéticos —a veces discutibles pero siempre respetables—, Edgardo Martín es un perfecto representante de la nueva generación cubana que aspira a llegar a las grandes verdades del arte por la puerta estrecha del Evangelista.[...] A pesar de la rigidez de algunos de sus conceptos, Edgardo Martín no se veda las posibilidades expresivas que suelen solicitar a un hombre de su edad. El pudor de sentimientos no significa en él ausencia de lirismo. Su amor a la disciplina no equivale a sequedad. Su búsqueda de la forma no es sinónimo de devoción a la academia.

Edgardo fue un asceta. Llevó ese modo de asumir la música hasta las últimas consecuencias, tanto que, pienso, ello limitó hasta cierto punto su visibilidad y jerarquía promocional. Nunca hizo concesiones para gustar. Entendía la cubanía de un modo muy particular.

En uno de sus frecuentes viajes a Cienfuegos a finales de los años 70, sostuvo un intercambio con los jóvenes de la entonces Brigada Hermanos Saíz de escritores y artis-

tas, en el que se explayó sobre cómo debía relacionarse con la música un creador cubano de esos días:

Olvídense de sentimentalismos y hagan caso a los sentimientos. Las vanguardias pasan; los sentimientos quedan. Ustedes están en la necesidad de experimentar, sin embargo yo los invito a que cuando saquen a la luz esos deseos de aventurarse por meandros insospechados, no olviden las nociones formales que hemos heredado. Si no dominan la fuga, el contrapunto, las construcciones tonales y modales, la forma sonata, la relación entre el tema y la variación, lo nuevo se precipita en el caos. Es más, para hacer una canción trovadoresca se requiere conocer la estructura de la canción. Yo invito a los jóvenes a que sientan la música, pero también la piensen.

En otra oportunidad en Cienfuegos, como quedó registrado en el diario *5 de septiembre*, el 25 de octubre de 1981, comentó: “Soy cubano, me gusta el son, admiro a los bailadores de danzones, pero cuando hago sones y danzones no quiero que nadie escuche un son o danzón en particular, sino que se deje llevar por el alma de esas músicas reflejadas en formas elaboradas por la cultura musical clásica”.

El compositor, también cienfueguero, José Loyola, cuenta la siguiente anécdota:

El director Eduardo Ramos Saavedra, invitado por la Sinfónica Nacional, incluyó en un programa una de las *Soneras* de Edgardo y lo invitó a uno de los ensayos. Seguramente con la idea de reforzar los aspectos rítmicos de la obra, adicionó al formato orquestal algunos instrumentos de percusión; claves, tumbadoras y no recuerdo si un güiro. Edgardo oyó todo aquello y al final, con mucho respeto le dijo a Ramos: “Te agradezco la intención, pero por favor, prescinde de los tipicismos folclóricos”.

A Edgardo Martín tenemos que entenderlo y valorarlo en su justa medida, que no es poca. Las partituras orquestales que hemos citado merecen mayor difusión y permanencia no solo en el repertorio sinfónico cubano, sino en la manera de proyectar hacia otros países de la región y del mundo nuestra música. <

Erratas verificalbes^v

Jorge Domingo Cuadriello

Las erratas, esos gérmenes patógenos de la escritura, han hecho siempre acto de presencia para disgusto de editores y autores, y desconcierto o equivocación de los lectores. De seguro podrán encontrarse no solo en la Biblia impresa por Gutenberg en 1456, sino en los incunables y, mucho antes, en los papiros del antiguo Egipto y hasta en los manuscritos del Mar Muerto. Como dijo el erudito mexicano Alfonso Reyes,

las erratas resisten “todos los tratamientos de la desinfección” y pueden manifestarse de distintas maneras: un cambio de letra, de palabra o de un dígito, un empastelamiento, un salto de línea o la omisión de una sílaba. En algunas ocasiones se muestran a cara descubierta y entonces resulta muy fácil percatarse de que estamos ante un error evidente; pero en otros casos pueden ser creíbles y de ese modo el daño es mucho mayor.

Por lo general las publicaciones periódicas, en particular los diarios, debido a la rapidez con que se confeccionan, vienen a ser las principales víctimas de las erratas, lo cual no quiere decir que los libros estén vacunados contra esos microbios, como veremos más adelante.

Por otra parte, la existencia real de las erratas ha dado pie, en especial en los círculos intelectuales, al desarrollo de la imaginación y a propalar no pocas de

carácter apócrifo, sin fundamento alguno, solo para lograr hilaridad y, de paso, zaherir a algún escritor. Una de esas falsas erratas muy divulgadas tomó como blanco de la burla al poeta Emilio Ballagas. Según se hizo correr, este escribió el verso “siento un fuego atroz que me devora” en uno de los poemas de su libro *Sabor eterno*, que entregó para su publicación en 1939 al poeta malagueño Manuel Altolaguirre, exiliado entonces en La Habana y propietario de

la imprenta La Verónica. Semanas después salió impreso el libro; pero para escándalo de todos el verso antes citado había sufrido la siguiente alteración: “siento un fuego *atrás* que me devora”. También de acuerdo con esta leyenda, el autor y el editor cargaron en una lancha todos los ejemplares del libro y los hundieron en la bahía habanera para realizar una nueva edición. Pablo Neruda en su libro de memorias *Para nacer he nacido* (Barcelona, 1982) se hizo eco, muy regocijado, de esa supuesta historia y además aprovechó la ocasión

para atacar, no sabemos por qué motivo, a Ballagas, a quien incluso calificó, aunque sin mencionar su nombre, de “melifluo rimador cubano” (p. 245). Años después el investigador salmantino Gonzalo Santonja, en su libro *Un poeta español en Cuba: Manuel Altolaguirre. Sueños y realidades del primer impresor del exilio* (Barcelona, 1994), se hizo cargo de demostrar la falsedad de esa anécdota.

Por lo tanto, para no caer en la fabulación e inventar erratas, por muy simpáticas que puedan resultar, se impone al apego a la verdad y la referencia rigurosa del lugar donde saltó ese diablillo. **Con ese fin presentaremos a continuación un conjunto de erratas pertenecientes, en casi todos los casos, a impresos realizados en Cuba y con su correspondiente localización. Representan, por tanto, erratas verificables,** y aunque en su momento de seguro provocaron grandes disgustos, hoy pueden ser asumidas como demostraciones de las sorpresas que nos proporciona muchas veces la letra de imprenta. No repetiré aquí los ejemplos que ya incorporé al artículo “Las erratas”, publicado en el número de *Palabra Nueva* de julio-agosto de 2005, páginas 54-57, y trataré de mantenerme fiel al orden cronológico.

Comenzaré este recorrido por el diario habanero *Información* del año 1943, del que tomo dos erratas. La primera se localiza en la crónica social titulada “Una boda de otros tiempos”, que escribió el periodista, dramaturgo, narrador y crítico de origen asturiano Rafael Suárez Solís y vio la luz en la página 8, perteneciente al día 26 de agosto. Este autor, al hacer un recuento de la ceremonia religiosa, realizada en la habanera iglesia de La Merced, para hacer más rica su crónica se detuvo en el relato de la construcción del templo y, por equivocación del tipógrafo, apareció del siguiente modo: “la historia accidentada de la iglesia de La Merced: en la primera construida en el año de 1630, y la segunda y definitiva levantada en 1755 por los P.P. **Mercenarios**”, con lo cual se transformó a aquellos sacerdotes de la Orden de la Merced, llamados por tanto mercedarios, en unos vulgares asalariados, sin escrúpulos, de cualquier causa.

Semanas después, en la página 4 del número correspondiente al 9 de octubre, se hizo el anuncio de la celebración de una fiesta organizada por la Sociedad de Beneficencia Naturales de Cataluña en su sede en la calle Consulado. El acto contaría con música y baile, así como con la declamación, por parte de su autor, el ingeniero, poeta y narrador cubano Juan Manuel Planas, de la rimbombante y grandilocuente composición “Cataluña pasa”; pero una errata echó a perder el título, pues salió así: “**Catalina** pasa”. Con la precipitación del cierre de

la página quizás el operario confundió a Cataluña con la emperatriz Catalina II de Rusia, con la hermosa Catalina Lasa, protagonista de una famosa historia de amor, o simplemente con la catalina de la bicicleta.

Otra errata aparecida en la prensa periódica cubana, en este caso el *Diario de la Marina*, hizo enrojecer de vergüenza al entonces joven ensayista Cintio Vitier. En el número de este órgano perteneciente al 22 de diciembre de 1953, páginas 103-105, salió publicado su largo “Recuento de la poesía lírica en Cuba de Heredia a nuestros días”. Al detenerse a comentar el poemario de Agustín Acosta *Los camellos distantes* salió escrito: “La evocación de un mágico orientalismo en los versos que dan nombre al libro, la devoción filial en “Mi camisa”, el recuerdo **machadista** del padre (“Serás lo que aquí eras: un alma buena, buena”)...” Y en realidad Vitier había puesto: “machadiano”, en referencia al poeta andaluz Antonio Machado y ni lejanamente al dictador Gerardo Machado. La errata resultaba más irritante aún por el hecho de haber sido Agustín Acosta un opositor pacífico del régimen del Asno con Garras, quien lo envió a un calabozo de la fortaleza de La Cabaña por haber solicitado su renuncia en un escrito cívico que dio a conocer en la revista *Bohemia* en 1931. En la papelería del autor de *La zafra* que se conserva en la Cuban Heritage Collection, de la Universidad de Miami, hay una carta que le dirigió a los pocos días Vitier para explicarle el desajustado.

También en el *Diario de la Marina*, pero en el año 1958, Jorge Mañach, entonces exiliado en España como consecuencia de la dictadura de Batista, publicó una serie de entrevistas personales a reconocidos escritores y artistas españoles como Ramón Menéndez Pidal, Azorín, Gregorio Marañón, Julián Marías y Ramón Pérez de Ayala. Bajo el título *Visitas españolas* y el sello editorial de la prestigiosa *Revista de Occidente*, de Madrid, en 1960 aparecieron recogidas estas entrevistas en un volumen, que incluyó además algunas estampas sobre localidades de la península Ibérica, entre ellas Andalucía, que el autor nombró “Tierras de Juan Ramón”. Al relatar sus impresiones sobre el territorio andaluz no dejó de recordar al burro Platero y para esos efectos trató de reproducir la descripción que de él hiciera el famoso poeta: “pequeño, peludo, suave; tan blando por fuera, que se diría todo de

algodón”. Pero en la imprenta trastocaron la expresión “tan blando por fuera” de la siguiente manera: “**temblando por fuera**” (p. 105), con lo cual pusieron a tiritar al pobre borrico en medio del bochorno andaluz.

Poco después del triunfo revolucionario de 1959 las nuevas autoridades se propusieron llevar de un modo masivo la cultura a las grandes mayorías, hasta entonces sumidas en los subproductos culturales, si no en el analfabetismo, y marginadas de los verdaderos valores artísticos y literarios. Como parte de ese alto y encomiable objetivo se creó en marzo de 1960 la Imprenta Nacional de Cuba y se le dio la tarea de publicar en ediciones masivas algunas de las obras más sobresalientes de la literatura universal. Con esa encomienda en sus manos, los responsables de la Imprenta Nacional decidieron ofrecer como estreno una edición de *El Quijote*, la obra inmortal de Cervantes, en varios tomos. El primero navegó con una aceptable fortuna; pero el descalabro del segundo fue mayúsculo. El semanario humorístico *Zig-Zag* se encargó de reseñar ese infortunio de la siguiente forma, en la página 14 del número perteneciente al 20 de agosto de 1960:

La extraordinaria cantidad de erratas que se advierten en el segundo tomo de *El Quijote* editado por la Imprenta Nacional motivó la suspensión de empleo y sueldo de doce compañeros redactores, con el fin de depurar responsabilidades. En algunos de los ejemplares de ese tomo segundo, se advierte también la encuadernación al revés de uno de los cuadernillos, pero eso lejos de demeritar la obra, acrecienta su valor, porque se considera una ‘rareza bibliográfica’.

