

la Jiribilla de papel

FEBRERO



www.lajiribilla.co.cu

• publicación mensual •

www.lajiribilla.cu

Dossier:
**La responsabilidad
del intelectual**

Belén Gopegui,
Ignacio M. Sánchez Prado,
Isaac Rosa, Luis Britto y
Guillermo Rodríguez Rivera

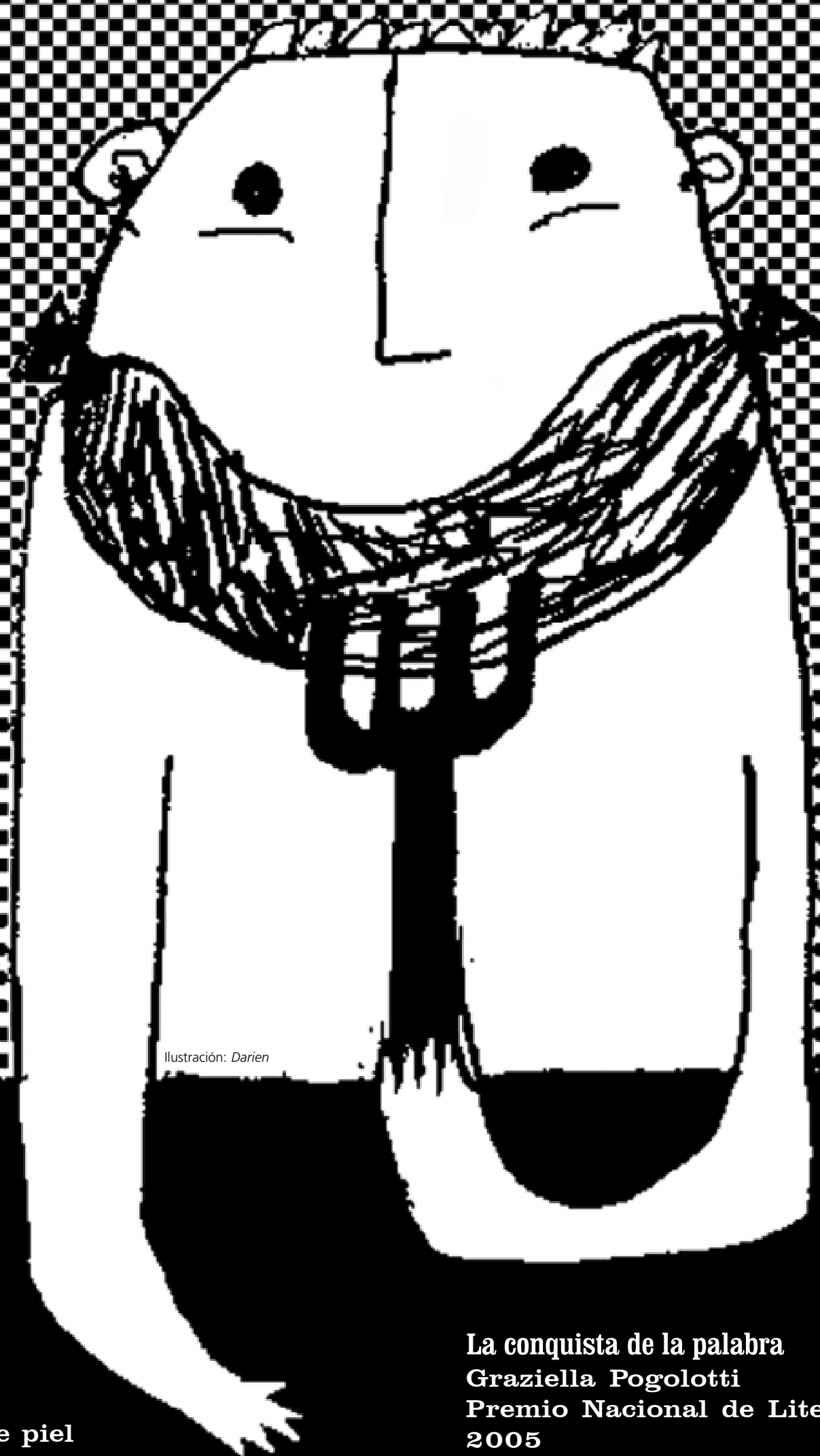


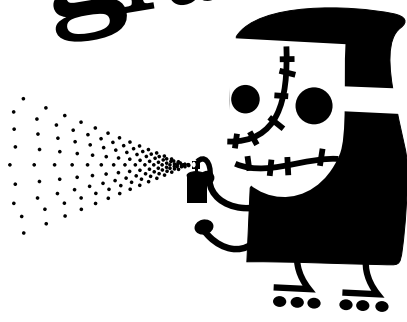
Ilustración: Darien

Pablo Pacheco:
La nación del editor
Premio Nacional
de Edición 2005

Encuentro con...
Nancy Morejón:
con Guillén a flor de piel

La conquista de la palabra
Graziella Pogolotti
Premio Nacional de Literatura
2005

grafiti



Jamás un término fue tan justo: recibir el mensaje de los movimientos humanos, comprobar su presencia, definir, describir su actividad colectiva. Yo creo que en esto, en esta comprobación de la presencia, en este señalamiento de la actividad, se encuentra en nuestra época el papel del escritor.

ALEJO CARPENTIER



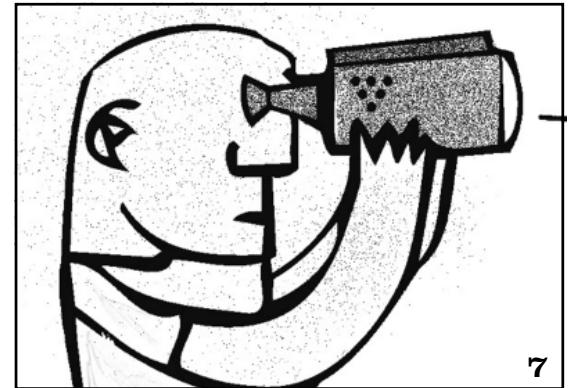
la Jiribilla de papel

FEBRERO
57
2006

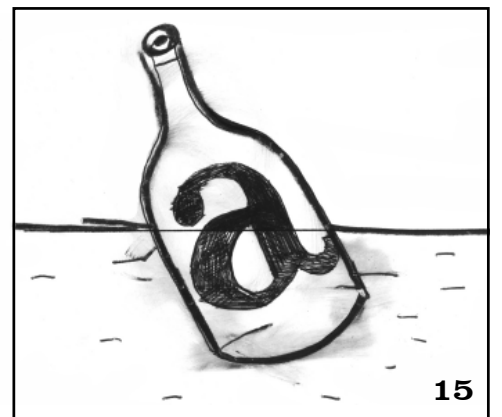
Dossier

LA RESPONSABILIDAD DEL INTELLECTUAL

- 3 Para una literatura comprometida
IGNACIO M. SÁNCHEZ PRADO
- 8 La responsabilidad frente al compromiso
YINETT POLANCO
- 9 Reflexiones de un intelectual europeo
ISAAC ROSA
- 10 Literatura y política bajo el capitalismo
BELÉN GOPEGUI
- 12 Los intelectuales.
Diez puntos a favor de la integración
LUIS BRITTO



- 14 En el «Trasmundo» de José Adrián Vitier
ABEL PRIETO
- 15 La conquista de la palabra
GRAZIELLA POGLOTTI
- Encuentro con...**
- 16 Nancy Morejón: con Guillén a flor de piel
MAGDA RESIK AGUIRRE
- Poesía**
- 19 *Carbones silvestres*
NANCY MOREJÓN



- 20 Pablo Pacheco: La nación de un editor
SANDRA DEL VALLE

La crónica

- 21 Malagueña y otras certezas
AMADO DEL PINO

La mirada

- 22 Danza de espíritus
HORTENSIA MONTERO MÉNDEZ

En proscenio

- 24 Días de libros
OMAR VALIÑO

La butaca

- 25 Titón
JULIO GARCÍA ESPINOSA

Letra y solfa

- 26 Memento (señales sobre escrituras)
ALBERTO GARRANDÉS

Música

- 27 Los encontré en la Feria
BLADIMIR ZAMORA CÉSPEDES

Narrativa

- 28 Entrevista con Alexis Díaz-Pimienta
Es un acto de rebeldía ser un poeta oral
ROGELIO RIVERÓN

Cuento

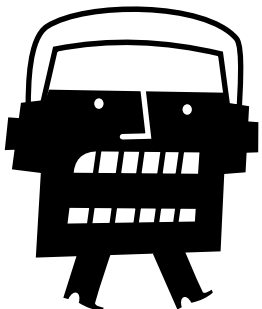
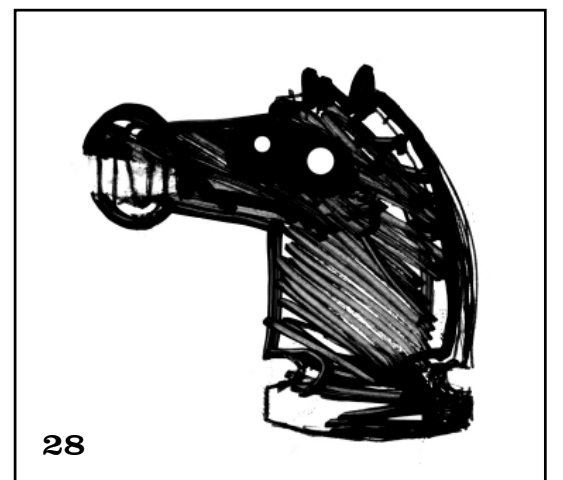
- 30 Cervantes nace en Pogolotti, se cría en Luyanó, gana una beca para escribir en Barcelona y se aburre
ALEXIS DÍAZ-PIMIENTA

Secciones

25



28



Jefe de Redacción:
Nirma Acosta

Diseño:
Daríen & Sarmiento

Ilustraciones:
Camaleón



Realización:
Annia de Armas
Isel Barroso

Corrección:
Odalys Borrell
Johanna Puyol

Webmasters:
René Hernández
Kandy Calvo

Consejo de Redacción:
Julio C. Guanche, Rogelio Riverón, Bladimir Zamora,
Jorge Ángel Pérez, Omar Valiño, Joel del Río,
Teresa Melo, Zaida Capote, Daniel García,
Alexis Díaz Pimienta, Ernesto Pérez Castillo,
David Mitrani, Reynaldo García Blanco.

Instituto Cubano del Libro,
O'Reilly #4 esq. Tacón,
La Habana Vieja, Cuba.

Impreso en los Talleres del
Combinado Poligráfico Granma

862 8091
✉ jiribilla@icl.cult.cu
www.lajiribilla.cubaweb.cu
www.lajiribilla.cu
Precio: \$1.00





La responsabilidad del intelectual

La ardua resistencia de los años 90 consumió entre nosotros muchos esfuerzos intelectuales. Con el cruce de siglos, la propia supervivencia de la experiencia cubana más los nuevos aires que, progresivamente, se han impuesto en América Latina, entre otros factores, marcaron un nuevo posicionamiento de la izquierda a escala planetaria.

Entre los signos que denotan los actuales tiempos está la reaparición del debate sobre el papel, la función y el compromiso, o la responsabilidad, del intelectual. Replegada del todo en los últimos lustros o publicitada solo desde la óptica de la derecha dominante, la discusión sobre este tema y otros se subsumió, en el mejor de los casos, ante tareas más apremiantes.

Ha retornado, sin embargo, con particular fuerza dadas las circunstancias y condicionantes en que se desenvuelve el mundo de hoy. Felizmente, ese intercambio de ideas, de ningún modo agotado en las coordenadas antes expuestas, ha tenido a Cuba, y a algunos de sus medios, no solo como fuente de inspiración, sino como terreno mismo del debate. Lo explica, por ejemplo, el caso de este *dossier* que ahora presentamos, resultado de la confluencia en la recién concluida XV Feria Internacional del Libro, de varias figuras del universo literario y del pensamiento de Latinoamérica, España y Cuba, cuyas intervenciones aquí recogemos.

Para nuestro país la vuelta en este período reciente al enriquecedor diálogo ha significado, además, la puesta al día de ideas, nombres y presupuestos que escasamente se manejaban en los corrillos literarios e intelectuales.

Sirvan estos textos, como una continuación de profundas implicaciones y resonancias dado el carácter de las revelaciones y los análisis, al debate sobre la responsabilidad del intelectual aquí y ahora.

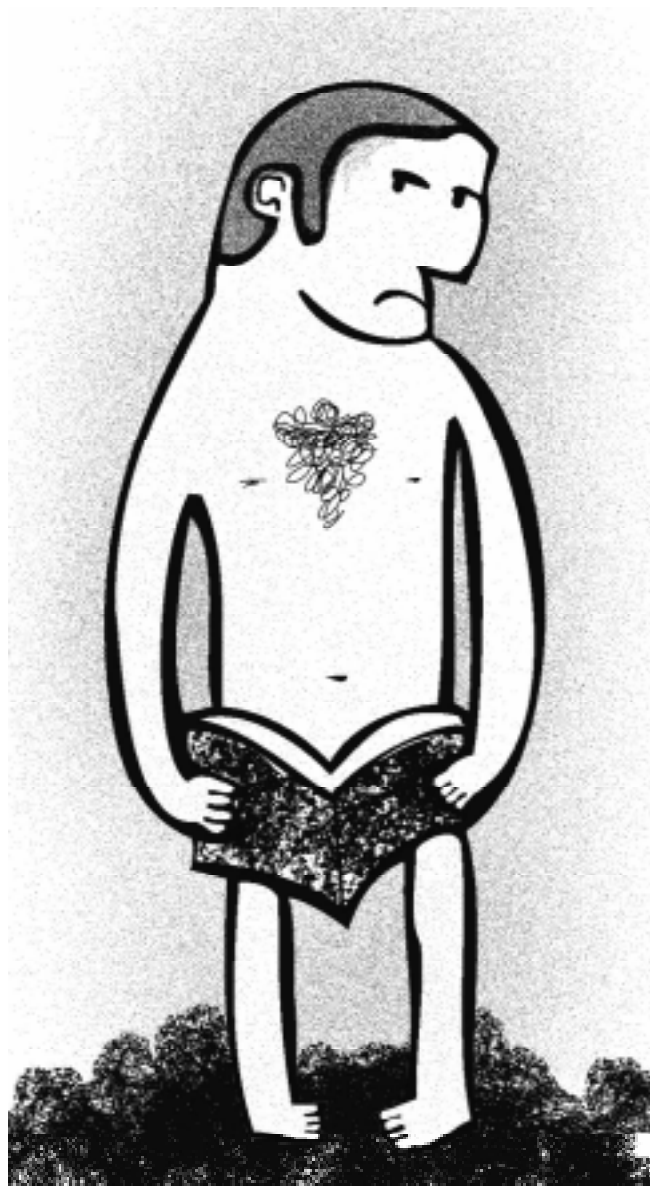
Para una literatura comprometida

Ignacio M. Sánchez Prado

In un viaje académico no tan reciente a los EE.UU., tuve la oportunidad de leer uno de los peores libros de mi vida: *Pequeñas infamias*, de Carmen Posadas¹. Esta novela, ganadora en 1998 del siempre dudoso Premio Planeta, se encontraba entre las seis lecturas de un curso de novela española del siglo XX, al lado de Cela, Luis Martín Santos, Ramón Sender, Delibes y Juan Benet. La irrupción de este libro en un catálogo en el que a todas luces desentonaba, se debió a que respondía a tres necesidades del curso: la lectura de una mujer, la ejemplificación de la literatura española reciente y la posibilidad de que el texto se pudiera adquirir sin problemas en los EE.UU. Por lo tanto, Carmen Posadas mataba tres pájaros de un tiro.

Al momento de comenzar la lectura, traté de limpiarme de prejuicios, a pesar de que sabía que el Premio Planeta suele premiar libros muy malos y que Carmen Posadas era una figura del *jet-set* peninsular, cuyo público coincide con el de la revista *Hola*. Por supuesto, el desastre fue inevitable. Se trata de un texto plagado de lugares comunes, entre los que destacan un epígrafe de *Macbeth* completamente fuera de contexto, un libro de cocina en el centro del misterio —cualquier semejanza es puro cálculo mercadotécnico— y una trama «a lo Agatha Christie», sic de una reseña publicada por una eminente profesora de Purdue University, tan previsible que uno termina preguntándose para qué perdió el tiempo en la lectura de las 338 páginas del libro. Aun así, he de admitir que no me extraña en lo absoluto que haya ganado el premio ni que el tiro de más de 210 000 ejemplares haya tenido una corrida comercial exitosa. La novela es muy digerible, con una prosa calculada para un público poco exigente, formado con las lecturas de John Grisham y compañía, y con una trama que asemeja una película hollywoodense de bajo presupuesto.

El problema radica cuando uno se pregunta cómo es que semejante libro llega a las manos de lectores universitarios como un texto «representativo» de la literatura española actual. Fuera de estudiarlo como un simple



fenómeno de masas —cosa que no sucedió—, la novela carece de cualquier interés crítico. No tiene recursos interesantes ni puede considerarse representativa de nada, puesto que en categorías académicas de moda como «escritura femenina en España», «nueva narrativa peninsular» o «*Spanish detective fiction*» se pueden encasillar rivales de mucho mayor calibre. Sirvan como ejemplo Carmen Martín Gaité, Enrique Vila-Matas y Antonio Muñoz Molina. La respuesta es inquietante. La presencia de esos textos es el síntoma último de una enfermedad que sufren muchos de los ámbitos literarios de nuestros días, a saber, la homogeneización estética de las obras literarias ante el predominio de políticas mercadológicas sobre cualquier otro criterio editorial. El problema tiene muchas manifestaciones. La que más ha influido es la triste convergencia entre los criterios del mercado y los intereses políticos de la crítica literaria, tanto académica como periodística. Por un lado, diversos estudios de mercado han «demostrado» que el público «amplio» de la literatura son mujeres de clase media que no tienen trabajo o que desempeñan empleos poco demandantes, puesto que son el sector de población que cuenta tanto con el poder adquisitivo como con el tiempo para la lectura. En otras palabras, esto no quiere decir que no existan mujeres independientes, con trabajos demandantes y nivel cultural alto, sino que los aparatos corporativos contribuyen a perpetuar semejantes prejuicios y a producir farsas culturales fundándose en ellos. Por otra parte, la vigorosa emergencia de los «*cultural studies*», encabezada su versión mediocre por un feminismo mal entendido y por lo que Robert Hughes ha llamado acertadamente «la cultura de la queja», ha llevado a la errada idea de que igualdad de oportunidades culturales significa leer autores de minorías, antes discriminados por los prejuicios chauvinistas solo por el valor heroico de su existencia.

Esta combinación ha provocado que los filtros que anteriormente permitían la discriminación de textos no funcionen o funcionen mal. El *best-seller*,



que siempre ha existido, era antes una herramienta de las editoriales para financiar propuestas más arriesgadas. Hoy, las novelas calculadas como productos de mercado se venden como si fueran representativas de la mejor literatura. La crítica literaria, por otra parte, se encuentra ligada a una tendencia pseudoprogresista que considera la estética como una imposición imperialista, o a medios periodísticos íntimamente ligados a las editoriales que fomentan la literatura comercial. De esta manera, llegamos a grados absurdos, como el hecho de que el Rómulo Gallegos, premio que en el pasado fuera concedido a obras fundamentales como *Cien años de soledad* o *Palinuro de México*, se otorgara en 1997 a *Mal de amores*, de Ángeles Mastretta, una novela mediana incluso en comparación con otras obras de su autora, pero que contaba con el patrocinio de una casa editorial de gran poder, Alfaguara, y con el respaldo de una creciente tendencia de mala literatura femenina, gracias a la cual el premio de Mastretta validaba indirectamente a las decanas del género: Isabel Allende y Laura Esquivel. Más triste aún resulta pensar que *Mal de amores* obtuvo el premio a costa de *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez, una de las novelas fundamentales de los últimos años. Además, ¿qué puede ser más paternalista y condescendiente que decir que un premio se le debe otorgar a una mujer o a la «escritura femenina», como si las escritoras pudieran ser metidas en un *ghetto* crítico y como si no hubiera muchas escritoras estupendas que no necesitan el encasillamiento para demostrar su valía?

El problema de fondo es que la literatura ha dejado de ser un compromiso y se ha convertido en un *commodity* que busca un lugar en la circulación de capitales y en lo que hoy se llama «industria cultural». Este problema lleva a hacer algunos matices con respecto a los ejemplos que he usado hasta aquí. Primero, el mercado no se debe satanizar. En su momento, García Márquez y Umberto Eco fueron tremendos éxitos de venta, sin que esto desmereciera en lo más mínimo su calidad. Asimismo, eso que se llama «escritura femenina» nos ha dejado verdaderas obras maestras como *La hora de la estrella*, de Clarice Lispector, e incluso grandes análisis críticos como el que hizo Heléne Cixous de la novelista brasileña. Sin embargo, detrás de estos casos hay algo que no existe en mucha de la literatura que circula hoy en día: compromiso y riesgo. García Márquez, pese a todo, escribió una novela profundamente arriesgada en momentos en que el canon reconocía el realismo duro de la «novela de la tierra». Eco, un semiólogo reconocido, se atrevió a mezclar un género menor con su enorme cultura libresco y el resultado fue, sin duda, una ganancia tanto para la políaca como para la novela erudita. Clarice Lispector se atreve a ridiculizar a los autores que dicen narrar al «pueblo» en el momento en que el populismo parece ser la corriente literaria privilegiada en los círculos intelectuales de izquierda. Y Heléne Cixous, en medio de la academia francesa, tuvo el tino de encontrarse una escritora brasileña para dedicarle un libro, cuando cualquier escritora feminista de su país hubiese servido para «la causa». Semejante visión ha sido siempre escasa, pero dudo mucho que los editores de las transnacionales actuales hubieran publicado cualquiera de estos cuatro autores si hoy les hubieran llegado esos manuscritos con firmas desconocidas.

En otras palabras, la noción de literatura, un problemático concepto que siempre está y debe estar en revisión, ha ido perdiendo su densidad estética e intelectual. En el momento en que creadores, editores, crítica y público coinciden en señalar obras escritas por autores medianos como ejemplos de literatura, este término deja de garantizar cierta calidad o compromiso. Más bien, se fomenta la construcción de un público pretencioso que busca adquirir cierto prestigio con sus semejantes a través de una figura impostada de intelectual. El concepto detrás de lugares como la Colonia Condesa consiste en proporcionar a las clases económicamente solventes de una bohemia falsa —y bastante costosa. Esto se debe precisamente a la capacidad de algunos empresarios de convertir a la cultura en una necesidad social, lo cual genera un consumo y, por ende, una lucrativa actividad económica. En apariencia esto no tendría nada de malo, puesto que, bien guiado, podría darles a las actividades culturales la sustentabilidad económica que les permitiría librarse tanto del mecenazgo estatal como de la necesidad de los cada vez más escasos esfuerzos heroicos y desinteresados de los creadores y difusores. El problema es que el consumo real de actividades culturales —llámese literatura de calidad, cine «de arte», teatro universitario, etcétera— requiere una formación



educativa que muy pocas instituciones proporcionan y que, por ende, muy pocos miembros del nuevo público bohemio tienen. Entonces, como el negocio debe sostenerse y como resultaría imposible elevar el nivel cultural general de la población, resulta más fácil sustentar el ego de las audiencias con productos literarios, teatrales o cinematográficos que, superficialmente, dan la apariencia de sofisticación artística, pero que carecen de fondo. Cualquiera que haya visto las películas *El piano* o *Amores perros* sin dejarse llevar por la farfallea publicitaria que las rodea puede darse cuenta de la magnitud del problema.

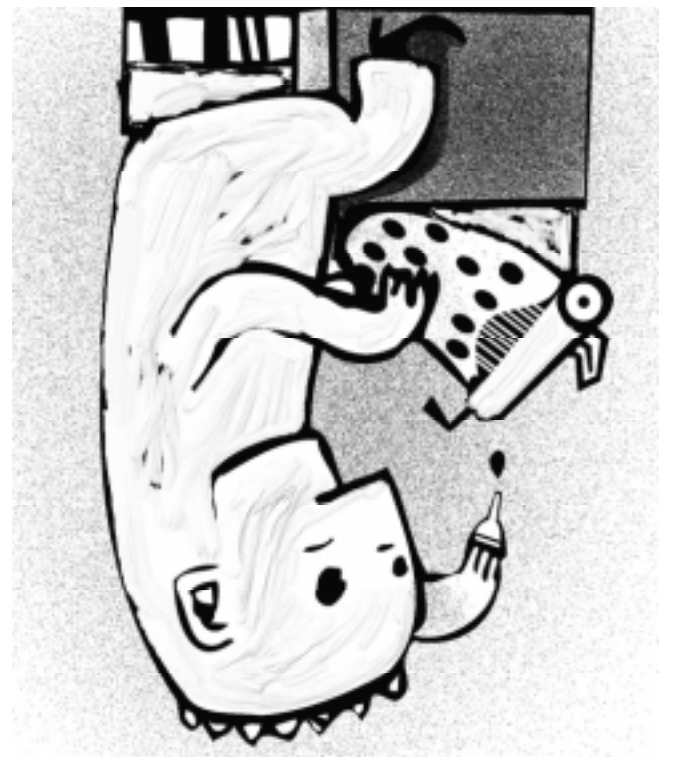
El problema con esta atmósfera es que no solo existen autores mediocres dominando el mercado —lo cual tampoco es ninguna novedad—, sino que escritores muy buenos surgen de una atmósfera cultural vacía que los lleva a crear una literatura donde no tienen nada que decir. Un ejemplo claro es Javier Marías. En un artículo sobre la crisis actual de la novela española, Pablo Sánchez opina que Marías «encarna los valores dominantes del mercado novelístico español: el minidrama con apariencia de prosa ligera para lecturas en el transporte público». Incluso, Sánchez cita el calificativo que Francisco Umbral le adjudica a Marías: el escritor «angloaburrado»². En lo personal, Marías no me desagrada del todo. *Vidas escritas* es un libro fascinante, mientras que *Mañana en la batalla piensa en mí* es un impresionante despliegue estilístico. El problema es que Marías, con su hipnótico dominio del idioma y sus considerables conocimientos literarios, se ha convertido en el maestro de la literatura que no dice nada. Detrás de las elucubraciones estilísticas, no hay nada más que historias inexistentes (*Todas las almas*) o efectistas (*Corazón tan blanco*), todas completamente olvidables después de salir del encanto que provocan al leerlas. El problema es que cuando uno ve la calidad literaria de *Vidas escritas*, quizá uno de los ejemplos más brillantes de crítica literaria lúdica hoy en día, o su impresionante traducción del *Tristram Shandy*, no queda más que lamentar el desperdicio de un escritor con semejantes dotes, desperdicio que se debe tanto a la necesidad de acomodarse al mercado como a la dificultad de generar atmósferas culturales exigentes en nuestros días.

¿Cómo remediar esta situación? Es evidente que el mundo está lleno de experiencias culturales que valen la pena y que podrían generar una literatura mucho más interesante. Lo que falta es que los diferentes actores culturales comiencen a entregarse a un mayor compromiso con su actividad y a admitir que las concesiones sobran cuando uno busca replantear la literatura en el lugar que le corresponde como instrumento máximo de comprensión del mundo. Por ello, creo que un regreso a la literatura «comprometida», a través de una revisión de este resbaladizo concepto, es uno de los pasos necesarios.

II.

El fin de la literatura es una de las canciones favoritas de los culturólogos de nuestra época. Desde diversas trincheras, como los estudios culturales anglosajones y los estudios de medios en América Latina, se ha puesto énfasis en la creciente falta de pertinencia de la producción literaria en la experiencia política y cultural del mundo. Si bien esta visión pareciera un poco excesiva, considerando

que en muchas partes del mundo el mercado libresco goza de buena salud, sus postulantes apuntan acertadamente a tres problemas que se manifiestan en nuestros días. No me refiero a lugares comunes como el exceso de exposición a los medios electrónicos o la emergencia del cine como lenguaje cultural privilegiado. Más bien se trata de tres problemas implícitos en la producción literaria de nuestros días. En primer lugar, la práctica literaria es ejercida desde algunos flancos con un creciente diletantismo estético que ha reducido su contacto con el mundo. Si bien es cierto que la literatura es, necesariamente, una producción cultural de elite y de consumo minoritario, lo cierto es que el constante regodeo estético —desde la persistente esclavofilia y germanofilia de escritores recientes hasta las constantes repeticiones de propuestas *nouveau-romances* y poéticas absortas en la forma— ha contribuido a un vaciamiento constante de la escritura y a un alejamiento de las comunidades lectoras. El segundo factor radica en los usos que los conservadores de derecha e izquierda han impuesto a la literatura. Si bien ya no estamos en tiempos del realismo socialista o las doctrinas del mejoramiento moral, la literatura contemporánea se ha llenado de historias de buena conciencia: narrativas repetitivas de



minorías escritas con el espaldarazo de la academia bienpensante, memorias y autobiografías llenas de mensajes edificantes sobre la vida. El problema de todo esto es que cualquier peso político que la literatura ha desarrollado a lo largo de su historia se ha reducido a una caricatura. Pasamos de obras que provocaban revoluciones, como la dramaturgia de Schiller o las narraciones de Sartre, a una idea malentendida de expresión cultural que, en un acto de ingenuidad absoluta, pretende borrar siglos de conflictos culturales con la publicación obsesiva de testimonios de escaso valor literario. Finalmente, la industria editorial avanza cada vez más hacia un oligopolio de grandes corporaciones que apuestan muy poco por nuevas propuestas y que publican continuamente repeticiones de la misma fórmula: la novela de heroínas idealizadas dirigidas al público femenino, las narrativas sobre narcotráfico y violencia urbana o cualquier cosa que esté vendiendo en el momento. Todo esto, por supuesto, en creciente detrimento de los cada vez más escasos editores que apuestan por una literatura más arriesgada.

