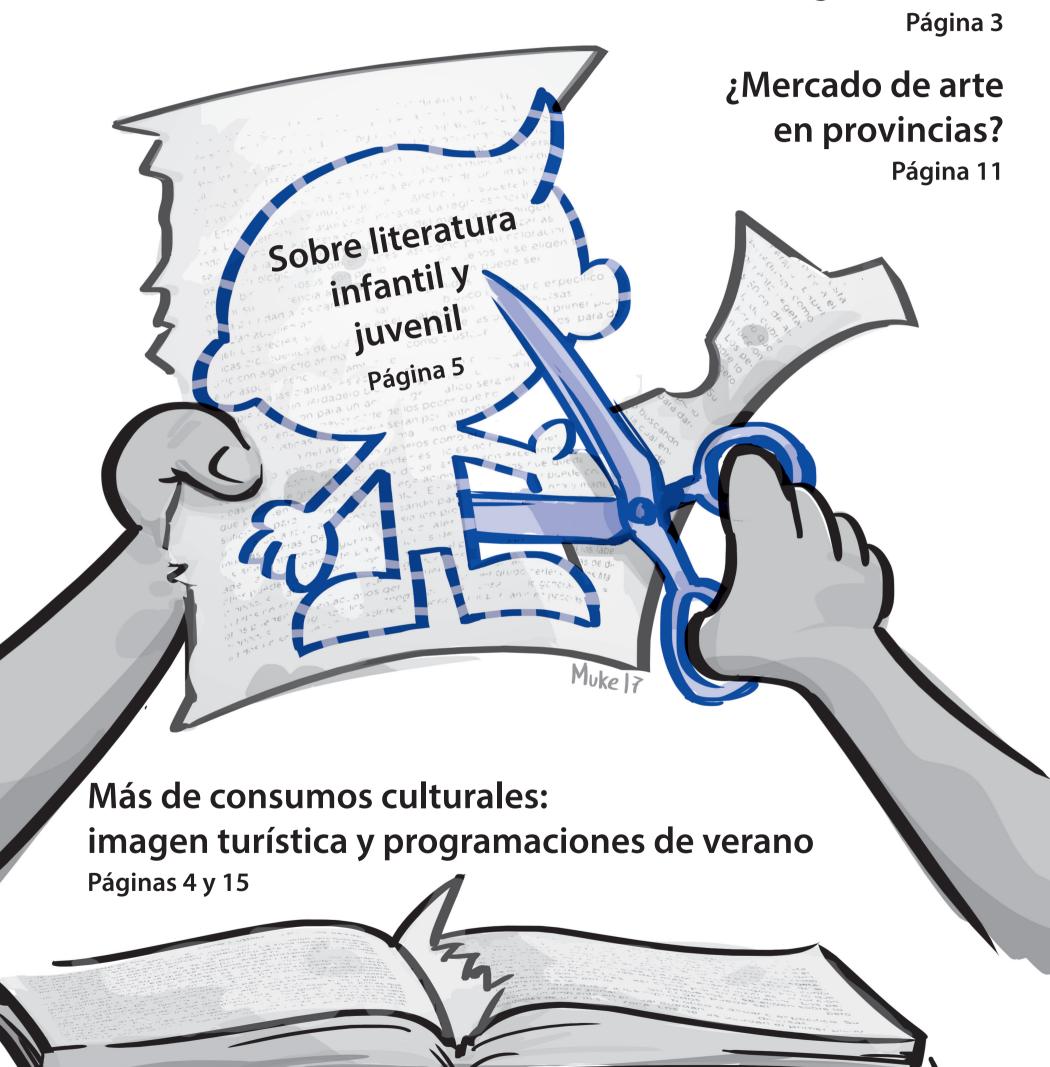
Número 01 Año 2017

Patrimonio musical en la región central



· **2** · N° 01 · 2017



Publicación bimensual editada por la **AHS VILLA CLARA**

Con la colaboración de UNEAC VILLA CLARA SECTORIAL PROVINCIAL DE CULTURA VILLA CLARA

ISSN: en trámite

EQUIPO EDITORIAL

Director general

Yatsel Rodríguez González

Director

José Ernesto Nováez Guerrero

Editor

Danilo Vega Cabrera

Correctora

Leidy González Amador

Diseñador

Harold Díaz Guzmán Casañas (El Muke)

Consejo Asesor

Antonio Pérez Santos, Serguei Pérez Pérez, Susel García Mena.