La popular revista *Bohemia* no ha estado exenta de las picaduras de las erratas. En el artículo de Euclides Vázquez Candela “Cuba sí, Puerto Rico también”, publicado en el número de ese semanario correspondiente al 5 de marzo de 1965, página 92, se incluyó la desconcertante expresión referida a la economía puertorriqueña de aquellos tiempos: “el desarrollo de un **magno** capitalismo semicolonial, parasitario del imperialismo”. En la página 73 del siguiente número, del 12 de marzo, se insertó la rectificación: el autor en realidad había escrito “magro capitalismo semicolonial”.

Mucho más grave aún fue el asombro causado por la errata que se deslizó en la

entrevista a dos dirigentes del proscrito partido Panteras Negras (*Black Panthers*), de los Estados Unidos, publicada en *Bohemia* el 30 de agosto de 1968, página 72. Estos declararon enfáticamente que, en el caso de ser asesinado su máximo líder, “ningún **blanco**”, fábrica, servicios públicos, ningún representante del poder imperial, nadie que tenga que ver con la estructura racista podrá sentirse seguro”. Tan terrible amenaza de seguro provocó la alerta de al menos una porción considerable de la población blanca de los Estados Unidos, que habrá respirado con alivio al conocer, a través de una “Aclaración” incluida en la página 63 de esta revista del 6 de septiembre de 1968, que en verdad estos líderes de Panteras Negras no habían dicho “ningún blanco”, sino “ningún banco”.

Tribuna de La Habana tuvo que soportar en la primera página de su número de presentación, que salió a la calle el martes 7 de octubre de 1980, una errata infamante. Además del imprescindible editorial de saludo a los lectores se insertó una entrevista al comandante Julio Camacho Aguilera, miembro entonces del Secretariado del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y primer secretario de esta organización en la provincia de La Habana, que llevó por título una de sus afirmaciones fundamentales: “*Tribuna de La Habana* no era solo un viejo anhelo, sino una verdadera necesidad”. Sin embargo, en el desarrollo de la entrevista se suprimió una sílaba, lo cual provocó una aseveración ofensiva que desvirtuaba sus palabras: “Esto no solo era un viejo anhelo, sino una verdadera **necedad**”.

En fecha mucho más reciente también descubrimos en *Tribuna de La Habana*, concretamente en la sección “Lecturas para ti”, de la página 7, perteneciente al 22 de agosto de 2010, la siguiente errata agazapada en un comentario de Félix García Acosta (*Felo*) al folleto de Yamilé Limonta Jústiz, *Las mujeres en Lezama*, dedicado a analizar la presencia de la figura femenina en la vida y la obra del autor de *Enemigo rumor*. Sin embargo, en medio del texto se cambió la preposición del título, que pasó entonces a ser así: Las mujeres **de** Lezama, con lo cual de pro-

to pareció revelarse a este poeta de mesurada vida amorosa en una especie de apasionado Casanova.

Acerca de su conocida novela *Paradiso*, no son pocos los que han señalado las incontables erratas que contiene su primera edición, impresa en La Habana en 1966. De acuerdo con la afirmación del musicólogo Hilario González en *Vicisitudes de la luz* (2009), cuenta con alrededor de dos mil erratas e incorrecciones gramaticales, además de equívocas del propio autor. Como ejemplo cita en la página 46 de su folleto que al hacerse mención en un momento a la “versión contemporánea” en el cine de la novela de Tolstói *Anna Karénina*, apareció “**nerviosa**” contemporánea”. Sin embargo, en este librito, en realidad la carta-respuesta que Hilario González escribió ante varias preguntas del famoso fotógrafo Chinolope, también se encuentra la desagradable huella de una errata: al referirse al historiador César García del Pino, salió impreso: César García del **Piso**, con lo cual se hizo descender hasta el suelo la altura proverbial del pino (p. 54).

Algunas de las formas de manifestarse las erratas consisten en el cambio de palabra, proceso en el cual no puede descartarse la responsabilidad del autor, del editor o del corrector por su confusión. Quizás esa fue la causa de que al reproducirse la controversia “Venturas y desventuras de la narrativa cubana actual”, en el número extraordinario 24/25 de la revista *Temas*, de enero-junio de 2001, al hacerse mención al libro de cuentos del malogrado narrador santiaguero Rafael Soler, titulado *Noche de fósforos*, se pusiera en cambio *Noche de pájaros* (p. 169), irrupción sorpresiva de otro esdrújulo que da pie a algunas suspicacias.

Ya por último deseamos cerrar este recorrido con la presente publicación: *La Gaceta de Cuba*. En su primer año de vida, 1962, se acogió en la página 8 del número correspondiente al mes de agosto, el artículo testimonial del viejo periodista Manuel Cuéllar Vizcaíno “El Guillén que usted no conoce”, escrito para recordar los años de juventud del poeta de *Motivos de son*. En su evocación, el autor hizo referencia al éxito alcanzado en 1935 por su programa radial *Sensemayá*, por el cual

desfilaban importantes personalidades de la cultura cubana como Fernando Ortiz, José Luciano Franco y Nicolás Guillén. Espoleado por la emoción que le provocaban esos recuerdos, añadió a esta relación los siguientes nombres: “...Rita Montaner en su apogeo, Zoila Gálvez en su apogeo, Eusebia Cosme en su **agopeo**...” Tanta fue la insistencia en el apogeo que finalmente brincó una errata maloliente.

El otro desliz tipográfico sucedió en época mucho más reciente, en el número 6, de noviembre-diciembre de 2006, bajo la dirección de Norberto Codina, y espero que este viejo amigo no tome ahora a ofensa la recordación de la errata que en su momento tanto lo disgustó. Con el fin de destacar un artículo de Julio César Guanche incluido en esa entrega, se intentó colocar en la portada el siguiente titular: “Guiteras, un socialista jacobino”, mas por esos errores tipográficos o por un simple pestañeo en el proceso de revisión final de pruebas apareció: “un **socilista** jacobino”. La *a* se escapó, se evaporó, para consternación del equipo de redactores de esta valiosa revista.

No hay remedio contra ellas. Hasta el fin de los tiempos de la página impresa estarán disfrutando de buena vida, sonrientes, las erratas. <

Obituario

El 22 de enero, a los sesentainueve años, falleció en la Ciudad de México el destacado bailarín y coreógrafo cubano Gustavo Herrera. Comenzó su carrera en el Ballet de la Televisión Cubana, para luego pasar al Ballet de Camagüey y finalmente incorporarse al elenco del Ballet Nacional de Cuba, compañía para la que creó algunas de sus más reconocidas piezas: *Cecilia Valdés* (1975), *Dan-son y Flora* (1978), *Equinoxio* (1980), *Dionaea* (1984) y *Electra Garrigó* (1986). El cine fue otro medio al que se vinculó para crear las coreografías de los filmes *La bella del Alhambra* (1989), de Enrique Pineda Barret, y de *Mascaró, el cazador americano* (1992), de Constante Diego. Desde 1993, se desempeñó como coreógrafo y profesor en importantes centros culturales latinoamericanos como el Centro Nacional de las Artes de México.

Días después, el 25 de enero, el legendario cantante y compositor Miguel Ángel Rasalps (*Lele*), uno de los músicos fundamentales en la historia de los Van Van, murió a los setentaún años. Su voz inmortalizó temas ya antológicos en el repertorio vanvanero como “La compota de palo”, “Yuya Martínez”, “El penoso”, “La candelita” y “Marilú”. Lele y Formell provenían de la orquesta de Elio Revé en los años 60, luego de Van Van integró también la nómina de Los Reyes 73, agrupación con la cual alcanzó gran éxito, e hizo carrera también en Chile. En 1987 mereció la Distinción por la Cultura Nacional.

El 7 de febrero conocimos la pérdida del compositor Ricardo Díaz. Nacido en La Habana en 1926, su talento natural lo llevó por los diversos géneros de la música cubana, desde su primer gran éxito, el bolero “Cuando comienza el amor”, pasando por la rumba, la guaracha, el mozambique y tantos más. Hace unos años el productor Jorge Rodríguez y la EGREM recogieron en el fonograma *¿Dónde vas, Domitila? La música de Ricardo Díaz* muchas de sus obras. Grandes voces inmortalizaron su quehacer: Miguelito Cuní, Ela Calvo, Roldando Laserie, Celeste Mendoza e Irakere, entre otros.

El 15 de febrero, la música cubana igualmente sintió la muerte, a los sesentaiocho años, de Pedro Rivero González, vocalista y fundador de la orquesta Original de Manzanillo, donde trabajó por más de cincuenta años. Con la orquesta, Pedro Rivero recibió diversos reconocimientos nacionales e internacionales donde destacan los premios Egrem, Cubadisco y el Premio de Interpretación en el Festival “Benny Moré”, así como la Distinción por la Cultura Nacional y la medalla “Alejo Carpentier”.

El 23 de febrero, a los ochentainueve años, muere en La Habana Reinaldo Hierrezuelo. Este reconocido cantante y tesorero santiaguero, también llamado Rey Caney, integró en 1952 el legendario dúo Los Compadres junto a su hermano Lorenzo. Autor de más de treinta canciones, y creador del Cuarteto Patria a finales de los años 30, se unió a La Sonora Matancera y pasó por otras varias agrupaciones hasta fundar en 1999, con otros músicos cubanos, la Vieja Trova Santiaguera, con la que grabó varios discos. Entre los reconocimientos recibidos fue merecedor del Premio de Honor Cubadisco 2011. <



crítica

libros

54

Diálogos con mi sombra, de Pedro Juan Gutiérrez.

55

Árbol de signos, de Rafael Acosta de Arriba.

57

Mecanismos para (des)habilitar, de Alessandra Santiesteban.

teatro

58

Protocolo, de Argos Teatro.

plástica

59

Peter Turnley.

60

Mi mano derecha no sabe lo que escribe mi mano izquierda, de Yomel J. Martínez.

comentarios

62

Sobre Caridad Atencio.

63

Sobre el cine.

63

Sobre Omara Portuondo.



Diálogos a la buena sombra

Después de una veintena de libros publicados de narrativa, periodismo y poesía, Pedro Juan Gutiérrez se nos aparece ahora dialogando con su sombra, o sea, con su oficio de escritor tramado en las buenas y malas conciencias. Otro libro del matancero-pinareño de la *Trilogía sucia de La Habana* que, según el poeta y cantor Pablo Milanés, con esa lucidez que sombrea toda obra, dice que es “No solamente un excelente ensayo sobre literatura, sino un tratado magistral sobre la creación artística”.

Banquete se van a dar lectores cercanos y ajenos, gente curiosa, público en general con las 277 páginas salpicadas de confesiones personales, trucos del oficio –pocas veces revelados con tanta agudeza y amable familiaridad–, jóvenes que estrenan sus armas en la escritura con este “decálogo” de Quiroga que no da recetas, dejando abierta la opción a que cada uno actúe según su necesidad o sensibilidad.

Pedro Juan Gutiérrez, sabe moverse, ir del azafrán al lirio o del yin al yang entre las capas de la cebolla que aguardan para mostrarse a la vida, unas veces como John Snake o, Pedro Juan o, Pedro Juan Gutiérrez y hasta su Sombra y, todo, formando ese “dia-

blillo de mucho cuidado” que lo ha acompañado a escribir títulos como *Trilogía sucia de La Habana*, *El Rey de La Habana* y cuadernos de poesía –poesis– que avisan que un golpe de karate puede abolir el azar.

El va a su aire, como buen caribeño, sorteando acusaciones, de plagio, imitador de Charles Bukowski, Truman Capote, Henry Miller, Cortázar porque, él lo sabe, él es –y no es– Pedro Juan Gutiérrez, o el Copón Divino...

Y, tenía detrás suyo todo aquel periodismo (aún no tomado en cuenta) fraguado, endeudado con la literatura o el periodismo primero, en la revista *Cuba internacional*, de donde salieron Norberto Fuentes, José Garófalo, Antonio Conte, Manuel Pereira, Froilán Escobar, Lichi Diego, donde lumberras como Darío Carmona y Lisandro Otero nos guiaban dejándonos hacer, como después, la inolvidable Magaly García Moré, en la revista *Bohemia* agrupó a Argelio Santiesteban, Manolito González Bello, Félix Guerra y este Pedro (Juan Gutiérrez) distante, mirando siempre al grupo desde la periferia; pero, allí fue su arranque, allí encontró lo que le propició llegar a la literatura, a la (su) narrativa, huir de la “pompa clásica” decimonónica

precedente y del teque ubicuo que la UPEC epocal hallaba sacrosanto y obligatorio.