La única respuesta que veo a esta situación es un retorno a la «literatura comprometida». Sin embargo, como los muros de Berlín están sentenciados siempre a su caída, este término debe sacudirse por completo de sus limitadas connotaciones ideológicas y asumir una acepción mucho más amplia de compromiso. En este caso, los deberes del escritor radican en un consenso que incluye el respeto —no la complacencia— al lector, una postura clara ante la tradición literaria precedente (un error común de la literatura que invade nuestras librerías es que ignora o lee muy superficialmente la literatura anterior) y una autocrítica consistente, que permite al escritor ponderar su propia obra a fin de evitar la publicación de libros que hieren su proyecto personal. Más aún, este compromiso no deja de ser social, pero ya no se trata del utopismo simplista que creía que publicar dos mil ejemplares de

una novela de denuncia sirve para cambiar al mundo. En cambio, se funda en la conciencia de que la literatura tiene una trascendencia como fenómeno social, ya que, al igual que otras formas de arte, la literatura es una de las expresiones más sofisticadas del imaginario de una época. Preservar el valor estético de la literatura es una de las últimas formas de resistencia ante la homogeneización cultural resultado del proceso globalizador. Por ello, prefiero la reinención del término «literatura comprometida» a utilizar «literatura difícil», como se hiciera en un número memorable de *Vuelta*, puesto que este último no explicita necesariamente el compromiso del escritor con una realidad *artística* —subrayémoslo— fuera de sus proyectos personales, mientras que, en una lectura superficial, puede utilizarse para validar proyectos literarios que caen en el otro extremo; es decir, que a fuerza de ser tan pretenciosos se tornan absolutamente ilegibles y pierden su capacidad de ejercer cualquier función literaria y social.

Volvamos al término «literatura comprometida». La acepción original, que habla de una literatura en la cual el texto es un instrumento para la transmisión de un mensaje de importancia social, no debe ser descartado *a priori*. Es claro que el regreso al realismo socialista o a cualquier teoría literaria basada en la determinación lineal que una causa política ejercería sobre la escritura resulta inviable. Sin embargo, el intelectual es una figura que, por lo regular, se encuentra relacionada con la esfera pública tanto nacional como internacional, con la evidente excepción de los escritores misántropos que desarrollan una obra fuera del ámbito social. La abrumadora presencia de los medios de comunicación en nuestros días ha provocado un *boom* de lo que, parafraseando a Jean Franco, se puede llamar el «escritor *superstar*». En nuestros días, no es raro que las opiniones políticas de Mario Vargas Llosa o Antonio Tabucchi tengan una enorme autoridad en los medios periodísticos en que se publican, al grado de que la columna de un escritor y la de un politólogo sean leídas con el mismo nivel de respetabilidad. En literatura, esto se traduce necesariamente en una representación de problemáticas sociales en los textos narrativos. El centro del problema radica precisamente en las formas de la representación.

Veamos un ejemplo: Los dos novelistas sudafricanos más importantes de nuestros días son, sin duda, los Premios Nobel Nadine Gordimer y J. M. Coetzee. La primera realiza una literatura que pudiéramos llamar «de denuncia». Cuando uno se aproxima a las páginas de *El último mundo burgués* o de *Historia de mi hijo*, la denuncia social es muy clara. De esta manera, las novelas de Gordimer se centran en las formas en que los individuos sudafricanos ven sus vidas afectadas por la realidad social y política de su país. Por ello, estos libros se enfocan en figuras prototípicas que permiten una transmisión directa del mensaje, haciendo a la novela un medio político que busca la suscripción del lector a las causas sociales. Coetzee, en cambio, utiliza medios indirectos para la representación del tema sudafricano. En una de sus obras maestras, *Esperando a los bárbaros*, la discriminación del otro es presentada simbólicamente. La novela habla de la vida de un cuartel fronterizo, donde el ejército de un país inexistente espera la invasión de los bárbaros, un grupo poco definido sobre el cual los protagonistas no saben nada excepto que resultan una amenaza difícil de precisar. En este caso, Coetzee toma el problema de la discriminación del otro y, al estilo de *El desierto de los tártaros*, de Dino Buzzati, crea un mundo donde dicho problema se manifiesta de una manera diferente al de la realidad inmediata, lo que permite aislarlo para explorar narrativamente su densidad filosófica y literaria fuera del contexto sudafricano. Así, la novela de Coetzee mantiene su compromiso con una realidad social, pero lo amplía a una realidad literaria, en la cual el problema del racismo se expresa a través de una variante narrativa que permite representarla en un imaginario mucho más amplio que la coyuntura social. El resultado es claro. Mientras Gordimer crea una literatura cuyo interés existe en tanto su contexto social de producción siga vigente, Coetzee crea una parábola de la discriminación que, tras la caída del *apartheid*, no pierde su poder y eficacia narrativos. En términos de mercado, esto significó que las ventas de Nadine Gordimer, en su momento, fueron muy superiores a las de Coetzee, además de que obtuvo el Nobel una década antes, pero que, a la larga, este último ha adquirido un amplio predominio en el medio literario internacional, como lo testifica la enorme atención que su obra ha adquirido en los suplementos culturales alrededor del mundo. Además, si uno sigue los libros más recientes

de Coetzee, como *Desgracia* o *Elizabeth Costello*, podemos ver que el proyecto de Coetzee tiene un interesante desdoblamiento que le permitió producir el libro político más importante de la Sudáfrica post-*apartheid* y uno de los tratados ético-literarios más importantes de nuestro tiempo. *Desgracia* es muy notable precisamente porque evade la tentación de la referencia directa, sea crítica o apologética, al régimen de Nelson Mandela o a coyunturas políticas, y se dedica al estudio de las contradicciones humanas de sus personajes, irremediamente marcados por una política mucho más profunda que la de los manifiestos: las relaciones raciales que marcan un mundo donde el maniqueísmo es inconcebible.

El ejemplo tiene otra implicación: las novelas de Coetzee demandan al lector una competencia mayor que las de Gordimer. Al ser los libros de esta una literatura en busca de la adscripción, una legibilidad amplia hace al mensaje mucho más asequible para un público masivo. Esta legibilidad, sin embargo, tiene un precio, puesto que la autora debe sacrificar la densidad literaria e ideológica. Esto no quiere decir que la literatura «legible» carezca de densidad, puesto que las novelas de Gordimer tienen un uso sumamente competente de recursos literarios. Quiere decir que la necesidad de la autora de utilizar la literatura para un fin más allá de ella hizo que su obra perdiera calidad en su función de representar el imaginario alrededor del racismo y de Sudáfrica. En otras palabras, aquí el maniqueísmo es fundamental. Piénsese, por ejemplo, en *July's people*, una novela que se basa en un juego de maniqueísmos: dos personajes blancos anti-*apartheid* que se ven atrapados por un levantamiento. El texto está lleno de moralejas y personajes justos por los que resulta fácil sentir empatía y con los que se transmite efectivamente un profundo determinismo social en el ámbito coyuntural del *apartheid*. La desaparición reciente de Gordimer del

medio literario internacional una vez que cayó el *apartheid* es el mejor ejemplo de esto.

Coetzee, por otra parte, es un escritor que no otorga concesiones literarias. Podemos darnos cuenta de que cuando elige el tema del racismo y de Sudáfrica, su denuncia —que también existe— no busca un consenso general, sino una comprensión específicamente literaria del problema que lo ocupa. En *Desgracia*, por ejemplo, destaca la profunda imperfección de los personajes. El profesor, su hija, los caciques negros, son matices en una paleta donde las tonalidades de gris imperan sobre los extremos. Los personajes nunca se refieren directamente al *apartheid*, a rebeliones o al gobierno. Viven en un mundo donde ellos cometen sus propios errores y decisiones, un mundo lleno de complejas relaciones raciales y del cual no se pueden extraer moralejas ni esperanzas.

Coetzee no se preocupa porque «su mensaje» llegue a la mayor cantidad de gente ni apuesta por una agenda unidimensional de acción política. Más bien, su obra se desarrolla en el intento de otorgar una representación del problema en toda su extensión. Por ello, mientras Gordimer busca la empatía del lector a toda costa, Coetzee reta a los lectores a entender el mensaje en toda su complejidad. Esto lleva al hecho de que, mientras Gordimer tiene un innegable compromiso social, el compromiso de Coetzee es primordialmente literario y, con su novela, consigue una discusión mucho más interesante del *apartheid* alejándose del contexto inmediato, respetando la competencia del lector y ligándose a una tradición literaria que, como lo ejemplifica su deuda con un novelista como Buzzati, trasciende la coyuntura política sin dejar de ser un producto de las problemáticas de su tiempo. Por ello, son instrumentales textos como *Foe*, una relectura politizada de *Robinson Crusoe* o su estudio de Dostoiévski en *The Master of Petersburg*. Parte del crecimiento literario



de Coetzee fue una lectura novelística profunda de su genealogía literaria antes de entrar de lleno a una escritura más explícitamente política. Al ser tanto el imaginario de una época como sus problemáticas, instancias más allá de lo puramente político, el compromiso literario trasciende la discusión de las problemáticas culturales. Es preciso observar que, aunque estoy usando deliberadamente ejemplos de literatura con tintes políticos, la literatura comprometida no se enfoca exclusivamente en la lucha social, sino que su propósito es la discusión ficcional del *Zeitgeist* o espíritu de época. Por ello, la pregunta crítica crucial es qué tanto la literatura representa no la realidad, sino la percepción del mundo, el imaginario y las preocupaciones de una época *creativamente*. Esta última palabra es clave y es donde radica la diferencia central entre Gordimer y Coetzee.

III

La literatura latinoamericana de los últimos veinticinco años se ha desarrollado a través del duelo entre el mercado y las propuestas arriesgadas. Esto se debe a que el *boom* dejó una herencia contradictoria en el ámbito continental. Por un lado, favoreció la construcción de un enorme mercado editorial sin precedentes, que permite una difusión multinacional de las obras literarias. Este mercado, sin embargo, sufrió una considerable transformación en los años 80, principalmente debido a la caída del franquismo, que permitió a España crear toda una oferta de autores nacionales que ya no tenían que luchar contra la censura. Asimismo, esta oferta, reforzada con premios millonarios, se enfrentó a un público que ya no tenía interés en la literatura como estrategia culta de resistencia a la opresión política, volcándose en propuestas que ofrecían esparcimiento a los lectores. Esto explica, entre otras cosas, la explosión de novelas policíacas y románticas observada en la España de los años 80. Esta provincialización y mercantilización de uno de los enclaves del *boom* llevaron a los autores latinoamericanos a la necesidad de competir con el nuevo mercado. De esta manera, García Márquez y compañía fueron convertidos en fórmulas de éxito por sus epígonos, encabezados por Isabel Allende.

La situación en España se sumó a la caída del mercado de Buenos Aires vía a la dictadura y a la crisis cultural en el México de principios de los 80, suscitada principalmente por las políticas populistas del lopezportillismo. Esto provocó el surgimiento de una literatura que, buscando lecturas menos fáciles del *boom*, se encerró en modos literarios crípticos, cuyo resultado fue hacer las nuevas novelas inaccesibles para un público cada vez más formado por los medios masivos. En algunos casos, las novelas eran inentendibles porque era la única manera de sortear la censura. En otros, los escritores empezaron a fomentar el desprecio al gran público, por lo cual escribían obras que requerían a un lector determinado. De hecho, todavía hoy encontramos autores de obras herméticas que se validan a través de un profundo —y muchas veces fingido— desdén al mercado. Por ello, la literatura más representativa en América Latina durante los 70 y los 80 consiste en obras de gran factura literaria que han requerido muchos años para consolidarse entre un público selecto con la formación necesaria para acceder a ellas: *Cola de lagartija*, de Luisa Valenzuela; *Yo el supremo*, de Augusto Roa Bastos; *The Buenos Aires Affair*, de Manuel Puig; o *La importancia de llamarse Daniel Santos*, de Luis Rafael Sánchez, por poner solo algunos ejemplos.

Dentro de este mundo de polaridades, una serie de escritores comenzaron a crear una nueva «literatura comprometida», que planteaba nuevas representaciones del imaginario nacional y regional a partir de la experimentación con formas y elementos narrativos que habían sido pasados por alto. Todo período de renovación narrativa implica la creación de una multitud de obras fallidas, pero los años 80 fueron el de incubación de la gran literatura de nuestros días. De este surge uno de los autores clave para comprender la literatura latinoamericana de nuestros días, quizá uno de los escritores en producción más importantes: Ricardo Piglia. Aunque Piglia escribe desde un par de décadas antes, es en los 80, con *Respiración artificial*, cuando se consolida como una presencia fundamental.

Respiración artificial, reeditada en 2001 por Anagrama para el mercado en habla hispana, es quizá una de las novelas más importantes en español de los últimos veinticinco años. La reedición para mercado amplio es tan solo la culminación de un proceso de consolidación a través de la circulación limitada del libro. Piglia, hasta recibir el

Premio Planeta Argentina por *Plata quemada*, era un autor que circulaba casi exclusivamente entre escritores y académicos. En mi caso particular, la novela llegó a mis manos en un curso universitario denominado «Los raros», lo cual solo testimonia el rol que el texto de Piglia ha jugado hasta muy recientemente fuera de la Argentina. Al leer la novela, resulta muy claro que el texto es un punto de llegada de la literatura argentina. Piglia utiliza lúdicamente, a la manera borgiana, un impresionante conjunto de elementos literarios que pocas veces se ven juntos en una novela: cartas, diarios, conversaciones, misterio policiaco, e incluso, una discusión sobre literatura argentina que abarca puntualmente casi todo el canon argentino de un modo que podría considerarse incluso ensayístico. Esta conversación es una verdadera puesta en práctica de la crítica literaria como ficción narrativa. Las ideas de Piglia sobre Borges resultan iluminadoras en medio de la multitud de lugares comunes que rodean la obra del autor de *El aleph*. Su recuperación de Roberto Arlt y Macedonio Fernández, otros dos miembros prominentes del club de los raros, hace que la literatura argentina tenga todo un nuevo sentido, puesto que el grupo de *Sur* se encuentra con un par de contendientes cuya importancia aún es subestimada.

Piglia, en varias entrevistas, ha referido que escribió la novela en tiempos de la dictadura. Bajo esta influencia Piglia evita los dos caminos posibles: la alegorización excesiva de la dictadura en los términos del carnaval y lo grotesco —tal como lo haría Luisa Valenzuela— o la escritura de una novela de demanda que presentara los horrores del régimen con la mediación de un narrador crítico y directo —como se trata en la reciente película *Garage Olimpo*. Piglia decide que su camino de resistencia es la comprensión de la cultura argentina, cultura que existe fuera de los límites del irracionalismo militar. Cuenta Edward Said que *Mimesis* fue escrito por Erich Auerbach como una manera de recuperar el valor de la cultura occidental en un período —la Segunda Guerra Mundial— en que parecía encaminarse hacia su autodestrucción. Piglia, al igual que el gran crítico alemán, se da cuenta de que el propósito de una resistencia cultural no radica en la denuncia novelística, sino en el ejercicio de opciones narrativas que permitan la representación del imaginario cultural en una época en que se ve en peligro. Por ello, pienso que *Respiración artificial* es uno de los ejemplos más claros de literatura comprometida. Con el enorme peso de las fórmulas del *boom* y la tentación de la denuncia encima, Piglia decide arriesgarse con un texto difícil, quizá imposible de publicar, pero que cumple su misión de una manera sutil y perfecta.

Piglia, como lo fue Cervantes en su momento, es un escritor que toma plena conciencia de su función no a través de la construcción de una figura plana de intelectual comprometido, sino de la escritura de una obra plenamente consciente de su carácter literario. Esto, por supuesto, es el resultado de una lectura muy detenida de Borges, que se ha traducido, en términos creativos, en una reelaboración de la poética del autor de *Ficciones*. En lugar de hacer una lectura superficial con la creación de artificiosos juegos epigonales, Piglia construye una trama tremendamente compleja a partir de un postulado cuidadosamente construido: un escritor del siglo XIX, Enrique Ossorio, se propone la escritura de una novela utópica epistolar, donde las cartas del porvenir describan la sociedad argentina de 1979. Sin que esto esté explicitado, la estructura novelística da a entender que las cartas de dicha novela son las que se intercambian Emilio Renzi, el protagonista de la novela y de buena parte de la obra de Piglia, y Marcelo Maggi, un estudioso de la vida de Ossorio con un misterio nunca aclarado atrás de él. Por si fuera poco, las cartas, en un fragmento de la novela, son revisadas por un oscuro funcionario llamado Arocena que, a la vez, puede ser caracterizado como un censor de la dictadura argentina y como el narrador de la novela de Ossorio. El juego continúa enredándose *ad infinitum*, a medida que uno lo va leyendo, otorga sensaciones encontradas al lector, entre el desconcierto ante la inesperada complejidad de la trama y la percepción de que la novela tiene mucho que decir más allá de lo aparente.

A *Respiración artificial* es necesario sumar la segunda novela de Piglia, *La ciudad ausente*, una obra en la cual se hace una apología al arte de contar historias como resistencia a la represión a través de un relato lleno de pequeñas historias autónomas y fundado en la teoría de la máquina de narrar de Macedonio Fernández. Como se puede observar, ambas novelas tienen trasfondos profundamente políticos, pero la estrategia narrativa se enfoca

al reconocimiento de una cultura y un imaginario argentinos infinitamente más amplios. Las novelas de Piglia representan efectivamente este imaginario, tanto en el fondo, que discute brillantemente la cultura del país y cuestiones como el europeísmo, como en la forma, que retoma los postulados de autores fundamentales de la literatura argentina y los empuja a nuevas implicaciones literarias. No deberá sorprendernos que la *summa* de la literatura argentina que Piglia está llevando a cabo se convierta no solo en una de las propuestas más influyentes, sino en una verdadera salida al problema del vaciamiento de lo literario que he venido discutiendo. A la larga, creo que el camino tomado por Piglia cada vez adquiere más lectores y adeptos y será una de las vetas de la renovación literaria que América Latina necesita para acabar con la nociva influencia de la literatura vacía. Una literatura así de comprometida con su tradición, con el mundo y con la historia ofrece una posibilidad de investir de nuevo la literatura con su pertinencia cultural.

IV

Como mencioné anteriormente, Edward Said cuenta, en su aclamado *Orientalism*, que Erich Auerbach escribió *Mimesis*, su obra maestra, durante su forzado exilio en Turquía para escapar del nazismo. El libro tenía una meta: exponer la cultura occidental y sus grandes períodos en «el último momento en que todavía tenía su integridad y su coherencia civilizadora». Evidentemente, Said toma esta anécdota para ejemplificar situaciones relacionadas con el tema de la cultura occidental frente a la oriental. En mi caso, sin soslayar la investigación del gran crítico palestino, creo que la anécdota subraya otra situación en la que hoy resulta necesario detenerse: la crítica literaria como acto vital. Para Auerbach, la crítica literaria se convirtió en la única salida posible, en la única forma de enfrentar una crisis personal y cultural en un mundo que parecía caerse a pedazos. El resultado, una de las obras maestras del siglo. Un lector actual podría pensar —como yo mismo pensé la primera vez que leí el texto— que se trata de un libro demasiado «técnico», donde el énfasis en ciertos criterios filológicos parece excesivo. Sin embargo, poco a poco uno comprende que el rigor metodológico, acompañado por la deslumbrante erudición de Auerbach, es parte indispensable del gesto. Si rastrear un concepto filológico a través del devenir literario de Occidente es una respuesta al olvido y malversación de la historia llevados a cabo por el régimen nazi, el rigor metodológico es la estrategia perfecta de resistencia frente al irracionalismo y al decaimiento de las ideas que cualquier régimen totalitario conlleva. En otras palabras, *Mimesis* es un acto vital de crítica literaria, en el que la lectura personal y el trabajo profesionalizado alrededor de ella se convierten en la última esperanza para recuperar los valores deshechos por una época.

El problema de si la crítica literaria es una forma de creación análoga a la de sus objetos de estudio se refiere directamente a otra obra maestra de la crítica literaria, en este caso mucho más heterodoxa, al grado de que se puede incluso dudar si se trata de crítica o de otra cosa: *La tumba sin sosiego*, de Cyril Connolly. Este libro contiene la frase inicial más impresionante que he leído en mi vida: «Cuanto más libros leemos, mejor advertimos que la función más genuina de un escritor es producir una obra maestra y que ninguna otra finalidad tiene la menor importancia». La afirmación parece incuestionable, aunque muchos escritores de hoy en día se regodeen en la escritura de obras en serie. La pregunta aquí es si se le puede pedir a un crítico literario lo mismo. Las obras maestras, sin duda, existen. Basta leer los trabajos de Benjamin sobre Baudelaire para comprobarlo. Sin embargo, las obras maestras de crítica parecen ser muchas menos en comparación con otros géneros, especialmente considerando que el número de personas dedicadas a la crítica es, para bien o para mal, superior al de poetas y narradores. La pregunta es compleja, puesto que la crítica literaria se desarrolla en ámbitos donde la obra maestra parece imposible: la reseña —a pesar aun de Borges—, la nota de ocasión, la conferencia, etcétera. Ahora, otro tanto podría decirse de los cuentos o poemas aparecidos en suplementos. Evidentemente estas objeciones son un tanto tramposas, porque es evidente que la afirmación de Connolly se refiere a un proceso en el que estos textos juegan un papel muchas veces importante. Aun así, creo que pedirles literalmente a todo crítico y a todo escritor una obra maestra no es el camino en que se debe leer la afirmación. Más bien, la idea de Connolly se refiere a un compromiso a toda costa con la escritura. Todo escritor y todo crítico

deben apuntar alto sus miras y hacer del acto de escritura una pasión vital donde la entrega personal sea el único criterio. Lo que Connolly quería decir, según lo veo, es que lo único imperdonable en un escritor es la mediocridad y el conformismo.

Es obvio también que no todos los críticos pueden ser Auerbach. Hoy en día, las situaciones límite son más escasas y, en ocasiones, más terribles. El crítico literario ya no es ni el hombre que desarrollaba su vida alrededor de la crítica, como Samuel Johnson, ni el héroe que trabajaba en medio de circunstancias políticas atroces, como el Bajtin de Siberia o el Benjamin de los Pirineos. Más bien, se ha convertido en un profesional asalariado que discute la literatura desde la comodidad del cubículo, el cafecito o la columna semanal. Esto, por supuesto, no puede ser satanizado en lo absoluto, ya que las condiciones adversas nunca son deseables. El hecho de que un crítico literario pueda tener una situación económica garantizada, en los mejores casos, permite un desarrollo pleno de su actividad. Sin embargo, el carácter burocrático de las instituciones e industrias culturales son también terreno fértil para la mediocridad.

Es tan fácil echarles la culpa de la falta de una crítica literaria seria a la cooptación y simplificación que ejercen cotidianamente las academias, a la emergencia de movimientos ideológicos absurdos que ven en la literatura un blanco para atacar al poder —o como dicen ahora los *yuppies* pseudorrevolucionarios, el «Hegemón»— o a una crítica periodística fundada en las políticas del elogio mutuo y la membresía en el club de alguna vaca sagrada. Sin embargo, esas tres cosas han existido desde los inicios de la crítica misma. Basta recordar las monumentales poéticas normativas del neoclasicismo, la existencia del realismo socialista o las notas laudatorias de cualquier revista del modernismo latinoamericano para tener un ejemplo. Estas tendencias no impidieron la emergencia de un Samuel Johnson de gran sensibilidad lectora a pesar de su moralismo galopante, de un Lukacs que, desde la intensidad de su marxismo, defendía al conservador Balzac sobre el socialista Zolá o del Rubén Darío de *Los raros*, que nos dejó algunos soberbios retratos literarios, basados en la pura admiración. La pregunta radica entonces en la forma en que el crítico literario puede navegar a contracorriente en el río de tentaciones acomodaticias que es el medio literario contemporáneo.

En primer lugar, aunque suene contradictorio, se necesita una reconciliación con las condiciones materiales de producción de la crítica. En otras palabras, es necesario comenzar a reconocer que el *tenure*, el salario del periódico o los adelantos editoriales, con todo el daño que han causado, son condiciones *sine qua non* de la crítica literaria. Una dimensión de esto es acabar de una vez por todas con esa simplista guerra de críticos en la que académicos y no académicos se desprecian mutuamente. Más bien, es necesario entender la crítica como un panorama amplio donde cada uno de sus componentes ejerce distintas funciones: la filología recupera y publica los textos, el análisis académico proporciona sistemas de comprensión y, sobre todo, una estructura educativa, los periódicos son fundamentales para la difusión de las producciones literarias, el ensayo subjetivo lanza al mundo una experiencia individual de lectura. El ensayo y el *paper*, nos gusten o no, son dos estrategias de aproximación igualmente legítimas, necesarias y limitadas y prescindir de alguna de ellas es una forma de autolegitimación ignorante o un camino de empobrecimiento de la lectura profesional. De esta suerte, es una responsabilidad ética del crítico la lectura de la crítica, puesto que esta solo tiene sentido como un territorio de diálogo y debate que reposiciona a la literatura en la esfera pública y en el ámbito social. Nunca se debe confundir el ensayismo con el onanismo intelectual, ni el rigor con un simple dogma de avance profesional.

Centrándonos en la idea del territorio de diálogo y debate, es necesario repensar la crítica desde varios ángulos. Por ejemplo, la reseña se ha convertido en un género donde emergen amiguismos, enemistades, rencores, homenajes a la vaca sagrada —toda vaca sagrada, hay que decirlo, ha escrito por lo menos un libro pésimo—, pero rara vez opiniones honestas. ¿Cuántas reseñas del último libro, malo o bueno, de Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa se necesitan en realidad? Basta recordar que cuando salieron *La silla del águila* y *Paraíso en la otra esquina*, dos libros muy malos, recibieron un alud de reseñas positivas, tal vez, incluso, por el miedo del reseñista de ser aquel que levante la cabeza ante el autor poderoso. Dichos libros, además, no necesitaban reseñas en primer lugar. Entre el aparato editorial, el nombre de los autores y la publicidad, tienen difusión más que suficiente. Más que reseñas, que en el fondo fueron bastante inútiles, hubieran valido la pena ensayos que discutieran cuestiones como la aproximación de Carlos Fuentes a la novela futurista y su legitimidad como apuesta literaria o la relación entre el pedagogismo de Vargas Llosa en su aproximación a Flora Tristán y el fin de la estética de la novela total. Hacer esto, sin importar si la valoración es positiva o negativa, le hace justicia a la novela —la discute en sus propios términos y ayuda a que su mensaje entre en la

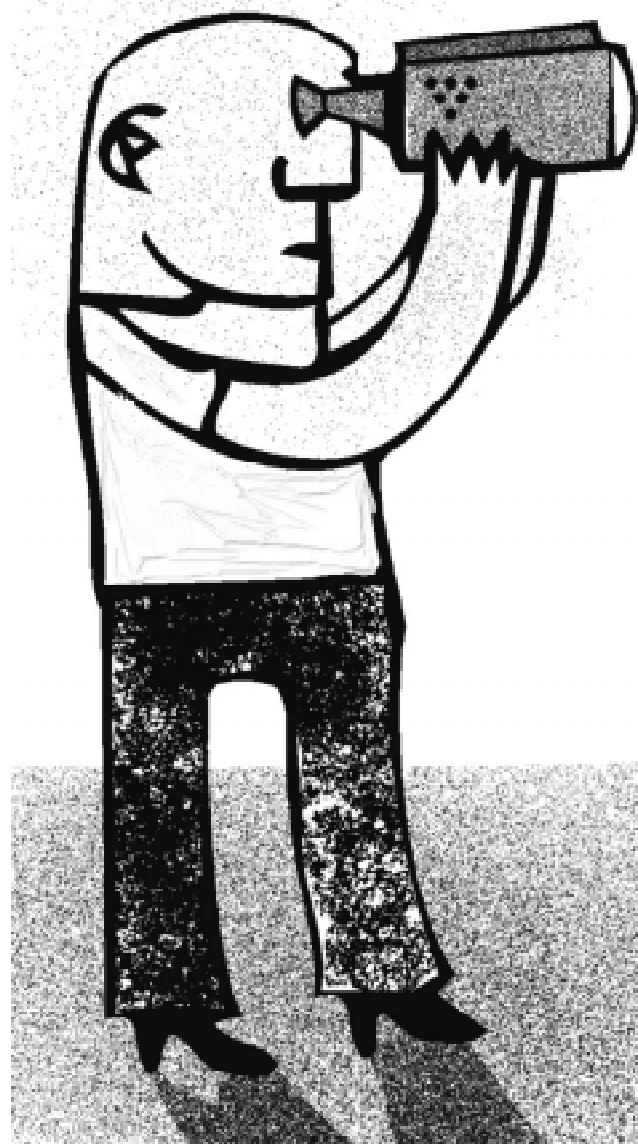
profesional, debe dedicarse a elegir libros que le interesen, que le apasionen y que merezcan aunque sea un lector más. Fuera de esos límites, la reseña es inútil.