Dirección postal

Juan Bruno Zayas, № 118, entre Callejón de la Palma y Calle Martí. Santa Clara, Villa Clara

Correo electrónico

zonafranca17sc@gmail.com

Se aceptan colaboraciones

ÍNDICE

La resaca

Danilo Vega Cabrera

Arístides Vega Chapú

Xavier Carbonell

Deconstructing Harry

Del verano y el invierno y

la imposibilidad de financiar el mal gusto

Reglas para reseñistas según John Updike 16

INDICE		
	<i>onciliábulo</i> o el re-sentimiento del canon na A. Pérez Raimundo	2
Gestión del patrimonio musical		
de Las Villas: una tarea pendiente Angélica M. Solernou Martínez		3
Cuba: turismo y nación José Ernesto Nováez Guerrero		4
벍	La subversión del símbolo en	
INFA	Escuelita de los horrores Eldys Baratute	5
URA	Escribir para el niño que no somos Enrique Pérez Díaz	7
₹¦	Hilda Perera: escritora cubana para niños	
LITERA	de talla universal Alejandro Castro Rodríguez	8
R DE	Hablando de fútbol con Virginia Woolf Leidy González Amador	9
OSSIER	El ojo amarillo: de las sabanas de Santa Clara a la ciudad del tunal sobre la piedra	10
Δ,	Anabel Amil Portal	

Conciliábulo o el re-sentimiento del canon

Iliana A. Pérez Raimundo

El re-sentimiento es una forma de articular conocimiento prevenido, una búsqueda en la postura subjetiva —doliente y matizada de rabia— de la promoción de insumos útiles y catárticos para el análisis social y al que se responde desde la estrategia dialógica.

Así esta postura¹ re-sentida, da cuenta de numerosos procesos que, en lo artístico, han devenido discursos «subversivos» o «inquietantes» para ciertos sectores no identificados con lo que se subvierte desde lo textual.

Si entendemos al cuerpo como texto,² o al menos como la rúbrica de la que se impregna, puede ser y es, vía, modus o capricho para repensar el canon, categoría que con la postmodernidad se nos hizo más «amigable», a tal punto que hoy se habla de un canon flexible, en el que ciertos discursos y ciertas hermenéuticas tienen patente para entrar (y salir) de aquel elevado y protegido sitio cultural, por lo que su consabida presunción de inocencia ha quedado relegada a un tiempo que ya nos parece imposible.

La canonicidad danzaria, resquebrajada a más no poder a finales del siglo XX, abrió sus puertas hacia todo lo que pudiera alimentarla en sus niveles textuales y expresivos, moldes que con los años, perdieron su valor de uso.

Y es aquí donde el re-sentimiento de ese individuo especial denominado coreógrafo, asume un lugar determinante para, desde su postura, subvertir el canon, sacudirlo y destriparlo.

Abocados al tiempo de la «macdonalización» del discurso artístico,³ ciertos coreógrafos mantienen la idea o la utopía o como quiera llamársele, de que el cuerpo danzante posibilita el encontronazo entre el re-sentimiento provocador y la percepción del que recepciona desde una postura participativa o no, sumatoria o no, solidaria o no.

De lo anterior se desprende que el re-sentir más que acoger la tragedia victimista del olvido como un *modus vivendi*, escoge la estrategia como *modus operandi* que, a partir de imposiciones sociales, los silencios obligatorios o los ventrilocuismos, intenta teorizar un registro propio, un diálogo fundamental con los procesos renovables y donde el cuerpo que se mueve, de acuerdo con determinadas pautas o esquema prediseñado, origina cartografías y posicionamientos críticos hacia una sociedad inestable y contradictoria.

Conciliábulo (Ernesto Alejo, 2016), se apunta dentro de aquellas piezas que se pasean entre el

11

14

15

abstraccionismo y la narratividad danzaria, extremos con fronteras movedizas a partir, sobre todo, del referente asumido como motivo discursivo, centrado por momentos en lo técnico-expresivo y mucho más, en lo puramente comunicacional, sin ruidosas interferencias en su llaneza postulada v/o connotada.

Ese motivo individual del coreógrafo, se convierte en la obra en defensa colectiva, especie de cruzada desde la que cuerpo danzante decodifica un sistema de signos superpuestos por la subjetividad autoral: la traba burocrática, el ostracismo «conciliador», la pérdida de la identidad como ser social y, dentro de ella como «ser artista», la imposible conciliación entre la inteligencia y la mediocridad, entre la honradez y el oportunismo, se aparecen como dispositivos prêt-à-porter y así lo subyacente, lo escindido o disidente, devienen en Conciliábulo, vía de escape para el re-sentimiento, especie de escisión entre lo conciliado por una sociedad que patalea en materia de arte.

Así la historia de vida, sus vínculos contradictorios, adquieren en la pieza una postura de reajuste, suerte de psicoanálisis que desboca emociones contenidas para re-sentir al cuerpo no limitado, caótico y poco sacrílego que es la danza postmoderna.

El silencio o la ausencia de soporte sonoro, la incorporación de cantos y formatos vocales, la empatía con la visualidad plástica instalativa... vienen a ser elementos «reajustables» a la particularidad danzaria y si en momentos anteriores en la obra de Alejo, hubieron de calificar como soportes de lo textual, ahora significan el propio *corpus* re-sentido con que conjura al canon y lo desviste desde la sapiencia de quien ya ha sorteado demasiado.