Una jefatura de una jefa abierta a la creación como Magaly (nunca hubiera echado de allí a PJG) espantaba la retórica “informativa”, nos hundíamos en fuertes tandas de lecturas de Hemingway, el Onelio Jorge Cardoso de los reportajes con el fotógrafo Tabío, Alejo Carpentier, John Dos Passos, Lino Novás Calvo, Pablo de la Torriente Brau (*Realengo 18*), Jorge Mañach (*San Cristóbal de La Habana* a caballo entre alta literatura y el sagaz periodismo) y, cuando nos asomamos al Nuevo Periodismo de Gay Talese, Tom Wolfe y Norman Mailer, no nos sorprendimos.

Allí supimos lo que era estilo y las trampas que tiende la “objetividad objetiva”, en un taller que estimulaba el pensar y el hacer y donde el reportaje y la crónica con olor literario abrillantaban el quehacer de los bisoños periodistas y escritores –y viceversa.

Pedro Juan Gutiérrez viene de ese periodismo literario de *Cuba...* y *Bohemia* siempre rayando la investigación, la indagación, la irreverencia, que es parte del escribir para informar o para “leer”.

El origen de *Trilogía sucia de La Habana* son –como le advertí una vez– aquellas crónicas que escribió para la revista que creó Sergio Corrieri del Instituto de Amistad con los Pueblos (ICAP).

Con aquellas maquinitas de *Cuba Internacional* y *Bohemia*, él, y nosotros, supimos que poesía, realidad y pensamiento tienen, están llenos de vasos comunicantes.

Félix Contreras

(Pinar del Río, 1940).

Poeta y periodista.

¹ Pedro Juan Gutiérrez: *Diálogos con mi sombra*, La Habana, Ed. Unión, 2016.

Rafael Acosta de Arriba, entre la escritura y la Historia

La literatura crítica es buena o mala con independencia de los soportes expresivos y por tanto de sus posibilidades de “quedar”. He usado posibilidades y no limitaciones con toda intención. Y es que la escritura impresa es más que posibilidad una oportunidad de quien sabe y goza escribiendo, no importa si un texto sale corto u otro es más extenso. Lo significativo de la crítica es su decir oportuno en el momento justo, pulsar una época, testimoniar sus intensidades para la posteridad.

Desde un inicio, sincrónicamente, no se olvide, la crítica, el discurso crítico, se contempla a sí mismo como derecho genérico y generacional, histórico. En ello le va su vanidad de fondo, su conciencia de legitimar y legitimarse en esa cifra epistémica, axiológica. Que no preocupe entonces si un texto es solo de dos o tres cuartillas; que no preocupe si Rafael Acosta de Arriba compila otra vez sus últimos textos. ¿Últimos? No, no, Rafael es muy productivo para emplear yo ese término. Mejor decir recientes. Sé que tiene otros ya pensados y hasta en cola en algún plan próximo de una editorial. ¿Otras compilaciones? Imagino que sí. Aceptémoslo de una vez: la compilación es rescate de lo publicado, no una mera reiteración o prolongación de un escritor. La obra dispersa necesita centralizarse en un solo cuerpo impreso. Así, su condición de lejanía puede devenir familiar para su recepción. En la cifra de sus contenidos, puede el crítico ser apreciado mejor en una etapa y en todo un contexto de voces contemporáneas y valederas como la suya. Su función (la del crítico), a propósito de cuanto he apuntado, se la tomo a Juan Acha, quien en sus *Huellas críticas* asegura: “El crítico no debe destacarse como conocedor del arte sino más bien como productor de conocimientos artísticos”. Este criterio específico viene a contenerse en la

generalidad axiomática del maestro Ortega y Gasset, tan querido por De Arriba, cuando recuerda que el deber del crítico (de la crítica en general) es “preparar la mirada del espectador para la obra del autor”. Eso ha pretendido Rafael en sus volúmenes de pensamiento donde anota, ensaya y dialoga una y otra vez con las obras y sus autores.

Árbol de signos, de Artécubano Ediciones, reúne muchos de los textos publicados por el autor durante ocho años en el período que va de 2005 a 2013. Dos grandes temáticas generales afloran en este libro: el arte contemporáneo y la interpretación de este por Rafael. Digamos que conforman el protagonismo mayor del texto. Lo primero es un tópico recurrente, revisitado, casi que un lugar común, donde uno accede, sin embargo, a la atención del crítico, pero es la interpretación de él cuanto importa. Justamente, no estaría de más la pregunta: ¿Qué hace diferente a Rafael Acosta de Arriba como crítico de arte?

Cuando se lee cualquier texto de Rafael se advierte en primer lugar un conocimiento anterior del objeto de su análisis que le permite luego penetrarlo. Rafael no cae entonces en el apuro de la primera impresión. Se toma su tiempo para no pecar de ingenuo. Lector constante y catador de esencias, escribe desde la obra del artista. Pero sabe tomar distancia y no porque quiera ser más objetivo que otros, sino porque no precisa, aunque le guste un autor, camuflarse desde aquel. Con el perdón de quienes lo aseguran, ni cuando De Arriba escribe sobre Octavio Paz se acoge a la tendencia mimética –presente en algunos críticos– de escribir como el intelectual mexicano. Respeto la actitud y la aptitud de prolongar cabezas ajenas. Sin embargo, tengo mis reservas con el llamado sentido imitador de algunos críticos, en especial, literarios. Que te parezcas

Desde el 10 de diciembre de 2015 y hasta el 10 de marzo de 2016, la Galería de Arte del Banco Interamericano de Desarrollo (BID), en Washington D.C. (Estados Unidos), acoge la muestra *Q&A: with Seven Cuban Artists (Preguntas y respuestas con siete artistas cubanos)*.

La exhibición, con curaduría de Cristina Vives, reúne el trabajo de siete exponentes del arte más actual de la Isla: Alexandre Arrechea, Alejandro Campins, Javier Castro, Humberto Díaz, Fidel García, Alejandro González y Lorena Gutiérrez.

De este modo, la selección incluyó pinturas, esculturas, fotografías, videos e instalaciones que reflexionan sobre ¿cómo nos ven? y ¿cómo nos vemos? –preguntas que los propios artistas se hacen sobre su país y su obra. Al decir de la curadora: “una exposición cubana colectiva en este momento no puede ser amable, tiene que cuestionarse cosas y ser hecha por una parte de los artistas cubanos que están interesados en problematizar y no responder a la imagen que se piensa o se tiene de Cuba”.

En medio de un movimiento más amplio pos 17 de diciembre (2014), en el que el acercamiento y el intercambio culturales entre ambos países se ha incrementado, Trinidad Zaldívar, Jefa de la División de Cultura, Creatividad y Solidaridad del BID, apuntó a *On Cuba*: “Nuestra intención fue ser parte del diálogo cultural que comenzaba lentamente en el país, pero que no veíamos en Washington, D.C.” La Galería de Arte del BID, a escasos pasos de la Casa Blanca, es un espacio dedicado a “promover el arte y las ideas creativas e innovadoras sobre el desarrollo, la integración, la cooperación y la sostenibilidad en América Latina y el Caribe”.

a un escritor juzgado y ya reconocido depara muchos tragos amargos. Que los entiendas y luego escribas acerca de ellos a partir de un discurso personal, entraña mayor atención y deferencia. Ahora, discurso propio no supone poseer un estilo. Ni siquiera hace falta tenerlo si uno espera la consideración del lector. Dígase mejor lo que quiera decirse según los reclamos del tema. No vierta los criterios en un solo molde. Deje que los temas indiquen el tono, la forma, la espontaneidad, el estilo ocasional.

He notado a propósito del estilo que, si bien uno como lector se percató cuando está ante un texto de Rafael Acosta de Arriba, lo suyo no es estar abocado a una impronta única, inamovible y radical. Todo lo contrario. El autor de *Árbol de signos* sigue la pauta del filósofo español Fernando Savater, uno de los grandes periodistas culturales de habla hispana. En el prólogo de su primera compilación, *Despierta y lee*, Savater asevera:

quienes se esfuerzan por tener un estilo, quienes padecen esa *voluntad de estilo* que antaño me pareció tan esencial, escriben pendientes no de lo que quieren decir –muy bien pueden no querer decir nada–, sino solo de los efectos idiosincrásicos que producirá en el lector su forma de decirlo. Lo principal para ellos no es que el destinatario del texto comprenda lo dicho y lo valore, sino que sea muy consciente de que lo ha dicho fulano.

Pareciera Rafael ser muy tradicional como crítico por sus intentos de ubicar históricamente la obra, al artista, incluso cuando rememora una idea de otros, una verdad ya arraigada. Él es historiador, de ahí esos inicios textuales en los que repasa el hecho, la manera de inscribirse una manifestación artística en su contexto epocal. En “Opiniones al paso”, la gran privilegiada es la fotografía, una de las grandes pasiones de Rafael, la fotografía como sucedánea de la realidad y la memoria a partir de la composición de la mirada otra. Convenimos en que Rafael puede ser ortodoxo y muy serio en su comercio con las palabras. Pero sus ideas lo evidencian como el heterodoxo de pensamiento y de espíritu que en el fondo es. Léase pues “El Obbatalá que llevo dentro”.

Pareciera Rafael estar en paz con todo el mundo a riesgo de faltar a su mirada crítica. Muchas de sus inquietudes y descontentos están referidos por contraste cuando no volcados directamente como, por ejemplo, en “El dormitorio, entre el mito y lo terrenal”, en el que, en ocasión de una muestra de los fotógrafos Enrique

Rottenberg y Carlos Otero, nuestro autor tiene a bien recordar:

La precariedad de los aquí fotografiados no puede considerarse parte de una manía surgida en los noventa de fotografiar las ruinas de la ciudad. Advierto sobre esta diferencia cardinal. En muchas de aquellas fotos que colmaron libros, revistas y exposiciones se mostraba la decadencia de ciudad y gentes durante el denominado Período Especial, la mar de las veces sin una intencionalidad estética bien argumentada, eran la precariedad y el deterioro directos, sin mediaciones intelectuales o visuales, una suerte de inventario de desgracias. Así aparecieron colecciones de paredes llagadas por el tiempo, calles destrozadas, automóviles convertidos en chatarra rodante, personas desnutridas, registros desaliñados y pedestres de lo más desafortunado de nuestra sociedad en la recta finisecular. En muchas de aquellas tentativas faltaron el discurso estético, la visión poética que sugiere meditar sobre tales resultantes sociales.¹

Por si quedara alguna duda acerca de cómo Rafael trata y desmonta con libertad un tema, léase pues “Algunos apuntes y recreaciones sobre erotismo”, una constante en su apreciación, disquisición y disertación críticas. Aquí vale traer a colación cuanto despliega a raíz de una exposición curada por Píter Ortega:

Creo que una de las lecciones que nos deja *Sex in the city*, entre sus logros y carencias, es la necesidad de encontrar imágenes que estén a la altura del discurso que se pretende levantar. Entre la obra de artes visuales y la interpretación que pueden ofrecer de ellas las ciencias sociales o el sentido común, en ese diálogo de la cultura que es el diálogo entre creación y percepción, es decir, entre creación y crítica, está uno de los momentos más elocuentes e interesantes del análisis de lo erótico.²

“Algunos apuntes y recreaciones sobre erotismo” es, sin dudarlo, uno de los más atrevidos y alentadores textos de *Árbol de signos*, del rango de las “Notas sobre pornografía” de Calvert Casey.

Para Rafael Acosta de Arriba la reseña es una impresión informativa y a veces valorativa. ¿El ensayo? El ensayo es un recorrido analítico, mutante en forma y contenido. Eso lo aprendió de Octavio Paz, de quien Rafael ha sido un discípulo indirecto pero

consciente y estudioso, al punto de que no hay en Cuba un especialista mayor del mexicano que el autor de *Árbol...* Tal vez exista alguno escondido y silencioso. Aunque así no se vale, pues que salga y edifique obra en torno a Paz. Es permisible.