Dado que el crítico de cualquier índole es un lector profesionalizado, el planteamiento de una ética de lector es fundamental. Leer significa permitir que un libro deje una huella profunda, entrar en debate con él, discutirlo, circularlo, regresar a él. Leer por pretensión o por esnobismo es un acto de cobardía, porque la literatura no sirve para construir murallas personales frente al mundo, sino para derribarlas. Esa falacia pseudoética no sirve más que para justificar fascismos. La lectura es un acto esencialmente de libertad, donde nos confrontamos nosotros con el texto, sin imposiciones, en un espacio donde somos libres de disentir, de aceptar, de debatir y de conmovernos. Puesto que la meta de toda literatura comprometida es dicha libertad, su transmisión debe ser la base de toda crítica. La libertad es lo que buscaba Auerbach en la tradición occidental o Benjamin en el flaneurismo. La literatura, como lo supo muy bien Alfonso Reyes, es ante todo experiencia y la crítica es la transmisión, aunque imperfecta, de esa experiencia y sus dimensiones. Cuando el crítico de suplemento busca rendir homenaje a la manera en que un escritor cambió su vida, o cuando el crítico académico busca reconstruir las condiciones sociales y políticas de escritura de un poema, el fondo es y debe ser el mismo, reconstruir una experiencia literaria —no en el sentido chato de la sublimidad estética, consuelo mediocre, sino de una experiencia que puede ser personal, social, política. A esto se refiere Edward Said con su genial concepto *worldliness*, «mundanidad» en traducción imperfecta. La literatura lleva el mundo en sí y, como el crítico palestino observa a lo largo de su libro testamental *Humanism and Democratic Criticism*, el humanismo —y la crítica como parte integral de él— solo puede cumplir su función emancipadora si se centra en la búsqueda de la dimensión humana de la cultura. Esta dimensión es la experiencia, la libertad, la multidimensionalidad, el mundo. Sin esto, la crítica no es más que palabras vacías. Y este vacío es una fuerza destructiva contra la literatura. La lucha contra este vacío es la meta de todo crítico comprometido con la literatura. ■

Notas

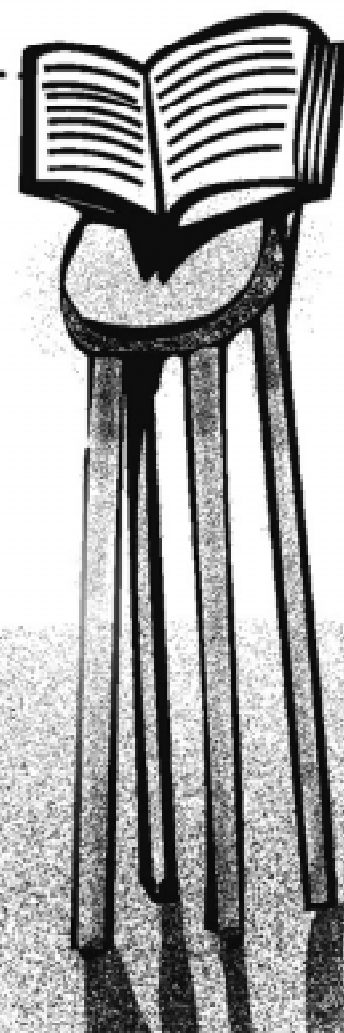
1. Madrid: Planeta, 1998.
2. Pablo Sánchez. «El olvido del problema». La Quimera. Año I No. 4. Puebla, Pue.: julio-agosto 2001.

Ignacio M. Sánchez Prado: Ensayista mexicano. Colaborador de varios medios periodísticos, entre ellos, *Rebelión*.



esfera pública—, al lector —que no necesita enterarse de la existencia del libro tanto como encontrar espacios de discusión de libros que probablemente leerá mucha gente— y al crítico —que puede desarrollar un texto más personal e interesante que un elogio barato.

Dicho esto, las reseñas tendrían una función más interesante, la de poner en circulación textos de autores menos leídos, pero cuya aparición en el ámbito de la reseña contribuya a poner un texto que valga la pena en las manos de un lector. Aquí entra la responsabilidad ética del reseñista. Escribir sobre un texto que a uno no le gusta, cualquiera que sea el motivo, me parece frívolo e incluso ilegítimo. Una reseña negativa es publicidad innecesaria para un libro que no vale la pena o un acto de mezquindad. Esto, por supuesto, abarca cuestiones como la reseña por encargo. Creo que el reseñista, como lector



La responsabilidad frente al compromiso

Yinett Polanco

Entrevista con Guillermo Rodríguez Rivera

La relación de los intelectuales con la política es un tema tan viejo como la existencia misma del arte y el poder. Cada cierto tiempo, y movida por determinados acontecimientos, esta discusión se renueva. Con el actual resurgimiento de la izquierda en Latinoamérica y los variados acontecimientos que estremecen el mundo en estos momentos, el debate acerca de la función y la posición de los intelectuales hoy se retoma. Se habla también de la posición comprometida de ellos en los años 60 y 70 y de cómo luego vinieron dos décadas de afianzamiento del capitalismo amparadas en la teoría del fin de la historia, con la cual muchos parecían haberse adormecido. Fue este el tema que animó la charla con el escritor y profesor cubano Guillermo Rodríguez Rivera.

¿Puede hablarse en estos momentos de un despertar en la conciencia política de los intelectuales?

Creo que sí. El compromiso de los intelectuales depende también de la época histórica. ¿Cuándo hubo poesía comprometida en América Latina? En los años 30, cuando se produjeron hechos tan importantes como la Revolución Mexicana y la Revolución del 30 en Cuba, también en Europa, la República española propició la radicalización del pensamiento intelectual. Estos movimientos reclamaron la participación y el compromiso de los intelectuales; eso no puede inventarse, si no hay realidad que lo reclame.

En los 60, la Revolución Cubana y los movimientos de izquierda en América Latina trajeron consigo la radicalización de muchos escritores. Algunos habían sido bastante apolíticos, es decir, estaban solamente en el nivel estético. Por ejemplo, Julio Cortázar, un excelente escritor que nunca había tenido compromiso político, cuando conoció la Revolución Cubana y al Che, cambió de actitud. Asimismo, Ernesto Cardenal, que era sacerdote, aunque había sido sandinista, se radicalizó cuando se encontró con un fenómeno como Cuba; entonces reapareció su poesía de compromiso social.

Luego, América Latina se llenó de dictaduras militares que acabaron con la izquierda, los movimientos fueron descabezados, las principales figuras asesinadas o desaparecidas; murió Allende, murieron muchos líderes de los montoneros y de los tupamarus, el propio Fabricio Ojeda en Venezuela, y muchos otros.

El problema no es que existan partidos de izquierda o no, sino que existan realidades que reclaman la izquierda. En determinados momentos, no se trata de si quieres ser de izquierda o no, el asunto es que cuando hay montones de gente pasando hambre, la realidad misma reclama la necesidad del cambio; por eso ganó Chávez en Venezuela; Evo Morales en Bolivia, por eso mismo deben ganar este año tres gobiernos más en América Latina: en Ecuador, Perú y México, o incluso por eso ganó la Bachelet en Chile, que tal vez no sea tan radical, pero parece que se va a mover más hacia la izquierda. Hay un despertar de la conciencia en América Latina y todo comienza a parecer posible, porque a la gente tampoco le gusta luchar demasiado por lo imposible.

¿Cómo se está comportando esto en Europa?

En Europa es diferente. Tal vez el fenómeno latinoamericano renueva el tema y le enseña a la vieja izquierda europea —que está como liquidada—, que aún hay cosas que se pueden hacer. Pero de manera general está muy comprometida con el poder. Tampoco tiene la coyuntura política de América Latina y tal vez por eso se ha ido acomodando a no pretender cambiar el orden establecido. Por eso no se le puede pedir posiciones de la izquierda tradicional y en ese campo entran también los intelectuales. Por

supuesto, hay de todo, algunos más radicales, otros que se han dejado llevar más por la moda, por la ola, aunque a veces es difícil oponerse a eso.

En la XV Feria Internacional del Libro de La Habana, escuché a un escritor español que decía: si no asumes la posición de la mayoría, por ejemplo en las condenas a Cuba, es muy difícil expresarte o que te atiendan en el mundo cultural español. Hay quien lo intenta, pero son los menos. Ahora creo que cambiará, porque lo que está sucediendo en América Latina va a obligar a comprender a muchos intelectuales —que a veces son personas honestas, pero sumidas en su mundo— que no era como ellos decían.

Que líderes elegidos como Chávez o Evo Morales tengan a Fidel Castro como una referencia, no es gratuito, y obliga a la gente a pensar por qué eso pasa. Si supuestamente en Cuba no se convoca a elecciones —como dicen los medios— y los cubanos no tienen derechos humanos y viven oprimidos, por qué entonces estos hombres que salen por elecciones, que representan los puntos de vista populares de sus países, lo primero que hacen cuando llegan a presidentes, es venir a Cuba.

Una de las cosas positivas de Cuba es haber respetado siempre los movimientos de izquierda latinoamericanos y de todo el mundo. Por eso estos líderes la respetan y la ven como algo importante, porque nunca ha querido imponer un punto de vista. La Unión Soviética de los tiempos de Stalin sí lo impuso y liquidó a muchos partidos comunistas en diferentes países. Seguir esta política les hizo desconocer su propia realidad. Cuba, por el contrario, ha ganado su prestigio con la izquierda a partir del hecho de haberla respetado.



A propósito de la Unión Soviética, el realismo socialista se ha convertido en una categoría en la cual los artistas evitan ser incluidos...

Afortunadamente nosotros nunca caímos en eso, a pesar de que teníamos excelentes relaciones con la Unión Soviética, pero Cuba siempre supo mantener su autonomía, su independencia y sus criterios. Aquí nunca hubo una expresión única, lo que sí pasó en Europa. El realismo socialista brindó algunas ideas interesantes, mas solo cuando el autor lo eligió él mismo, porque todas las cosas impuestas son malas, pero en el arte son terribles. En Cuba hubo quien luchó por eso, pero jamás se impuso el realismo socialista como política oficial.

¿Considera que el realismo socialista pudo conducir en ocasiones hacia el mercantilismo sin reparos de conciencia?

Creo que el mercantilismo y el realismo a veces se parecen. El mercantilismo aparece cuando surge el mercado, entonces el artista empieza a recibir por lo que su obra deja, por ello tiene que vender la obra. Eso crea una especie de enajenación en el artista, porque no siempre la mejor obra es la que mejor o la que más rápido se vende. Van Gogh no vendió un cuadro en su vida y pasó mucha hambre. Hoy sus cuadros se valoran en millones de dólares. Eso quiere decir que su pintura era buena, pero en ese momento no era vendible porque al mercado no le interesaba. Es muy difícil valorar una obra artística por el éxito de venta que tenga.

El mercantilismo provocó que muchos artistas vivieran al margen y cayeran en el elitismo, que era la respuesta un

poco herida y hasta lógica ante ese fenómeno. Por ello el arte fue convirtiéndose cada vez más en cosa de entendidos, y lo popular se volvió casi execrable. El arte se escindió en la vanguardia por un lado, elitista, exigente artísticamente, pero cada vez se fue quedando más solo, negándose a dialogar con los demás, y por otra parte el arte mercantil.

Pero las vanguardias no solo se negaban a producir arte mercantil, también a hacer realismo socialista. Quizá lo más interesante y valioso sean los artistas, no solo los revolucionarios, que tengan una posición de vanguardia, y quieren comunicarse con la gente, pretenden que su obra comunique. En este caso encontramos artistas como Guillén, Bertold Brecht, Neruda, Vallejo, que asumieron una perspectiva revolucionaria, de cambio, de compromiso, y al mismo tiempo lograron no solo comunicarse con la gente, sino hacer el arte más exigente, sin concesiones al mercado por un lado, ni simplificaciones panfletarias por otro. Lograr eso es difícil, pero creo que es la línea más interesante y a mi juicio importante.

El intelectual español Santiago Alba asegura que «en un mundo (...) en el que lo más fácil es tomar partido por la nada, los intelectuales están obligados a posicionarse a favor de la realidad». ¿Qué piensa al respecto?

Creo que es un punto de vista. En muchos sentidos ya la vanguardia pasó y hay mucha gente que se disuelve en un tipo de literatura absolutamente formal donde no pasa nada. Esos son puntos de vista de los escritores, pero ahí es donde entra a jugar el papel del talento, escribir políticamente sin caer en el panfleto. Es muy difícil escribir, hay que estar constantemente rehaciendo lo que escribes, porque de lo contrario la obra puede volverse facilista y devaluarse.

Se escribe una obra para que quede porque de lo contrario, el público no la sigue, no la respeta, no la lee. Eso es muy difícil y hay muchos criterios. Decía Antonio Machado que escribir para el pueblo es llamarse Shakespeare en Inglaterra o Dostoievski en Rusia. Creo que el artista tiene que hacer la mejor obra posible. Escribir para el pueblo tiene su trampa: ¿quién es el pueblo? ¿quién sabe lo que entiende o no el pueblo? En ese sentido, debe tratarse que el pueblo cada día lea y entienda más; si le das al pueblo lo que ya sabe, no va a aprender nada nuevo. Uno debe producir lo que entienda según su propia conciencia porque es muy difícil comprobar qué cosa es lo correcto o lo incorrecto. Tampoco se debe creer que todo va a conseguirlo el arte y la literatura: el ascenso grande de la gente depende de la educación. Por ejemplo, en nuestro país una batalla cultural fundamental fue la Campaña de Alfabetización, porque si una persona no sabe leer, no puede entender nada de lo que escribas. Luego, hay que elevarle el nivel, pero lo que escribas, no lo puedes hacer pensando únicamente en eso.

Siempre se debe tomar partido ya sea de un lado o de otro, se hace tácitamente, aunque no se haga de modo explícito. Sea como sea, en la escritura, como en cualquier otro aspecto de la vida, nadie puede mantenerse completamente aséptico con respecto al poder. Hay que asumir un cierto compromiso o responsabilidad. La palabra responsabilidad me gusta más porque compromiso suena como obligación, y creo que hay que sentirse responsable de ciertas cosas. No me gusta obviar mi responsabilidad; por eso la palabra responsabilidad me parece más decente, más justa. ▀

Guillermo Rodríguez Rivera: Escritor, poeta y profesor universitario. Es autor, entre otros libros, de *Tropología y teoría del conocimiento* (ensayo), 1977.





Me alegro cuando se habla de la responsabilidad social del intelectual y no de compromiso, que es el término habitual. Cuando en España me invitan a mesas que versan sobre el compromiso del escritor, el debate se pierde la mayor parte del tiempo en aspectos un poco superfluos, en cuestiones terminológicas, en si el escritor está comprometido como escritor o como persona, si su compromiso debe ser con la propia escritura, con el lenguaje, con la literatura o si es social. Al final todo es una forma de distraer el tema, de aplazar una toma de postura que para muchos sería incómoda y ese tipo de discusiones terminológicas y bizantinas permite a algunos intelectuales ganar tiempo y finalmente no posicionarse como deberían.

Para mí el decir responsabilidad en lugar de decir compromiso, define mucho mejor cuál es la posición del escritor, cuál es la posición del intelectual. Cuando hablamos de compromiso parece que nos referimos a algo voluntario, algo que se elige, algo que depende de la actitud del autor, de su generosidad, algo que hay que agradecerle. Cuando hablamos de responsabilidad, se ilustra de un modo más claro que es algo que obliga, algo que no se elige, que está ahí. Hay bastantes actividades en la vida en las que uno no se compromete si no tiene una responsabilidad y no puede eludirla. La escritura es una de ellas.

No puede uno alegremente mostrarse dádivo y decir «me comprometo». Uno tiene una responsabilidad que asumir y aceptar. En este caso creo que la responsabilidad del autor no es algo que dependa de su actitud, de su militancia, de sus intereses, de su elección, sino que es algo consustancial al hecho de escribir, que le antecede al escritor desde el momento en que se plantea el hecho de la creación. Desde ese momento ya está obligado, porque no depende del autor, sino más bien del lector, de cómo se relaciona con la palabra escrita, con la literatura, cómo lee, qué valor le sigue dando a esa palabra escrita, cómo sigue tomando de la lectura y de la literatura una interpretación del mundo. Les seguimos confiando a la escritura y a los autores, en definitiva, una cierta interrelación entre la realidad y nosotros.

Por eso, cuando uno escribe, tiene que ser consciente de esa actitud del lector y debe asumir su responsabilidad. Quien no se muestra crítico, quien no denuncia, quien no cuestiona la realidad, la está dando por buena. Quien no impugna el discurso dominante está reproduciéndolo también.

Habitualmente, cuando hablamos de compromiso, solemos recordar a los autores que con más o menos éxito se han propuesto cambiar el mundo y transformar la sociedad. Pero no solemos decir nada de los que, intencionalmente o no, se dedican a conservar ese mundo y esa sociedad, los que la dan por buena y la hacen soportable y necesaria para los lectores.

Existen algunos sectores en los medios europeos en los que, si no ofrece ciertas firmas, si no participa en determinados eventos, el intelectual se vuelve sospechoso. Hay periodistas que te señalan si te pronuncias en un sentido u otro. Por ejemplo, cuando hace un par de años se desarrollaron manifestaciones de condena a Cuba se llegó hasta el punto de que, en su portada, un periódico de derecha llamaba por su nombre a los intelectuales que no habían estado en esas manifestaciones, que no habían firmado esos documentos. Los ponían en el punto de mira.

Por supuesto, aunque te señalen, hay puertas que se cierran por pronunciarse sobre ciertos temas, hay oportunidades que se pierden. Hay también listas negras que funcionan y un cierto miedo al vacío, a la invisibilidad, que de algún modo son aspectos a tener muy en cuenta en una sociedad mercantil como la que tenemos en España, en la que cuenta mucho el aparecer, el que te vean, el tener un espacio.

Pero si hurgamos más allá de lo que sería la realidad española, creo que hay asuntos internacionales que funcionan como medidor de la forma en que puede ejercer su responsabilidad un intelectual europeo, y lo colocan bajo el foco de esa exigencia. Cuba, la situación cubana y todo lo que tiene que ver con la Revolución llega a ser ahora mismo el medidor más grande para la intelectualidad de izquierda española. Y no solo Cuba, sino también todo el proceso que se está produciendo en América, todo el movimiento de transformación ante el que los intelectuales europeos todavía estamos un poco descolocados. Todo lo que está sucediendo en Latinoamérica nos sorprende con el pie cambiado, nos coge con el discurso rendido de antemano, y eso hace que muchos se desentiendan, que den por buenos los viejos argumentos aunque los sepan falsos, aunque los sepan manipulados; que den por buenas y reproduzcan además las informaciones intoxicadoras; que asuman los prejuicios tranquilizadores que circulan, y que en realidad se desentiendan de esa labor del intelectual que, en palabras de Chomsky, es una cuestión de decir la verdad y denunciar la mentira, algo tan simple y de lo que suelen desentenderse los intelectuales habitualmente.

En mi reciente viaje a Venezuela, por ejemplo, me llamó la atención cómo cierto vocabulario, ciertos términos que nos han dicho que ya no sirven, que están viejos, que están caducos, se siguen utilizando y están, además, llenos de sentido. Se oye hablar de revolución, de derechos, de libertad, de emancipación, de socialismo; que son palabras que nosotros en Europa decimos con cierto optimismo, con cierta condescendencia, con cariño a veces, pero vacías de significado. Sin embargo, se están empleando aquí.

En Latinoamérica todo este proceso no tiene que ver solo con los intelectuales locales, sino que nos señala también a los intelectuales europeos que el rumbo de la historia no estaba tan decidido como nos habían dicho, significa que no

se acabó el tiempo de la ideología emancipadora, que no está mitigada en definitiva la posibilidad de la Revolución.

Para la izquierda europea, tan templada, tan tranquila, tan educada, el posicionamiento frente a situaciones como las que están ocurriendo en Latinoamérica es realmente su prueba de fuego, en concreto para la izquierda que realmente se crea transformadora. En España hay muchos intelectuales de izquierda para quienes Cuba es una molestia, una piedra en el zapato. Hay muchos intelectuales de izquierda, que se dicen tales, que respirarían aliviados si Cuba desapareciera como experiencia revolucionaria, si Cuba cayera. Incluso lo esperan o lo desean para poder continuar con ese discurso tranquilizador, sin tener esa molestia que significa Cuba para muchos ahora mismo.

Creo que uno no puede pretender ser de izquierda o proclamarse como tal y mirar para otro lado; uno no puede pretender ser de izquierda y quedarse en lo estético olvidando lo ético; uno no puede pretenderse y decirse de izquierda y dar por buenos los límites que han impuesto a ese discurso de izquierda que suponen que hay ideas que no pueden ser discutidas, que hay cosas que debemos suponer inamovibles antes de hacer nada, cuestiones que parecen intocables —como la propiedad privada de los medios de producción, como el sistema capitalista, la democracia partidista—, temas que cuando debatimos en España se dan por intocables y a partir de ahí debatimos. Hay cosas que deben ser cuestionadas sin miedo porque uno no puede decir revolución en vano, como si fuera una palabra bonita desde la nostalgia, como un eslogan para llevarlo en la camiseta, para tenerlo en el póster de tu habitación, para cantar en las manifestaciones cuando se va a ellas como quien va de paseo en un día soleado, para luego irse a tomar unas cervezas, para pasar el rato en definitiva, para sentirse de izquierda.

No puede decirse revolución en vano, con la boca chica, con una sonrisita, cuando hay lugares como Venezuela y como Cuba, donde esa revolución tiene verdadero significado. Es una revolución cierta, real, a pie en tierra, que no es una bonita construcción teórica y retórica; que no es simpática porque está ahí, porque marcha, porque nos exige, porque tiene sus contradicciones, porque nos molesta, porque nos enfrenta a nuestras propias objeciones, a nuestro entreguismo, a nuestro derrotismo, y también a nuestra hipocresía. Ante esa revolución posible que está sucediendo hoy, no podemos permitir al intelectual que se lave las manos, que se desentienda de esa responsabilidad. Hay que exigirle, hay que obligarle y hay que empujarle para cumplirla. ▀

Intervención en la Mesa Redonda «La Cultura en defensa de la Humanidad: La responsabilidad social del escritor», celebrada en la XV Feria Internacional del Libro de La Habana, febrero de 2006.

Isaac Rosa: Escritor y periodista español. Recibió el Premio Internacional Rómulo Gallegos, por su novela *El vano ayer*, en el 2005.



Literatura y política bajo el capitalismo

Belén Gopegui



Describiremos el contexto en que hoy ha de abrirse paso un texto sobre literatura y política que no pida perdón, que no acuda a generalidades tales como: «el principal compromiso del escritor es con su propia obra», que quiera para sí un mayor margen de precisión y elija ser llamado: literatura y política bajo el capitalismo.

En su libro *Entre la pluma y el fusil*, que lleva por subtítulo «Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina», Claudia Gilman afirma en relación con la cultura militante y revolucionaria de los años 60-70: «Esta época constituye la gran expectativa frustrada, el canto de cisne de la cultura letrada en América Latina y en el mundo. Conocemos los hechos: la revolución mundial no tuvo lugar. Esa comunidad de izquierda, tan potente en su producción de discursos y tan convincente respecto de los cambios que anunciaba; y ese período, en el cual grandes masas se movilizaban como pocas veces antes, ¿fue resultado de una ilusión sin fundamento?». Desde una pequeña revista argentina, *Lucha de clases*, alguien llamado Demián Paredes escribe a su vez sobre el libro de Gilman y juzga que la autora solo entiende en un sentido romántico o superficial «la pérdida del Che y el aborto del proceso chileno y toda la reacción que se instala en los 70 —y aun antes, ¡Brasil!— con las dictaduras militares en el Cono Sur». La autora, en un gesto intelectual poco frecuente hoy día, se toma el trabajo de contestar a la pequeña revista señalando que en el primer capítulo del libro ella misma se ha preguntado si no es posible pensar que «la sucesión de golpes militares y represiones brutales fue una respuesta imbuida de la misma convicción de que la revolución estaba por llegar —y que por lo tanto era necesario combatirla—»; se ha preguntado y cita: «¿Estaban errados los diagnósticos o las relaciones de fuerza se modificaron con el propósito de sofocar pulsiones revolucionarias existentes?» A lo que Demián Paredes responde: «Efectivamente fue así, como señala en último término». Esto es: efectivamente las relaciones de fuerza se modificaron con el propósito de sofocar pulsiones revolucionarias existentes.

Nos interesa señalar el proceso por el cual una afirmación como la anterior, que muchos aún hoy juzgamos evidente, pierde el derecho a existir y debe por el contrario ser formulada en términos interrogativos. Lo que está en juego es la diferencia entre el fracaso y la derrota, entendiéndola por fracaso el hecho de que

una cosa no dé el resultado perseguido con ella, por multitud de factores que pueden ser inherentes a la cosa misma, mientras que la derrota ha de ser infligida por otro. La diferencia es grave porque a través de ella se dirime el rumbo, la dirección, se trata de saber si había —se trata de saber al fin si hay— o no que dirigirse hacia donde se dirigían los movimientos revolucionarios, quizá con otra estrategia, quizá a un ritmo más lento o acaso más rápido, pero hacia ahí. ¿La expectativa de justicia, la expectativa de un comportamiento equitativo en la distribución del placer y del sufrimiento, la expectativa de un mundo sin esclavos de hecho o de derecho, regido por un principio mejor que la ganancia del más fuerte, era y sigue siendo una ilusión sin fundamento o, por el contrario, esa expectativa no estaba errada, sino que la frustraron otros, estrellaron otros las revoluciones incipientes contra los escollos aun cuando entre esos otros podamos incluir también —también, pero no solo— el oportunismo y la confusión? Nuevamente hemos de responder: efectivamente, es como señala el segundo término, la expectativa no estaba errada, sino que otros frustraron su cumplimiento.

Entre la pluma y el fusil, por su amplia y al mismo tiempo sintética documentación, se convertirá en obligada estación de paso para quien quiera indagar sobre las relaciones entre literatura y política en los años 60 y 70. No está escrito con saña ni con ironía. Y esta misma circunstancia vuelve aún más significativo el sonido de fondo que incorpora con aparente naturalidad, un contexto donde no solo nadie, al parecer, reclama la necesidad de una literatura revolucionaria, sino donde la existencia de fuerzas reaccionarias que actúan en la historia y, por cierto, también en la literatura, pasa a ser considerado algo inseguro, improbable, algo sobre lo cual habría, en todo caso, el deber de preguntar. Semillante, diremos, ¿incertidumbre? con respecto a golpes de Estado, invasiones, bloqueos, torturas, expolios, es propia no de la época sobre la que Gilman escribe, sino de la época en la que escribe, que ha producido una visión del presente como lo menos malo, una visión de la desigualdad, la incontinencia y la voracidad como lo inevitable. Época que soslaya el hecho de que en la isla de Cuba una revolución no pudo ser destruida, el hecho de que hoy, a pesar del acoso, un pueblo vive y lucha porque le sigan dejando vivir sin imponerle desde fuera los criterios sobre qué es lo bueno, lo justo, lo vergonzoso; época que ante procesos históricos como el que se está viviendo en Venezuela una vez más

acude al mito del intelectual contra el poder olvidando que hasta hace muy poco existía una simbiosis entre poder y cultura en Venezuela, como existe en todos los países capitalistas, y que no es esa simbiosis lo que cabe reprochar, sino el servicio al qué está puesta, para favorecer qué acciones.

Ya en 1967, en su célebre discurso «La literatura es fuego», con motivo de la aceptación del Premio Rómulo Gallegos por *La casa verde*, Vargas Llosa afirmaba: «La literatura es una forma de insurrección permanente y ella no admite las camisas de fuerza. Todas las tentativas destinadas a doblegar su naturaleza airada, díscola, fracasarán. La literatura puede morir, pero no será nunca conformista». Desde otra posición, en 1972 el escritor argentino Haroldo Conti se dirigía en estos términos a la Fundación Guggenheim: «...con el respeto que ustedes merecen por el solo hecho de haber obrado con lo que se supone es un gesto de buena voluntad, deseo dejar en claro que mis convicciones ideológicas me impiden postularme para un beneficio que, con o sin intención expresa, resulta, cuanto más no sea por la fatalidad del sistema, una de las formas más sutiles de penetración cultural del imperialismo norteamericano en América Latina...».

Las palabras de Conti reconocían así en la literatura algo más maleable que el fuego, algo que puede ser penetrado, influido, modificado. Como tantas veces, de una concepción materialista de la realidad se seguía un comportamiento regido por ideales, mientras que la voluntad de no ver ataduras, influencias, vínculos, acabaría respondiendo a lo que José Carlos Mariátegui había descrito como la costumbre de la burguesía de idealizar o disfrazar sus móviles. No obstante, el discurso que casi 40 años después se ha convertido en «lo normal», no es el de Haroldo Conti, sino el de Vargas Llosa. La independencia del escritor, la autonomía insondable de la literatura aun cuando en esa autonomía se reconozcan posibles tensiones y equilibrios, reglas del juego a la manera de Bourdieu, pero que actúan solo como factores secundarios de un fuego que no puede ni debe ser sometido a ninguna política, a ninguna exigencia colectiva, a ningún «plan quinquenal» pues cuando así ha ocurrido la literatura ha muerto. Llama la atención que solo cuando el socialismo trata de someter a la literatura, esta muera; mientras que cuando el capitalismo diariamente la somete, condiciona, penetra, compra, seduce, alecciona, eso en nada afecte a su salud. Llama la atención que se pretenda de la literatura, hecha para contar la vida, una existencia en otra órbita, allá donde la vida, los miedos, los deseos de una sociedad no puedan alcanzarla. Llama la atención porque nunca nadie leyó ni escribió esa literatura.

Toda literatura es política; preguntarse sobre literatura y política en las actuales condiciones significa preguntarse si la literatura, como la política, puede hacer hoy algo distinto de traducir, acatar o reflejar el sistema hegemónico. Estuvo a veces la literatura al servicio de causas revolucionarias. Pero muchas más veces estuvo al servicio de lo existente y, muchas otras, el poder capitalista cortó el camino, torturó, silenció, arrasó las condiciones de existencia en las que habrían podido germinar referentes distintos. Es imprescindible recordar que la historia de la literatura revolucionaria no se escribe solo con rechazos como el de Conti o Viñas, se escribe también con las obras de aquellos que no estuvieron siquiera en la posición de rechazar. De aquellos que no llegaron a ser lo suficientemente conocidos como para que el capitalismo intentara cooptarlos y no llegaron a serlo porque nunca se adaptaron a las exigencias del canon, o porque eligieron la militancia en vez de la escritura, o eligieron una escritura militante que les alejó de posibles ofertas, o porque habiendo elegido la «alta» escritura un día renunciaron a ella por las presiones de la vida diaria, o para trabajar por las revoluciones que existían o por las que podrían llegar a existir. Como es preciso tener presente que mientras Haroldo Conti fue secuestrado en 1976 por la dictadura militar y hasta el día de hoy permanece en la lista de desaparecidos, todos los que se sumaron a la propuesta metafísica del Gran Rechazo de Adorno, jamás rechazaron nada físico procedente del imperialismo capitalista, ni una beca Guggenheim, ni un Premio Planeta ni un ciclo de conferencias en una universidad norteamericana.