Suerte entonces para nosotros, de este Alejo cismático y catártico, afincado en la herejía perturbadora; suerte de este «concilio» contemporáneo que subvierte al canon y a su falseada jerarquía cultural, interpelándolo a través del texto re-sentido y, que a su vez, resiente, se despoja ante nuestros ojos para que luzca sus cicatrices milenarias.

Entra entonces Alejo a través de *Conciliábulo*, a ese grupo de debate, a ese circuito de diálogo canónico trasnacional al que el siglo XXI nos aboca sin remedio: nuevo concilio para re-sentir y provocar a través del cuerpo que baila, todavía baila, pese a todo.

¹ El teórico Harold Bloom, al defender el canon occidental, llamaba «escuela del resentimiento», al conjunto de miradas críticas que cuestionaban la noción rígida del canon y buscaban nuevos modos de lectura dentro de lo discursivo. Cfr. Harold Bloom: *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Anagrama, Barcelona, 1994, p. 30.

² Cfr. Judith Butler: «Vida precaria, vulnerabilidad y ética de cohabitación», en Begonya Sáez Tajafuerte (ed.): *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*, Icaria, Barcelona, 2014 (material digital).

³ Tomo en préstamo el término de George Ritzer que lo vincula a la uniformidad que obstaculiza la dinámica creativa y cuyo origen responde a las leyes del mercado del arte. Cfr. George Ritzer: «Lejos del nido; entre el discurso hegemónico y la tradición», en *Estudios de literatura colombiana*, no 35, julio-diciembre, 2014, p. 11.



Gestión del patrimonio musical de Las Villas: una tarea pendiente

Angélica M. Solernou Martínez

[...] para acceder a la música del pasado como fuente [...] tendremos que reconstruirla como práctica performativa y escénica [...] debemos establecer conjeturas informadas sobre sus datos ausentes, es decir, estaremos construyendo una interpretación de ella [...] Finalmente, la reconstrucción performática de la música del pasado es también una acción político-cultural; pues estamos contribuyendo al rescate patrimonial, a la construcción de la memoria, y a la articulación de identidades y subjetividades colectivas.

J. P. González & C. Rolle

El patrimonio musical constituye una parte importante de nuestra historia e identidad cultural; aúna en sí mismo un conjunto de materiales, partituras, instrumentos y documentos, relativos a la actividad musical de una época que es preciso estudiar y preservar. Conocer el legado cultural de generaciones anteriores, sus costumbres y práctica musical, como signo y vestigio de la acción humana en su paso por la vida, es una forma de adentrarnos e identificarnos con la sonoridad propia de una época, de escuchar la historia desde sus sonidos, teniendo en cuenta que los silencios de la historia, generalmente, suelen ser muy elocuentes.

Un recuento necesario

Santa Clara, Remedios, Sancti Spíritus, Trinidad, Sagua la Grande, y buena parte de las localidades y asentamientos de Las Villas son fundados entre los siglos XVI, XVII y XVIII, conjuntamente con la joven provincia de Cienfuegos en el XIX. Hasta la actualidad, en nuestra área, importantes estudios y acercamientos versan sobre la significativa labor de Alejandro García Caturla, Jiménez Crespo, Lico Jiménez o algunas luces sofocadas sobre Oriol Costa, el español devenido sagüero, maestro de capilla de la parroquial de dicha ciudad. Son tantos los nombres a mencionar, tantos los hechos a reconstruir, o tantas las escenas, que la vida no alcanza, pero seguirá siempre siendo una tarea inacabada si no emprendemos la labor desde el ser humano, desde el músico, desde el ciudadano común que se preocupa por su historia y entorno.

La región central del país, conocida en otros tiempos como Las Villas, ha sido dentro de este trabajo de gestión del devenir histórico de la música una tarea pendiente. El Instituto Cubano de la Música (ICM) refleja dentro de sus líneas de desarrollo o programas: la gestión y difusión del patrimonio musical cubano; además del fomento de la musicología como línea de especialización dentro de la música que se dedica, especialmente, al estudio del hecho musical desde cualquiera de sus perspectivas, prácticas o teóricas. Asirnos de esas riendas para proponer estrategias locales en función de la preservación de la información musical, es una tarea aún joven e incipiente.

Es importante ubicarnos en que cuando hablamos de Las Villas nos referimos a las actuales provincias de Sancti Spíritus, Cienfuegos y Villa Clara; lo que ha traído consigo, luego de la división político-administrativa, que los documentos y vestigios del pasado de esta área geográfica se encuentren sumamente dispersos en archivos y fondos documentales de la zona.

Luego de comenzar estudios en la Universidad de San Gerónimo de la Habana bajo la guía de la Dra. Miriam Escudero Suástegui —Directora del Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas de la Oficina del Historiador de la Ciudad (OHC)—, y asumir la dirección del Conjunto de Música Antigua Ars Nova, me inicié en el mundo de la gestión del patrimonio musical cubano y de la urgencia —dado al silencio que prevalece aún en la región central del país— del estudio, rescate, preservación y difusión de nuestro pasado musical regional.