En *Árbol de signos* encontraremos ocho ensayos de lujo para pensar y diferir. Aunque lo advierto: diferir de Acosta de Arriba es una posibilidad costosa. Al leerlo, uno se siente entusiasmado por el repaso histórico, por la imantación escritural a que nos convoca. Aquí se advierten textos que dan para un comentario aparte, todo un riesgo ensayístico del lector, aun del que no escribe. Celebro los que Rafael emprende a partir de un libro como *Los Mapas Humanos de Salitas, una poética de la corporalidad*. Ahora, es de considerar “Vallas y carteles, la visualidad parlera” por cuanto estos soportes de expresiones culturales no son solo los protagonistas del libro comentado. Ahí se interpreta la fotografía de ellos y, para colmo, este texto de Rafael se muestra tan exhaustivo y examinador, tan local y universal. No es fortuito entonces que los calificativos que el ensayista encuentra para definir al libro son los mismos que funcionan para su texto: “tan inusual como instructivo”. A lo que agregaría placentero, por cuenta de esa prosa inclusiva y generosa que no teme mencionar y citar cuando le parece oportuno. Se pudiera pensar que Rafael revela de dónde parten muchas de sus cavilaciones. Mas otras veces, la mayoría de las veces, son otros quienes aportan el dato y, más que testificar, Rafael afirma y valora al mismo tiempo, no sin antes analizar por cabeza propia. Aprendamos de los que uno cita el no citar constantemente a riesgo de descontextualizarlos y gastarlos, parece enseñarnos también el autor de *Árbol de signos*. Corroboramos lo anterior, por ejemplo, en su texto “En el interior del bosque de signos. Arte cubano actual”, en el que Rafael aterriza con soltura crítica sin menospreciar de donde parte ella: “No se puede pensar en una crítica de arte desprejuiciada y aguda si no están creadas las condiciones para una crítica abierta y plural de la sociedad en su conjunto. El momento de transformaciones y cambios que se ha iniciado necesita de toda la atención y la agudeza de la inteligencia del país”.³

Al detenernos en “Dialogando”, asombra mucho la respuesta lúcida de Rubén Rodríguez en torno a sus influencias; la crudeza grata de Andrés Serrano; la inteligencia de Roberto Fabelo; la opiniones tremendas de Harold López sobre la crítica de arte y la curaduría; el desenfado intelectual de Jorge Luis Santos; la cubanía y uni-

versalidad del gran fotógrafo Herman Puig; el eclecticismo formal y conceptual de la mexicana Ambra Polidori, muy al tanto ella de su poética crítica e influyentemente humanista. Y no puede dejar de mencionarse ese artículo-entrevista, revelador y toda una carta de presentación que es “Como un graffiti en una pared milenaria”, centrado en el multifacético artista Julio Larraz. Este es un texto con un tino admirable, que desearía haberlo escrito cualquier crítico consagrado porque para quien comienza es, no un reto, sino una utopía.

En tiempos de fertilidad crítica en Cuba, se perciben nuevas voces y discursos coexistiendo con otros ya sólidos, respetados, auténticos. Una y otra vez escuchamos el reclamo en cuanto a la necesidad de oxigenación del ejercicio del criterio en un país criticable y de críticos. Presumo que se alude también al estar en sintonía en términos de actualización con cuanto ocurre en el mundo y a refrescar nuestros soportes impresos y medios de difusión masiva con juventud.

Por muy posmodernos, relativos, fragmentarios y fragmentados que seamos, un hecho es seguro a estas alturas: la crítica de arte no es asunto de pasarelas y de diletantes, sino de pensadores culturales, tengan la edad que tengan. Claro, han de haber vivido la experiencia artística y estética con intensidad. Así lo evidencia Rafael Acosta de Arriba en su libro *Árbol de signos*.

Escritor elegante, honesto, ameno y, temo quedarme por lo bajo, por cuanto Acosta de Arriba maneja muchos registros por ser el lector animado que es. Ello es apreciable cuando emprende la crítica y la promoción culturales, las cuales en el fondo vienen siendo caminos convergentes. En Rafael, escritura e Historia representan el manto más extendido sobre un cuerpo cultural diverso que comprende manifestaciones artísticas como la pintura y la fotografía, además de la literatura crítica propia y de otros.

Le pido al autor como lector y amigo, de seguro en nombre de quienes estamos, presentes o no, y de esos que están por llegar: compile, maestro, y vuelva a compilar. Detractores habrá siempre pero lectores de sus libros serán más.

Daniel Céspedes

(Isla de la Juventud, 1982).
Historiador del arte.

¹ Rafael Acosta de Arriba: Ob. cit., p. 60.

² *Ibidem*, p.71.

³ *Ibidem*, p.71.

Aurika, un ruido de motor

Dice Alessandra Santiesteban que *Mecanismos para (des)habilitar*, Premio David 2014 (Ediciones Unión), fue en principio una obra de teatro. A pesar de que más tarde se convertiría en un cuaderno de poesía reconocido por uno de los premios más importantes del país, algo teatral se siente en su estructura y en su lenguaje. Una tirantez, una tensión vital se dejan entrever entre verso y verso o entre diálogo y diálogo. Didascalias invisibles, acotaciones que ponen a la autora en proscenio, en total desamparo, sin una cuarta pared que la proteja.

Me resistiré a no echar por tierra la belleza y la potencia de su escritura,

solo verificable en su lectura íntima, silenciosa, como solo puede ocurrir con un poema. Por lo tanto, no es permisivo diseccionar la palabra minúscula, precisa, hallada, de Alessandra. A ella debemos una lectura copiosa en sensaciones, en imágenes perdurables, rasgadas sobre metal.

Sobre y con el metal de una Aurika (lavadora soviética o rusa, aunque nunca ha dado lo mismo), Alessandra (se) construye un universo virtual, inasible, pero concreto y de absoluta legitimación: una red social.

Su formación teatral como dramaturga sale a flote desde principio a fin y, literalmente, desde los exergos que abren sus páginas: la mención a la dramaturga alemana Dea Loher y al

autor y director teatral argentino Rafael Spregelburd. De manera que palabra y forma componen un fresco de resonancias actuales que pasan por la convivencia de una generación autorreferencial y una biografía aseteada por circunstancias sospechosas que refieren a un origen ruso, en la ciudad de Simbirsk, en el año de la Revolución (1917). Esta es la Alessandra que conocemos en estas breves páginas. Aquella que nació abriéndose los 80 en el oriente tunero, es otra, es la que ha dejado una impronta en otras instancias de gestión, producción, obras y edición teatrales.

Pero esta nacida y quizás criada en Simbirsk, trae consigo también la urgencia de la conexión y, a su vez, la desconexión, la intermedialidad como dispositivo sobre el cual ser percibida por los otros. El volumen propone un juego, hasta donde es posible en el soporte y formato libro-objeto, que recrea el diseño web 2.0, en un deseo por interactuar, por crear lazos afectivos. Reconocemos a sus colegas de generación. Una generación que tal como aparecen en sus líneas, nacieron en los 80 pero recorrieron su infancia a la par del Período Especial, con las referencias gastadas de los países socialistas del Este.

Alessandra crea un sujeto lírico con nombre de resonancias subdesarrolladas: Yeniséi, Yorláí. Imprime un carácter poético a una circunstancia

cotidiana, de medianía sentimental, pero de desgarradora y auténtica verdad.

Su poesía desgrana un dolor profundo de una generación esquilada, traicionada, en tránsito hacia el decrecimiento, hacia la urgencia de una reinención, hacia la construcción de mecanismos para volvernos a habilitar, hacia estrategias que nos hagan ganar un poco de confianza.

No es un libro de poesía. No. No se da tan fácil el verso con el verso, el verso contra el verso. Hay en esas líneas quebradas, a punto de ser otras, subjetividades solo verificables con los suyos, con los más cercanos. Se trata aquí de una lírica de sujeción que conecta a los amigos, a los afectos como lo hace tan eficazmente Facebook. Somos tan cariñosos en esa pantalla blanquiazul. Pero se sabe que es una ilusión. Por eso Alessandra crea un ruido ensordecedor: el motor de la Aurika, las patas de la Aurika saltando sobre el piso duro.

Comparto, doy Me gusta y Etiqueto a mis amigos. En mi muro posteo:

UN PASEO CON YÓRLAI

*En el Neva está anclado el Aurora
Pero en otros tiempos no había
calles ni plazas
Solo bosques y pantanos y surgió
una ciudad...*

*Entonces Vladimir Ilich dice: ¡Ahora
comienza la revolución!
¡Sí, desde aquel edificio!*

*Mira, Yorláí, esos son Yuri y Titov
Sus naves aterrizaron en la cuenca
del Volga
Para que aprendas historia
Voy a sacar lo mejor de ti, de mí
Y correrá la sangre
La hora es de máxima alerta*

*Ahora sobrevolamos el Volga
Mientras Yorláí pega su naricita
al cristal
y yo le digo al oído:
En Simbirsk nació Vladimir*

*Yo esperaba un viaje para dos
Bañarnos en Obi, el que dirige
Irtish, que ha impulsado la obra
Angará, que ha educado
Amur, que no retrocede
y Lena, con la victoria final
La hora es de máxima alerta*

*Estoy podrida, Yorláí
Quiero licuar, emulsionar mis
humores a tus humores
Me aferro a lo que no encuentro
Necesito una inyección*

Maité Hernández-Lorenzo
(La Habana, 1970).
Periodista y cronista teatral.

El pasado año, Ediciones Corregidor (Buenos Aires, Argentina) publicó la novela *La catedral de los negros*, del escritor Marcial Gala. El volumen que recibió en 2012 el Premio "Alejo Carpentier" de Novela, fue publicado por Letras Cubanas en la Isla, y es parte de la trilogía que el autor denominó *Cienfuegos, capital del mundo*.

Al decir del crítico Julio Martínez Molina:

Aunque la mayor parte del relato transcurra en la barriada perlasureña de Punta Cótica –sometido al “extrañamiento nominal” de Gótica– y existan ciertos personajes a los cuales él confiere preeminencia (El Gringo, El Grillo, Prince), es esta una pieza literaria de pluralidad espacial y riquísima coralidad, donde la polifonía de distintas voces narrativas se convierte en cimiento y techo de una trama subyugante desde el principio de la primera parte al final de la tercera [...]. Gala configura un óleo hiperrealista, no despojado de insertos fantásticos, de una Cuba, más allá de cuán “novelada” esté, no digamos que posible sino dable, ubicada en los márgenes de lo conocido desde la perspectiva dominante del “centro” y sujeta al decálogo de carencias, indigencias o dudosas concepciones morales condicionadas por el mismo medio engendrador.

Gala, nacido en La Habana en 1965 y residente desde hace varios años en la ciudad de Cienfuegos, es conocido por sus múltiples títulos publicados: *Enemigo de los ángeles* (1991); *El juego que no cesa* (1993); *Dios y los locos* (1995), *Sentada en su verde limón* (Ed. Letras Cubanas, 2004) y *Es muy temprano* (Ed. Letras Cubanas, 2010), por citar solo algunos.

Sin protocolo

(A propósito de la más reciente coproducción de Argos Teatro y Artífice Escénico)



La existencia es un asalto de recurrencias: azares suplicantes de verdad y fe, aunque también valen la disyunción y los plurales. Toda vivencia actual no es más que un *déjà vu*, un rizo numérico de esencias fichadas por esa otra falacia que suele ser la memoria. Justo desde allí regresa el trío de puntos sobre los que flotan (se exhuman) los huesos de esta mesa, arquetipo instalado en el plano-escena de hoy: Henrik Ibsen, Carlos Celdrán y Abel González Melo (por orden de aparición).

Diez años atrás y nueve pisos arriba, Abel me invitaba al estreno de *Stockman*, torno carolingio para el barro ibseniano. Poco después el director y el dramaturgo tropicales se hicieron *partenaires* asiduos, y con reciente insistencia convocan al *crack* noruego para afilar un tridente de realismo sociocrítico: en apenas un sol, primero *Mecánica*, la variante trans y *Cuban deluxe* de *Casa de muñecas*, y casi ahora mismo, *Protocolo*, nueva traducción ultracondensada de *Un enemigo del pueblo*... ¡Hay cada manía!