Hablemos entonces de lo que se entiende por literatura capitalista en la fase actual del capitalismo. Hablemos de un libro que se ha convertido en un estandarte de lo que sí debe hacerse, *La fiesta del chivo*, de Vargas Llosa. A diferencia de lo sucedido con frecuencia en la época descrita por Francis Stenors Saunders en *La guerra fría cultural*, en estos momentos el capitalismo no necesita tanto explicitar sus demandas pero, si lo necesitara, habría formulado el encargo más o menos así: «Conviene que quien en su día defendió la literatura como una forma de insurrección permanente, y hoy está claramente al servicio del llamado neoliberalismo, escriba una novela sobre una dictadura latinoamericana. Conviene

que se trate de una dictadura antigua, sobre la que ya se hayan cerrado teóricamente las heridas. Conviene distanciar esa dictadura de los EE.UU. lo más posible aunque sin incurrir en mentiras gruesas puesto que hay hechos que ya son de dominio público.

«Prestaría un gran servicio, desde el punto de vista de la escala de valores dominante, convirtiendo cualquier acto de resistencia en fruto de la inquina o la venganza personal. Se le sugiere, puesto que al fin y al cabo no le llevará mucho trabajo, haga de un personaje cercano a Trujillo un simpatizante de Fidel Castro. Alguien particularmente abyecto, por ejemplo, el jefe de la policía política, el máximo torturador. Si la verdad histórica dice que ese hombre formó parte de una operación encubierta de la CIA contra Fidel Castro no la mencione, en este caso no es demasiado conocida.

«No olvide la rentabilidad de sobrecargar su novela con violaciones, impotencia, miedo a ser acusado de «mariconería», esto es, el cuerpo y en especial el sexo llevados a sus extremos más patéticos, morbo, a fin de cuentas, aun cuando recubierto de algún adjetivo barroco que permita a los lectores de clase media sentirse distintos y mejores que los de novelas seriadas, y permita a la crítica traducir la palabra morbo por cosas como 'una penetrante mirada sobre el mal' o 'una bajada a los infiernos'. La economía, la política, la inteligencia, el interés, la capacidad de elegir, los argumentos que se emplean a la hora de ejercer esa capacidad, los trabajadores, los revolucionarios, los movimientos populares, todo esto debe estar ausente de su novela. Se trata de simplificar la condición humana hasta reducirla a dos o tres pasiones y traumas incontrolables.

«El autor debe por último extremar sus críticas a Trujillo, que ya está muerto y bien muerto, para recuperar algo de la legitimidad que ha perdido en los últimos años sobre todo con respecto al público de América Latina. Se espera poder presentar al autor, un ideólogo del neoliberalismo, como crítico de un agente de los EE.UU.; esto, unido a una gran campaña de promoción en América Latina, le conferirá nueva legitimidad, la que subyace en frases del tipo: aunque no estamos siempre de acuerdo con sus artículos, como escritor es un gran escritor que llega hasta el fondo de las miserias humanas y de las dictaduras más crueles.»

Los encargos del capitalismo «están en el aire», el autor los percibe con claridad ya sea si los reconoce de forma explícita o si los interioriza como su particular percepción de lo adecuado en ese momento. El capitalismo literario, en su fase actual, ha llevado hasta el límite la división burguesa entre lo público y lo privado como si esa división pudiera en verdad efectuarse. Y ha logrado que la inmensa mayoría de la literatura se retire a la esfera de lo privado: secretos familiares, pasiones escondidas, asesinatos de psicópatas, y que cuando en algún caso se aborden cuestiones públicas sea por la vía de privatizarlas como así ocurre con la política de Trujillo dictada por su próstata privada, o con las historias sobre la Guerra Civil Española donde el núcleo argumental se reduce a actos privados de amor u odio. No es tarea de un solo artículo describir y analizar los componentes de la literatura capitalista del tiempo que antecedió y siguió a la caída del Muro de Berlín. Baste quizá con que el artículo sugiera el actual florecimiento de un realismo capitalista sin trabas, exonerado al parecer de la tarea de argumentar, dar respuesta o siquiera combatir una escala de valores que a lo largo de los siglos ha luchado, con mayor o menor potencia de difusión, por abrirse camino.

Hoy, se nos advierte, es preciso huir de cualquier asociación con una máxima como la enunciada por Brecht: «Los artistas del realismo socialista tratan la realidad desde el punto de vista de la población trabajadora y de los intelectuales aliados con ella y que están a favor del socialismo». Sin embargo, ¿podríamos convenir con el opuesto de esa máxima, afirmar que los artistas del realismo capitalista tratan la realidad desde el punto de vista de la burguesía y de los intelectuales aliados con ella y que están a favor del capitalismo? Sí podríamos, y para que hacerlo no cree ninguna incomodidad, el discurso dominante ha sustituido la palabra «burguesía» por las palabras «condición humana», y la palabra «capitalismo» por las palabras «leyes naturales de la existencia» o algo semejante, sin permitir que se desarrollen en parte alguna aquellos planteamientos que quisieran analizar las implicaciones de esa sustitución.

En cuanto a la pregunta sobre si es posible hacer bajo el capitalismo una literatura que no sea capitalista, decir, sin bajar la voz: el único camino es una escritura hacia la revolución, esto es, una escritura que alcance a cuestionar la idea misma de literatura, pero no lo haga desde la «novedad» aislada ni acepte tampoco circunscribirse solo a la tradición hegemónica; una escritura, por tanto, capaz de concebir el paso siguiente en un proceso liberador que no

comienza hoy. «Sin una memoria colectiva que contribuya a forjar una narración común acerca de lo que ocurre, que proporcione algún tipo de inmortalidad mitológica a los individuos que lo apuestan y lo pierden todo por cambiar el futuro, no existe la menor posibilidad de resistencia», ha escrito Guillermo Rendueles en referencia a cómo en las manifestaciones antiglobalización de Barcelona, Carlo Giuliani, asesinado a tiros por la policía genovesa, apenas fue recordado. Rendueles señala así sus dudas sobre la viabilidad de un nuevo sujeto contestatario fluctuante, sin historia, casa común, e incluso sin memoria, para recordar a los suyos. En 1970, Rodolfo Walsh decía a Ricardo Piglia en una entrevista: «Nuestras clases dominantes han procurado siempre que los trabajadores no tengan historia, no tengan doctrina, no tengan héroes y mártires. Cada lucha debe empezar de nuevo, separada de las luchas anteriores: la experiencia colectiva se pierde, las lecciones se olvidan. La historia parece así como propiedad privada cuyos dueños son los dueños de todas las otras cosas».

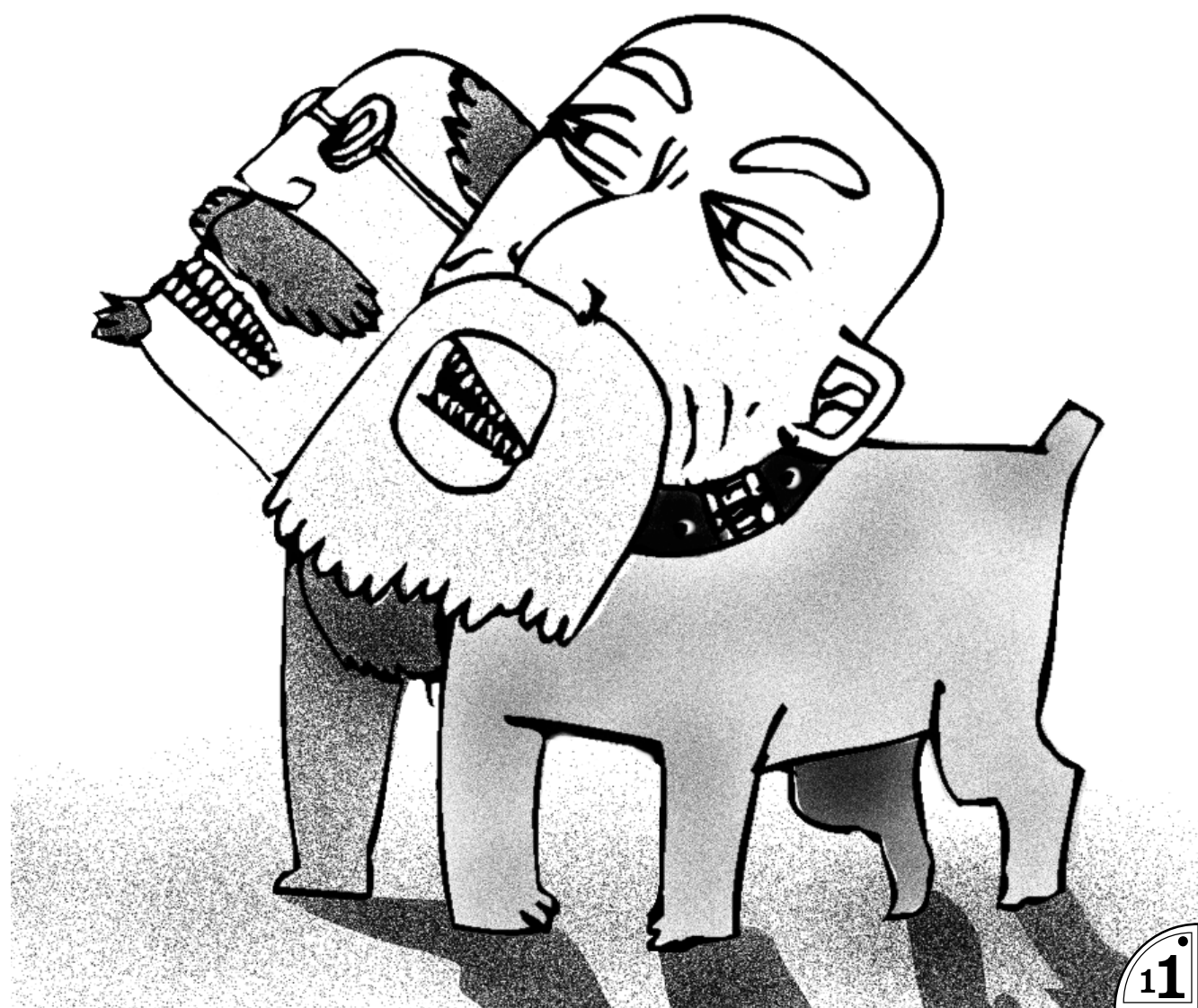
Hablemos ahora de literatura. Digamos ahora que quienes con honestidad y auténtica militancia, muy lejos del oportunismo que también hubo en la izquierda, perdieron su capital cultural, su prestigio, un lugar en el canon, ofertas económicas y *glamour* y complicidades por cambiar el futuro, por hacer una literatura tal vez en exceso didáctica, acaso ingenua, quizá demasiado sencilla, tal vez de una grandeza que aún no hemos comprendido, merecen nuestro respeto. No merecen nuestro paternalismo ni nuestra vergüenza ni nuestro arrepentimiento. Porque sea lo que sea una escritura revolucionaria, no parece creíble que consista en encontrar una figura mediática «del otro lado», una figura que escriba «buenos» libros, esto es, tan «buenos» que hasta la noble Academia, por supuesto independiente y objetiva, se vea obligada a reconocerlo, y el noble Mercado, por supuesto libre y sin dueños, se vea obligado a reconocerlo, y la noble autonomía de la literatura, por supuesto desvinculada de intereses, por supuesto incapaz de fomentar un tipo de narraciones y dejar fuera de la circulación otras, se vea obligada a admitirlo. No se quiera ver aquí la clásica condena al autor de éxito o la idea de que el fracaso es necesariamente una marca de honestidad. Pero que nada tampoco nos impida decir que la construcción de una escritura revolucionaria no puede ser solo un proyecto individual, sino que requiere construir también un lugar a donde dirigirse y un espacio común que no podrá coincidir con el espacio donde habita ni el lugar hacia donde se dirige la inmensa mayoría de la literatura capitalista de nuestro tiempo. Y si expresiones como «realismo socialista» o «novela social española» no designan

el final del trayecto, que no sean tampoco la excusa perfecta con que regresar justificados al discurso dominante.

Por estar referidas a la ciencia, las palabras del inmunólogo cubano Agustín Lage permiten aproximarse de otro modo al tema que nos ocupa: «La ciencia aprende por ensayo y error, pero los sistemas de ideas generales determinan qué es lo que se ensaya y qué sectores de la realidad se exploran». Habiendo convenido en este aserto resulta más sencillo asumir que los sistemas generales de ideas determinan también qué se ensaya en literatura y qué sectores de la realidad se exploran; determinan, en consecuencia, sobre qué no se va a seguir ensayando, qué sectores dejarán de explorarse. Determinan cómo se volverá inútil tanto conocimiento, cómo lo que supimos del camino, sus curvas, la espesura, los animales feroces, la fuente turbia y el lugar de aquella otra fuente donde sí se podía beber, el barranco oculto, las dos encrucijadas, todo se volverá inútil porque hoy los sistemas generales de ideas dicen: quedémonos aquí; dicen: dejemos de pensar que hay que adentrarse donde no hay más carretera, quedémonos, exploremos el horror nuestro de cada día, pero no sus causas, exploremos la inconsciencia, pero no su necesidad.

La novela desde su nacimiento como género ha dado multitud de pasos en falso, ha emprendido multitud de caminos que conducían a un callejón sin salida, ha tomado recursos de otros géneros, ha evolucionado adaptándose al medio literario en cada momento. Y cada uno de esos pasos en falso, como cada una de sus metamorfosis, han sido estudiados, valorados, han pasado a formar parte de una suerte de capital acumulado llamado cultura. No así la escritura revolucionaria. Ni se estudiará ni pasará a formar parte de bagaje alguno, pues su sola mención producirá rubor, deseos de renegar de ella, arrepentimiento. ¿Pero de qué se reniega?, ¿del camino escogido para atravesar el cerco o de la voluntad de atravesarlo?

En 1997, a partir de la conocidas palabras de José Martí, «dos patrias tengo yo: Cuba y la noche. ¿O son una las dos?», el escritor y entonces presidente de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, Abel Prieto, con motivo de un debate interno sobre el papel de la literatura, reivindicaba la noche para la posible literatura que se escribiera en Cuba. Tal vez no se trata solo de que los novelistas revolucionarios creen personajes colectivos, o de que frente al consuelo y el acompañamiento en lo oscuro que parece ofrecer a veces la novela burguesa, ofrezcan siempre el sol del mediodía y los cantares de la comunidad. No solo, diríamos entonces, reafirmar las certidumbres, sino latir también junto a lo incierto, y en lo incierto residirá además la idea de literatura.



Con todo, importa recordar que ni siquiera la noche es la misma para quienes viven a costa de otros y para quienes son obligados a vivir para otros. Ese «no ser la misma» a menudo se ha visto exclusivamente como una limitación, lo que daba lugar al deseo del esclavo de convertirse en amo y no de convertirse en hombre libre, o al deseo del escritor revolucionario de hacer alta literatura sin poner en duda al legislador que había dictado las leyes por las que se regía el ingreso en la alta literatura. Desde la posición contraria se quiso, en cambio, convertir la noche del oprimido en hogar propio, como si ella fuera el único recinto admisible y de ahí nacieron discursos que remedaban o halagaban una cultura obrera, o campesina, o una cultura colonizada sin cuestionar cuánto de heredado, impuesto, mutilado había en esa cultura y en la literatura circunscrita a unos límites que tampoco eran suyos. Ahora sabemos que cualquiera de estas dos opciones es insuficiente, y no lo sabemos en el vacío, sino en la historia, y si lo sabemos es porque no renegamos ni estamos solos, porque no venimos de ninguna parte, sino de una ola de siglos en la que los conflictos se han manifestado y siempre fue posible decir qué es lo que estaba en juego, qué clase de vida y para cuántos y para quiénes.

Desde este conocimiento cabe proponer una poética para una escritura impura, y condicionada y material. Una escritura consciente de que ni aun en los países donde las revoluciones no pudieron ser destruidas, el socialismo ha llegado a existir sin la amenaza permanente y sin los condicionantes que esa amenaza impone. Propongamos entonces la poética de una escritura militante.

Escribió Tolstoi que el arte comienza cuando una persona expresa un sentimiento a través de ciertas indicaciones externas «con el objeto de unir a otro u otros en el mismo sentimiento». Ha escrito Raymond Williams que el significado de la palabra comunicación puede resumirse como la «transmisión de ideas, informaciones y actitudes de una persona hacia otra». Partiendo de cuanto tiene la literatura de comunicación, que es mucho, bien saben los formalistas que es mucho, y recordando a Brecht cuando decía que los sentimientos se piensan, nace una visión de la literatura como actividad destinada a unir a las personas en actitudes comunes, siendo la actitud un sentimiento pensado y siendo, en el caso de cierta literatura, la representación el modo particular de pensar los sentimientos.

La escritura actúa siempre como proyección, los sentimientos pensados en la literatura han sido los pensados en la



sociedad y solo la conjunción de factores de lucha, azar y militancia ha permitido a veces que, en el seno de sociedades capitalistas, la literatura dejase de transmitir el discurso de las clases dominantes y acertar a pensar, representar y escribir otra vida. Se trata entonces, y hasta tanto el discurso que una hipotética literatura pueda proyectar sea otro, de provocar esa conjunción de factores. Provocarla, producirla activamente ahora que ya la posmodernidad declina y sabiendo que el regreso al sujeto moderno no es nuestra reivindicación, porque no es cuestión de volver y porque aquel sujeto llevaba dentro de sí la falacia de la naturaleza burguesa universal.

La escritura que tiende a la revolución, la que se escribió, la que se escribirá, no está hecha, está siempre por hacer y su estructura, sus temas, su práctica de la autoría, habrán de ajustarse a cada momento, no podrán fijarse. Pero sí cabe hablar hoy de una poética de astucia e indignancia, rebeldía y dignidad, y diremos ahora qué son astucia e indignancia, rebeldía y dignidad.

Es indignancia escribir por ejemplo, como en este artículo, «muchos juzgamos», es indignancia saber que muchos no habrán reparado en ello y algunos y, probablemente, algunas, sí. Es indignancia no tener una lengua capaz de condensar el «muchos y muchas de nosotros y de nosotras», indignancia es no tener una realidad donde el género gramatical sea solo un instrumento de economía lingüística y no articule el silencio o el desdén. Es, en otro orden de cosas, no heredar tradición alguna a no ser en conflicto, a no ser con violencia y sin dejar a un lado, como tanto se ha querido, la sospecha; indignancia es no poder descansar en lo que aprendimos —pero quién nos enseñó, pero con qué ojos— a ver como admirable.

Es astucia lo contrario de la franqueza, no escribir como si se hubiera ganado la batalla porque no se ha ganado. Acaso algunos escritores revolucionarios creyeron que podían empezar desde el principio, que podían ser francos, pero no podían; por eso hoy, aun cuando nos conmueve su franqueza hasta el dolor, decimos: hay que seguir adelante, no era tiempo de pararse todavía, no bastaba entonces y menos basta hoy con hablar como si no existiera el discurso dominante pues existe, domina, y cerrar los ojos solo nos hace más débiles. Finge el astuto guerrero no socorrer a la ciudad amiga que está sitiada y atacar en cambio la capital del enemigo, finge y logra así deshacer el cerco de la ciudad y sorprender al enemigo en el camino cuando este regresa para proteger su capital; logra con procedimientos engañosos el guerrero más débil triunfar en la batalla, pero sabe, no obstante, que si su argucia fuera descubierta no renunciaría, que defendería a la ciudad amiga aun en las circunstancias menos ventajosas; y jura que si adoptar las maneras del enemigo implica servirle, entonces ha de rechazar esas maneras, pues la astucia termina en el instante en que comienza la traición.

De la dignidad supimos que no es nunca individual, la dignidad del hombre más solo de la tierra es colectiva, la dignidad de aquel que dice «no» y nadie le oye, y su «no» jamás será contado, es colectiva. Existe porque ese «no» es con otros, para otros que en él se apoyan.

La rebeldía pertenece a la historia y hoy rehúsa pactar con la injusticia de la explotación, convenir en la tristeza del esclavo, celebrar la mezquindad del dueño.

El texto literario no termina en sí mismo, es un hecho extensivo; como se proyecta la luz, como se propaga por el solo hecho de existir y no es posible detener una ola del mar sin perder la ola y no es posible que una onda esté quieta, así ocurre que no es posible cercenar de cada texto literario el viento, el haz, el foco que en la lectura se constituye y del que somos parte. Y hay un viento distinto del que procede del capitalismo, un foco sin filtros, un haz incontenible de claridad y de rabia. ■

Madrid, diciembre de 2005
Guaragua. Número 21

Belén Gopegui: Escritora española. En el 2004 se publicó en Cuba, su novela *El lado frío de la almohada*.

Los intelectuales.

Diez puntos a favor de la integración

Luis Britto



I. ¿Qué es un intelectual? Un intelectual es alguien cuyo trabajo consiste más en la integración de signos y de símbolos que en la manipulación de objetos físicos. Además utiliza el conocimiento adquirido en eso para intervenir en la esfera social.

Las disquisiciones sobre si el intelectual tiene o no responsabilidad social son vacuas. El manipulador de signos que no interviene en lo social no es intelectual, es simplemente un especialista, un contabilista que está contando números; pero no la realidad. Einstein, que abre las puertas de la era atómica, primero pide que se haga una bomba atómica para detener al fascismo y luego pide que no se use el arma atómica en otra guerra: es un intelectual. Está interviniendo en campos sociales que teóricamente no son los de su especialidad, pero que sí son de su condición de ser humano. Eso es un intelectual.

II. ¿Existe una responsabilidad social del intelectual?

Sí. Todos tenemos una responsabilidad como seres humanos. Sin embargo, esa responsabilidad es directamente proporcional a nuestros poderes. Cualquiera tiene responsabilidad por la palabra que dice, la cual puede insultar, herir, agravar; pero el que tiene la posibilidad de multiplicar esa palabra en un libro de cinco mil ejemplares tiene cinco mil veces más responsabilidad. El que tiene acceso a la columna de un periódico y multiplica su voz 360 mil veces, tiene 360 mil veces esa responsabilidad. El que accede a

una emisora de televisión que llega a varios millones de personas, tiene varios millones de responsabilidades.

En ese sentido no es que tenga o no responsabilidad. La palabra es un hecho social, es lo que une y a la vez desune y destruye a las sociedades. Mas en ese caso hay una multiplicación de la responsabilidad: a medida que aumenta el ámbito de extensión, el alcance del intelectual adquiere poderes sobrecogedores.

III. ¿Cuál ha sido la responsabilidad de los intelectuales en América Latina y cuál debe ser?

«América Latina y el Caribe», tal como la conocemos, es una creación intelectual. Es inventada, pensada por un caballero llamado Nebrija que les propuso a los reyes católicos una gramática, un manual de coordinación de signos y símbolos, al cual calificó como un instrumento de imperio para las tierras que se iban a conocer. A través de la pluma de ganso, el papiro o los pergaminos mal hechos, la catequesis y todos los instrumentos sangrientos, se creó una comunicabilidad cultural desde el Río Grande hasta la Patagonia, una obra verdaderamente prodigiosa y pasmosa teniendo en cuenta la limitación de medios, pues casi no se utilizó la imprenta y solo fue autorizada en algunas provincias y virreinos pocas décadas antes de la independencia. La realidad es que eso existe, y es lo que permite que nos llamemos latinoamericanos desde la cuenca del Caribe hasta la Patagonia, en las Alturas del Perú, el Altiplano y Bolivia —y que, no obstante, hayamos heredado la inmensa

cantidad de idiomas, culturas, etcétera. Tenemos una comunicabilidad que sirve para nosotros como esa latinidad que fue el fundamento de ese otro hecho cultural que llamamos Europa.

Por un lado, está el idioma y por otro, el conjunto de valores de la cristiandad popular: La cristiandad mezclada con deidades indígenas pasadas de contrabando, deidades africanas metidas por la puerta trasera: un sincretismo extraordinario. Ese es nuestro lema y debemos conservarlo y multiplicarlo hasta hacer de eso de nuevo una unidad política, económica y social. Esa es la tarea, diría yo, de los intelectuales.

IV. ¿Cómo podemos emprender esta tarea?

En primer lugar debemos ocuparnos del instrumento primordial de la catequesis: debemos recrear culturas. Tenemos que defender el castellano y las otras lenguas. Por ejemplo, como sucede en Puerto Rico, donde hablarlo es un compromiso y una defensa, la defensa de nuestra lengua, de hacerla cada vez más rica, tratar de decir cosas más útiles, más interesantes, más expresivas.

Recrear nuestra vinculación con el castellano de España, además, porque tenemos una herencia cultural con ellos. Establecer ese vínculo, ese vaivén que existió con Rubén Darío y el modernismo, y luego con los grandes autores del *boom*. Hay que lograr esa unidad viviente.

Asimismo, debemos mirar hacia nosotros. Gran ejemplo: Brasil acaba de dictar una ley, voluntad de estado, de considerar al castellano primer lenguaje para ser enseñado aparte del portugués en las escuelas brasileñas. Debemos reciprocarnos. No hay cosa más dulce e inteligible que el portugués americano, el brasileño. Casi todo brasileño culto habla portugués, que es un castellano perfectamente inteligible y musical, mientras que nosotros, ¡oh vergüenza!, no lo logramos. Es una obligación para nosotros salvar esa mínima frontera que nos separa de la mitad de nuestro ser latinoamericano, del país continente que es Brasil. Además de eso, debemos mantener la integridad de las lenguas indígenas, que en muchos de nuestros países llegan al 60% de la población, y luchar por que en ella haya una educación intercultural bilingüe que permita a los indígenas tanto desarrollar su tradición en las lenguas originarias, como tener acceso al castellano cuando lo deseen, y al portugués del Brasil y todas las otras lenguas.

V. Los intelectuales en América Latina, en aras de la integración, debemos luchar por una profunda reforma de los programas académicos de toda Nuestra América. Parece inconcebible que en la Facultad de Derecho de la Universidad de Venezuela, siendo un país petrolero, no se enseñe Derecho de Hidrocarburos y de Mina. En su Facultad de Ingeniería no se enseña Ingeniería del Petróleo, y en la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales no se enseña Economía Petrolera. Tenemos que reformar absolutamente nuestros planes de estudio para volverlos hacia nuestra realidad.

¿Cuántos de los programas de estudio de nuestros países carecen de una Historia de América Latina! O si la cuentan, en muchos de los casos está totalmente tergiversada. Pero lo peor es que en la mayoría no existe.

Tiene que existir en todos los programas de educación, en todos los niveles, el estudio



de nuestras realidades, nuestras culturas, nuestra historia, nuestra economía, nuestra sociedad, nuestra realidad política. Conjuntamente eso tiene que ser compensado con un sistema de intercomunicabilidad que nos vaya constituyendo verdaderamente como la nación que somos. Estos programas deben, en lo posible, buscar algún tipo de información de tal manera que haya una especie de validación automática de los estudios de una frontera a otra. No hay diferencia en nuestros rubros, pero cuando llegamos al sector académico, nos encontramos con una muralla superior a la muralla china. Esa tiene que ser una de las tareas que se deben cumplir íntegramente para lograr una integración.

VI. Esa tarea también pasa por lo siguiente: la constitución de institutos de estudios latinoamericanos. En EE.UU. existen cerca de 300 institutos de estudio sobre América Latina que escudriñan todo lo que hacemos. ¿Cuántos tenemos en América Latina?

Tenemos muchas fantasías, pero centros como por ejemplo Casa de las Américas en Cuba, el Instituto de Historia del Caribe, la Fundación Jetulio Vargas en Brasil, son muy escasos. En Venezuela se fundó con grandes intenciones el Instituto Rómulo Gallegos; mas, por falta de presupuesto, hubo una especie de estrangulamiento voluntario para que no llegara a ser el gran instituto que tenía la idea de ser. Tiene que haber en cada país varios institutos de investigación latinoamericanos que sirvan de fomento y estudio de la nación latinoamericana y del Caribe, que sean centros de recolección, de intercambios de experiencias, de promoción, de publicaciones de libros, de películas... Esa es una

tarea que tiene que ser cumplida en todos lados.

VII. Pasando a un elemento institucional, se necesitan convenios diplomáticos. Apenas tenemos pequeños convenios; pero tiene que haber, desde ya, una especie de gran acuerdo que realmente establezca la intercomunicabilidad libre de los bienes en América Latina; el intercambio libre de películas, libros, grabaciones, obras de arte, siempre que no formen parte de nuestro patrimonio que ha sido profundamente saqueado a lo largo de décadas; y que además arregle de una manera categórica y por voluntad internacional los problemas que ya he señalado de validez de los estudios. Toda esa serie de elementos deben ser categorizados desde leyes diplomáticas.

VIII. Los intelectuales debemos tener una activa militancia en organizaciones que multipliquen y divulguen nuestro refuerzo. Estamos hablando en este caso de redes como la Red en Defensa de la Humanidad. El intelectual vive en una especie de rito de aislamiento, pues en realidad es cierto que la creación, necesariamente, es un momento de soledad, y eso en ocasiones nos lleva a la idea de que las ausencias no existen y los demás intelectuales, mucho menos.

IX. También hay especies de periódicos culturales que son como agencias de censura, con listas ocultas de intelectuales que no se mencionan nunca. Lo cierto es que entonces debemos tener una militancia dentro de ese tipo de organizaciones encaminadas a la acción social, política y cultural, y diría

también: una militancia dentro de los medios de comunicación.

A veces el intelectual menosprecia los medios; pero el deber es tener la militancia en los medios que tengan mayor difusión en cada época. Cuando Dostoievski y Honorato de Balzac escribieron novelas y publicaron en los periódicos, fueron considerados mucho menos que escritores, fueron despreciados unánimemente porque utilizaron un medio de comunicación tan vulgar. Ese medio de comunicación fue el vehículo de las grandes obras maestras del siglo XIX, porque hubo quien se atrevió a utilizarlo. En la medida en que nos abran la puerta debemos entrar el pie, y luego la rodilla, colarnos y estar allí hasta que nos boten con las listas de proscripción, que son meritorias. Uno debe ser un intelectual que ni se veta ni lo vetan. El intelectual no debe censurarse ni quedarse tranquilo cuando lo censuren, debe ser más fuerte que el odio y colar su mensaje a través de las formas más diversas. Ese sentido excita la creatividad. No hay nada como estar en un aparato clandestino en que todo está vetado para comenzar a inventar cosas.