Primeros pasos

Desde el pasado 23 de noviembre de 2016, comienza un nuevo intento con respecto a la gestión del patrimonio musical de la región central, con la realización del I Taller Regional de Patrimonio Musical, Santa Clara 2016. A este encuentro acudieron especialistas y estudiantes de diferentes ramas de la cultura interesados todos en el tema que hoy nos ocupa: el patrimonio musical. La necesidad desde la enseñanza de la inserción en nuestros planes de estudio de las expresiones musicales regionales, la importancia de la difusión de las recientes investigaciones en curso, el interés desde la sociología en el impacto e influencia de la música sobre el hombre, o la urgencia del estudio de compositores e intérpretes locales que han sido íconos de nuestra cultura regional, fueron algunos de los temas tratados en este encuentro. Igualmente, se trabajó la influencia regional de la vertiente africana en la música, tanto en la actual Villa Clara, como en Sancti Spíritus, con representantes únicos en el país y en América.

Dirigir nuestra mirada hacia los fondos documentales que recogen la actividad musical de la antigua provincia fue otra de las temáticas abordadas; se realizó una mirada rápida sobre dichos reservorios —algunos de los cuales se encuentran ya en proceso de digitalización y catalogación—, proponiéndonos, de esta manera, comenzar en las labores de la gestión del patrimonio musical, con tareas que comprenden las acciones de localización, preservación, estudio y difusión del documento musical.

Los fondos más importantes abordados en el encuentro se localizan en Remedios: Museo de las Parrandas, Archivo de Historia, Iglesia Parroquial; Santa Clara: Banda Provincial de Conciertos, Biblioteca Diocesana Manuel García Garófalo, Archivo de Historia y Museo Provincial; Sancti Spíritus: lo que se ha estudiado hasta el momento se ha localizado en Trinidad, en instituciones estatales y mayormente en fondos privados; así como en Cienfuegos: Museo de Historia y Catedral. De una u otra forma, también se localizan en los municipios fondos similares en espacios institucionales y privados, que en su mayoría se encuentran en proceso de pérdida total o parcial, debido a las malas condiciones de preservación e inaccesibilidad a los mismos.

Información documentada

El sustento de la información musical relacionada con el pasado, se apoya en el estudio del documento musical y todas sus posibles interpretaciones como base y guía para la investigación. Y es que los estudios sobre la música colonial cubana han de sustentarse sobre herramientas que provengan de nuestra historia cultural. Entre las fuentes no musicales más valiosas, portadoras de información musical, tenemos a las publicaciones periódicas y/o seriadas. La prensa constituye un fiel testigo de hechos de cualquier índole, que nos permite historiar desde sus crónicas y gacetillas el pasado musical regional, reconstruir una tertulia en la Sociedad Filarmónica, conocer los detalles sobre la inauguración del Teatro La Caridad, la presencia en el mismo de la Orquesta Villaclara con el estreno del himno del mismo nombre con letra de Antonio Berenguer y música de Néstor Palma (1849-1896) —nuestro primer músico local procedente de la Villa de Trinidad. Son estos solo algunos de los datos que podemos

De la misma manera, es importante referirnos a aquellos documentos clave para el estudio de Las Villas, tales como la importantísima Memoria Histórica de la Villa de Santa Clara y su jurisdicción (1858), de Manuel Dionisio González Yanes; las Actas Capitulares, Acuerdos de Cabildo, Publicación de Bandos, guardadas en el Archivo Histórico Provincial de Villa Clara, y que comprenden el período comprendido entre 1690 y 1844, primeras referencias documentales de la villa; el trabajo periodístico y fondo documental perteneciente a Manuel García-Garófalo o Juan de la Cruz (1853-1931); los documentos institucionales de Sociedades de Instrucción y Recreo, Sociedad Musical Santa Clara, Sociedad Musical Santa Cecilia, Sociedad Filarmónica, Liceo, Bella Unión y Gran Maceo, entre otros.

Por medio del estudio de estos documentos ha sido posible conocer que luego de fundada Santa Clara —en 1689—, no es hasta 1741 que localizamos la primera referencia de música en un Acta Capitular donde se recoge la presencia en nuestras calles, por una fiesta religiosa de «Danzas, bailes y festejos de disfraces»; así como durante todo el siglo XVIII, la citación de saraos, comparsas, cantores, fandangos, tamboriles, sonajas africanas, vihuelas, bandolas, tarasca con danzantes; la llegada ya en los inicios de 1800, desde Francia, del órgano de la Parroquial Mayor (demolida), entre otros muchos datos de interés a nivel regional; la presencia de bajonistas en Trinidad en la temprana fecha de 1733, lo cual —teniendo en cuenta que Esteban Salas nace en 1725— nos hace reflexionar sobre aquellos conceptos de «centro» y «periferia», etc.