Como sabemos, *Un enemigo*... afirma las libertades individuales (rectífico: la libertad individual) frente al consenso y el pragmatismo social. Ibsen elige al hombre-víctima sobre cualquier victimaria estructura de ordenamiento colectivo; escandaliza con sus dicotomías axiomáticas entre la fuerza y la razón, lo viejo y lo nuevo o, incluso, lo joven... o los jóvenes. Invita a concluir, solidario y contradictorio, que el hombre es poderoso en soledad.

Servido el bacalao (*¿el lutefisk?*), es imposible obviar el siglo transcurrido, la anacronía del héroe romántico ajeno a la manada, y Abel puntúa el aderezo: aún bajo la inercia de las leyes de la física, contrae y espesa la cintura de lo público y lo privado, hasta hipergavitarse en ese punto (in)cierto de las (in)debidas (in)fidelidades.

Digerida ya la inexistencia del individuo asocial, sustancia primera aristotélica que no será siquiera aspiración, *Protocolo* privilegia el vínculo y avanza hasta el último reducto de interacción cultural: la pareja, fusión definitiva y definitiva del afuera y el adentro, alteridad y mismidad, discriminación y narcisismo, en fin, como siempre: Eros y Tánatos. Y el postre se preña: el enigma pendular entre el chantaje y la esperanza es apenas el esbozo de un niño, nada menos que El Hijo, criatura suprema aquí nombrada Carlos... ¡Hay cada coincidencia!

Compendiados los actos en un decálogo octosilábico –décima sin rima que cimenta la estructura–, Abel destila, coagula las esencias originales y minimiza el espacio-tiempo dramático y el número de personajes: un despacho, tres días, un matrimonio... Conserva los principales giros argumentales pero actualiza motivos y, pese a concretar su encuadre, relativiza contextos. Sobre las mismas aguas podridas de una ciudad que no quiere ideas nuevas, emergen ahora los flujos migratorios, el racismo, la corrupción política, la malversación de fondos públicos, el alcoholismo, la paternidad...

Los disloques autorales trascienden el “desagradable guiso de parásitos”. Y es que *Protocolo* fue un parto gemelar, un díptico en espejo pensado para el intercambio de roles entre Paloma Zavala y Ernesto Arias, dos convincentes actores españoles que afinan en claves diferentes y consiguen, aun así, un armónico contrarritmo. El pie forzado de tal comunión supuso especias añadidas como las tradicionales (o subvertidas) asimetrías etarias y de género en los rejugos del poder dentro de la pareja.

Pero por más que los confundan, siempre hay un gemelo dominante: la versión ya representada, donde Tomás (hombre maduro) es el médico y Petra (muchacha joven) la alcaldesa, es más desafiante y eclipsa a su reverso, de ejes más convencionales y acaso reminiscente peripecia *mecánica* para permitir mayor lustre al elenco.

Hago una pausa para otro par de detalles que también hacen marea. Travestir como Petra el nombre original de Pedro el alcalde implica (se asuma o no) el riesgo de remitir al personaje de la hija del Tomás ibseniano, y añade nuevos morbos que proponen desde la involución política hasta el incesto. Desde otro desagüe, y más allá de la probable hipocondría del dramaturgo, divagar sobre la enfermedad del doctor como motivo exculpatorio del desliz ético es otra secuela interferencial de *Casa de muñecas*.

El crecido Carlos (Celdrán), cada día más creíble en su viaje hacia la nada, prescinde de artificios para entregarnos y entregarse a su ya añejo (y

recién reconocido) magisterio: la dirección de actores. La sutil partitura, sabida de memoria, descansa ancha sobre el mínimo atril del símbolo escaso: los protagonistas, dípticos también ellos, alternan la danza binaria del vestuario (se arropan y se desvisten, se ponen y se quitan la chamarra) mientras se vigilan y se enfrentan (sobre todo a sí mismos) desde minúsculos espejos.

Un cautivante comienzo *in media res* hilará los rejugos temporales del montaje, y superados el único traspie de una segunda escena en exceso narrativa y la sorpresa primera de la diferencia etaria y estilística entre los actores, *Protocolo* te agarra del pelo para forzarte al oncenno mandamiento de la apnea abisal, la fractura del límite. Tanto que, salivando tras el acto mayor de las llamadas telefónicas trianguladas sobre el público-vértice, se regresa al principio y uno siente como que “empata la tanda” y prefiere repetir el final de este filme, hasta que la Petra o el Tomás de la butaca de al lado nos mire y nos pregunte: “¿Y entonces?”, hasta que respondamos: “Esto es lo que voy a hacer”. Porque *aquí estamos*. *Hablando de drenajes*. *Drenando*.

Tupac Pinilla

(Madrid, 1972).

Director, editor y guionista.



El pasado año vio la luz el libro de poemas *Fuga del bosque*, del escritor cubano residente en Estados Unidos Félix Lizárraga (La Habana, 1958). Publicado por la editorial Los Libros de las Cuatro Estaciones (Miami), al decir de Marilyn Bobes: “Es un libro de poemas rimados. Conmovedor por la profundidad de sus conceptos y en permanente diálogo con la cultura universal, sus mitos, sus referentes clásicos, la imaginaria de Occidente revisitada a través de las experiencias que el autor ha extraído de ellas”.

Lizárraga, también narrador y dramaturgo –Licenciado en Teatología y Dramaturgia por el Instituto Superior de Arte de La Habana en 1983–, obtuvo una mención en el Premio UNEAC de poesía 1993 por su volumen *A la manera de Arcimboldo* (Editions Deleatur, 1999), y pese a su condición de emigrante y al drama que ello puede significar para todo ser humano, los poemas de *Fuga..* no están “signados por la nostalgia ni por el rencor”.

A este notable poeta se deben también la novela *Beatrice* (Ed. Unión, 1982 y Premio David, 1981), y los libros de poemas *Busca del Unicornio* (Premio La Puerta de Papel, 1991) y *Los paños y los peces* (Strumento, 2001).



plástica

Peter Turnley: un artista y un hombre excepcional

La exposición personal del fotógrafo estadounidense Peter Turnley en el Museo Nacional de Bellas Artes, puede ser definida como un verdadero suceso cultural. La muestra se ha publicitado como la primera ocasión en que un artista del lente de los Estados Unidos expone en

solitario en nuestro Museo de Bellas Artes. Ese mero hecho, por sí solo, no sería tan importante si no se tratara de un fotógrafo de gran reconocimiento internacional, con una obra impactante en su contenido, bella por su nivel estético, y trascendente por ser un documento histórico de inestimable valor cultural.

Peter Turnley ha sido fotorreportero durante cuarenta años, ha

recorrido medio mundo, ha hecho fotos en más de noventa países, ha estado presente en los principales conflictos bélicos de las últimas décadas, ha arriesgado su vida muchas veces, y ha logrado decenas de documentos visuales que testimonian la violencia, la opresión, la desigualdad, la pobreza, la muerte, pero también la belleza y la energía humanas.

Niurka Fanego, curadora de la exposición, estuvo a cargo del gran reto de organizar una muestra que hiciera plena justicia a la obra de Peter, vasta y diversa, para ofrecerle así al público cubano lo mejor y más representativo de su trabajo. Unas ciento treinta fotografías han podido ser apreciadas en La Habana, y se trata solo de extractos de cuatro series fotográficas: *Corazón de América*, la serie que marca sus inicios como fotógrafo en los Estados Unidos de la década del 70; *Una carta de amor a París*, que es su poético retrato de la célebre ciudad europea; *En tiempos de guerra y de paz*, serie que compendia su trabajo como fotorreportero durante cuatro décadas; y *Cuba. La gracia del espíritu*, que es su testimonio visual sobre la manera en que ha visto y se ha relacionado con el pueblo cubano.

Pero si en una exposición antológica de estas dimensiones la selección de las obras resulta medular, el diseño museográfico cumple también una ardua responsabilidad. En este aspecto el trabajo integrado de dos especialistas de alto nivel como Niurka Fanego y el arquitecto Alfredo Rosales exhibe un resultado de excelencia. La museografía es limpia, equilibrada, elegante, sin barroquismos ni excesos.

A pesar de que se nos brinda buena cantidad de información en texto sobre la pared, no llegamos a sentirnos abrumados ni fatigados. Todo lo contrario, la exposición se consume con voracidad, foto tras foto, sensación tras sensación. Una experiencia estética que resulta en una lección histórica, antropológica, social y cultural. Salimos del Museo admirando la obra y el coraje de Peter Turnley, un poco

más conscientes de lo que nos une como seres humanos, y un poco más indignados por la cultura del crimen que sigue azotando a la humanidad.

Sin embargo, como decía al comienzo, en las fotos de Peter hay mucha belleza también. Es un artista que reúne tres virtudes excepcionales: un ojo capaz de componer, en fracciones de segundos, un fragmento de realidad con un alto nivel de elaboración estética; un especial instinto que le permite saber que en el fragmento de realidad que tiene encuadrado en su lente habita un profundo contenido antropológico, social y cultural; la sensibilidad y el coraje humano suficientes como para ir detrás de esas imágenes, involucrándose y solidarizándose con la realidad del “otro”. Todo ello hace de Peter Turnley un artista y un hombre excepcional.

En las imágenes captadas en zonas de conflictos bélicos, crisis humanitarias, acontecimientos políticos, etc., asombra que aun cuando se trata de fotos realizadas con la inmediatez que exige un objetivo periodístico, Peter jamás descuida el sentido de la composición, del equilibrio, de la armonía entre la información visual o de los contrastes simbólicos que se dan en el plano. Hay inmediatez, espontaneidad y sinceridad en este tipo de foto, pero también hay mucha creatividad, sentido del acontecimiento, intuición para captar un segundo del devenir espacio-temporal e inmortalizarlo en un texto visual altamente connotado.

Ese siempre ha sido el misterio de la fotografía documental: ¿cómo hacer arte con el registro que permite el medio tecnológico de una realidad física y fenoménica tal y cual ella existe en el instante en el que se activa el obturador? ¿Por qué un texto visual que ha sido extraído directamente de la realidad es capaz de estimular en el momento de su recepción diversas relaciones de sentidos connotados, sentidos que corren sobre el plano de lo denotado proyectándose hacia el universo expandido del lenguaje y las ideas que con él estructuramos?

Peter Turnley responde a ello con cada una de sus fotos, pero aun así ese misterio de la creación las sigue habitando. Su filosofía es sencilla, aunque efectiva: asume la fotografía como un medio que permite vernos mutuamente, captar el sentimiento del otro, conocernos y reconocernos en nuestras semejanzas y diferencias; la fotografía como un medio que permite compartir una experiencia, la experiencia de estar vivos, aquí y ahora.

En series como *Una carta de amor a París*, esa experiencia de estar vivos, felices, realizados, la experiencia del amor y del júbilo, Peter la busca en otros, para así constatar la suya propia. En estas fotos se comporta como

un poeta del instante feliz, sensual, glamoroso, apacible, íntimo, cotidiano, del París de los años 80 y sus habitantes. Peter interroga al amor en su expresión juvenil; pero también su persistencia en la ancianidad. Interroga a la ciudad sobrevolando su magnificencia arquitectónica, captando en vistas panorámicas la realeza de su estilo, su mítica aura; pero también se va a su interior, a la atmósfera de los bares, donde la vida bulle junto al café, al ritmo de las miradas, los gestos, las insinuaciones, del flirteo colectivo que seduce la mirada. O la vista del fotógrafo se filtra en los lugares más anónimos, como esa humilde azotea donde un señor lee impassible dentro de una bañera, mientras el cigarro se le consume entre los labios. Lugares y escenas aparentemente anodinos, mas embrujados con la magia de la cotidianidad, esa que solo el poeta sabe reconocer e inmortalizar.