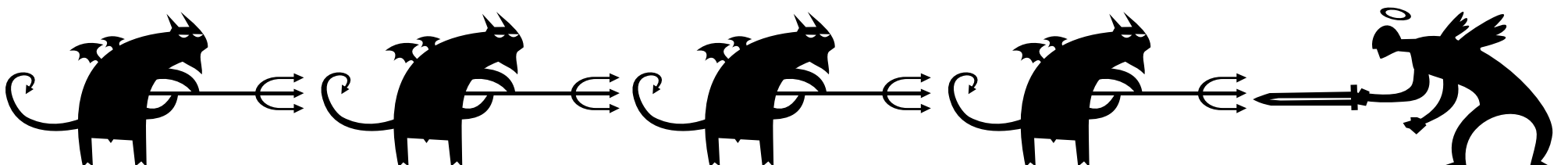
X. A redes como En Defensa de la Humanidad le corresponde replantear el papel del intelectual. Este quiere pensarse a sí mismo como la persona que lo sabe todo y va a llevarlo a las masas. Por el contrario, nosotros que vemos las cosas desde adentro, sabemos que no sabemos nada. Somos intelectuales porque queremos aprender, y justamente lo que está sucediendo en América Latina y el Caribe es un fenómeno prodigioso que reinicia otro ciclo revolucionario dentro de la humanidad. Es el auge de los movimientos sociales. La sociedad se ha puesto en marcha, sin partidos, sin dirigentes, a veces sin programas; está logrando efectos, demoliendo las políticas del fondo monetario, tumbando gobiernos, aceptando reformas sociales por sí misma, defendiendo las aguas.

Los intelectuales tenemos que acercarnos a ese movimiento. Tratar de entender qué sucede, cómo se organiza. Yo siempre digo que la Cuarta Guerra Mundial empezó en Venezuela el 27 de febrero de 1989 cuando todo el pueblo, sin conducción, sin programa, se rebeló a escala nacional contra un programa del Fondo Monetario Internacional. Allí empezó otra etapa dentro de los asuntos mundiales.

Debemos intentar extender esos movimientos sociales, tratar de convertirnos en portavoces de ellos y tratar de lograr la reconstitución de las sociedades poniendo a los partidos políticos y al estado al servicio de estos movimientos, y la economía y los sectores económicos al servicio de ese bloque social. También debemos intentar comprender, facilitar, intercomunicar, servir de vía de comunicación y legitimación a la expresión de ese movimiento.

Tenemos una prodigiosa y bellísima tarea que es la de asistir al alumbramiento de un mundo. América Latina y el Caribe es una realidad ya creada por la cultura y con la cultura debe adquirir tonos de realidad cada vez más categórica, innegable, palpable e indetenible. ▀

Luis Britto: Periodista venezolano, escritor e investigador en Ciencias Sociales. Premio Casa de las Américas 1970 y 1979 con *Rajatabla* y *Abrapalabra*.



«Prepara la sopa, que voy a pintar un ángel más.»
(EL PERUGINO, SEGÚN LEZAMA)

Encuentro las pinturas de José Adrián en una pequeña galería que da a un patio interior, en los bajos de las oficinas de Eusebio Leal, unos pasos antes de llegar a la Plaza de la Catedral. Son las dos y media de la tarde y, sin embargo, resulta muy obvio que allí, en ese espacio, es otra la hora: podríamos decir que siempre está anocheciendo entre aquellas criaturas iluminadas a medias desde dentro, sobre todo, y algo también desde fuera.

Me aborda, primero, un arcángel muy altivo y pálido, provisto de una corona chispeante, turbulenta, como de pavo real, y un escudo que parece caer diagonalmente como una cascada de hierro o agua o viento, o de todo eso junto, y solo más tarde descubro, en primer plano, el ojo de un leviatán que acompaña a la figura protagonista desde otra dimensión: ni dialoga con ella ni se le opone; no es, sin duda, el dragón-que-hay-que-matar. (La espada del arcángel está ahí, pero resulta incierta, remota, casi imperceptible, y es que en los cuadros de José Adrián, aunque hay huellas de «literatura», los conflictos han sido afortunadamente pospuestos: predomina en estas piezas un pacto, una tregua, un insólito equilibrio.)



La orla del adiós.

Abel Prieto

En el «Trasmundo» de José Adrián Vitier



Apagón.

Después me detengo ante una Ligeia, limpia en este caso de todo efectismo, que atraviesa la penumbra con una lámpara, calladamente —reina siempre el silencio en los cuadros de José Adrián—, y vuelvo a ver al «otro», al hipotético antagonista que no llega nunca a serlo: es ahora un fantasma muy débil, muy suavizado, doliente, sí, pero del modo más sobrio que pueda imaginarse, y absolutamente inofensivo: no va a aterrorizar a la mujer de la lámpara, ni a ella ni a nadie, ni provocaría jamás los chillidos de la película-del-sábado ni los melodramáticos finales de Poe.

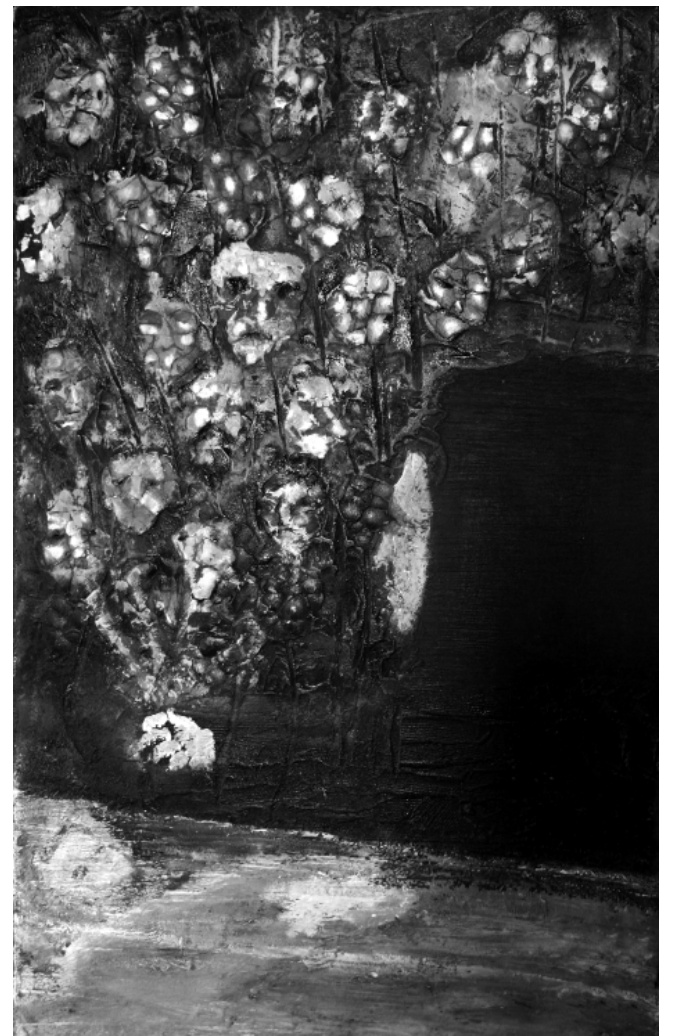
Del mismo modo, los dos personajes que conviven en la pieza «Insomnio», en ese pedazo mínimo de noche, no pueden tropezarse: aquel que avanza, erguido, condenado a la vigilia eterna y a la verticalidad, parece ligado además, por una maldición, a su siniestro ramo de flores, mientras que «el otro» habita una fluyente y blanquecina horizontalidad durmiendo o fingiendo dormir su sueño-muerte. En otras piezas, los retratados solo se aproximan entre sí muy relativamente, sin comunicarse: se dedican más bien a posar para el artista: una niña sostiene lo que podría ser un



Talíz o la vida nueva.

perrito, o un perrito-foca quizá, con una ternura sutilísima, apenas sugerida —no hay sentimentalismo en la pintura de José Adrián, no hay lágrimas ni «gestos» ni el menor vestigio de teatralidad—, y en un trío oscuro, incomprensible, nos sobresalta un animal jiráfico, o unicórnico, quién sabe, salido de la mitología privada del artista o de aquella visión —bellamente recogida también en una de las piezas— que tuvo su tatarabuelo en medio de la feijoosiana campiña del centro de Cuba.

No hay dudas de que José Adrián ha creado un mundo, un trasmundo, personalísimo: hablo de esto con él, con Silvi-ta y José María, rodeados por la atmósfera prematuramente anochecida y por aquellos personajes siempre un poco borrosos, como abocetados. Hablo, hablamos, del peculiar colorido de estos cuadros, de los tonos apagados, muy parcos, que le son propios, del velo que amortigua sabiamente cada una de las escenas, y de la relación entre pintura y poesía, y recordamos a algunos pintores-escritores nuestros, a Fayad, a Carlos Enríquez, y además a Antonia Eiriz, a William Blake, y, de pronto, José María señala un rostro redondo en el cielo



Insomnio.

de una curiosísima pieza galáctica o planetaria y dice que se le parece a alguno de los increíbles dibujos de Rapi, y tiene razón. Luego salgo a la calle, a la hora real —son casi las cuatro—; pero en medio de la luz quemante, el bullicio, el gentío, me escoltan durante el resto de la tarde los personajes de José Adrián y sigo escuchando sus mensajes susurrados, susurrantes, y recordando —cómo evitarlo— el consejo que nos legó Lezama a través del Perugino. Felicidades, José Adrián, no pierdas ni un minuto: sigue pintando ángeles y arcángeles y ligeias y valdemares y ushers y fantasmas insomnes y también leviatanes, dragones, unicornios, perros-focas y otros animales villareños o medievales. ▀

15 de febrero de 2006

Abel Prieto Jiménez: Narrador y ensayista. Entre otros libros, es autor de la novela *El vuelo del gato*, 1999.



Palabra e identidad fueron para mí una paciente y trabajosa conquista. Me sumergí en el castellano a través del oído, por ósmosis con los ruidos que venían del barrio, voces de los pregoneros, parloteo del vecindario, trozos de la novela del aire, conversaciones de los visitantes, rondas infantiles en el parque cercano. Mientras tanto, seguía leyendo en francés —idioma del espacio privado de la casa— poesía, cuentos de Perrault y de Andersen, novelitas de la condesa de Ségur. Me fascinaba la cámara sangrienta de Barba Azul. Así se me fue adentrando el país, isla que habría de resultar puerto definitivo. La historia, un acontecimiento ocurrido en la frontera de una tierra ignota llamada Polonia, fracturó para siempre el verde paraíso de los amores infantiles. Supe desde entonces que no podría vivir al margen de ella y aprendí geografía siguiendo el paso de las batallas en la Europa distante, allí donde seguían viviendo y, en algunos casos morirían combatiendo, mis antiguos compañeros de juego.

Cada uno en su momento, Fernando Ortiz y José Lezama Lima me recomendaron tomar la senda estrecha de la especialización, descubrir un filón para llegar hasta lo más hondo de su raíz, paradójico consejo de quienes se lanzaron a la aventura de un saber ecuménico. Quizá hubiera seguido el consejo, pues no me disgusta el sistemático horadar de las polillas. Pero mi curiosidad por el presente es apremiante e infinita, estimulada por la búsqueda de las interconexiones entre vida y poesía, entre arte y literatura.

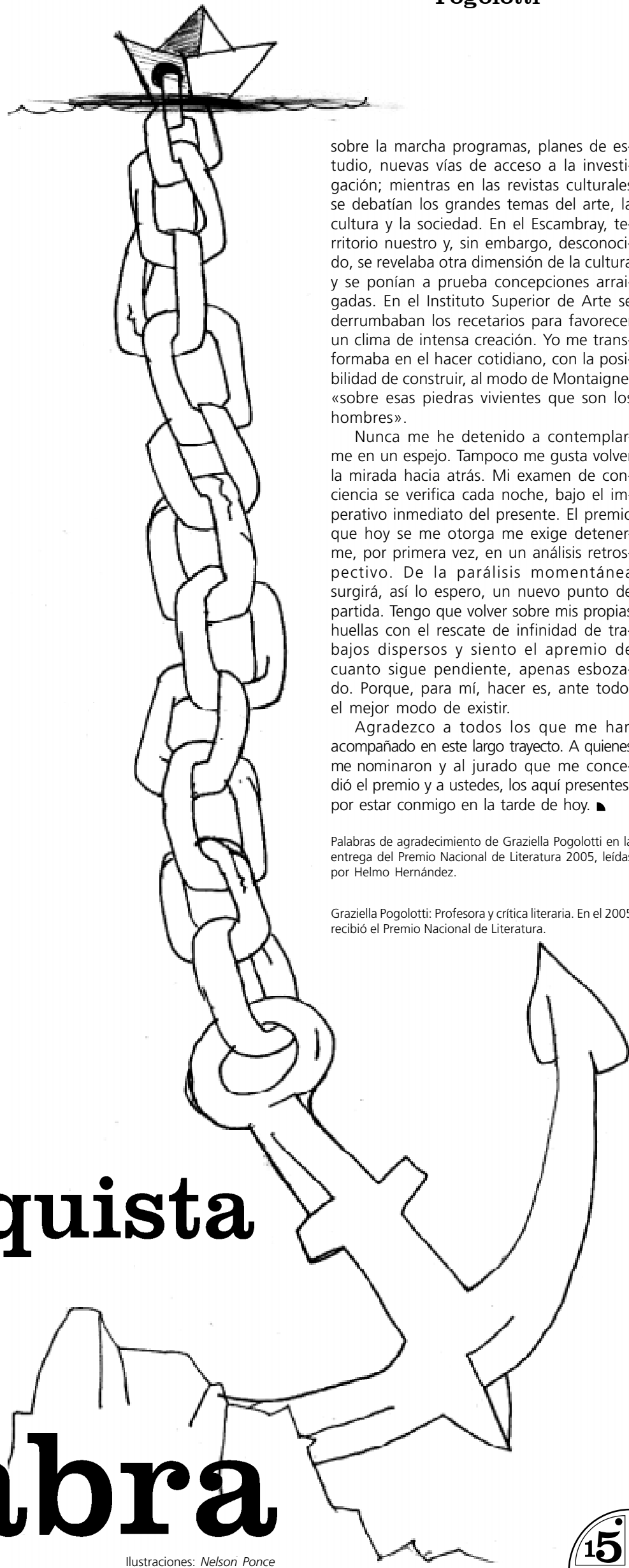
La isla es un puerto, un refugio y, a la vez, un frágil hilo de tierra, llave del Nuevo Mundo, antemural de las Indias occidentales, extendido entre el Atlántico y el Caribe, sacudido por los vientos del norte y los huracanes del sur. Cultura y nación se han ido haciendo en el permanente diálogo entre el adentro y el afuera, entre el esplendor de la imagen martiana de la tierra y la mirada puesta en los caminos del mar, portadores de libros y de inquietudes modernizadoras, asiento de inmigrantes forzosos o voluntarios, objeto del deseo para piratas y potencias coloniales, involucrada por ello en conflictos globales que desbordan su pequeña dimensión. Por encima de «la maldita circunstancia», las letras y las artes han entretejido un diálogo fecundo con el resto del planeta. Hemos crecido en un estimulante canibalismo cultural.

Mi biografía personal es inseparable de mi trayectoria intelectual. Sigo pensando que *La cartuja...*, de Stendhal, me acompañará a la hora del reposo en algún rincón solitario. Porque Parma está en todas partes, construida por Arrigo Beyle, casi en vísperas de su muerte, sobre su experiencia de vida y de lectura, sobre su visión del paisaje y del arte de Italia, sobre el desgarramiento

de quien, a pesar de todo, tuvo que observar, como Fabricio, la batalla de Waterloo desde los márgenes, desgarrado siempre entre la pasión y la lucidez. Pero, en días de meditación y recuento, me acompañará también otro texto forjado en el crisol de la pasión y de la lucidez, el último diario de José Martí. Sobre el áspero suelo de Playitas de Cajobabo, peregrino de su isla, el organizador de la guerra de independencia inventa las palabras para el paisaje de la utopía, atraviesa los tiempos afincando en la inmediatez del apunte cotidiano. Conocedor de las debilidades humanas, ha vencido la amargura y preserva para él, para nosotros, la eterna virginidad del deslumbramiento. Pasión, lucidez, inocencia no son dones ofrecidos por las hadas junto a la cuna. Son conquistas tardías, obra del estudio, de la vigilancia autocrítica, de la fractura de los muros que separan mundo interior y acontecer de la vida. Mi primera reseña surgió de una necesidad personal de comunicación. Siempre aterradora, la página en blanco me ofrecía la posibilidad de un diálogo íntimo. Luego, se impuso la exigencia de análisis, el desmontaje racional del texto. A la vivencia sucedía el distanciamiento y, con ello, la tentación del autoritarismo. Había que recuperar la inocencia, la sorpresa del primer instante, abrir el cauce a la subjetividad, convertir la lectura en un ejercicio de la imaginación, recuperar la libertad aherrojada y el diálogo cómplice con el texto. Normativista o dogmática, la crítica corre el riesgo de establecer paradigmas reduccionistas. Pierde entonces su efecto multiplicador, su posibilidad de sugerir secretas interconexiones sociales, históricas y también culturales. Así se borran las fronteras que separan la reseña del ensayo, la primera dictada por la inmediatez, el segundo crecido en una reflexión más reposada. Más allá de mi trabajo personal, creo que los estremecimientos del milenio requieren, como nunca, la presencia del ensayo, aventura del espíritu, salvaguarda de la persona.

El triunfo de la Revolución Cubana permitió tocar con las manos sueños difusos, impalpables. En la voz colectiva, en el desbordamiento de las masas, convergían antiguas reivindicaciones de independencia y justicia social y proyectos personales de refundación del país. Mi ámbito era el de la cultura, aunque no dejara por ello de responder a los llamados que a todos nos convocaban. La Biblioteca Nacional dejaba de ser mausoleo para llenarse de lectores y de un público atento a conferencias, exposiciones y audiencias musicales. En la Escuela de Artes y Letras se inventaban

La conquista de la palabra



Graziella Pogolotti

sobre la marcha programas, planes de estudio, nuevas vías de acceso a la investigación; mientras en las revistas culturales se debatían los grandes temas del arte, la cultura y la sociedad. En el Escambray, territorio nuestro y, sin embargo, desconocido, se revelaba otra dimensión de la cultura y se ponían a prueba concepciones arraigadas. En el Instituto Superior de Arte se derrumbaban los recetarios para favorecer un clima de intensa creación. Yo me transformaba en el hacer cotidiano, con la posibilidad de construir, al modo de Montaigne, «sobre esas piedras vivientes que son los hombres».

Nunca me he detenido a contemplarme en un espejo. Tampoco me gusta volver la mirada hacia atrás. Mi examen de conciencia se verifica cada noche, bajo el imperativo inmediato del presente. El premio que hoy se me otorga me exige detenerme, por primera vez, en un análisis retrospectivo. De la parálisis momentánea surgirá, así lo espero, un nuevo punto de partida. Tengo que volver sobre mis propias huellas con el rescate de infinidad de trabajos dispersos y siento el apremio de cuanto sigue pendiente, apenas esbozado. Porque, para mí, hacer es, ante todo, el mejor modo de existir.

Agradezco a todos los que me han acompañado en este largo trayecto. A quienes me nominaron y al jurado que me concedió el premio y a ustedes, los aquí presentes, por estar conmigo en la tarde de hoy. ▀

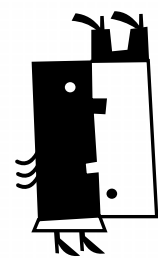
Palabras de agradecimiento de Graziella Pogolotti en la entrega del Premio Nacional de Literatura 2005, leídas por Helmo Hernández.

Graziella Pogolotti: Profesora y crítica literaria. En el 2005 recibió el Premio Nacional de Literatura.

Ilustraciones: Nelson Ponce



Magda Resik Aguirre



encuentro
con...

La casona de El Vedado donde vivió gran parte de sus años altos la poetisa Dulce María Loynaz, es el escenario de un diálogo que no puede desentenderse de su entorno. «La primera vez que asistí a una sesión de la Academia Cubana de la Lengua —confiesa ante un gran público Nancy Morejón—, se debió a una invitación de Ángel Augier, exactamente el día en que iba a pronunciar su discurso de ingreso a la institución, dedicado nada más y nada menos que a Don Julián del Casal.

«No fue exactamente la única ni la primera vez que me había encontrado con Dulce María Loynaz, quien tiene una obra de las más deslumbrantes que pueda encontrarse en nuestro país y en nuestra lengua. Era una personalidad extraordinaria, muy conocida también porque tenía un carácter tremendo. Colaborando con la Casa de las Américas, tuve el privilegio de presentar el único disco que hizo Dulce María para la colección *Archivo de la palabra*.»

En aquel entonces Nancy Morejón no debió imaginar que ostentaría una de las letras de esa Academia Cubana de la Lengua que tantas veces sesionó en la casona de El Vedado, a donde regresó hace poco, cuya presidencia estuvo muchos años bajo el cuidado de la Loynaz.

Foto: Alejandro Ramírez

¿Cuánta utilidad puede tener la Academia de la Lengua, si convenimos en que el idioma es un ente vivo que se transforma todos los días?

El idioma lo hace y lo recrea el pueblo. Los académicos somos como unos notarios, como unos controladores de su mejor uso para fijar los códigos de una lengua. Por ejemplo, la lengua española es la que tiene, según el presidente actual de la Real Academia, don Víctor García de la Concha, uno de los códigos mejor entramados de las que existen. Sin embargo, hay que pensar que la lengua que hablamos hoy por hoy

y la interculturalidad. Pero esa coherencia existencial y literaria solo cobra verdadera lógica si nos acercamos a su niñez.

¿Ha dicho que no puede jamás esconder o tapiar la infancia ni renunciar a su pasado?

Naturalmente que no. Es una de las razones que lo hacen a uno volcarse sobre una página en blanco. Soy de los escritores que piensan que estar debajo, enfrente a una página en blanco, es un gran reto, como si uno estuviera realmente frente a un abismo.

De manera tal que mis primeras lecturas fueron, por ejemplo, la propia obra de Nicolás Guillén que conocí en la humilde biblioteca de mi padre. Nunca lo leí en ediciones cubanas, sino concretamente en las ediciones Losada, de Buenos Aires.

Escribí en esa época sin conciencia, y mi primer libro fue publicado en 1962, en Ediciones El Puente. Es un cuaderno que agradezco a un primo mío que pasó todos aquellos apuntes diarios. Fue mi primera incursión en la literatura, de manera que ese primer cuaderno

terminaron, él me saludó muy gentil. Le confesé que yo hacía algunos poemas y se interesó por ellos. Así quedamos en encontrarnos en la sede de la Unión Nacional de Escritores y Artistas.

Sin embargo, debo recordar que nuestra amistad no se estrechó hasta el año siguiente en que los estudiantes de la escuela de Letras de la Universidad de La Habana quisimos tener una revista y preparamos un número porque Nicolás cumplía sus 60 años en 1962. Entonces lo armamos y se lo llevé junto con Zaida Rodríguez, profesora de la Universidad de La Habana.

Nancy Morejón:

CON GUILLÉN A FLOR DE PIEL

en Hispanoamérica dista muchísimo de la que recogió Cervantes en *El Quijote*, cuyo cuarto centenario hemos acabado de celebrar. Entonces, si estudiamos esos fenómenos desde ese punto de vista, nos enriquecemos extraordinariamente.

Esta no es una idea mía ni mucho menos. Me hago eco y vocera de las que considero que vale la pena difundir y apoyar. Es algo que escribió Nicolás Guillén alguna vez en uno de sus artículos, porque fue un escritor con un gran sentido del habla popular cubana.

Existe la lengua escrita, esa que vemos en los periódicos y la de los géneros literarios... y existe el habla. Entre ambas hay una gran distancia, un gran abismo.

Pero no hay lengua mejor que otra, no hay una inferior a otra. Pueden ser más difundidas, menos difundidas, pero cada una tiene sus valores y su literatura. Cuando Guillén comentaba sobre algunos libros de carácter popular, decía: la función del escritor es fijar esa lengua y comprenderla. No se puede concebir un novelista, decía José Lezama Lima, que no sepa escuchar, conversar... para que los diálogos que reproduzca en sus textos tengan la autenticidad del habla. Es esa una de las artes más difíciles en la literatura, reproducir el habla, sostener un diálogo ágil.

Una novela con un diálogo ajeno al habla que le corresponde es un soporífero. Y el diálogo es el que nos permite exponer los argumentos, hilar las tramas...

El pueblo fija esa evolución del idioma en cualquier cultura y el académico, cuya función es importantísima, recopila, decanta, apoya... pero la lengua, definitivamente, la hace la gente.

Vas a escribir poemas

En Nancy Morejón sobresa la poetisa. De su dominio de otras artes literarias nos ha ofrecido pruebas suficientes, incluso de su dominio de la oralidad, pero el lenguaje lírico es su propia naturaleza. Nicolás Guillén, el amigo de cuyas influencias literarias se precia, nos legó quizá la mejor definición de su índole poética: «Pienso que su poesía es negra como su piel, cuando la tomamos en su esencia, íntima y sonámbula. Es también cubana —por eso mismo— con la raíz soterrada muy hondo hasta salir por el otro lado del planeta, donde se le puede ver solo el instante en que la Tierra se detiene para que la retraten los cosmonautas».

Escribir es para Nancy necesidad e impulso irracional. Con los años, el anhelo es que su escritura sirva para despejar incógnitas relacionadas con la identidad nacional

Después, esa sensación se va controlando y uno va logrando que, a la vez que van cayendo palabras en esa página, algo se vaya armando. Entre las lecturas y la práctica del oficio literario uno va articulando algo. Mi origen es fundamental y la vocación literaria se despertó en mí desde muy niña...

Desde los nueve años, ¿no?

Nueve años exactamente, pero en realidad no tenía conciencia de esa vocación. Sin embargo, ya entrada al bachillerato, antes del año 1959, en un ejercicio que nos puso la doctora Elena López —nuestra profesora de Literatura— sobre la *Odisea*, descubrí en el capítulo de la gruta de Polifemo; descubrí, en fin, la fantasía.



Hice muy bien mi ejercicio, ella me calificó con muy buenas notas y me dijo: «Bueno, a ti te gusta escribir». Yo le contesté: «no escribo», pero me quedé con algo rondándome hasta que le confesé que llevaba un diario. Me lo pidió y se lo di en la clase siguiente. Eran mis notas, todas las cosas que yo no podía comunicar directamente a mis padres —con quienes siempre tuve una comunicación muy fraternal y abierta—, y que estaban anotadas en ese diario.

Después de leerlo, la profesora me dijo: Mira, tú no lo sabes, pero en ese diario hay poemas y si te interesa la literatura vas a escribir poemas. Cuando ingresé en la Universidad mi vocación se fue cumplimentando.

Nací en un hogar humilde. Los oficios de mis padres fueron hermosos: mi padre era marinero y después de la Segunda Guerra Mundial fue estibador en los muelles de La Habana; mi madre era una modista. Sin embargo, los dos eran personas con una gran conciencia de su clase y muy entregadas a las luchas civiles y sindicales de aquel momento.

está lleno de la experiencia de la infancia, que ya yo dejaba, y del inicio de mi adolescencia.

¿Cuán trascendente para la literatura cubana le resulta la obra de Nicolás Guillén?

Conocí a Guillén en la playa de Santa María del Mar, alrededor del año 1961. Yo era traductora de francés y estaba como guía de una delegación de ferroviarios franceses que asistían a un Congreso de trabajadores del transporte. Había un gran banquete y a los que yo les traducía me decían: «nosotros queremos ver a Guillén, por favor, llévenos; nosotros lo conocimos en París durante su exilio y quisiéramos saludarlo...»

Me las ingení para llegar hasta donde estaba Guillén, me presenté como guía de la delegación y pensé que iba a tener que traducir constantemente lo que dijese los ferroviarios. Fue un chasco horrible porque Nicolás hablaba un francés muy bueno, con un poquito de acento, pero perfecto. De manera tal que yo pasé a un quinto plano entre los ferroviarios y Guillén y ellos se entendieron perfectamente con sus remembranzas parisinas. Cuando

El estudiar propiamente la obra de Guillén debo agradecerse a la Casa de las Américas. Mario Benedetti y Roberto Fernández Retamar me encomendaron la tarea de conformar el volumen de la colección que se llama todavía *Valoración múltiple* —recopilación de textos sobre un autor—, dedicada a Nicolás.

A partir de entonces, por razones obvias, comencé a frecuentarlo, a pedirle materiales e incluso a visitar el Instituto de Literatura y Lingüística, donde estaba el gran archivo de la obra de Guillén.

La publicación vio la luz en el año 74, aunque había comenzado dos años antes cuando Guillén cumplía los 70. Ese trabajo me puso ante la realidad de que necesitaba hacer un estudio muy particular de su obra, pero no a través de todo lo que se hubiese escrito sobre él, sino de dos conceptos muy importantes: la Cuba que descubre su vecindario más cercano, que es el Caribe, y el



papel que desempeñó el componente cubano de origen africano.

En realidad, al amparo y al entusiasmo de Ernesto Guevara —así hay que reconocerlo—, se comenzaron a hacer una cantidad de encuentros, de confrontaciones, en relación con la pertenencia de Cuba y la Revolución Cubana, a esos ámbitos. Decidí escribir este ensayo que lleva el título del de Guillén, «Nación y mestizaje», donde quizá algunos estudiosos puedan pensar que desconocía los problemas de la forma. Y es así, porque en realidad eran aportes que habían establecido otros críticos, como Ángel Augier, José Antonio Portuondo o Mirta Aguirre... quienes estudiaron la obra de Nicolás desde una perspectiva literaria. Yo quise hacer un poco de sociología de literatura desde el punto de partida de esos dos conceptos, el de nación y el de mestizaje.