A su vez, el siglo XIX gozó de un auge y desarrollo económico, político y cultural en la zona central muy intenso. Fue el período de creación de teatros, liceos, Sociedades de Instrucción y Recreo, bandas de música, academias, así como el escenario propicio para la consolidación del criollo: el balbuceo aún incipiente de un pensamiento nacionalista gestado en buena medida desde el movimiento asociacionista

del siglo XIX, donde la actividad musical e intelectual constituía la principal de las atracciones.

Otro aspecto a considerar es la presencia del negro en la sociedad cubana decimonónica, su influencia y papel en la práctica musical, su dualidad como intérprete, dentro de la música del culto católico o la música popular y el sincretismo religioso vivido por la asunción del catolicismo como único credo establecido oficialmente en Cuba hasta 1898, u otros ejemplos infinitos.

Ars Nova: voluntad del reencuentro

El completamiento del ciclo de la gestión del patrimonio tiene lugar en la difusión. Es precisamente en ese punto donde Ars Nova, como conjunto de música especializado en la interpretación de repertorios históricos, asume la puesta en valor de esas

armonías pretéritas que se han mantenido en silencio desde el pasado.

La labor comienza en el estudio, digitalización y transcripción de las obras, lo que se lleva a cabo desde la labor del grupo como gestor de toda esta misión de rescate a nivel regional, la intervención de un fondo documental, la digitalización de toda la papelería, y el aprovechamiento de toda la información fáctica posible alrededor de sus propietarios, origen u objeto de creación del mismo. Luego de ello, es preciso un acercamiento detenido al repertorio allí resguardado, la revisión, selección y transcripción —en caso de ser necesario— de las obras, así como una revisión musical de las mismas.

A partir de este momento se comienza el montaje con la agrupación pensando en todos y cada uno de los detalles musicales, organológicos, escenográficos y estéticos posibles para su puesta en valor por medio de la interpretación. Llevar la música a los jóvenes, a los niños y al público en general con una perspectiva didáctica —de cierta manera— caracteriza nuestros conciertos. Educar desde la música y el patrimonio siempre es una tarea complicada, enriquecedora y meritoria de las largas horas de ensayo, montaje y discusión alrededor de las «mejores formas» de asumir cierto repertorio o compositor—muchas veces sin información suficiente— por ser un personaje no recogido o referenciado por nuestras «historias de la música».

Ars Nova asume como premisa: llevar a las nuevas generaciones, desde una visión contemporánea, la puesta en valor de nuestro patrimonio musical, cubano y regional, contribuyendo a su preservación mediante su conocimiento y activación.

Cuba: turismo y nación

José Ernesto Nováez Guerrero



Cuando el viajero arriba a ciudades como Trinidad o La Habana, queda sorprendido por el grado de conservación de sus valores arquitectónicos. Es como si el tiempo se hubiese detenido en los cascos históricos de estas urbes y, de pronto, al doblar una esquina, entráramos en el siglo XVIII, con sus casas de balcones corridos, rejas de hierro y grandes ventanales. Pero la magia se rompe con facilidad y la realidad de otra Cuba irrumpe en la Cuba histórica, contaminándola.

Nuestras más hermosas ciudades se construyeron sobre la iniquidad, el esclavismo, la explotación de muchos por unos pocos y fueron siempre, por tanto, hermosos baluartes rodeados por la miseria. La miseria de los campos, de las plantaciones, de las barriadas de casuchas pobres que poco a poco, con el paso de los años, se fueron urbanizando y convirtiendo en el resto de la ciudad. Pero la esencial desigualdad sobrevivió. Sobrevivió y, con el giro dramático de los noventa, se acentuó.

Cuando el viajero entra a las hermosas mansiones de los duques, condes y marqueses de nuestra oligarquía criolla, contempla entonces la gloria de una casta, no de un pueblo, porque muchas veces lo mejor de la nación se formó al margen y en contra de todo lo que esos palacetes representaban. La manigua, donde encontró su expresión definitiva la identidad nacional, no conocía los lujos de bacará y sèvres, de porcelana de China y muebles Segundo Imperio.

Todas esas bellezas son la delicia

del turista que, catálogo en mano, recorre las calles, se adentra en las iglesias, visita los inmuebles y, entre uno y otro destino, come en caros restaurantes, se aloja en hoteles y cuartos de alquiler, paga algún que otro placer, bebe nuestro ron y fuma nuestro tabaco. En un país montado alrededor del turismo, los medios de exprimir al visitante son variados y efectivos. Una gran riqueza se produce. Trinidad, por ejemplo, recibe cada año más turistas de los que puede incluso manejar, a pesar de la amplia red de infraestructura que se ha construido con los años.