Desde sus primeros ensayos fotográficos en su país natal, esas imágenes de la década del 70 agrupadas bajo el título *Corazón de América*, Peter se revela como un fotógrafo interesado en interrogar al ser humano. Los rostros, el lenguaje corporal, la vestimenta, los espacios donde se habita, tanto íntimos, domésticos, como públicos, urbanos, son para el creador geografías altamente semiotizadas, son reservorios en los que se acumula el sentido: de una familia, de un barrio, de una ciudad, de una clase social, de un país, de una época, etc. Desde muy temprano Turnley parece haber intuido que la hermenéutica corporal, gestual del hombre es una de las formas de comunicación más difíciles de desentrañar; porque desde la creación fotográfica ese proceso hermenéutico que no corre sobre el lenguaje verbal, exige decodificar la presencia del otro en el instante en que se mira, para recodificarla en términos estéticos en el instante en que se configura la imagen –proceso tecnológico mediante.

La presencia humana y su proyección, contextualización y acción en el espacio es un material visual cargado de sentidos, porque la manera en que las personas actúan e interactúan suele estar mediada por cierto nivel de codificación cultural, que es profundamente histórico. Encarnamos un papel valiéndonos de esos códigos, al tiempo que podemos interpretar los roles actuados por los otros. Y desde esa comunidad de códigos compartidos, desde esa información cultural nos comprendemos mutuamente. Pero la naturaleza humana también es dada a la simulación, al encubrimiento de lo que se es y a la sublimación de lo que se finge ser. El fotógrafo tiene que atravesar con su mirada esa espesa

capa de sentimientos y significados que habitan a flor de piel, fingidos y verdaderos, conscientes o inconscientes, para poder así sintetizar en una imagen un contenido de verdad antropológico, social, cultural e histórico. Cuando ese proceso creativo es exitoso, cuando la intuición y la sensibilidad del hacedor logran imágenes en las cuales terminamos por reconocer un contenido de verdad auténtico, orgánico, podemos decir que estamos en presencia de imágenes artísticas.

Frente a obras de la serie *Corazón de América*, que muestran un contexto social e histórico que nos es ajeno, esa certeza emerge desde una comprensión más instintiva; ante el estímulo visual se movilizan de manera casi inconsciente en nuestra mente códigos de sustrato antropológico, que nos permiten conectar con ciertas “esencias” de lo humano,

aunque se trate de antepasados distantes. Pero frente a las fotos de la serie *Cuba. La gracia del espíritu*, asumimos una postura más escéptica y enjuiciadora de la visión que se nos muestra. Quizás porque conocemos de primera mano la realidad que interpreta desde su lente el fotógrafo extranjero. Ese espacio semiotizado que ha intentado comprender Peter es nuestro propio hábitat, la espesa visualidad de La Habana, llena de contrastes, de extremos, de paralelismos y superposiciones de realidades tan dramáticamente diferentes. Lo que asombra y maravilla a Peter de nuestra ciudad y su gente es cotidianidad despojada de cualquier halo místico para nosotros.

Aun así, Turnley demuestra que no es fotógrafo que se contente con la superficie de los estereotipos culturales. Persigue las miradas en la calle, interpreta los rostros, encuadra

los cuerpos sobre fondos altamente expresivos de la ciudad. Le interesa el pueblo, los seres anónimos, las pieles negras, los rostros envejecidos, la sensualidad femenina, los niños. El trabajo de composición, la manera en que aprovecha la luz, la superposición de planos lograda en algunas imágenes, la dialéctica entre la información nítida y la que se difumina por quedar fuera de foco; todo ello y más nos lo ratifica como un maestro del arte fotográfico. Ha sido un privilegio haberlo tenido entre nosotros.

Hamlet Fernández

(Cabaiguán, 1984).

Profesor y crítico de arte.

¹ Muestra inaugurada en el mes de noviembre de 2015 y abierta al público hasta febrero de 2016 en el Edificio de Arte Cubano del Museo Nacional de Bellas Artes.

Por cada palpo un tentáculo

(El juego de las decapitaciones de Yornel J. Martínez)

plástica }

¿Si yo quiero escribir una cosa, con qué mano la escribo? La mano es imprescindible.
LEGNA RODRÍGUEZ IGLESIAS

Diseminándose, infiltrándose, descoyuntándose, encrespándose, desliéndose... la tinta como tentáculo que reptaba sobre la página. Y con ellos, el yo, la letra, el deseo, la cordura, el azar. *Mi mano derecha no sabe lo que escribe mi mano izquierda*, exposición personal de Yornel J. Martínez (Manzanillo, 1981), se afirma sobre una voluntad de cortocircuito y desautomatización.¹ Rebelión infligida sobre las maquinales conexiones que sostenemos (a través del ojo de la aguja de nuestros cuerpos callosos) entre hemisferio y hemisferio, entre mano y cerebro, entre significado y significante, el título abarca siete obras y con él su autor parece retrotraerse ya a la época en que aprendió caligrafía como zur-

do (mientras abría con el dorso una guardarraya en el grafito fresco); o ya al tiempo en que las tipógrafas decimonónicas aporreaban con las arañas de los dedos aquellas primeras máquinas de escribir invisible, que escamoteaban la línea en curso. Pero la frase incita sobre todo –como devela el propio autor– a leer con dislexia, a propiciar un extrañamiento e iluminar un misterio: el de la mano que contornea las sinuosidades de la otra, sin poder contener los espacios en blanco del vacío interdigital, que son también el reino de la mano que ase (pulpo que abraza y abarca).

La intención de homenajear a un poeta y crítico francés que suele considerarse la clarinada de la vanguardia literaria –y me refiero al Stéphane Mallarmé de la página y el verso blancos– se explicita en las piezas que abren o cierran la muestra, según el flanco por el que emprenda su camino el espectador: *El blanco de Mallarmé / Un golpe de dados*. Un blanco cisne que es el blanco (tornado la propia diana de

su canto), símbolo inapreciable de la belleza (*cygne* que es *signe*), aparece colocado como nota al pie (mediante un asterisco), como marginalia en una era en que otros sucesivos paradigmas (coma tras coma...) se han entronizado en el arte. Juegos con la palabra y con los signos de puntuación que aureolan; giro de la mirada que resemantiza, ora tomando al pie de la letra ora tensando la cuerda del sentido. Del otro lado de la puerta, la alusión a *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, el texto insigne mallarmiano. Sobre el blanco de la pared, puntuándola también, punzando, la suerte de los números que brotan de un manajo de cubos, cuyas caras solo se intuyen al ser invisibles sus bordes. A completar, a intuir, a imaginar es empujado quien vislumbra el tiro (al blanco), quien aguza los sentidos por buscar el golpe de la mano contra la superficie..., mientras la pieza invita a la sinestesia, a despojarse de la enfermedad de hábitos y perspectivas.

También del azar y de la sinestesia dice ser hijo *Atlas*, libro-arte, libro-objeto, que lleva por páginas los paños que fueron empleados por el autor para limpiar pinceles. Azuzados por el título, repasando las texturas de los colores entremezclados, imaginamos que dibujan paisajes, continentes, villorrios, cuerpos ignotos... y presentimos el instante en que esos restos quedaron fuera del pastel del cuadro. ¿A qué obras habrían pertenecido? ¿Qué silueta no llegaron a engrosar? La marginalia (la tramoya del taller del artista) se reubica aquí en un centro; mas no solo por el gesto el libro encarna en (obra de) arte. Un placer innegable es insuflado por las formas y los matices que se presentan a la contemplación. Y la obsesión del bibliómano se interseca con las tentaciones del coleccionista frente a una pieza que, como el titán griego homónimo, muestra en sus miembros los surcos de una hazaña palpable: *Atlas* soportando la Tierra, el *Atlas* de Yornel J. Martínez sustenta (cara oculta, parte sucia del trabajo) y ostenta los residuos del arte como terreno donde se engloban y se sedimentan un ceremil de posibilidades y tendencias estéticas.

En la trayectoria de quien cofundó la revista-blog *P-350* y ha intervenido con *Exergo[s]* poéticos (Artaud, Lezama, Piñera, Michaux, Pessoa, Rimbaud) las marquesinas de varios de los cines habaneros, quien removió en la última Bial el enclave de la librería Fayad Jamís con sus *Lecturas arbitrarias* (intercambiando en los estantes los libros dispuestos bajo distintas/¿ajenas? categorías), en quien se autopublicó una serie de *Caligramas* (Asterisco Ediciones) y codirige un *Zine de arte contempo-*

ráneo que posó recientemente su colimador sobre la poesía visual en Cuba..., el tránsito hacia la *Colección Uróboros* (pasando por *Atlas* y aquel libro-objeto intitulado, cuyas páginas eran las disímiles cubiertas de otros libros) encaja con delicadeza en el todo, como pieza (crucial) del lego que constituye el imaginario de este artista. El nombre resalta otra vez: la serpiente mítica, el *ouroboros* que se devora por la cola trazando un círculo (y que remite así al eterno retorno, a los ciclos de las marejadas, como al levante y al ocaso); su figura en cierta forma dual, en representaciones que la pintan blanquinegra y nos recuerdan levemente al yin y al yang... dicen, pues, de la naturaleza del *corpus* (que es también el cuerpo) de alguien que con tanto tino ha sido retratado por el escritor Ricardo Alberto Pérez, para el que Yornel J. Martínez es un ser que se debate entre “la velocidad de la anguila y la meditación del monje”.² El ejercicio editorial, concretado en más de una decena de libros-objeto bifrontes, declara su pretensión de ubicar al lector “ante la búsqueda de nuevos horizontes asociativos”; se apoya en las mutuas “interferencias” de los ejemplares implicados, que han sido extraídos del universo de las librerías y del sistema de todo lo publicado (que arribó a Cuba y que el artista-editor pudo hallar en su trasiego) y nos sorprenden aquí con las idénticas dimensiones que han posibilitado su apareamiento y con las contrastantes asociaciones que dimanan del entrecrozar de sus títulos y sus contenidos. A esta “lectura bipolar” o “bilectura”, que simboliza a pequeña escala la multiplicidad polisémica y plurívoca de la biblioteca, al par que apunta a toda escritura como “acto de continuidad”, como “posible parodia”, nos tientan las manualidades de Yornel J. Martínez.³ El resultado es jocoso o de una suave ironía, cuando nos acercamos a parejas como *De qué se alimentan los zombies/Historia de la estética* o *Qué es la mafia/El océano*; y se nutre bien de la *imago mundi* (con sus consecuencias ideológicas, sociales, culturales...) que rodea a una obra como *El capital* (opuesto al Nuevo Testamento), o a otras como *La historia me absolverá* y *El príncipe*, bien de los títulos resemantizados, si se les toma al pie de la letra, como en el caso de *Problemas de contorno/La construcción ética del otro* o *Nadie es perfecto/Trabajos en los rectificadores cilíndricos*, donde la exactitud de ciertas materias científicas recontextualizadas vendría a revelar frases poéticas. El azar concurrente, las horas de búsqueda terca del artista (apilando, cotejando, palpando) reverberan sobre los lomos encontrados y reproducen en un mínimo par (cuasi fonológico) las opo-

siciones mentales y humanamente posibles entre libros, opiniones, caminos, perspectivas... Es llamativo que él asocie explícitamente el Uróboros “al esfuerzo sin sentido y a la negación del desarrollo”,⁴ como si adivinase el deseo de cualquier crítico de afirmar que esta colección corona y sintetiza sus afanes de autor: tironeado por la imagen y la letra (quien se abriría así a una “evolución”). Las expansiones de ideas dispares, la versatilidad de medios y soportes, lo transdisciplinario, la vocación multifacética de su creador, ciertamente, no permiten tales discepciones evolucionistas.