¿Es Guillén una influencia muy marcada en la poesía de Nancy Morejón o simplemente un referente?

Es una influencia. Sé que está de moda rechazar las influencias o pensar que desmeritan la obra de los escritores, pero desconocer la importancia de una influencia es confesar que somos incultos, porque todos nos formamos leyendo a otros poetas y escritores. Nadie escribe del aire ni puede darse el lujo de decir que nace de la nada.

En el caso de una zona de mi obra las influencias tienen nombres realmente riesgosos. Fue Don Fernando Ortiz quien creó muchos términos que hoy, en la vida contemporánea cubana, conducen a grandes polémicas: el tema negro, el tema mulato, la poesía negroide, la cultura afrocubana... La zona poética de mi vida literaria, es deudora de los poemas de Guillén. Sin ciertos poemas de él, no existirían ciertos poemas de Nancy Morejón. El elemento que aporta a mi obra es, precisamente, la visión de género, como se dice ahora. Y para mí

es un orgullo reconocerlo así, porque de qué otra manera iba a ser.

¿Coincides con Guillén en aquello de que existe un color cubano?

Totalmente. Esa frase apareció por primera vez en el prólogo de un libro que sale a la palestra después del gran éxito de *Motivos de Son* (1930), me refiero a *Sóngoro cosongo* (1931). Fue cuando Guillén ganó una lotería y pudo costearse la edición, porque en esa época la vida editorial cubana no existía y los autores tenían que sufragarse sus propios libros.

En ese texto, tan *sui géneris* y tan importante, se habla del color cubano que viene del espíritu a la piel, de dentro hacia fuera, donde todos somos un poco nísperos. El perfil definitivo de América, decía en otro gran poema de ese libro, estará en la medida en que reconozcamos todos los componentes de una cultura y de una identidad.

De manera que yo he sido una gran discípula de Guillén que a su vez era un gran patriota y un hombre; en términos raciales, muy influido por Juan Gualberto Gómez.

Alice Walker ha dicho que eres una mujer negra que está en paz con su país...

Es un gran elogio de Alice Walker que siempre tendré que agradecerle. En realidad es así y no es así, en el sentido de que yo pienso que un escritor tiene siempre que tener un sentido crítico en relación con el mundo que lo rodea, con la sociedad que lo rodea.

En el caso de la Revolución Cubana es imposible pensar que yo no sea una de sus criaturas, como afirmé en el discurso de recepción del Premio Nacional de Literatura. Sin embargo, a veces la gente entiende la palabra paz de un solo lado, como un elemento de pasividad que no es.

Si hay una palabra por recobrar a principios del siglo XXI es la palabra paz, porque está prácticamente al borde de ser desterrada del planeta. Y la palabra contraria, la palabra antagónica de guerra, es paz.

En esa medida, pienso que Alice se refirió a mi experiencia literaria, mucho más que como un elogio desproporcionado a los valores que pueda tener mi literatura.

El libro en su función social

¿Cuánto ha representado que la XV Feria Internacional del Libro se la consagran junto a Ángel Augier?

Es una gran felicidad y de hecho un gran honor que un escritor reciba la atención de una Feria del Libro, y como en este caso iba a estar compartida con Ángel Augier, para mí fue una doble alegría. Evidentemente, a flor de piel asoma la obra de Nicolás Guillén, que es un puente común.

Los estudios de Augier son importantes para la ensayística cubana y, fundamentalmente, han estado inclinados hacia la indagación sistemática —y me importa mucho ese adjetivo—, de la obra guilleniana. En la crítica cubana, en la historiografía de nuestra literatura, aparece su nombre vinculado al modernismo... Es Augier uno de los grandes conocedores del modernismo en Cuba y en Hispanoamérica.

Quienes pensaron en dedicarnos esta XV Feria Internacional de Libro estaban pensando que la figura, la sombra de Guillén, iba a estar entre nosotros y la luz que emana de esa sombra nos nutre y nos acompañará siempre.

¿Cómo enlazarías estos tres términos: lectura, Cuba y Fidel?

Son tres palabras que están unidas por la propia experiencia de la Feria del Libro y la existencia de nuestras editoriales. Ya recordábamos la aparición de *Sóngoro cosongo*, de Guillén, quien tuvo que sacarse la lotería para poder publicar un librito pequeño y las mismas dificultades enfrentó un escritor de la talla de Alejo Carpentier, con su libro *La Música en Cuba*.

El desarrollo de las editoriales cubanas y la existencia de las ferias ponen a circular el libro de una forma masiva. Muchos detractores y enemigos utilizan la masividad como algo que va en contra de la esencia civil, de la libertad entre comillas. Nuestra feria es masiva y está llena de espontaneidad no porque carezca de un rigor en las ediciones, en los encuentros, sino porque alrededor del universo del libro se crea una relación de los autores de diversas generaciones con los editores y el público. Es una feria itinerante, y eso es realmente un capítulo muy particular si la comparamos con otras en el mundo. Por lo general, esas ferias son del mundo editorial industrializado y se asume como parte del fenómeno mercantil con las concesiones que eso conlleva: vender por vender. Para nosotros el libro existe con una función social.

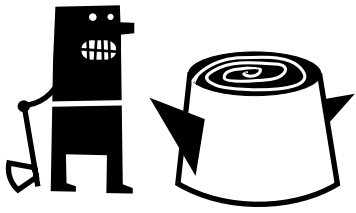
¿Realmente la lectura contribuye a reforzar la identidad nacional?

Soy devota de pocas cosas. Lo soy de ese principio martiano que dice: «ser cultos para ser libres». Fidel decía en los inicios de la Revolución, cuando se creó la editorial nacional: «no le decimos al pueblo cree, le decimos lee...», son elementos que caracterizan al movimiento editorial cubano, cuyo esplendor se comprueba siempre en la Feria Internacional del Libro de La Habana. ■

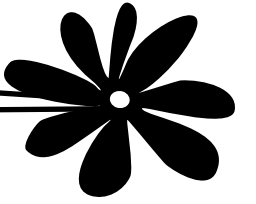
NOTAS:

Entrevista realizada en el espacio de promoción literaria Encuentro con..., del Centro Cultural Dulce María Loynaz.

Magda Resik Aguirre: Periodista. Conductora de los programas televisivos Espectador Crítico y Entre libros.



poesía



PELO
 Me cubres y eres mío
 y porque me enseñaron
 a odiarte
 eres más mío
 porque me distingues
 y me haces única
 y quieres, y siempre has
 planeado y siempre has
 querido, entrar en mis
 versos que no son mucho más
 suaves que tú.
 Eres tú el indomable y
 no sabemos adónde te diriges
 ¿cuál será tu verdadera dirección?
 Vas hacia arriba
 hacia un follaje intrincado
 huyendo de los lóbulos cerebrales
 de las circunvoluciones cerebrales
 de la sustancia gris...
 y ya eres blanco, blanco, blanco
 pero sigues subiendo y subiendo
 dirigiéndote a todas partes
 como yo lo he comprendido,
 como una estrella fugaz.



Nancy Morejón
 (La Habana, 1944)

OLA
 una ola rueda en los mares
 como polvo de arena
 rodando hacia la mar
 sobre una piedra oscura
 una ola de la mar
 sobre una piedra clara
 otra ola de la mar
 mar de piedras tan solas
 sin sumar
 y sin mar
 una ola en sus mares de olvido
 bogando hacia la mar
 una ola rodando entre los mares
 siempre rodando hacia la mar

MISSISSIPPI

A la memoria de Nicolás Guillén

La serpiente de agua reptaba y se mece.
 Con su cuerpo de hamaca, bamboleándose.
 Carabelas, fantasmas, pieles quemadas
 van dibujados sobre las hojas de los sauces.

La serpiente de agua
 junto a los sauces.
 La serpiente de agua.

La serpiente de agua va alzando su cabeza
 con una lengua bípida y milenaria.
 Un pedazo de lengua cae en el Golfo.
 El otro, devorando cientos de barcas.

La serpiente de agua
 entre los sauces.
 La serpiente de agua.

La serpiente de agua crece y avanza
 y va abriendo sus fauces
 impenitentes, pálidas, voraces,
 sus anillos dorados, su vaivén implacable.

La serpiente de agua
 junto a los sauces.
 La serpiente de agua.



LA MANO ES OSCURÍSIMA

bonne pensée du matin
 ARTHUR RIMBAUD

la mano es oscurísima
 y llega hasta la boca
 y allí no se guarece
 por temor
 ¿quién encuentra su ceja en la mañana?
 la mano es más oscura señor búho
 solo el ojo es más claro
 y es el día

Tomado de Carbones silvestres,
 Editorial Letras Cubanas, 2005.

Ilustraciones: Idania

Entrevista con
Pablo Pacheco López
PREMIO NACIONAL DE EDICIÓN 2005

que trabajaba allí, Enrique Vignier, quien estaba muy vinculado al presidente del Instituto en aquel momento, Rolando Rodríguez —hoy con una obra de investigación histórica muy notable en nuestro país. Comencé a trabajar en esa institución en 1969; entonces tenía 24 años y cierta experiencia laboral, puesto que lo hacía desde los 15. Me desempeñé como contador, jefe económico y administrador de una fábrica del Ministerio de Industria; después dirigente del Partido en Madruga, mi pueblo, atendiendo la esfera de la Cultura, la Educación; más tarde, dirigente de la juventud comunista, también relacionado con la Cultura y la Educación. Luego trabajé en Ciudad de La Habana como inspector provincial de plenos estudiantiles, antigua asignatura en el currículo de la Enseñanza Media. Más tarde sería designado, en Jaruco-San José, como subdirector regional de Educación,

aunque profundamente social, que supone el original de un autor específico, en un hecho colectivo: el libro en sí, dirigido no solo al potencial de lectores, previsto para cada tirada, sino implícitamente por lo menos, capaz de llegar a toda la Humanidad. Ese comunicador social de primera línea que es el editor, representa, en su doble alcance sobre los creadores en una dirección, y sobre los lectores en la otra, un auténtico movilizador de las capacidades humanas. De su talento, flexibilidad, responsabilidad moral y de su ascendente especialización dependen, en grado sumo, la dinámica de la obra cultural

indispensable y, para ello, posee el privilegio y la posibilidad de seleccionar previamente cada una de las obras. Y, lo que es más, dotarlas en el aspecto cualitativo de todo lo pertinente para su perfeccionamiento y utilidad. El editor es el primer crítico del autor en el enjuiciamiento de su manuscrito, el trabajo que proporcionará a la obra un máximo de sustancia y calidad.

A lo largo de su extensa carrera como editor, ¿qué momentos recuerda especialmente?

Recuerdo con mucho afecto numerosos momentos; pero podría mencionar fundamentalmente cuatro. Para mí, fue un suceso importante como editor cuando me

Sandra del Valle

La nación

En efecto, «al principio fue el escritor». Pero la creación primera se nutrió de la sabiduría de quien también gesta un libro: el editor. Pablo Pacheco López, Premio Nacional de Edición 2005, ha dejado su impronta en el ámbito editorial cubano; no solo en la valoración sensible de cada texto, sino en su extendido trabajo en el seno del Instituto Cubano del Libro al cual pertenece gran parte de su vida. Estas palabras reseñan la intensa obra cultural de Pacheco López, porque la nación de un editor no es otra que la cultura.

Aunque ha trabajado en diferentes espacios de la cultura, usted se declara ante todo un editor; lo que a mi parecer refleja su apasionamiento por esta profesión. ¿Por qué ha sido así, siendo la edición uno de los trabajos más anónimos en el proceso de (con) formación del libro?

Efectivamente, me considero un editor. Siempre que me preguntan por mi profesión digo que es la de editor. Realmente esta respuesta, o esta forma de pensar, a mi juicio, tiene que ver con dos causas fundamentales. Primero —creo que en eso no soy una excepción— desde que era un niño, un adolescente, siempre tuve gran pasión por la lectura y por los libros. Era una pasión extraña, porque en realidad mi familia más cercana, mis padres, no eran personas cultas. La verdad es que la primera biblioteca que hubo en mi casa, en el pueblo de Madruga, la construí a partir de los libros que compraba o me regalaban. Con 19 años ya tenía una biblioteca significativa que podía contar, sin exagerar, con más de mil volúmenes de clásicos de la literatura universal, literatura cubana, historia de Cuba, pensamiento político, historia de las ciencias sociales, geografía. Creo que este es un primer puntal, hincado en firme, que quizá explique esta predilección mía por el trabajo editorial.

Ese interés por los libros me llevó al Instituto Cubano del Libro (ICL). Yo tenía un amigo

atendiendo la enseñanza media y profesional. Fue al terminar el curso 1968-1969 que solicité trabajar en el ICL.

En esta Institución descubrí, después de varios años de vida laboral, una profesión que me impactaría notablemente. En aquel momento, yo empezaba mi carrera universitaria: Licenciatura en Ciencias Políticas en la Universidad de La Habana, porque a pesar de mi intenso trabajo y mi buen aval de lecturas, solo había cursado el nivel medio de enseñanza docente.

El acto de participar en el proceso de gestión del libro en un diálogo con los autores, los escritores; proyectar un programa editorial o participar en el diseño de una política editorial implica no fungir como un ente pasivo, sino asumir una labor de promotor cultural. Fue para mí, realmente, un descubrimiento en las distintas etapas de esos 26 años de la actividad editorial en el ICL. Luego comencé, en 1995, en el Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, donde atendía el sistema de las investigaciones de la cultura de todo el país. Y en estos diez años en el Marinello siento que una de las labores más importantes que realicé fue organizar un programa editorial, a través del cual se publicaron alrededor de 80 títulos y otros 80 que quedaron en proceso de preparación. Lo que demuestra un logro, indudablemente importante, por el resultado en sí mismo, y además porque fue un área de la actividad editorial, casi no tratada, y que, sin duda, está estrechamente asociada a la investigación y a la cultura en general.

Usted se me ha adelantado y ha hecho un recorrido por todo su trabajo. También mencionaba en su respuesta algunas de las características de la actividad editorial. A partir de su vasta experiencia, ¿cómo pudiera definir a un editor?

El editor, máximo responsable cultural, moral, político e ideológico del libro, es una personalidad que asume un insoluble compromiso social, mediante su gestión, al convertir el hecho individual,

de un

impresa y la concreción efectiva de los propósitos culturales en los que se sustenta la política editorial que anima su empeño.

El editor es el especialista que debe ser capaz de elegir y poner en circulación la mejor producción literaria o científica, la más necesaria y actualizada, el mejor texto de consulta o el manual

designaron, en 1971, subdirector de la editorial que publicaba todos los libros para la enseñanza de este país: Pueblo y Educación. Fue muy importante porque esta editorial tenía una dinámica y un volumen de trabajo enorme, que me dio un adiestramiento muy notable en el proceso de la edición. Fue una etapa de mucho



Ilustraciones: Aldo

aprendizaje y práctica; una escuela extraordinaria en el aspecto técnico y de dirección editorial.

Un segundo acontecimiento es mi trabajo desde 1973 en la editorial Arte y Literatura, cuyo perfil versaba sobre las publicaciones de literatura extranjera y las ediciones de literatura cubana. El equipo que trabajaba en la editorial era muy profesional, muy calificado y con una tradición de dirección de alto nivel, puesto que Ambrosio Fornet, quien es maestro de editores en este país, había sido durante muchos años el director de esta editorial. Allí trabajaban también destacados escritores, editores y diseñadores como Virgilio Piñera, Raúl Martínez y Pepe Triana, entre otros. Fue como un desafío porque, a pesar de tener una cierta experiencia, esta responsabilidad representó una exigencia especializada de muy alto nivel profesional.

Hubo un tercer momento: cuando tuve el extraordinario honor de fundar y ser el primer director de la editorial Letras Cubanas, donde trabajé con denuedo en la estructuración y organización de esta editorial en sus orígenes, así como en el diseño de sus colecciones. Sería, a mi juicio, durante estos iniciales cinco o seis años de intenso trabajo, que quedarían sentadas las bases fundamentales y la proyección de este importante centro cultural. Ya con un colectivo dedicado en pleno a la literatura y al pensamiento cultural cubanos, me dediqué a diseñar una política de edición que fuese un

que fue una experiencia en edición excepcional, no porque haya sido mi última actividad editorial, sino por lo que significó para mí y, modestamente diría que también, como referencia para la cultura cubana. No había dispositivo editorial, y tuve que asumir el trabajo de edición prácticamente solo —hasta la última etapa en la que la compañera Mercy Ruiz me ayudó en ese empeño—, sin dejar de hacer mi trabajo como director de ese centro y atender todo el sistema de investigaciones culturales del país. Período muy aleccionador y estimulante, en el que hice una labor directa como editor, en el sentido de construir un libro, discutir proyectos, concebir un programa de ediciones. Más de lo que pueda decir, el hecho de que, por ejemplo, el año pasado cuatro libros del Centro Marinello ganaran premios nacionales, tres de ellos el Premio de la Crítica, y otro fuera considerado por la Academia de la Lengua de Cuba como el mejor libro publicado en el país en 2005, evidencia la labor que allí se desarrolló.

Me gustaría concluir con un pequeño comentario sobre el Premio Nacional de Edición que le ha sido conferido. Ese reconocimiento a la obra de toda la vida, ¿cómo lo ubica en su historia personal?

Confieso con absoluta honestidad que no esperaba el Premio. Nunca había pensado en eso. Para mí fue una grata sorpresa. Me sentí muy estimulado, contento, satisfecho. Porque la edición es una

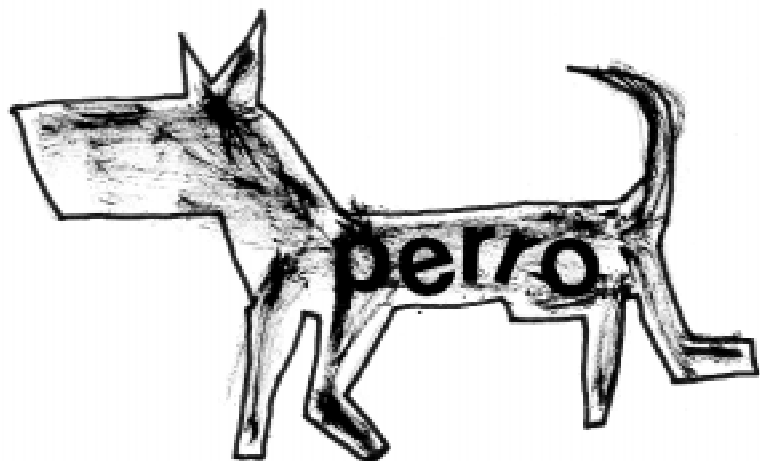
editor

respaldo real al movimiento literario de nuestro país. Recuerdo que al pasar a otra responsabilidad en el Instituto Cubano del Libro, se habían publicado en Letras Cubanas cerca de 800 títulos, que constituían algo más de 100 títulos por año.

Y el cuarto momento: la labor editorial que realicé en el Centro Juan Marinello,

profesión que ocupa para mí un importante espacio emocional, y que se considere que mi labor, en ese sentido, ha sido meritoria, me regocija enormemente. ▀

Sandra del Valle: Estudiante de Periodismo de la Universidad de La Habana.



La Crónica



Amado del Pino

Malagueña
y otras
certezas

Ilustración: David

A menudo comento con los amigos sobre Juan Charrasqueado, aquel ranchero de la mexicana «Hacienda de La Flor», cuya gesta aprendí a admirar en la más temprana infancia. Bastante bien salió, pues el don Juan de la ranchera era «borracho, parrandero y jugador», tres méritos muy importantes para un hombre de pelo en pecho, como diría el protagonista de mi obra *El zapato sucio*.

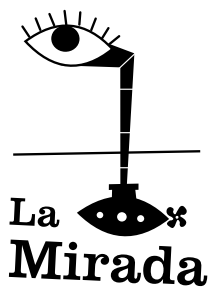
Debo aclarar que al modelo de Charrasqueado se sumaron otras influencias de línea más blanda. Mi padre —otra vez encabezando modelos de conducta y pensamientos modernos, mientras vivía en medio del campo— me advirtió, más con actitudes que con palabras, sobre los peligros del machismo tradicional y sobre la inutilidad de excesos viriles. A unos muchachotes buenos, pero absolutamente rudos, el viejo maestro los calificaba como «los grose», diminutivo de grosero que resultaba un guiño a mi hermana para que no los pusiera en el uno de la cola de posibles novios y a mí para que no imitara sus modales.

Ahora bien, ¿cómo se representaba el ideario femenino en esos años de formación? En las rancheras abundaban las mujeres perjuras o demasiado esquivas que obligaban al héroe a «tirarse a la borrachera», pero en las controversias y décimas sueltas del punto cubano sí abundaban los elogios a muchachas en flor o damas de buen ver. Mientras tanto la vida me ponía muy cerca del universo femenino, a través de aquel noble ejército de veinteañeras de todos los tamaños y proporciones que invadían nuestra casa-escuela para dar seminarios y de paso deslumbrarme con su olor y la coreografía múltiple de su feminidad...

Pero sigamos con las canciones. Cuando llegué —para quedarme tal vez por demasiado tiempo— a los bares y pequeños cabaret de La Habana, se escuchaba con insistencia una canción —la recuerdo como ranchera muy acentuada, casi operática— que resulta un atronador elogio a la mujer malagueña. Ahora he vuelto a pensar en los versos simples, pero efectivos, cantados con una pasión tremenda y levemente alcoholizada. En los días que pasé en la Escuela de Cine compartí aula, cafés y bromas con Lula, una muchacha que reafirma la buena fama de gracia, simpatía e inteligencia de la mujer andaluza. Estuve a punto de escribir salero, pero la palabra me recuerda demasiado a la zarzuela y a la misma canción que evoco por aquello de «malagueña salerosa».

Las mujeres siguieron creciendo en mi educación sentimental, basada en las canciones. José Antonio Méndez me hizo compartir muchas noches su «Novia mía» y Portillo de la Luz aquella «negra bonita / de ojos de estrella». Con todo, sigo amando las rancheras de línea dura y pura, hasta definiendo que su machismo es doloroso y consciente de su fragilidad. Las féminas del corrido no tomarán la palabra o serán vistas tan solo por el ángulo más bello del cuerpo fresco, pero portan una fuerza que provoca maravillas y cataclismos, hasta balazos que suenan en lo más profundo de la madrugada. ▀

Amado del Pino: Dramaturgo y crítico teatral. Su pieza teatral *Penumbra en el noveno cuarto* publicada por Ediciones Unión ha recibido los premios UNEAC de Teatro 2003 y Villanueva 2004.



**Hortensia
Montero
Méndez**

El prestigio y la versatilidad de la obra de Zaida del Río (Zulueta, Villa Clara, 1954) repercuten en su reconocimiento en la plástica nacional e internacional. Egresada de la Escuela Nacional de Arte, su formación profesional se complementa con su graduación en el Instituto Superior de Arte de La Habana y en la Escuela de Bellas Artes de París. Su confrontación con otras realidades debido a su incursión por distintas latitudes se manifiestan en su labor artística. Pintura, dibujo, grabado, ilustración, pintura mural, diseño textil y de cerámica, instalación y *performance* constituyen las diversas expresiones plásticas por las que ha transitado.

Dibujante por antonomasia en los años 70, su acervo creativo se remite a la creación de dibujos y grabados, en los que encausa sus inquietudes desde una fértil espontaneidad temática y una voluntad perenne de expresarse con autenticidad. Desde una poética emanada de su origen campesino, engarza elementos de la naturaleza, mediante un lenguaje que hace gala tanto de la limpieza del trazo y la línea pura como de una profusión de pinceladas junto al uso de claroscuros y transparencias.

A finales de esa década, cuando se hace sentir en la plástica una renovación estética en ascenso, resulta particularmente interesante cómo desde la reflexión los artistas encaran las complejidades implícitas en la interacción cultura y producción simbólica. El tema de la identidad alcanza niveles insospechados al aflorar los nexos entre lo tradicional y lo moderno, lo sacro y lo profano, lo africano y lo occidental, lo culto y lo popular, abordados con una audacia conceptual de gran impacto.

Inquieta y heterogénea, la trayectoria de Zaida explora su contacto lúcido con diferentes motivos y abarca los géneros más diversos: rostros, máscaras, pájaros, zódiacos, caballos... hasta llegar a la preeminencia de una vertiente religiosa de hondura conceptual. Esta vocación surge en 1987 cuando asiste a una Cátedra de Cultura Cubana

los *Refranes* de los registros de los santeros y conforma una sucesión de dibujos donde mantiene la elegancia en la distinción del trazo y la sutileza de la línea mientras reproduce expresiones de la sabiduría popular en piezas independientes, bien ejecutadas y dotadas de vida propia dentro de una secuencia monotemática, proyectando su desdoblamiento como dúctil creadora capaz de entregar visiones nostálgicas, reposadas o de enérgica fuerza, siempre defendiendo la distinción del encanto.

Tras un año de estudios en el prestigioso Taller Hayter de París y de un amplio recorrido por Italia, España, Inglaterra, Alemania y Holanda —etapa de redescubrimiento del Viejo Mundo, en la que afloran vivencias y añoranzas en su realización artística—, cuando regresa en 1989, retoma el interés sincrético al asumir la representación de algunos orishas en una decena de amplios dibujos. La descripción de la belleza sensual de la figura en su dualidad humano-animal fluye con soltura en un recorrido lineal que abarca tres cartulinas verticales, ejemplo del dominio técnico y el control de los espacios en la estructura general alcanzados por la autora. La textura se expresa a través de pinceladas yuxtapuestas, abigarradas, que enaltecen a las deidades, quienes cobran una energía vital reforzada por el estilo barroco de la línea gestual y lo generoso del colorido. Aunque en ocasiones se advierte cómo combina atributos de otras religiones africanas (Palo Monte o símbolos de la potencia abacua) se atiene en lo general a mantener los signos característicos que definen la individualidad de cada orisha en su condición de protagonistas vistosos, sobrios y elegantes.

Excepto los *Refranes*, en 1990 las *Oraciones* y los *Orishas* fueron exhibidos en Oaxaca, México. A su regreso del país azteca y de EE.UU., Zaida muestra estas tres vertientes en el Castillo de la Real Fuerza y el verso de un poema suyo, «Otra rama al fuego», da título a la muestra. Esta circunstancia la decide a concebir *Obbatalá* (Dios creador de la Tierra y de los hombres, de la justicia y la pureza) para cerrar el ciclo propuesto. Gracias a su perspicacia e inteligencia, Zaida le otorga un sello personal a



su obra signado por un período de cristalización con marcado gusto estético basado en la incidencia de los cultos africanos en nuestra nacionalidad.

Cabe señalar que, invitada a numerosas bienales internacionales, ha sido premiada con la presentación de determinados orishas en la del Cairo, en Egipto (1993), y en Tenri, Japón (1998). Y es que la aproximación a este interés estético permite que surjan expresiones originales en el sustrato de una labor generadora de una autonomía visual de profundas raíces identitarias con un abordaje introspectivo, sensual, de fusión de la leyenda y el mito.

Su producción poética y más recientemente sus intervenciones en el teatro, cuando tuvo lugar el estreno mundial de *Terriblemente inocente* —suceso de repercusión en el ámbito cultural cubano incluido en el libro de Honor del Gran Teatro de La Habana en la edición de 1995— donde se unieron de forma eficaz los valores coreográficos, plásticos y la presencia escénica de Zaida; el diseño en el 2000 del telón para el estreno del ballet *Umbral*, de Alicia Alonso; así como *Seres efímeros*, coreografía sobre la mujer-pájaro concebido para un evento realizado en Cleveland, Inglaterra, para el cual Zaida ideó la historia; los vestuarios, pintados a mano sobre seda; las alas y las cabezas de los pájaros en íntima comunión con los ensueños, nos hablan de la cosmogonía de un mundo especial que se nutre de lo caribeño, lo latinoamericano y lo universal.

En su exposición *Casas de curación* (2002) nos recibió amorosamente con girasoles situados en la sala expositiva de La Acacia, donde rinde homenaje a la importancia del valor curativo y estabilizador de la energía proveniente de las flores, de las piedras y de las pirámides con un proyecto singular y complejo.

Como su vocación más íntima fluye de su propia condición femenina, con el título *Reinas de corazones*, Zaida expuso desde el 20 de enero hasta el 12 de marzo en la sala transitoria del tercer nivel del Museo Nacional de Bellas Artes, donde activó

un cúmulo de motivos fabulosos en un juego metafórico inédito, cuyo imaginario irrumpe a partir de leyendas históricas de diversa índole salidas de su remembranza y engarzadas en su experiencia personal, vivencial. Este

Danza de espíritus

impartida en el Seminario de San Carlos y San Ambrosio en la Ciudad de La Habana, cuyos conocimientos sensibilizan su intelecto y le provocan una serie de dibujos relativos a las oraciones religiosas transmitidas de forma oral o escrita de generación en generación. Apresa con destreza el sentido de esas lecturas y recrea su contenido mediante una gama cromática alegre y sugestiva al concebir 51 dibujos, en los cuales desentraña su significado a la par que transcribe los textos. En estas *Oraciones* impera la línea emotiva de sutiles caracteres y la delicadeza privativa de su dibujística puestos en función tanto de enunciar el valor simbólico de la herradura, de la piedra imán y la piedra de volcán, cual elementos de la naturaleza portadores de poderes concedidos por la liturgia, como de representar a las deidades, aludir a la importancia de la rosa roja o de las yerbas teologales... En fin, a partir de una meditación acerca del proceso de sincretización, agrupa en un solo haz todos estos elementos de significación religiosa y despliega con encanto particular un universo referido a la tradición, en la que algunas imágenes resultan magistrales y todas propician un recorrido apasionante. El interés del asunto y la realización esmerada propician que la mayoría de estas obras fueran exhibidas en la mencionada sede y posteriormente en el Museo de la Ciudad con la presencia de destacados artistas dedicados a enaltecer nuestro folclor. Por último, la casi totalidad de estos dibujos se publicó en el libro *Herencia clásica* con una impresión impecable.