Pero el turismo no es bueno para todos en estas villas centenarias. Como antaño, los dueños de las casas y algunos pocos concentran la prosperidad, pero al margen se acentúa el peso de la miseria. Porque en una ciudad donde los turistas triplican cómodamente a los locales, toda la producción se destina a los turistas. Los alimentos se encarecen, el costo general de la vida sube y, el resultado es una economía paralela, sustentada por la miseria, o de prostitución, tráfico de mercancías cuyo comercio es controlado por el Estado, drogas y una infinidad de otras cosas, en ocasiones difíciles de imaginar.

Vemos entonces que en las viejas villas, construidas en torno y sobre la miseria, esta todavía se mantiene, se acentúa incluso. La razón fundamental radica en que las grandes sumas de dinero que produce el turismo no se revierten en el nivel de vida de las comunidades. Una adecuada estrategia de desarrollo local significaría un crecimiento ordenado del turismo, un mejoramiento progresivo de la infraestructura, tanto de servicios como productiva, lo cual generaría empleos y posibilitaría que todos se insertaran económicamente sin necesidad de degradarse humana o moralmente.

Controlaría el afán de enriquecimiento depredatorio que hace que muchos socaven los valores patrimoniales de los inmuebles, añadiéndoles piscinas y demás, y todo por quitarle un poco más al turista aquí y ahora.

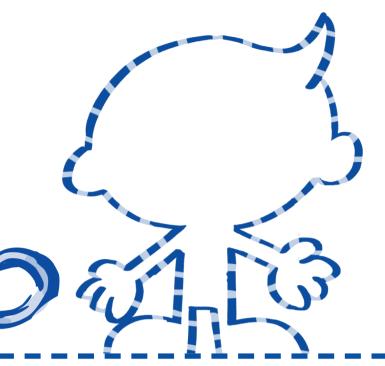
Al no haber estrategias de desarrollo local, o si las hay ser tan deficientes, los valores culturales tradicionales se ven en peligro. Solo se beneficia el artista que esté dispuesto a refreír los mismos temas, a bailar una mala guaracha enseñando las nalgas o a hacer cualquier cosa que entretenga y desfogue al turista. Lo bueno, si lo hay, no vende y, por tanto, sobrevive mal y poco.

La cultura, entendida en un concepto mucho más amplio, desde las formas artísticas a la particular forma de comer, vestir o socializar de un pueblo, es una parte sumamente frágil del gran espacio que es la nación. Su defensa, sin caer en nacionalismos chatos, implica también la defensa de esa parte de la experiencia humana que nos hace diferentes y, a un tiempo, nos permite construir vínculos con la humanidad en su conjunto. Ser cubano no es mejor que ser chileno o mexicano, es parte de la riqueza de un continente, cuya salvaguarda nos corresponde a todos los nacidos en esta isla.

No importa cuánta voluntad política exista, la defensa de los valores culturales debe comenzar necesariamente por las comunidades. En un país como el nuestro, cada vez más volcado al turismo, es imprescindible entonces que esas comunidades se beneficien directamente de la riqueza que generan, como un primer bastión a la ola avasalladora de la globalización. Que el ansia de beneficio inmediato no nos impida ver a mediano y largo plazo. Debemos salvar nuestra cultura, que es, en definitiva, salvar nuestra identidad.



Hemos querido dedicar una sección de este número a la literatura infantojuvenil. Particulares comprensiones de lo que es esta literatura, tópicos, símbolos y sus posibles interpretaciones, las metáforas abarcadoras en que se puede constituir un mundo aparentemente sencillo, el trasfondo en problemáticas universales, de la Cuba contemporánea o del universo mítico, los estilos narrativos... develan, sin duda, que esta expresión sigue constituyendo uno de los géneros (?) más difíciles de cultivar y recepcionar en el mundo de las letras...



La subversión del símbolo en Escuelita de los horrores

Eldys Baratute

A lo largo de los años el hombre ha tratado de construir símbolos que le son imprescindibles para la vida, en algunos casos estos símbolos se convierten en paradigmas que ayudan a definir qué es lo moral y qué no, por lo tanto, le *autorizan* a tener ciertas conductas en el medio donde viven. Fuera del hogar, el maestro es el paradigma más fuerte que se ha construido, el símbolo de lo perfecto, la máxima expresión de lo cívico, lo intachable. El maestro es el responsable de instruir y de educar, de darle al otro las herramientas para ser un hombre de bien.

Junto a él, la escuela es el lugar sagrado donde esos perfectos hombres se reúnen para ayudar a que otros se formen y salgan a construir la sociedad. Por siglos el maestro y la escuela se han convertido en un símbolo indestructible de lo positivo. No importa que el mundo conozca ejemplos merecedores de la más cruel condena en la que ambos son protagonistas. Ha sido mucho más el bien causado que las manchas, habida cuenta, además, de la importancia de un ser instruido y educado en el camino a la necesaria humanización.