Si Yornel J. Martínez expresa predilección por *Un golpe de dados*, y aunque en un oficio como el mío las experiencias editoriales de *Atlas* y *Colección Uróboros* tenderían a copar el interés, no dudo en considerar que la principal obra de la muestra, por sus dimensiones concretas y conceptuales, es *El sueño de la esposa del pescador* (2014). Apropiación de una famosa xilografía del grabador Katsushika Hokusai, el título y los referentes (un octópodo, e incluso, muy alambicadamente, el eros de las letras que imaginamos tipeadas por inocentes mecanógrafas, puestas en el lugar de la buceadora japonesa, rendida al influjo de dieciséis tentáculos) regresan con esta actualización. Si nos demoramos frente a los catorce cuadros de tamaño y disposición irregular, que remedan con su colorido el decorado de aquellas máquinas de escribir destinadas al “bello sexo”, veremos flotar, entre sucesivos cambios de *zoom* que nos acercan y nos la alejan... la danza de apareamiento, la mascarada del molusco. Los marcos como ventanas o troneras o mirillas por las que atisbar la noria de sus mimetizaciones cromatóforas, mediante las que se matrimonía (polígamo) con los contextos en que anida. Las ventosas como letras, los tentáculos como dedos, el continuo desplazamiento (que a veces solo nos regala un fragmento del animal) devolviéndonos a las tarántulas de la mano, como algas agitadas en un fondo marino o ciempiés sobre el marfil y el ébano de algún piano de cola (ensayando su andar dodecafónico). La experiencia de la escritura en tanto ejercicio que pretende involucrar más el cuerpo (su memoria, su gestualidad, sus desplazamientos, sus rituales) que la dominancia del cerebro; y el pulpo con dos tercios del sistema nervioso ubicados en los brazos: una inteligencia distribuida, literalmente, de la cabeza a los pies. Inspirado, de hecho, en esos modos de “percepción descentralizada”, el artista ha ideado el montaje de la obra en el espacio expositivo (desde *Ram*, *Rom*, *Rum* hasta hoy, pasando por especulacio-

nes y contriciones alrededor de su posible venta: fuera desmembrado en distintos puntos del mapamundi o fuera reunido aunque disperso por las disímiles habitaciones de un coleccionista, que debería hacer coincidir cada pieza con un objeto que la semejara en color)... La condición autónoma de cada parte, que no obstante tributa al todo, hace posible la diseminación de los cuadros y permite interpretarlos como tentáculos que ciñen, vinculándolas, el resto de las piezas de la exposición; a la par, esta obra invita a considerar la trascendencia de funcionar como lo que somos: organismos (microclimas) en los que una red de interconexiones propicia cada gesto, coadyuva en cada habilidad. La densidad significativa de *El sueño...* se plasma en el líquido (entre amniótico y gelatinoso) por el que parece desplazarse el pulpo; y los arcanos del océano son como nuncios del goce insondable que nos traspasa abocados a la creación.

El continuo trasiego del autor por la filosofía, no solo oriental, desemboca en la serie *Figuras* (I, II, III, IV, V, VI), la cual dialoga tanto con la pieza escultórica *Aquí yace toda la poesía*, apropiación del caligrama homónimo de Yornel J. Martínez, como con otros caligramas suyos (*El mono gramático*, *Nominalismo...*), donde el propio nombre viene a ser lo representado. Se trata, pues, de seis tipos de imprenta con la abreviatura de *figura* (fig.), tantas veces empleada en los manuales junto a un número, para ilustrar a los lectores. La parte más abstracta del título, el denominador común que indica que estaremos ante algo ya aludido (cuadro, organigrama, tabla, esquema...) encarna en su concreción, gracias a la materialidad de la letra, si bien no brota todavía del lienzo. Llegados aquí es justo anotar que aunque en arte este autor fluctúa entre lo bi y lo tridimensional, en cambio, sus disquisiciones acerca de la palabra han orbitado hasta ahora alrededor de una literatura de tradición escrita, que comparte la presencia de un soporte material con la pintura. Con *Aquí yace toda la poesía*, inscripción lapidaria que designa un tipo de imprenta en que Yornel J. Martínez ha colocado todo el alfabeto, el soporte es ya tridimensional y la discusión se enfila hacia los dominios de la lingüística. Como la tipografía (donde lo que se distribuye son letras, números, símbolos y espacios) el lenguaje consiste, estructuralmente, en la articulación (doble en su caso) de un sistema de signos finito con posibilidades quasinfinitas de combinación. Claro que el idioma como medio de comunicación denota y connota, y que el título de la obra habría podido ser también *Aquí yace toda la ciencia* (aunque para ello debieran incorpo-

rarse al tipo los números y otros símbolos); sin embargo, resulta acaso más sugestivo jugar a señalar la tumba de un género con tanta aura como el poético: sugerente por su ambigüedad y proteico en sus interpretaciones, presente en lo literario pero que excede con mucho ese ámbito. La pretensión es irónica y su omnipotencia ridícula, mas no deja de apuntar a la materia que compone, en primera o en última instancia, los versos: letras, letras, letras; un algo que representa a otro algo; convenciones que, si bien se mira, sigue pareciendo increíble que sostengan (como soporte material, como vehículo de transmisión de una herencia cognoscitiva) toda o mucha de la tradición de nuestra cultura escrita, y tanto más que puedan, gracias a la tríada que componen con el referente y el significado, manifestar no solo asuntos científicos, emotivos, administrativos..., sino incluso codificar mensajes poéticos, como escaleras o rascacielos que expanden los sentidos.

Como un telefonista operando las clavijas, desconectando aquí y reconectando allá..., separando y reuniendo cables de colores (los dedos chamuscados de vez en cuando por la manipulación), Yornel J. Martínez va nutriendo un *corpus* creativo cuyo hallazgo es más que el vínculo de imagen y palabra. Saliendo de la Biblioteca Nacional como con las cabezas trocadas, después de atravesar asidos de su mano tanto estímulo sensorial y conceptual, absortos aún entre las trampas de su imaginación, puede que nos movamos por algunos segundos con el automatismo de un tentáculo cortado, que todavía vacila al silbido de la libertad. ¿Qué pasaría si entonces apretáramos el paso soltando un chorro de tinta? ¿Qué grafiti hablaría de la huida (a través del mar de la Plaza)? ¿Qué vería el autor al palpar esos trazos con la zurda? Decapitarse puede ser un ejercicio saludable en primavera; desmembrarse podría resultar imprescindible para quien busque vibrar como toca(n)do(se) en la penumbra de la primera vez...

Jamila M. Ríos
(Holuín, 1981).
Poeta, ensayista y editora.

¹ Muestra inaugurada en la Biblioteca Nacional José Martí, 22 de enero-22 de febrero de 2016.

² Ricardo Alberto Pérez: "La libertad de la imagen en Yornel J. Elías" [del archivo del autor].

³ Cfr. Ficha técnica de la obra en exposición o catálogo: *Mi mano derecha no sabe lo que escribe mi mano izquierda*. La Habana, 2016.

⁴ Ídem.

comentario

Una lectura, repasar el tiempo

Confieso que he leído con sereno asombro los versos del libro *Los poemas desnudos* de Caridad Atencio;¹ poetisa que ha labrado un significativo espacio dentro del panorama de la poesía cubana contemporánea: es sabida su singularidad, su cuidado trabajo con el idioma poético, visión que acaba confesando la autora es fragmentaria; ya hemos leído una obra que generó su propio espacio experimental, para asir un camino que la asoma a una encrucijada única, una marca que comienza desde hace un par de libros a tragárselo todo (*Los cursos imantados* y *La sucesión*).²

Hay en este libro prístino una vocación que ya deja ver lo que vendría, una voluntad de recontextualizar el discurso femenino, de abrirse a la poesía toda, insurrección que la lleva a no parecer femenina, ni masculina en sus significaciones epicenas, sino a ser poesía, respira en Caridad esa condición que se decanta por esencias no más.

Esa esencialidad lleva a la Atencio a representar un reducto que comparten pocos en el universo poético en el que la relectura y el recomponer los días cotidianos se torna rarísimo cauce que viene de la manera de mirar la vida toda en el hemisferio occidental, *orillas si se toman por las fuentes, / en su estertor voraz/ acuden/ las esencias*. Esta manera de mirar, de sentenciar, de develar solo es posible aquí en el nuevo mundo, semejante atrevimiento, salta en las preguntas, *¿El fervor erosiona?*, el mito sosteniendo a la ciudad: si partimos de que

todo acto literario es el resultado de una lectura, entonces entenderemos que Caridad le devuelva a la poesía ese estado primigenio que le da origen. Por este camino podríamos llegar a lo que las ciencias sociales han llamado cultura de resistencia, y la resistencia asume el diálogo, y esto es medular en la poesía de Caridad Atencio, la permeabilidad de un sustrato que absorbe y devuelve todo lo que versa trasfigurado. *Parda vegetación arrancada del agua, / ser el agua que me devuelve a tu origen*. La condición ontogénica en Caridad es vocación poética.

El gesto, / el primer gesto/ atronador/ del pájaro. Así irrumpe esta mujer en la poesía cubana así se abre al lector este libro, lleno de alusiones, de historias no dichas, de texturas trasfiguradas, de vacíos que no se sabe si comienzan en la fruta o después de ella, un libro sin edad ante la incertidumbre del paso del tiempo sobre el fuego; ¿que lo consume todo?

Y tal vez se aventura más allá del origen mismo, más allá del mito, *espacios que aguardaron por la música, / solo en fuga bordearon el silencio*; repito, en este libro hay muchas coordenadas que nos llevan a la Caridad que conocemos hoy; la brevedad de sus textos no me hace pensar en otra cosa que no sea fragmentación, es mucho lo que no explicitan, son cardinales de un mundo que a través de la poesía el lector va reconstruyendo. En esa violencia de las imágenes merodea la angustia del parto, una encrucijada del conocimiento; Caridad ya sabe, pero se aventura por más, va hacia lo desconocido que en su caso es el silencio, lo que la página en blanco no acoge, lo que el lector tendrá que devolverse a sí mismo.

Conversar la poesía es un ejercicio placentero y arduo; gracias a Caridad Atencio por permitirme estas líneas que no serán nada sin la mirada, y la lectura atenta del voraz sensible que de seguro espera por estos versos.

Julio Mitjans
(Santa Clara, 1965).
Poeta y ensayista.

¹ *Los poemas desnudos*, Mérida, Venezuela, Ed. Mucuglifo, 1995; y, Cienfuegos, Ed. Reina del Mar, 1997.

² *Los cursos imantados*, La Habana, Ed. Unión, 2000; y *La Sucesión*, Ed. Letras Cubanas, 2005.

Se le ha llamado "la novia del *feeling*" pero es evidente que la restricción al revolucionario género de los años 50 le queda corto. Omara Portuondo lo es, en todo caso, de la canción toda, al menos de esa hermosa e inolvidable.

Es una de esas cantantes nuestras que superan dicha categoría para ascender a una superior: la de intérprete. "Descubierta" por su integración al fenómeno internacional que constituyó Buena Vista Social Club (del que ha sido llamada "la diva"), ella sin embargo ha sido un caso de trascendencia desde los inicios de su carrera, a mediados de los años 40, cuando aún adolescente, "descargaba" con los "filineros" que se reunían en alguna casa, para muy pronto integrar el grupo Loquibambia Swing, del eximio pianista Frank Emilio y ser "lanzada" en la famosa emisora Mil Diez.

Quizás ni el propio locutor que la anunció como "Omara Brown, la novia del *feeling*" sabría qué tan lejos llegaría aquella mulata espigada de un envidiable timbre de soprano que ya comenzaba a dar notas altísimas y súper afinadas.

Fue, a partir de entonces, una carrera meteórica, inin-

El cine no perdona

La imagen concebida para el cine abrió al espíritu de la época una manera de ampliar las entendederas, que facilitó un sentido de progreso para lo neuronal del cerebro humano.

Visión y comprensión inmediatas del drama que sirve para el debate de la vida.

Era una tónica nueva a través de la cual cabía algo como Charlot. Y la

develación de la conciencia humana, acrecentando el autoconocimiento de sí mismo; con ello se perfeccionaban las tendencias instintivas.

Pero el cine contemporáneo no perdona el ocultamiento de las verdades, difíciles y enjutas, que se constituyen en la conducta del ser moderno.

Tomemos, por ejemplo, un pequeño drama expuesto en menos de

terrumpida en su ascendente sucesión de éxitos que incluyen los cuartetos de Orlando de la Rosa y las míticas D'Aida (junto a grandes colegas como Elena Burke y Moraima Secada), bailes en Tropicana (no muchos conocen esta faceta de ella), la legendaria orquesta femenina Anacaona, aún en pie, y desde entonces una carrera internacional que había comenzado en los competitivos Estados Unidos y tuvo una suerte de renacimiento con Sopot, Polonia, cuando a partir de 1967 Omara debuta como solista.