Atraída por el misterio que le provocan estas experiencias, Zaida deriva hacia una aproximación más profunda en torno a la religión, refuerza su vinculación artística con la santería y genera otros trabajos dentro de esta materia. Al año siguiente ilustra



Zaida del Río, Foto: Cortesía del MNBA

conjunto de 19 obras está dedicado a resaltar la importancia de un grupo de mujeres conocidas internacionalmente al alcanzar distinción en diversas ocupaciones desde sus respectivas naciones; así como misteriosos personajes alegóricos extraídos de la mitología y de la literatura, que comparten este espacio de reflexión del quehacer humano. Nos relata la autora cómo desde hacía tiempo añoraba resaltar personajes femeninos importantes de la historia universal o mujeres de vocación social, que básicamente enfrentaron los prejuicios de la época que les tocó vivir y descollaron en su tiempo por su actitud ante la vida, movidas por una sed interior de creatividad y de vuelo.

Resulta significativa la inserción de Zaida en diversos intereses artísticos a través de su desarrollo evolutivo; de manera que el hecho de compartir su tiempo con el diseño de vestuario y de joyas contribuye a la concepción de estos exponentes. Este momento establece un estatus de reflexión y de cambio para Zaida ya que lo trascendente se concentra en las huellas de toda una filosofía de la vida expresada en esta vertiente de su práctica artística.

En el día inaugural tuvo lugar un *performance* de 19 jóvenes que portaban trajes diseñados con un sentido contemporáneo por Ismael de la Caridad, quien conforma el vestuario y los accesorios para estas mujeres (incluso para Zaida) según su visión artística. Su trabajo en dúo con Zaida del Río se remite a las ediciones de *Arte moda*, evento para el que se gestó el traje de la *Mujer pavo real*, exponente que se exhibe en esta ocasión y génesis de este proyecto expositivo, continuador de esa tendencia de Zaida de crear mujeres-pájaros como representación de ella misma, repetida tantas veces y de tan diversas maneras. La confrontación con este espectáculo redunda en beneficio de la muestra, pues ratifica además la intención de atrapar la energía emanada de esta increíble y mágica danza de espíritus caracterizados por las modelos, quienes al evocar la imagen presente en cada cuadro, actúan como si fueran las representadas.

Algunos comentarios de la autora resultan suficientemente reveladores de sus inquietudes artísticas. Al respecto, Zaida nos comenta: «Al vincular estos atuendos con los lienzos, mi intención es presentar cómo este artista se inspira en mis cuadros, en una interrelación multidisciplinaria y de retroalimentación mutua, vínculo que le permite diseñar trajes para estas féminas cual si ahora convivieran con nosotros, al tiempo que constituye un imaginario de danza convocado para estos espíritus, que se mantienen vivos a través del tiempo y cuya energía circundará hasta la eternidad».

La alusión a estas figuras se emparenta con la serie de los orishas, a los cuales, en ocasiones, Zaida les dotó de los rostros de familiares y personas conocidas; de hecho ejecutó retratos, aunque con otra intención. Sin embargo, en esta oportunidad la artista ha debido imaginar y recrear el rostro de personajes irreales y ejecutar la configuración de semblantes conocidos o imaginados a partir de su mirada. Esta necesidad de captar cada fisonomía se apoya en su sensibilidad y delicadeza para aprehender el retrato psicológico de cada una de ellas y hacerlas trascender, alternándola con su característica manera de interpretar la realidad, lo que constituye una variante en su tratamiento pictórico desde el punto de vista tanto de la concepción como de la realización, pues compone rostros reales o nacidos de su invención signados por su lealtad dibujística y concedidos en íntima conexión con la ternura y la hondura de sus sentimientos, sin desdeñar esa espontaneidad que delata su estilo particular.

Para rendir este homenaje merecido parte de un fundamento antropológico esencial signado por su lealtad al género femenino. Se acerca con realismo a este tema ya que sus ideales estéticos están supeditados a la alegoría en busca de la comprensión de la apariencia de Inés de Castro, Indira Gandhi, Celia Sánchez, Rita Montaner, Coco Chanel, Cleopatra, Scarlet O'Hara, Alfonsina Storni, Catalina Lasa, María Callas, Lola Flores, Penélope, Sor Juana Inés de la Cruz, Electra (homenaje a Gabriela Mistral), Isadora Duncan, Frida Khalo, Sissi Emperatriz, Judy Garland y la *Mujer pavo real*, elevadas por Zaida a la categoría de reinas debido a la repercusión alcanzada en su desempeño o a la fantasía de su invención. Es el tributo a la genialidad de estas mujeres aquí reunidas evocado por la significación y relevancia de cada una de ellas dentro de su universo de acción. Son consideradas reinas de corazones por poseer

una estética que responde a un discurso de lo íntimo, de lo simbólico de los personajes, atrapados por el influjo del amor, el mejor sentimiento que mueve la Tierra.

En este gran mosaico se juntan personalidades dispares. Desde el punto de vista multicultural, estas imágenes constituyen un punto de referencia fundamental y supone un importante reconocimiento al legado espiritual, intelectual y humanista de estos seres ilustres desde el reconocimiento de lo propio y de lo universal. La obra está basada en la interpretación de estas míticas mujeres desde el sentido introspectivo del arte y revela la reafirmación de la identidad de la artista mientras su creatividad y su fantasía se visten de gala en este encuentro.

El procedimiento seguido en estos lienzos se circunscribe al uso del acrílico y el carboncillo, aunque en algunas piezas aparecen elementos añadidos. Sus códigos están marcados por un carácter realista, auxiliados por componentes externos que han adquirido la fuerza del símbolo definitorio toda vez que reafirman el sentido esencial de cada sujeto y su expansión como paradigma de diferente significación. Lo acertado de estos recursos visuales (el tejido en Penélope, los pañuelos en Isadora Duncan, los lazos de tres colores diferentes —negros, grises y blancos— en Alfonsina Storni) contribuye a la identificación de las elegidas. En la factura de estas obras de gran formato, plenas de insinuaciones alegóricas, se descubre su trazo distintivo permeado de un atractivo singular sugerido por el carácter enigmático que asoma en cada personaje. La mancha y la línea resultan los vehículos más efectivos dentro de una estructura compositiva muy libre y con un predominio de colores casi íntegramente monocromos, compuestos por negros y blancos, matizados por ocres. El afán por trasladar al lienzo estas imágenes responde a una necesidad vital del espíritu de la autora y de su realización artística al darles vida eterna a las figuras mediante un signo gráfico que le es afín en una distinción descriptiva con un empleo muy sobrio del color. El predominio del dibujo como técnica y el manejo de la realidad y la poesía como expresión de cada mundo interior sintetizan esta serie.

Este tratamiento de la artista reconoce su relación con preocupaciones ontológicas, y nos revela un significativo tributo a la añoranza y al recuerdo desde la intuición existencial dada por los contornos de estas personalidades insignes. La inclusión en este contexto actúa como expresión de la memoria y redefine a los personajes de estos cuadros desde un reordenamiento conceptual tanto a nivel de reflexión, como de la experiencia dentro del contexto de recepción. Al mitologizar estas figuras, Zaida recompone su indagación en la memoria valiéndose de las morfologías visuales aportadas por la modernidad, trasmuta lo humano y lo natural al asumir una figuración de una frágil connotación sensual y crear un mundo mágico con una cosmovisión cargada de lirismo. Este entretejido simbiótico, de sesgo cósmico y autorreferencial, se anida en su forma de expresión para alcanzar un alto valor el sentido testimonial y culturalógico de estas versiones figurativas iconográficas así como del sentido de pertenencia en torno a este asunto.

En el actual período se perfila más nítidamente cómo Zaida mantiene una constante búsqueda y experimentación en su labor y destaca un particular ascetismo de la imagen plástica. Tal parece que con este ejercicio artístico la autora exorcizara estos espíritus y lograra este milagro salido de sus manos para proteger a estos seres con los que establece una relación de complicidad. Con este repertorio, la artista mantiene una continuidad temática e intencional en torno a la figura femenina, ofreciendo la coherencia de su proceso evolutivo desde la precisión y la armonía de un universo peculiar, plenamente realizado a través de un discurso coherente y revelador de pulsaciones novedosas. ■

Hortensia Montero Méndez: Especialista del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. Es curadora de la sala de arte contemporáneo cubano y especialista en la obra de Pedro Pablo Oliva.



Ilustraciones: Nelson Ponce

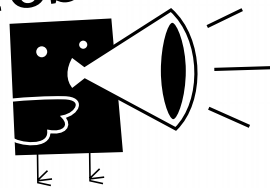


Ilustración: Sarmiento

Omar Valiño

Aunque a la altura de sus más de 80 lúcidos años, la obra literaria de Humberto Arenal (La Habana, enero de 1923) tiene su centro en la narrativa, nadie podría negar la pasión de este hombre por el teatro. Él mismo confiesa que descubrió la magia de los escenarios casi sin querer. Como ha pasado a tantos, deseando ser cineasta llegó al mundo de las tablas. Y, desde entonces, cada vez que se aproximaba al cine, una fuerza más poderosa lo arrastraba al teatro.

Un libro cercano y otro recién aparecido dan fe de esa pasión, así como antes la dejaron ver su quehacer como autor y director, oficio en el cual puede mostrar el estreno absoluto de *Aire frío*, de Virgilio Piñera, en los ya lejanos 60. En *Seis dramaturgos ejemplares* (Ediciones Unión, 2005) nos regala, a través de un particular ejercicio de escritura, su

visión sobre media docena de autores; mientras en *Lala, Lila, el Benny y otros más* (Editorial

Unicornio, 2005) aglutina cuatro piezas cuyas trabajadas en los últimos años y prologadas por Carlos Padrón.

El primero reúne, como indica su título, seis semblanzas críticas de importantes dramaturgos. Un clásico como Molière, tres no menos clásicos contemporáneos como Chejov, Valle-Inclán y O' Neill, más nuestros Gertrudis Gómez de Avellaneda y Virgilio Piñera. Arenal recorre, en cada caso, los datos fundamentales de vida y obra de estos autores, relaciona ambas paralelas y expone frutivas relaciones entre los vericuetos de sus trayectorias. Podría haber escogido a muchos otros, efectivamente, pero se decanta por estos porque ha encontrado con ellos un diálogo esencial a lo largo del tiempo. Consigue, con un lenguaje llano, no reñido con la profundidad e incluso con el apunte ensayístico, un libro guía para imberbes e iniciados, un volumen capaz de desbrozar el bosque y provocar la búsqueda de nuevas lecturas.

En *Lala, Lila, el Benny y otros más* realiza una suerte de «radiografía de soledades»,

o de la Soledad, si acaso no es siempre la misma, al indagar en la cotidianidad de esos personajes que nombra el título del volumen: como monólogo en *El bárbaro del ritmo en persona* a través de Pepe, el protagonista que «descarga» todas sus angustias en una cervecera de barrio, incitado por el *cuasi* fantasma de una bella mujer y el mito exorcizante de Benny Moré; como juguete cómico en *Dimes y diretes de Quico, Coco y Cari*, revisitación de nuestro teatro vernáculo a partir de la célebre tríada del género; al tiempo que ácido drama en *Como un puñal de sueño*, penetración de la vejez, el carácter, los daños infligidos al otro y la (auto) capacidad de revertirlos, de influencia piñeriana, pero de diferente respuesta a las salidas de sus «viejos pánicos» y, finalmente, como diálogo en *Lala y Lila se confiesan*, la mejor de las piezas aquí agrupadas, donde dos mujeres en una situación de dominante-dominada pueden llegar a entenderse por encima de sus opuestas posiciones, historias y visiones. En la medida que transcurre el drama las revelaciones sucesivas abren la puerta

a la comprensión humana, al valor y capacidad del diálogo, al verdadero conocimiento y a la reconciliación.

Esa hermosa apuesta sintetiza los propósitos de un libro que huye de los ejercicios estilísticos *a priori* para concentrarse en las ideas que desea transmitir, aunque lo hace, como corresponde a la creación dramática, creando posibilidades de juego teatral, ágiles intercambios de parlamentos, disfrute de contextos y lenguajes populares, construcción de interesantes personajes y diáfanas situaciones. Un libro que ofrece sus textos a numerosos grupos del país que ansían explorar, en ocasiones sin mucho resultados, los universos que *Lala, Lila, el Benny y otros más* recoge con la solidez del oficio de un escritor

Más allá entonces de ser testimonio de la pasión de Humberto Arenal, pero cargando con ese fértil peso, ambos volúmenes entran a circular bajo el signo de una muy práctica utilidad. ▀

Omar Valiño: Crítico teatral, editor y profesor. Director de la revista *Tablas*. Tiene publicado, entre otros libros, *Viajo siempre con la isla en peso. Un diálogo con Alberto Sarrain*, Premio de Periodismo Cultural de la UNEAC.

He tenido el privilegio de tener grandes amigos en esa edad donde uno empieza a madurar. Uno de los más importantes fue, sin duda, Titón. Nuestro encuentro fue en Italia a principios de los años 50. Los dos fuimos a estudiar cine en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma. Titón se había graduado de abogado y había estudiado piano durante seis largos años. Yo venía del teatro y de haber escrito, durante todo un año, un cuento diario para la radio.

Los dos sentíamos una gran pasión por el nuevo cine que florecía en Italia. Sin embargo, lo primero que me impresionó de Titón fue su gran sensibilidad por la música. Tocaba las piezas de Saumell como no se las he oído interpretar a nadie. Titón, además, llegaba a Roma con una formación política más sólida que la mía. Con él aprendí a descubrir a la América Latina como la Gran Patria común que nos unía. Juntos hicimos una revista para divulgar su historia y su cultura. Juntos fuimos al Festival Mundial de la Juventud que, en 1953, se celebraba en Bucarest. En Italia, entonces, triunfaban las ideas más avanzadas.

Recuerdo también que Titón tenía un gran sentido del humor. Nunca se me ha olvidado un chiste que le gustaba mucho repetir. Contaba que dos americanas muy feas, caminando por el Coliseo, escuchaban al paso cómo unos italianos se burlaban de ellas diciendo: «Mira qué extranjeras más feas». Y una de las americanas comentaba alarmada: «Oíste, nos llamaron extranjeras».

El humor, el cine, la cultura, América Latina, los grandes mítines de Togliati en Piazza del Popolo, todo nos hacía sentir que el tiempo libre era aún más importante que el tiempo en la escuela. Fuimos a estudiar cine a Italia, pero en realidad aprendimos a tener una dimensión más humana de la vida. Siento que sin Titón no hubiera sido igual mi llegada a la madurez. Después de todo uno está hecho de los buenos amigos que ha logrado tener. En mi caso, Titón ocupa uno de los lugares más agradecidos. ▀

Texto de Julio García Espinosa para el folleto de Homenaje a Titón, en la muestra de Nuevos realizadores, efectuada en febrero de 2006.

Julio García Espinosa: Director de Cine cubano. Fundador del ICAIC y de la UNEAC. Director, entre otros, del largometraje Reina y Rey, y el documental Enredando sombras.




La Butaca

Julio García Espinosa

Ilustración: Sarmiento

Letra y Solfa

Abel González Melo ha venido labrando una prosa narrativa que ahora, con *La casa del herrero*, se define o se disloca en la irresolución estructural. La misma trayectoria de sus enunciaciones nos obliga a referirnos a ella en esos términos, y tengo la sospecha de que no habrá otra manera de pactar con sus orígenes, pues no se trata de ese remanso natural al que acceden los estilos cuando fraguan, sino más bien de un rasgo de poética, un distintivo del proceso verbal.

Al lector ideal de estos cuentos y, asimismo, de otros que González Melo ya ha dado a conocer, le cabe el derecho de entregarse a la impresión de que su idea del relato en prosa no alude tan solo a esas estructuras clásicas donde un personaje pelea contra —o se deja ganar por— una ambición propia o se ciñe al misterio del otro o se desliza por entre máscaras y actitudes que van modelando una aventura y creando una historia cuya importancia no se revela hasta el final. González Melo está convencido —estos textos lo prueban— de que el relato puede quedar más acá de la lógica de los posibles narrativos, es decir, antes de que los sentimientos y las acciones se depuren en esa lógica esquemática, llena de precisiones (las útiles y las que no lo son) y tan bien definida, hace muchos años, por el análisis narratológico postestructural.

Lo que deseo indicar con esto no tiene relación alguna, me parece, con una afección de cariz vanguardista, a cuya sombra González Melo pondría en práctica, imaginémoslo, determinadas nociones suyas sobre el texto con personajes, para ir a una definición amorfa (y por tanto más emancipada) del relato. González Melo no se distancia de sus narraciones con el propósito de autotraducirlas a la experiencia teórica, lo que en cierta medida equivaldría a una autotraducción de la experiencia vital. Él es, hasta donde he podido ver, un observador-protagonista demasiado ocupado en el *epos* y el *pathos* de la vivencia —lo inmediato y la efiabilidad (o no) del yo que se prodiga— para sumergirse, además, en la aventura un tanto desahogada de su deconstrucción.

Si las cosas son así —y estoy casi convencido de que así son—, lo que sucede, entonces, es que los cuentos de *La casa del herrero* son hijos de una presunción de narratividad, no de una idea general del relato. Esta afirmación requiere de algunas explicaciones básicas, ya que si la poética de estos cuentos se funda en dicha presunción, esa será, pues, la circunstancia que los condiciona distintamente. Porque, bien examinadas, las piezas integradoras de *La casa del herrero* surgen de un magma más rico. El concepto contemporáneo de relato tiene como requisito el acto de contar una historia dentro de articulaciones que dependen en gran medida de la relación causa-efecto. Sin embargo, González Melo no se ciñe a esa dependencia. Sin diluirse en lo fragmentario, su caballo de batalla es, insisto, determinada presunción de narratividad, visible en tres direcciones complementarias: el relato de formas clásicas, la dinámica de la iluminación y el oscurecimiento del cuadro narrativo, y la fluencia monológica del ojo a través de personajes y espacios de acción.

La primera dirección es bien clara y no necesita mayores elucidaciones. Su ejemplo pertinente es «Itinerario del ángel», un cuento sobre los pesos y los contrapesos del vínculo sentimental, en específico de esos nexos donde el sentimiento —la simpatía, la desconfianza, la atracción devota, el amor franco, el deseo impaciente— se experimenta sin cuidados. Es decir, el sentimiento —cualquier sentimiento— se vive como a la intemperie, dejándose atravesar por todas las demás fuerzas y atravesando él mismo todo aquello que se le pone a tiro, por así hablar. En otras palabras: los personajes de «Itinerario del ángel» viven en el ámbito —o en la atmósfera— de una libertad total que ellos mismos se proporcionan. Y saben, de modo oscuro e inconsciente, que obrar así pone a prueba la autenticidad de los intercambios y el rendimiento de sus lenguajes posibles, los lenguajes con que habrían de materializar esos intercambios.

El triángulo que conforman Carlos, Carmen y Alfredo se hace triangulación imperfectiva cuando comprendemos que Carlos podría desear (de hecho la desea) a Carmen, pero sin amarla. Ella cree amar a Carlos, pero en realidad solo lo quiere para sí, aguardando por la modificación paulatina (hacia una

Memento

(señales sobre escrituras)

sublimidad, tal vez) de sus querencias. Alfredo, por su lado, desea a Carlos, el soma Carlos. Empieza a envolverlo en una mirada y un requiebro sutiles, hasta que Carlos, sin entender la totalidad de su afición por Alfredo, va —exultante y libre— a su encuentro. En medio de todo esto hay una fiesta o una mera reunión de cumpleaños. Y esa circunstancia está iluminada o ensombrecida por dos hechos: la persistencia del mal tiempo y la crecida de un río mitológico que Carmen debe atravesar, o al que ella deberá entregarse en el plano metafórico o dentro de la convención de realidad que el desenlace suministra.

«Itinerario del ángel» se constituye en un balanceo de suposiciones en el nivel de la idea que cada personaje tiene o cree tener de los otros. Sin embargo, más allá de esa sinuosa resistencia, que posee un carácter casi lírico, el relato se desplaza y fluye como inestable conjunto de



Ilustración: Adislén

causas y efectos. En contraste con esa manera de estructurar una narración, tenemos un cuento como «Yo te pagaré», donde González Melo propone y resuelve una aventura lateral, de poderosa oblicuidad, respunteada por imágenes de una sensualidad equívoca. Y todo porque no sabemos bien, en medio de la consistente y paradójica niebla del texto —¿o es que todo se debe a la densidad de nuestra perseverante suspicacia?—, qué ocurre o qué no acaba de ocurrir entre Rolando y Pablo. Y esto es lo que he denominado la dinámica de la iluminación y el oscurecimiento del cuadro narrativo.

Pero también, cuando leemos «Lo que veo en el agua y lo que el agua me da», experimentamos la sensación de esa niebla, ahora en una extraña sincronía de sucesos. El texto es como un gran tapiz que va siendo recorrido de luminiscencia en luminiscencia, una travesía de índole más o menos ensoñada y en la que pueden detectarse las huellas de la fantasía neobarroca, en este caso aderezada por la

animación de una figura como Frida Kahlo, cuya presencia se hace real cuando su imaginario interviene en la hechura misma del relato, escrito, entre otros motivos, para dibujar el rico e impreciso límite que separa a la niñez de la adolescencia, pero desde una perspectiva contaminante, que llega a ser voluptuosa y turbadora.

Lo que antes llamé fluencia monológica del ojo a través de personajes y espacios de acción, puede observarse bien en dos cuentos de cierta extensión: «Perderás la tierra» y «Comunes». El efecto que produce la lectura del primero es muy curioso, pues González Melo combina en él: 1) un tenebrismo visual más dramático que pictórico —más de la escena que del lienzo—, y 2) la inquietud chejoviana, si así pudiéramos decirlo, de ese ojo que, más que contarnos algo, lo que anhela —y mucho— es dejar constancia de una atmósfera, unos contornos y unas superficies que están como a punto de desaparecer. El efecto del tapiz se repite aquí gracias a la estructura y el modelo de recepción propuesto por ella, a lo que se añade un plausible juego con algunas tipologías dramáticas chejovianas capaces de transformar el espacio del cuento y su contenido en una representación de la representación, pero con la sustancia de lo entrañable. En lo concerniente a «Comunes», volvemos a la dinámica de la iluminación y el oscurecimiento del cuadro narrativo. Solo que aquí González Melo se apoya, con temeridad, en sucesivas discontinuidades, y prefiere colocar sus énfasis sobre imágenes esclarecedoras y totalmente invisibles, pues solo alcanzan a ser figuraciones estimuladas que son consecuencias de la lectura, al provenir de la combinación —empalme y discordancia productiva— de imágenes y actos visibles.

Un escritor tiene el derecho de expresar, por medio de su propia experiencia, la ilusoriedad de la memoria y el pasado, y de pronto se nos antoja pensar que, en «Comunes», la dialéctica enfoque-desenfoco, palpación-no palpación, roce físico-proposición fonocéntrica, se desbroza y maneja con una complicidad que permite adivinar, como diría el marxismo clásico, la existencia de un conjunto de vivencias concreto-sensibles. Sin embargo, frente al límite presuntivo de la crítica (y más si nos quedamos a solas con los textos), ese ejercicio adivinatorio revela o querría solamente revelar las habilidades del escritor para tejer un espacio, adscritas aquí a un credo prestigioso y universal: el lenguaje de la memoria es lenguaje de la imaginación y también lenguaje del deseo.

En este volumen González Melo se permite incluir, además, un delicioso divertimento sobre la literatura y los literatos: «¿Qué haré después de ti?». Allí, circunvalando un relato de Antón Arrufat, titulado «¿Qué harás después de mí?», elabora una ficción asentada en lo real, pero que posee el talante de las ucronías. Aun así, el texto se adentra en asuntos como el destino de la escritura literaria, la idea de la fama y el problema de la trascendencia, tópicos estos que, venteados o tanteados con una singular mezcla de humor y seriedad, contrastan con un dilema central que recorre, como a saltos, de modo intermitente, *La casa del herrero*: la tonificación, dubitativa e intransferible, de las prácticas cotidianas del escritor, cuya vida se transforma en experiencia intelectual y viceversa, como nos sugiere pensar González Melo en el cuento que cierra la colección —«La casa del herrero»— y que, de algún modo, resume la poética de su libro.

La casa del herrero es, pues, el documento de una operatoria estilística donde, de cierta manera, se rompen los contratos que muchos escritores tenemos (y alimentamos) con los géneros modernos y sus afinaciones en la contemporaneidad. Por esa razón es un libro lleno de pulsiones que nacen en la piel del soma —la del escritor y otros sujetos— y que se metamorfosean en su viaje al artificio —los estados de la lírica, los estados dramáticos y los que la épica asume en coloides diversos, desde lo confesional hasta la enunciación objetivista—, mientras realizan su necesaria —y usual— pendulación entre la materia del yo y lo que el yo concede a la literariedad, sin que perdamos de vista, en cuanto a esa pendulación, que ella coloca desde siempre a la escritura entre la tradición —por ejemplo, los contratos a que aludí hace un instante— y el talento individual, equilibrio difícil donde los haya. ■

Alberto Garrandés: narrador y ensayista cubano. Ha recibido en varias ocasiones el premio de la Crítica. En el Portal de literatura cubana Cubaliteraria mantiene la columna Presunciones.

Bladimir
Zamora
Céspedes



Los encontré en la Feria

Esta fiesta cultural con dimensiones nacionales que es la Feria del Libro, se desborda mucho más allá del ofrecimiento de los textos impresos. Alrededor de sus celebraciones se articulan muestras del resto de las manifestaciones artísticas, muy particularmente la música y dentro de ella la trova, que tiene especial placer en juntarse con los poetas. De tal suerte, andando por Matanzas, pude conocer personalmente a Lien Rodríguez (Matanzas, 1975) y Rey Pantoja (Bayamo, 1977).

Ellos constituyen desde hace unos diez años el dúo Lien y Rey, pero hasta noviembre pasado no había podido apreciar con propiedad su trabajo. Desde que llegó a mis manos una copia de *Procuraré*, su segundo CD, se me despertó el hambre por verlos actuar a boca de jarro, como diría mi abuela.

Otras veces he referido que la trova cubana experimenta un auténtico estado de gracia, en virtud de la cantidad y calidad de los numerosos cantores que alzan sus voces desde muchas ciudades del país. Y que parentelas estéticas aparte, lo más importante es la infinita variedad de abordajes líricos y musicales que ellos exhiben. En ese bosque enjundioso, Lien y Rey, a mi juicio, sobresalen por haber conseguido una expresión de alta contundencia estética.

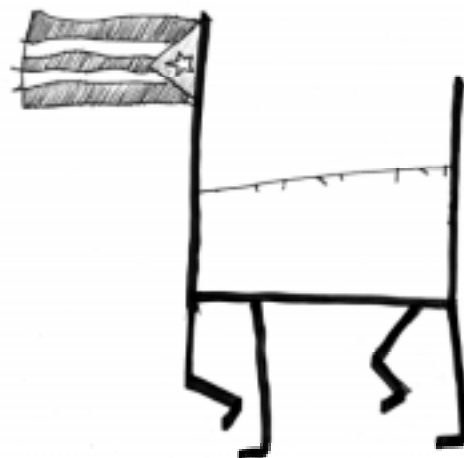
Ella se encarga de la guitarra y él del tres. No un tres cualquiera, es elaborado a su gusto a partir de una guitarra *folk* de doce cuerdas. Exhiben un toque virtuoso, donde ambos instrumentos contrapuntean con brillantez. Sus voces de certera dulzura son de un color muy similar y al unirlos se tiene la sensación de que un solo cantante nos está echando encima a la vez su voz prima y la segunda. Hace tiempo Lien y Rey tienen dos cómplices que los secundan en sus presentaciones, con lo cual se hace más redondo su quehacer. Héctor (Pepo) Herrera, que le da en la misma costura lo mismo al bajo eléctrico que al clarinete; y el jovencísimo percusionista Dariel Díaz, que se desempeña con el cajón.

Según me ha dicho Rey, componen entre ambos sus canciones, sin un esquema fijo. Puede que ella comience a sacar una melodía y él se empeñe con la letra. O al revés. Y hasta puede ocurrir el encanto de que como un solo corazón hagan simultáneamente un tema. El resultado al que he podido acceder son composiciones que incursionan en los intereses y en las preocupaciones de la mayoría de los mortales, expresados con versos de sencilla y eficaz poesía, acogida por una textura musical con respeto y amor por las raíces y vocación por la experimentación, a la que estos músicos son tentados por las sonoridades que ahora mismo pueblan el planeta.

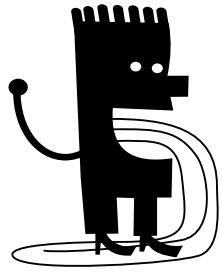
Lien y Rey me parecen muy buenos interpretando cualquier canción. Sencillamente da gusto escucharlos, pero de *Procuraré* —el disco ya mencionado y que ojalá muy pronto ande regado por los cuatro puntos cardinales—, me animo a expresar una especial preferencia por algunas. Una de ellas es la que le da nombre al CD. «Ser el disparo más certero. Ser el hacha y el guerrero», algo así como el arte poético del dúo. Otra es «Devoción», que me he enterado de que la compusieron en Colombia echándole mucho de menos a Cuba, y es un espléndido y sentido bolero de arboladura tradicional, que suscribiría como suyo el mismísimo Manuel Corona: «No te vayas nunca de mi suerte, mujer» y también «El último nómada». «Aquel que no tendrá a quien contarle» es un canto de sincera preocupación por el futuro más íntimo y el del resto de la humanidad, en tiempos en que poderosas manos irresponsables nos pueden llevar a la peor catástrofe.

Ojalá haya podido darles razones suficientes para ir al encuentro de Lien y Rey, estos dos jóvenes talentosos que son «leídos y escritos» en materias musicales, graduados con las mejores calificaciones en la Escuela Nacional de Arte, demostradamente capaces de desempeñarse como instrumentistas clásicos y que, para suerte nuestra, decidieron engrosar la entrañable familia de la trova cubana. ▀

Bladimir Zamora Céspedes: Poeta, periodista e investigador, especializado en música popular cubana. Miembro del Consejo de Redacción de la revista El Caimán Barbudo.