En un país como el nuestro, en el que la enseñanza fue uno de los programas prioritarios después del año 1959, al punto de iniciar una campaña que eliminó el analfabetismo, se elevó al maestro a un plano humanitario superior, casi celestial, y como Dios, se convirtió en motivo de adoración y respeto.

Es por eso que para muchos resultó contraproducente la aparición, en el año 1999, por Ediciones Unión, de un libro como *Escuelita de los horrores*, de Enrique Pérez Díaz, un autor que a lo largo de su carrera se ha caracterizado por ser iconoclasta, desmitificador, irreverente, y a partir de aquí pudiera enumerar otros mil adjetivos que signifiquen, en definitiva, ir en contra de lo ya establecido. No es para asombrarse que sus brujas no sean las típicas brujas, vestidas de negro, con un diente en medio de la boca, un sombrero de pico y una escoba; que sus hadas no tengan nada que ver con las damas ange-

licales que visten de rosado y usan varitas mágicas; que sus abuelas no sean viejecitas que se mecen en balances y hacen dulces y sus maestros no suelan ser los típicos maestros.

O quizás estemos todos equivocados y Enrique nos quiere decir que hemos querido construir nuestras brujas, nuestras hadas, nuestras abuelas y nuestros maestros como símbolos perpetuos y no como seres fantásticos o humanos con actitudes determinadas más por el medio social o ficticio en que vivieron que por patrones de conducta preestablecidos.

En cada uno de los casos, el símbolo adquiere otra connotación y eso que llamamos representación perceptible de una idea, con rasgos asociados por una convención socialmente aceptada, y que respetan las leyes de la semiótica, no funciona. En los libros de Pérez Díaz los símbolos se resemantizan y adquieren lecturas otras, que invitan al lector a alfabetizarse en el descubrimiento de actitudes para nada predecibles o conservadoras.

De ahí que su novela, merecedora del Premio Ismaelillo de la Uneac, en el año 1998, se convirtiera en una denuncia al antimaestro y la antiescuela que, de más está decir, existen en cualquier lugar del mundo. Ya desde la misma dedicatoria el autor nos avisa que este no es el típico libro de loas al sistema educacional. Imagino que mientras escribía «A todas mis maestras, sobre todo aquellas que me dieron cocotazos, pellizcos, cintazos y que, obligándome a repetir sin razonar, sembraron en mí la maravillosa rebeldía que enseña a pensar», pensaba en lo diabólicas que pueden devenir algunas maestras que, reglas en mano, apelan a métodos poco convencionales para que algún Enriquito poco aplicado, aprenda la lección. Y digo Enriquito porque es el nombre del protagonista, «casualmente» el del autor, lo que me invita a pensar en una especie de alter ego; pero también pudiera llamarse Juancito, Miguel, Jaime, o cualquier otro nombre típico de nuestro país o de otros, sino no se justificaría que en más de una ocasión Bethania le cambiase el nombre por el de Transverto, Remberto, Rigoletto o Rigoberto, haciendo alusión a un protagonista que es uno y a la vez muchos: el niño, cualquier niño.

Un adolescente de once años protagoniza y cuenta la historia. Conocedor de la veracidad que adquiere la voz de un narrador personaje cuando de relatos de misterio y emoción se trata, el autor se apodera de este recurso para darle más veracidad a lo escrito.

Según León Surmelian, en el texto First Person, Techniques of Fiction Writing: Measure and Madness, publicado en el año 1969: «La primera persona sugiere más intimidad y facilita la identificación del lector, acercándolo hacia la vida emocional del personaje, a compartir mejor las ansiedades y las alegrías del héroe. La primera persona intensifica la narración y contribuye a su impacto emocional. Un relato en primera persona parece más una experiencia real que ficticia». Y desde la veracidad que nos brinda esa voz, que incluso se adereza con frases y dicharachos aterrizados en la Cuba contemporánea y que establecen un puente entre los lectores y la escritura, escuchamos pasajes que por momentos adquieren un aire detectivesco, matizado por el humor y la ironía, lo que en una lectura superficial nos pudiese resultar hilarante, pero que de trasfondo tiene dos cauces fundamentales: primero, la crítica a un sistema educacional dogmático, conservador, vertical y antipedagógico; y segundo, al menosprecio a una edad en la que a veces los adultos suponemos no se debiera tener voz y mucho menos voto.