Las virtudes de Portuondo como cantante han sido enunciadas y elogiadas por muchos especialistas cubanos y de otros tantos sitios donde ella, desde entonces, ha dejado su huella; a mí me gustaría destacar que esas aptitudes de una virtuosa indiscutible han estado desde el principio en función de otras no menos encomiables: primeramente, un repertorio tan amplio como variopinto y después, un recorrido esencial tanto por la música cubana como por las de otros países de América Latina y el resto del mundo.

A algunos les molesta, o al menos les desconcierta un poco, esa tendencia de la vocalista a variar ciertos giros melódicos de las canciones; es verdad que Omara nunca las canta igual; hay siempre un matiz que cambia un tanto la nota, que da a la frase otra perspectiva. Yo me sitúo entre los que considerarían dicha singularidad, en todo caso, un mérito, por el abanico que abre a la música, por la postura creativa en que sitúa a la cantante, convertida entonces, literalmente y como decía al principio, en una intérprete, que participa del proceso generador de la canción

aun después de terminada, que aporta a esta una considerable dosis de renovación e imaginación.

En cambio, preferiría encomiar, por ejemplo, la inimitable manera en que ella aterriza en la nota justa después de un largo y riesgoso estribillo que implica un *crecendo* melódico, como ocurre en *La era está pariendo un corazón*, de Silvio Rodríguez (que ella convirtió en todo un himno a fines de los años 60), o en la no menos difícil y hermosa *Vuela pena*, de Amaury Pérez. Esto me permite hablar del apoyo que dio Omara desde sus inicios a los jóvenes cantautores que después cerrarían fila en el llamado Movimiento de la Nueva Trova, pero no muy bien visto entonces por las autoridades culturales de la época; del airecillo "filinesco" que confiere a su personalísima versión de *Veinte años*, de María Teresa Vera, como tuvo a bien reconocer en el programa de TV *Dedicado a...* la musicóloga María Teresa Linares, quien se refirió a la manera en que Omara "suaviza" la rigidez de la habanera como género cantable; del paseo triunfal y marcial que esta eterna novia confiere al extenso cancionero cubano desde Sánchez de Fuentes y Lecuona hasta César Portillo de la Luz, Enrique Jorrín y Juan Formell, incluso acompañada por la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por la maestra María Elena Mendiola en aquel inolvidable concierto de 1997.

Elogiar asimismo la ductilidad de un estilo que puede remontarse tanto a cimas clásicas (digamos, en *La Era...*, su tan respetable versión de *Gracias a la vida*, de la chilena Violeta Parra o la emotiva *Evocación*, de Tania Castellanos), como recrear piezas más ligeras

veinte minutos en el que las pasiones y realidades del ser humano se entrecruzan, para darnos las posibilidades de crueldad, junto a sacrificios de la vida cotidiana de una anciana dominada, en su libertad, por el peso del destino y la vejez, que le atribuyen miles de contradicciones a su comportamiento real.

El cine lo expone claramente, sin ambages.

Y la actriz tiene que desenvolverse, en diversas variables, para obtener el cuadro de soledad y desamparo de lo que significa ser viejo y tener todavía lucidez y ansias de vivir.

Las conclusiones suelen ser categóricas para la captación de una vida que fue útil, y ahora vive el acorralamiento de la depresión irremediable.

Exponer al público, en imagen e historia, el tema, nos hace cómplices de la injusticia de todo lo que se extingue, o se difumina, como esqueletillo de pez de la orilla.

El cine no perdona la existencia de edulcoramientos para los dramas reales de la vida.

Y ello, aunque crudo, nos demuestra la magnitud del poder de un arte que, además de ser séptimo, resulta la vía más expedita y exacta para la trasmisión de un mensaje.

La abulia desaparece y, con la toma de conciencia sobre lo que nos dice el cine, mejora nuestro código moral unívoco.

No por exacto, es desacertado.

Más bien el equilibrio estará entre la profunda posibilidad de las habilidades del cineasta y el talento para captar lo materialmente inmanente.

El cine no perdona.

Nosotros agradecemos el margen de realidad que nos toca.

Lina de Feria

(Santiago de Cuba, 1945).

Poeta, editora y ensayista.

La novia de la canción

(*Y mucho más o Tocan a la puerta*, de Alberto Vera), sin dejar de aportar un sensual toque de cubanía (*Y solo tú y yo*, de Piloto y Vera, en tiempo de chachachá, donde la cantante modula graciosamente en el estribillo), o su participación en uniones ocasionales antológicas, donde al margen de superfluos protagonismos se integra perfectamente al otro entregando su sello inconfundible (como hiciera en una grabación con su compañero del Buenavista, Ibrahim Ferrer, o con sus colegas Moraima y Elena en la irreplicable *Amigas*, de Vera).

Es tanto lo que podría decirse de Omara que estas humildes cuartillas son realmente escasas: de su irrenunciable condición de "sonera mayor", no reñida sin embargo con esa impronta jazzística que conecta en ocasiones con el canto lírico; del cierto agravamiento que ha conocido con los años, un timbre (ahora de *mezzo*) que no obstante conserva su rareza y su brillo, de un registro que pasa de las notas graves a las agudas con una facilidad increíble, de ese otro registro (el genérico, el rítmico) que le permite atacar desde su poderosa garganta lo mismo un canto afro que una pieza de la trova (de cualquier tiempo), una balada que un bolero (donde a propósito y aún con la cantidad de buenos exponentes de ese género con los que contamos) también ha sentado cátedra.

Y como otra muestra de un espectro cada vez más amplio y abierto, Omara participó hace algunos años, no solo cantando (repara su repertorio

de tanto tiempo) sino actuando (como lo ha hecho en nuestro cine con menos frecuencia que la que hubiera debido) en la suerte de ópera bailable de Litz Alfonso, *Vida*, que tantos éxitos ha cosechado dentro y fuera de Cuba, mientras coprotagonizaba un disco y un show, ambos muy exitosos, con su colega brasileña Maria Bethania.

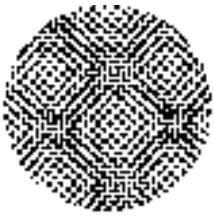
Hace poco protagonizó la gira internacional de despedida de su Buena Vista Social Club. Quizás no vuelvan a unirse realmente en ningún escenario estas glorias de nuestra música, pero seguro estamos de que la que sí no se despide aún es nuestra Omara Portuondo, que en sus flamantes ochenta años muestra una vitalidad y una energía envidiables.

¡Felicidades, novia de todos!

Frank Padrón

(Pinar del Río, 1958).

Escritor y crítico.



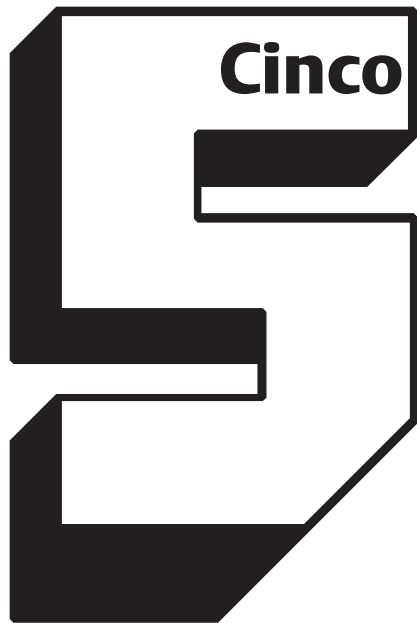
Carlos Celdrán

el .Pto >

p. 64

Cinco IDEAS de lo político en teatro

Carlos Celdrán



1. Ir contra la retórica y el manierismo teatral es una acción política. La más política de las estrategias que hemos soñado en Argos Teatro. Reconducir la escena al instante donde el actor escucha al otro y reacciona al unísono con él es quizás el más político de los actos que el teatro, también el nuestro, puede asumir desde su propio centro.

En la realidad se miente, el lenguaje articulado simula, enmascara, desvía, se hace cháchara, eslogan repetido, dispersa el yo, la autoconciencia, desintegra la realidad y la vacía de sentido. Por ello, el teatro de ojos con ojos, de oídos con oídos, atento al proceso de permitir al actor ser uno con lo que hace y dice es lo más estrictamente político a que podamos aspirar. No veo a la redonda más política en teatro sin que esta primera enmienda a su constitución sea puesta en práctica.

No es solo organicidad stanislavskiana de lo que hablo, no es meramente un problema técnico o profesional, es algo más ligado a despertar, estar, testimoniar, de algún modo vivir en verdad en escena lo que afuera nos cuesta tanto. Por eso lo que hacemos en teatro, al usar a fondo el instante, es una trasgresión contra la fantasmagoría de la realidad, un gesto político, y por tanto, poético.

El actor que trabaja en el instante con todos sus sentidos afinados y abiertos al Otro, inaugura frente al público una revuelta, una conmoción política y poética. Lo contrario es el reino del artificio, de la retórica, con su lejanía, su falsedad inoperante, apolítica, conservadora.

2. Una persona (persona-je) compleja en la escena es una maniobra política sutil que avanza por muchos caminos

hacia la realidad del espectador. Es otra idea que nos ha obsesionado y que hemos visitado constantemente. Evitar lo simple, lo típico, lo general, lo resultativo de los comportamientos humanos en escena. Cómo somos, cómo nos vemos o nos ven, cómo desean que seamos, cómo capturan nuestra osadía, nuestra miseria dentro de un molde preestablecido y básico. Proponerse en teatro mover los límites de esa captura, de esa figuración congelada y manipulada para reinventar un hombre interior, es política en teatro.

3. También hay política en la materialidad con que se construye la escena misma: Roland Barthes al reflexionar sobre el teatro de Brecht dijo que el verdadero signo provocador no está en las formas de la escenografía sino en los materiales con los que esta se construye, las marcas, que el uso y el abuso sobre los materiales cargan de historia como a estratos geológicos destinados al ojo que encuentra en ellos el vestigio de lo real.

El desecho, lo provisional, la herrumbre, las manchas, las planchas de zinc que cubren muros, las ropas de tiendas recicladas, las roturas, los tapices de vinil barato de ciertos muebles desvencijados, las texturas de humedad en las paredes con sus persianas metálicas y puertas de bajo costo resultan, entre otros, el dispositivo político que hemos ido acumulando, espectáculo tras espectáculo, de un tiempo que busca ser mirado y construido en escena según sus propios detritos.

4. Lograr que no desaparezca el rostro del actor tras la máscara absoluta del personaje que interpreta, nos devuelve el teatro como espacio político don-

de ejercer con radicalidad la civilidad. Trasparentar la biografía colectiva y personal del actor a través de pautas y comportamientos valida la ficción teatral, la vuelve necesaria, única frente a los espectadores que buscan antidotos a las paradojas, incertidumbres e imposturas de la realidad.

Podemos demoler tradiciones milenarias y quedarnos, si lo queremos, con la única para nosotros válida: el teatro de la experiencia, de la verdad, de la complejidad, del signo abierto y polisémico barthesiano.

5. En resumen, hablamos de un teatro político que lo sea desde su propio centro y no desde lo extrínseco, no solo por los temas que trate, los asuntos, los escenarios y las historias que asuma, sino por el modo de organizar el trabajo del grupo de forma tal que este sea sociedad productora de imaginarios. Lo político en teatro es constitutivo, no viene de fuera, no es activismo ni propaganda. Tampoco es filiación. La Política con mayúscula y lo político teatral son cosas distintas. La Política con mayúscula busca transformar la realidad, para ello tiene vías, plataformas, discursos, partidos, programas, acciones concretas. Lo político teatral es lo opuesto a eso, según lo entiendo. La perturbación que produce el teatro, sus imágenes sacuden la seguridad con que actúa la Política con mayúscula en el escenario público. Lo político teatral trabaja con lo que la Política con mayúscula excluye: el desorden, la perturbación, las heridas, los desajustes y desencuentros del ser contemporáneo. La Política con mayúscula es programa, consenso, propaganda, espacio público. La política del teatro es imagen, aporía, contradicción, agonía, desencuentro, lenguaje, poesía.