Ilustraciones: Nelson Ponce



Narrativa

Alexis Díaz-Pimienta (La Habana, 1966), ha tenido el tino y la osadía para redactar una *Teoría de la improvisación*, que estudia, de modo casi exhaustivo, el repentismo: la virtud de componer, sobre todo décimas, de forma oral e inmediata. Improvisador él mismo, es además autor de novelas, libros de verso blanco y colecciones de cuentos. Ha publicado *Cuarto de mala música* (1994), *En Almería casi nunca llueve* (1996), *La sexta cara del dado* (1997), *Maldita danza* (2002), *Prisionero del agua* (2003) y *Yo también pude ser Jacques Daguerre* (2005).

La literatura oral es anterior a la escrita, es su raíz, pero hace muchos siglos que la literatura oral y la escrita son simultáneas, complementarias, válidas por sí mismas, independientes, y no excluyentes como muchos piensan; la oralidad no es necesariamente un camino para llegar a la escritura, puedes ser un artista oral, un improvisador y no escribir nunca un libro; o puedes serlo, y a la vez escribir, pero sin desechar o renegar luego de la oralidad. Soy consecuente con esto, y he mantenido y mantendré mis dos carreras paralelamente, como poeta oral improvisador y como escritor. Una cosa no excluye a la otra ni depende de la otra; o sea, yo no escribo porque improviso ni improviso porque escribo: yo improviso y escribo.

De cualquier modo, ¿cuánto se importunan en ti el poeta y el novelista? ¿Cuánto se rechazan o se comprenden?

La creación artística es una sola. La «especialización» en determinados géneros literarios exclusivos —el novelista que solo escribe novelas,

escribió poesía y cuentos y fue un precoz y excelente repentista; José Joaquín Palma fue poeta, político, diplomático y repentista; en fin... Por otra parte, están los autores monolíticos o monolitizantes que han convertido su predilección genérica en una especie de dogma creativo: Borges se negó a escribir novelas —aunque hizo poesía, ensayo, crítica, cuentos fabulosos—; Góngora sobre todo fue poeta; Galdós sobre todo narrador; Rulfo y Carpentier, narradores; Cernuda y Miguel Hernández, poetas; y todo esto ha llevado a tópicos más o menos constatables: «un buen poeta no es un buen narrador, y viceversa». Actualmente, es bastante absurdo sostener esta tesis sobre todo porque las fronteras entre los géneros se han difuminado. En realidad, yo soy un «trabajador de las palabras», un «obrero de la lengua» o, para seguir con la tendencia, lamentable, de la anglo-legitimación: un «*language worker*».

novelistas que han sido, y son, químicos, físicos, matemáticos, deportistas, biólogos, choferes profesionales, pintores, músicos, limpiabotas, y un largo etcétera, y ninguno sorprende tanto cuando escribe y publica novelas, como un repentista. ¡Cuánto prejuicio y cuánto tópico! Se asocia el repentismo al campesino y el campesino al iletrado y el iletrado a la incultura y la incultura a la incapacidad de estructurar una historia narrativa de ficción —que es, a *grosso modo*, la novela. Pues bien, ni todos los repentistas son campesinos —yo no lo soy—, ni todos los campesinos son iletrados, ni todos los iletrados son incultos —recomiendo leerse *Elogio del analfabeto*, de Hans Magnus Enzensberger— ni la falta de cultura libresco ha impedido que existieran y existan en todas las culturas grandes narradores orales con mayor capacidad de fabulación y

Es un acto de rebeldía ser un poeta oral



Entrevista con
Alexis Díaz-Pimienta



Rogelio Riverón

Ilustraciones: Nelson Ponce

No es lo más común que un poeta repentista sea, al mismo tiempo, un escritor de novelas. Tu dedicación a la décima se desborda sobre lo espectacular y se insinúa como un gesto antropológico, académico cuando menos. ¿De dónde proviene esa pasión?

Empecé siendo muy niño, a los cinco años ya estaba en un escenario cantando al público y me mantuve así durante toda la infancia. Mi padre era repentista. Fue quien me enseñó y me condujo por ese mundo maravilloso de la poesía improvisada, de la poesía oral. En mi casa se reunían muchos improvisadores a cantar décimas, de modo que yo nací inmerso en ese mundo, y me he mantenido dentro de él siempre. Hay mucha gente que ha pensado, no solamente en Cuba, sino en todas partes, que la aspiración de todo poeta oral es terminar siendo un poeta escrito y la de todo poeta popular, la de ser un poeta culto. Yo discrepo.

el poeta que solo escribe poesía, el dramaturgo que solo hace dramas; o, en una escala mayor, el literato que solo hace literatura—, tiene más que ver con los condicionamientos y las coordenadas socioculturales de una época, la nuestra, que con la esencia de la realidad creativa. En los siglos IX y X los poetas de Al-Andalus, siguiendo a los grandes de Siria y Damasco, muchas veces eran a la vez chamanes, lexicógrafos, filósofos, guerreros, incluso; Da Vinci fue pintor y escultor e ingeniero y repentista; Cervantes hizo teatro y novela y poesía; Shakespeare escribió teatro y poesía; sería interminable la lista de autores universales que han explorado varias posibilidades de creación a la vez. En el siglo XX español tenemos a Lorca —poesía y teatro—, a Dámaso Alonso —poesía y ensayo—; César Vallejo, el gran poeta peruano, escribió una novela, (*Tungsteno*); Martí escribió poesía, ensayo, crítica literaria, teatro (*Abdala*), novela (*Lucía Jerez*); Darío

Por otra parte, la novela se ha convertido en una *vedette* literaria, y como toda *vedette* tiene cierta arrogancia aupada por la crítica, y un trato preferencial de los lectores, y entonces la novela «se cree cosas», como decimos los cubanos, pero su grado de dificultad y, por lo tanto, su posición jerárquica con respecto a los otros géneros es un mero espejismo. El hecho de que un repentista escriba novelas no debe asombrar más que si escribiera poesía, cuento, ensayo, o si tocara la flauta. Tal vez el repentista esté más lejos del ensayo —por su carga de raciocinio y espíritu cartesiano, frente a la espontaneidad de la improvisación— que de la novela, que en definitiva es ficción igual; sin embargo, asombra más, a colegas y lectores, que yo haya escrito *Prisionero del agua*, que *Teoría de la improvisación*. De todos modos, creo que tanta sorpresa responde al eterno prejuicio, insospechado a veces, que tienen los intelectuales —cubanos, y no cubanos— con la improvisación de versos. Ha habido

dominio léxico que muchos de los consagrados narradores de la *escrituridad*. Todos los caminos nos llevan, entonces, al prejuicio cultista contra las artes populares y al prejuicio escritural contra la oralidad. El repentismo es un arte oral —volátil, efímero, aparentemente irreflexivo—, y la escritura está en el poder, y lo ejerce de manera autoritaria, totalitaria, convirtiendo a los artistas orales en disidentes de la cultura «válida», hegemónica, solo por el hecho de serlo. En tiempos de plena *escrituridad* y de comunicaciones virtuales, es un acto de rebeldía ser un poeta oral. Por eso dije en alguna entrevista que el improvisador es, sobre todo, un rebelde. Y digo más, definiendo el concepto *oralitura* como punto de fusión y mixtura entre la oralidad y la escritura, y como la denominación más exacta para describir lo que hacemos los repentistas y otros artistas orales en la actualidad. No creo en la oralidad mediaticada ni en la oralidad contaminada ni en

ninguno de esos términos que han impuesto Paul Zumthor, Ruth Fennegan, Walter Ong, y otros. Creo en el término *oralitura* del poeta mapuche Elicura Chihuailaf. Yo me creo un *oralitor*, más que un poeta oral, más que un repentista. Soy un narrador cuando escribo novela o cuento, un ensayista cuando escribo ensayo, un poeta cuando escribo poesía y un *oralitor* cuando improviso.

Permíteme, de todas maneras, una insinuación poco galante: ¿vas a la décima —a cantarla— con el mismo sentido de la cultura que invocarías al emprender una novela?

Creo que en parte ya respondí esta pregunta. Me siento a gusto en la Literatura, con mayúscula y sin apellidos. Podría decirte incluso, que es un ejercicio de mayor erudición creativa la improvisación de versos, que la escritura de una novela. Actualmente un novelista tiene todas las herramientas necesarias para escribir: tiene una computadora que le ahorra tiempo de reescrituras y reelaboraciones, que le corrige hasta la ortografía; tiene acceso a la documentación que necesite para el tema que quiere, a veces sin salir de la casa, por Internet; tiene miles de obras de referencia que apuntalan su estilo, su tema, su tradición y tiene el tiempo que necesite para terminar su obra. Una vez que lo hace, tiene lectores amigos que opinan y sugieren y luego un editor con experiencia que le ayuda a corregir y enmendar. En fin, que el trabajo de un novelista actual es la décima o vigésima parte del trabajo de un novelista del siglo XIX. Sin embargo, el trabajo de un improvisador del siglo XIX —payador argentino, trovero alpujarreño o repentista cubano—, sigue siendo prácticamente el mismo. En el aquí y ahora, en apenas un minuto, el improvisador tiene que ser capaz de elaborar un poema oral sobre determinado tema, haciendo un alarde de erudición que nadie valora porque lo erudito está asociado a la escritura. Todo buen improvisador es un erudito del lenguaje. Sabe, y puede, en segundos, recuperar sin ayuda de ningún artilugio tecnológico toda la información que en su base de datos memorial ha ido dejando la tradición: en el caso nuestro, un idioma, una sintaxis, un léxico, un tipo de verso (el octosílabo), un tipo de rima (la consonante), una estrofa (la décima), una melodía (el punto), y a todo este bagaje cultural, sumarle el tema que surja en la controversia o que te imponga el receptor (jurado o público). Y en los temas entra todo: religión, política, vida doméstica, historia, filosofía, mitología, cualquier cosa. Y en los registros de lenguaje también entra todo: burlesco, serio, solemne, amoroso, satírico, marcial, violento... Y todo esto se mezcla, en segundos, en la cabeza del ejecutante del poema improvisado. Y sale la obra. El poema. Y el público asiste a la génesis, es testigo de la Creación. Asistir a un acto de improvisación poética es una de las pocas —si no la única— oportunidad que tenemos de participar de la génesis de la Creación; ver a un poeta improvisar, es como entrar en el estudio de un pintor mientras este traza, colorea, borra, bosqueja, rompe, vuelve a pintar; es como si un músico nos permitiera verlo componer, o como si un novelista dejara que, como fisgones, los lectores se sentaran detrás de él mientras escribe, borra, rescribe, busca una palabra en el diccionario, consulta un libro, etcétera. Sin embargo, se subvalora al repentista, que es el más sincero de los creadores, el más desnudo, el único que enseña los aciertos y los desaciertos, la creación y el proceso de creación, la obra

terminada y la obra parcial. Yo siempre digo que la improvisación es el único arte en el que los errores tienen una connotación estética positiva: equivocarse demuestra lo difícil que es no equivocarse. El improvisador, a diferencia del novelista, publica sus manuscritos, los enseña y comparte. El novelista, generalmente, los esconde, los desaparece, y enseña el libro acabado, limpio. Ser repentista me ha ayudado mucho a escribir novelas. Primero, porque el ejercicio de la improvisación me enseñó a crear, a fabular «sin nada», sin más herramientas que las palabras, sin más fuente de documentación que mi memoria, y sin más referencias que las circunstancias. Cuando escribí *Prisionero del agua*, yo tenía 23-24 años, y no tenía ni el 10% de la experiencia que tengo ahora, ni los recursos técnicos, tecnológicos, de oficio. Mis únicas herramientas entonces eran mi relación casi táctil con el idioma y mi capacidad de fabular y convertir en verosímil cualquier fábula: obligatorio en la improvisación. No sabía ni tenía experiencia para buscar información, para contrastarla; no tenía escritores a mi alrededor que me ayudaran y aconsejaran, no conocía editores ni editoriales, no me movía en el mundo literario; fue una novela muy intuitiva, manuscrita en libretas escolares, tomando la esencia de los personajes de mis propias vivencias y de las vivencias de mis amigos, parientes, vecinos. *Maldita danza*, al contrario, es una novela más documentada, más trabajada. Y en *Salvador Golomón* mezclo todo, la experiencia del trabajo con fuentes documentales —algo que le debo a la ensayística, y entré en el ensayo para estudiar la improvisación, por lo tanto, se lo debo también al repentismo—, y la experiencia de convertir cualquier tema exterior —los famosos pies forzados—, en tema propio. Así, la historia real de Romauldo Írsula la hice mía, y convertí sus vivencias en Italia en una novela erótica, de viajes, policiaca y metaliteraria. En resumen, si soy sincero, creo que voy a la improvisación con un mayor «sentido de la cultura» que a la novelística, o por lo menos con una mayor responsabilidad como creador individual. Toda novela actual es una creación colectiva aunque la firme un solo autor. Es, otra vez, el cordero mallarmeano. Sin embargo,

todo acto de improvisación poética es individual, y el autor está solo ante el peligro, y el peligro tiene varias aristas: el público, el idioma, el tema, el conocimiento de la tradición.

¿Cómo es un escritor cubano en España? ¿Cómo lo es en La Habana?

Un escritor es el mismo en todas partes, o debe intentar serlo. En mi caso, no cambio mucho. En Cuba tengo una vida social más agitada, pero como repentista, no como escritor, y cuando no estoy improvisando o enseñando a improvisar, estoy escribiendo. En España tengo una vida más tranquila, y casi todo el tiempo estoy escribiendo. En Cuba escribo menos, pero leo más, y aprovecho el tiempo para corregir y documentarme para lo que escribo en España. Y como me documento no solo en fuentes bibliográficas, sino en las circunstancias, a veces estoy en un guateque y estoy escribiendo, es decir, recopilando información para escribir. No participo de la vida literaria en ninguno de los dos lugares, más que lo necesario: presentación de algún libro, y conferencias en universidades, sobre todo en España donde publico más y he ganado premios que conllevan publicaciones casi siempre. En Cuba estoy ahora publicando poco a poco todo aquello que hice allá: poesía, novela, ensayo. Y sigo con mi costumbre de escribir varios libros a la vez, descansando de uno en otro:

cuando me canso o me trabo en una novela, entro en otra, cuando me aburro de la ficción narrativa, entro en la poesía, cuando me aburro o me falta inspiración para la poesía, voy al ensayo, y del ensayo a la literatura para niños, y de esta al relato corto, y así sucesivamente. Lo que intento es no dejar de escribir nunca.

En cuanto al panorama de un «escritor cubano en España», no creo que cambie mucho con respecto al de un mexicano, un argentino, un sueco, o incluso, muchos españoles. La nacionalidad no importa. Importa que estés dentro o fuera del sistema, que pertenezcas o no al privilegiado grupo de los que están dentro de la industria del libro. En España se lee poco, mucho menos que en Cuba, y en regla general se publica mucha mala literatura. Para paliar el poco hábito de lectura, se entregan grandes premios a libros que son luego comprados por haber sido premiados, y a veces nada tiene que ver —ni el premio ni la venta del libro— con la calidad de la obra. Y un escritor cubano, o de cualquier nacionalidad, está sujeto a este mismo juego. En Cuba creo sinceramente que existe una tradición lectora más exigente, y esto lleva a que las editoriales sean más selectivas a la hora de publicar, aunque también se cuele mucha hojarasca. ¿La mayor diferencia? Que un escritor en Cuba puede —y muchos lo han hecho— dejar de trabajar para dedicarse a escribir solamente, y ganarse el respeto y el respaldo absoluto de los lectores por su obra, no por su persona. Y en España todo lo contrario. La literatura es una mercancía, y muchas veces el escritor actúa como un mercader. Algo así como, «vendo, ergo existo». ▀

Entrevista aparecida en la antología de cuentos *Conversación con el búfalo blanco*, de la Editorial Letras Cubanas, con edición y corrección de Rogelio Riverón.



Cervantes nace en Pogolotti, se cría en Luyanó, gana una beca para escribir en Barcelona y se aburre



Para Adriana Diéguez y Olga Lidia Triana

...ná, asere, mucha pincha. Entre esta bolá de la escritura y lo del gao nuevo me tienen empingao. Me dan ganas de rayarme un gagnapio yo mismo, un auto-yiti, por informal, pero qué va, no es culpa mía, asere, esta bolá está dura, durísima. ¿Qué? No te oigo. Yo lo sé, nagüe. Si a los escritores nos metieran pal tanque por no cumplil, tos taríamos canas. Pero eso sí, yo me hubiera ñampiao a alguien primero, ¿sabes? Sacaba un hierro y fuácata. Porque yo soy un duro, mi ambia, tú lo sabes, y cuando se me sube lo de Luyanó, no entiendo. Que no entiendo, nagüe, qué bolá, ¿estás sordo? Ñó, qué clase de eco tie esta mierda. ¿Oye? Sí, ahora se oye mejor. ¿Oye? Ná, que los editores tendrán que aguantal si quieren cuentos. Es que esta mierda de la literatura es una pincha del carajo, bróder. Qué rabia me da no habel nació camionero, coño. No te rías. Camionero como tú: jebas y carretera, un perol y un palito en cada pueblo. Pero bueno, pa to hay tiempo, ¿no? Pol cietto, si te enteras de alguna beca pa camionero, o pa vago habitual, da lo mismo, me avisas. Bueno, en serio, ¿cómo está el barrio, asere? ¡No me jodas!, ¿el jabao? Yo lo sabía, ese chama es un pingú, consorte. Me alegre, ¿sabes? Yo también le tenía tirria al cherna ese; a mí lo que me ha jodío es esta mierda de la literatura, ¿sabes? Qué coño España, nagüe. Esto es una aburrición, consorte. Oye, te lo juro; yo estoy al colgal los guantes. No aguanto más tanto escribil y escribil, cojones. Además, estoy absolbo, ¿sabes?; ni Changó me hace caso. ¿Y ese ruido? Oye, ¿nos estarán oyendo, nagüe?, ¿estarán espiándonos, consorte? Coño, verdad, qué susto. Mira, en esto España sí que está volá, aquí el teléfono es un vacilón, asere, rapidísimo; caro, pero sin ruidos, sin cruces ni un carajo. No, si to está bien, volao, lo único malo es la mierda esta de la escribidera. ¿Ves?, por eso yo no creo en Dios. Con lo rico que se vive en el gao de uno, sin disparar un chícharo, jodiendo con los socios del barrio, jugando al dominó, dándonos unos traguitos de vez en cuando. Qué va, hay que proponerle a la UNEAC que convoque un premio pa los escritores que quieran pasal a mejol vida, asere. Na, no

te preocupes, el tipo me dijo que llamara. Además, lo paga él; que se joda. No me voy a meter a comemiedda ahora, ¿no? Eso sí... Todavía, todavía. Oye, te dejo, que tengo que sacadle filo al pantalón y limpiar los botines. Coño, no te hagas; hasta malanga sabe que unas botas sin brillo no son propias de un escritor de éxito. A veces. No, no, bróder. Ah, eso sí, echo de menos la navaja. La extraño con cojones. Y perdona la frase, que sé que no te gusta. No te rías, bróder. Además, cojones es una palabra demasiado literaria, ¿sabes?, a mí tampoco me cuadra mucho. Eso es fula, fuló, fao a la malla. Oye, ahora que digo fula, ¿a cómo está el cambio? Coño, pues tengo unas cuantas perras ahorrás... No, perras, pelas, pesetas, bróder, ¡plata!; al cambio son una pila de billetes verdes, ¡fulas, consorte! A lo mejol sobodno al presidente de la UNEAC y me libera de esto. Y si no, pal carajo, ¿sabes?, que me metan pal tanque, nagüe, pero no escribo más, ¿me oyes? Ya me encabroné. A la miedda con to esto. No, no. Claro.... Hmm. Sí. Sí. Que sí, consorte; lo del gao nuevo ha sido lo mejor, una ganga. Pero pa qué. Parto el gao y me piran con esto de la beca. Ni carajo. Ahora mismo salgo pa La Rambla... No, consorte, pa La Rambla... Ja, ojalá, La Rampa sí me cuadra, bróder. Coñó, bróder... ¡ñooooo, ñooooó!... Ahora mismo salgo y al primero que me encuentre lo rajo. Se acabó. Eso es lo mío, nagüe. Le meto un diccionario por el coco y le doy dos patadas en el nay, pa que se acuerde. Que yo no soy un flojo, ¿me entiendes, consorte? Tanto escribil y tanto escribil. Eso en el barrio es cosa de mariconcitos, tú lo sabes. Lo que me faltaba, coño. Voy a quemal los libros. Tos los libros. Hmm. Tú déjame. Na, este no viene todavía. Además, ¿qué cojones te importa, si aquí el que está jodío soy yo? ¡Cavez que pienso que me petdí los calnavales de este año y Las Tutelares de Guanabacoa! To pol estal escribiendo. Bah, estoy jodío, nagüe. Quién coño me habrá metío en esto, me cago en Dios cabrón... ¿En serio? ¿Los Van Van? Coñó, qué envidia, nagüe. ¿Qué? ¿Te singaste a la rusa? Coñó, volao, cuéntame, cuéntame... Cojones, bróder, me estoy poniendo en talla. Coñó. ¿Y quién tiene mi guámpara? No, ¿quién la tiene? Oye, que yo con esa guámpara le rajé el culo a más de una en las fiestas del barrio. Nadie, pero nadie, lo notaba. Ja. Yo llegaba con mi guámpara, afilaíta, escondiíta dentro de una media. Cuando llevaba el espedrón me la metía en el pelo,

pero como ahora llevo el machimbrao, fua, pa la media. Recueddo que empezaba a bailar, con NG o El Médico, ah, qué sabrosura, y una jebita, cualquiera, comenzaba a mover el culito como una arrebatá, delante mí, y entonces yo me acercaba, ciego, volao, me ponía el mandao cerquita y ella se volvía loca, me daba la espalda y se agachaba a recoger pesetas, y entonces yo deslizaba la gámpara, rapidísimo, asere, con arte, que pa eso uno es un artista, y la guámpara estaba tan afilá que la jebita no sentía nada, la jebita se concentraba en la punta del bicho y en el coro de NG o El Médico. Ni la ropa se abría, asere. Si era lo que yo digo, un arte. Solo despué, cuando yo ya estaba bailando con otra, pegándole el bicho y sacando la guámpara de nuevo, la jebita anterior sentía que el culo le addía. Era el sudol. Ja. El sudol y la sangre. Entonces alguien le decía: «te picaron». Y todo el mundo se ponía a disfrutar la pedfección del corte. Eso en el Maine. Qué tiempos aquellos, bróder. Los cascos blancos dándole cascazos a los infelices, y yo allí, picando de lo lindo... Pérate, pérate... Recuerdo que una vez yo mismo acompañé a una. Tenía tres nalgas, bróder. Había sido una pincha fina-fina. La enfermera del Calixto cuando la vio se quedó pasmá, de piedra. Qué corte más limpio, dijo. La verdá la verdá, que no echaba ni sangre. Tenía tres nalgas, eso era to. La de la derecha dos veces más grande que cada una de las otras. Yo mismo la aguanté pa que la cosieran. Y ella, ¿tú crees que lloraba? Qué va. Pidió un espejo pa mirarse el culo mientras se lo empataban. Y después me la templé. Le pasé la lengua por el culo rajao pa que se le curara, mientras le decía, *sana sana culito de rana*, como a los fiñes, *si no sanas hoy, sanas mañana*, y ella se reía, se venía como una condená y se reía. Mira, no te rías, asere, que por culpa de tos ustedes fue que me embarqué. Sí, sí, tú también. Me embarqué por contártelo. Por chismosos que son, coño. Si no hubieran regao la bola de cómo yo contaba esas cosas, nananina. Coño, cavez que me acueddo. To los guapos y bandidos del barrio con walfarina y chispa, con yerba de la buena, sentaos en el suelo pa oír mis cuentos. Ya ni robaban, coño. Que no, que estés tranquilo, que el comemiedda este me dijo que hablara to lo que quisiera con tal de que le escriba algo. ¡No me digas que tú no lo sabes! Ustedes me jodieron, consorte. Yo solito caí en la trampa. Pérate, pérate. Na, bró-

der. Mira, un día voy y le cuento mis historias al hijueputa de mi vecino, al escritor ese, el marido de la china del quinto, y el tipo dice que si puede grabarme, y lo graba. Lo graba y lo transcribe, o como se diga eso. Lo manda a un concurso y gana el premio. Y luego a otro, y gana también. Pero lo peor no es eso; lo peor es que el muy hijueputa lo mandaba con mi nombre. Y como yo tenía namá que catorce años, pues ya la jodimos. Me sacaron hasta en la prensa, asere. To los días venía un fotógrafo. Qué miedda, ahora que lo pienso. Los ecobios del barrio enganchaos en las guaguas, como Dios manda, y yo en las entrevistas. Y después escribiendo. Grabando, quiero decir. Me pusieron tres asesores. Como oyes: ¡Tribilín! ¡trítrí! ¡trío! A las dos jebas me las bailé enseguida. Y el tipo salió rana; se me tiró al rabo una noche. Ná, que halé por la guámpara y por poquito sale ñampi. Maricón de miedda. Me mandaron otra asesora, una vieja. Y me la cepillé también. Solo una vez, porque se meaba. Na más entollarla se meaba. Esa fue la que me enseñó trucos narratológicos, o como se llamen. Las dos primeras asesoras solo me hablaban de la oralidad y la vanguardía. El mariconcito, antes de aquello, me introdujo en Sartre y en Cioran. ¡Miedda! To lo mismo, asere. Truco, mucho truco tienen los escritores. Cuando cumplí los quince, el Ministro tuvo que sacarme del tanque porque robé un televisor y le partí la chola a dos serenos. Primero le escupí la jeta a uno y luego, fuácata, les rajé la chola en dos pedazos. Me guaddaron veintipico de días. Ja, y en el tanque sí que es buena la cosa. Le partí el culo a un rubio que al enterarse de que yo era un prodigio quiso congraciarse conmigo. Le partí el culo es un decir, asere, que yo no como carne e gallo, tú me conoces. Le di durísimo con el palo de trapeal, y luego lo hice comedse mis ladillas. Se las puse en un plato, y se las hice tragal una por una. Era cherna el tipo, porque se relamía. El tanque es pa hombres, nagüe. Mi vecino venía a las visitas y grababa todo lo que yo le contaba. Grabó incluso aquello de las competencias de leche. En los dos apaltados: el de concentración —ganaba el que lograba venirse sin tocarse la picha, mirando una foto pornográfica—, y el de distancia —ganaba el que llegaba más lejos con la leche—. El jurado era el rubio, el jamaliche de ladillas. Ja, el chamaco medía, milímetro a milímetro, la distancia entre una gota y otra. Los concudsantes nos sentábamos encima de dos literas y nos pajeábamos. Los demás hacían silencio. De tranca, bróder. Cuando uno de los dos se venía, crecía un murmullo, pero se callaban otra vez, hasta que el otro disparaba. El ganadol ese día comía doble, dormía en dos corchones, recogía dos jebas el día de visita. Y to esto lo grababa mi vecino y se lo llevaba pa su casa. Hasta que el Ministro, el mismísimo Ministro, intercedió por mí. Me liberaron, no sin que antes el rubiecito me quitara las últimas ladillas. Mi vecino estaba convencido de que yo era un genio. Y el Ministro también. Habíamos ganado siete premios desde que estaba cana. Na, asere, que vi el filón. «Coñó, esto está volao», me dije. Y me embadqué. Comencé a pinchar en esto. Con las palabras. Y me jodí pa siempre, asere. Me dieron esta beca de miedda. Ni jebas, ni chispa, ni guámpara. Aquí to es blanquísimo, aburridísimo, con un orden de pinga. Tengo un montón de libros que no sidven paná. Una computadora. Una impresora láser, como en las películas. Pero no me dejan acercarme ni a los delincuentes ni a las putas. Y me aburro, asere. No se me ocurre ni carajo. Por eso te llamé. Claro, nagüe, sí, siro, sirope; mucha jama y mucha risita con el negro cubano, pero qué va, ya ni siquiera sé contal las cosas. Veo a las blancas estas y ni se me para. Na, que extraño el barrio con cojones, nagüe, y perdona de nuevo. Además, este curralo de la literatura es una miedda. Ayer vinieron otros organizadores de la beca, con un editor, y me dijeron que

me quedan cinco días pa entregar los cuentos. ¡Y estoy seco, consorte, sequito! Pero no voy a transar, ¿sabes? Al que se ponga fula me lo jamo, me lo jamo con papas, consortico. Que no me importa, asere, que yo ya estoy cumplío, tú lo sabes. ¡Me-lo-ja-mo! No. Claro que no. Tú sabes cómo estoy ahora mismo, mi ecobio, que ni yo me aguanto. Oye, no jodas más con el dinero, que no, que esto no lo pago yo, cojones. Es parte de la beca. Que se jodan. O key. ¿Y a ti cómo te va? Se me había olvidado, bróder. ¿Cómo te va, en serio? Eres un picha loca, no cambias. Bueno, fuego a la lata hasta que largue el fondo. ¿Pa Madrí? Ni jugando. No, nagüe, de aquí pa Luyanó, y punto. Bueno, ahora sí, te deajo. No, asere, no voy a transar. Ah, por cierto, escíbeme. Dile a los socios que me escriban, ¿o key? Y si te enteras de lo del curralo como camionero, avísame. En serio... Coño, que te digo que es en serio. Y mándame a decir cómo está el barrio, cómo están las jebitas, si preguntan por mí, qué dicen. Y cuidáme a los puros, ¿o key? Y cuidame el gao, ¿o key? Dentro de unos días te llamo otra vez. Chao, asere. Cuidate tú también. Ja-jajá, no me jodas, consorte. No, no, te llamo yo, consorte. Chao-chao.
Pppppppppppppppppp... ▴

Almería, 1997

Cuento aparecido en la antología *Conversación con el búfalo blanco*, de la Editorial Letras Cubanas, con edición y corrección de Rogelio Riverón.

Alexis Díaz-Pimienta: Narrador, poeta, investigador y repentista.



PSICOLOGÍA DEL IMPERIO