Después de la risa, por las extrañas situaciones que nos brinda la lectura, se nos invita a la reflexión. Inconscientemente nos buscamos en la piel de unos padres que se olvidan del afecto que necesita su hijo por mantener su trabajo fuera del país, de unos abuelos que prefieren disfrutar la independencia de sus últimos años a encargarse de un adolescente raro al que no le gustan los cumpleaños, odia la

televisión, llora cuando se muere una cobaya, lee libros de horror y misterio, anda sobre los tejados y detesta la sopa; o en el peor de los casos, vernos en las actitudes de las maestras de la escuela Rocas Altas: Maridalia Lucrecia Borgianotti (evidentemente este personaje hace alusión a Lucrecia Borgia, duquesa de origen español que secundaba los crímenes de su padre y de su hermano), Mademoiselle Elexni D' Etrurix, Doña Lolita Di Bacallao (si tenemos en cuenta que es maestra de música pudiésemos asociarla a alguna protagonista de la música popular cubana), Frau Fire, Donna Machinna, Fraulen Kinderganten, Misstress Rock Casttle, la Teacher Rose y la Prepadaba tieltza Liudmila Ilieva Nikolaevna Petrovna, más parecidas a brujas malvadas que a mujeres encargadas de la formación de infantes.

Este es un *leitmotiv* en toda la novela: la pérdida del carácter simbólico para transformarse en su antagónico, lo que, como dije antes, obliga al lector a reconstruir el símbolo desde otra perspectiva. Las maestras dejan de ser las clásicas maestras, al menos lo que simbólicamente representan, para convertirse en aprendices de brujas.

Sin embargo, el autor se aleja de los estereotipos y a esas mismas aprendices de brujas les regala un poco de humanidad. En vez de ser las típicas
aliadas de la noche como las malvadas tradicionales,
estas profesoras eligen el día como escenario de sus
maltratos y ante el solo aviso de la caída del sol, se
encierran en sus habitaciones. Lo que refuerza aún
más la idea de la descaracterización del símbolo: a
las maestras las presenta como brujas maquiavélicas y a esas mismas brujas maquiavélicas les confiere, por momentos, humanidad.

Entonces, ¿estamos frente a un autor ingenuo o frente a uno que utiliza sus historias como excusa para reflejar el mundo real, en el cual los hombres y las mujeres tienen de villanos y de mansas ovejitas y en dependencia de las acciones que prevalezcan será su comportamiento habitual ante la vida, sin menoscabo de que, por momentos, tengan actitudes del lado contrario?

¿Este recurso no permite que los lectores sientan a esos personajes como reales y tengan mayor empatía con ellos?

¿No nos estará diciendo Enrique que Maridalia Lucrecia Borgianotti, Elexni D'Etrurix, Lolita Di Bacallao y las otras, pudiesen estar impartiendo clases en Cojímar, Alamar, Guantánamo, München o Alaska?

¿Hasta dónde hay de ficción en esta historia, hasta dónde de real?

Disímiles referencias se podrán encontrar en estas páginas; desde la alusión a clásicos de la literatura universal (Julio Verne, Charles Dickens, Emily Brontë, Arthur Conan Doyle), lo que estimula a que el lector curioso salga a buscar estos textos, forma inteligente y sutil de orientar a la lectura; hasta los nombres de los cuatro amigos que encontró en Rocas Altas (Albertus Von Drack, Franki, Lobato, Monstruosi); en este caso no solo el nombre, sino también la apariencia, recordarán a clásicos personajes de la literatura de terror.

De nuevo entonces estamos frente a dos características fundamentales de la obra de Pérez Díaz:

el uso de referentes conocidos o al menos que deberían conocerse y la subversión del carácter real del símbolo.

Evidentemente estos niños se representan como alter egos o descendientes de Drácula, Frankenstein, el Hombre Lobo y de cualquier criatura fantástica que cause espanto, al punto de que en ocasiones el propio narrador los confunde y para referirse a uno de ellos utiliza términos como «el vampirito», o uno de los personajes se confiesa nieto del «Gran Lobo del Bosque Embrujado». Sin embargo, con ellos no existen actitudes predecibles y fungen como antagónicos de esos referentes que les dieron vida.

Aunque los tres primeros, y luego el último de ellos, se sienten protagonistas de una llamada Brigada del Terror, encargados de aterrorizar a los niños y las maestras de la escuela, algo digno de orgullo de sus ancestros; las actitudes reales de estos niños son consecuencia, primero, del miedo hacia las maestras, y segundo, de la necesidad de tener un grupo, algo a lo que pertenecer y con que sentirse identificado (en este sentido Monstruosi se lleva a la máxima expresión), la necesidad de saber que en aquel lugar macabro y tenebroso, comparado con Cumbres Borrascosas, hay alguien más que se preocupa por ti; eso demuestra una dosis de marcada humanidad en cada uno de ellos y los aleja de las lecturas preestablecidas que se pudiesen tener sobre sus nombres y su aspecto.

Algo similar ocurre mucho antes, cuando el autor titula el libro. El uso del diminutivo (escuelita) invita a pensar en una escuela pequeña, o al menos afectuosa, familiar, un espacio hacia el que se tiene cariño y del que cuesta trabajo desprenderse; teorías que se desvanecen cuando la lectura nos demuestra que el recinto es inmenso y que los niños, e incluso las maestras, sienten muy poca afectividad o cercanía por el internado. Lo que demuestra que el autor, desde antes de comenzar la escritura, tenía planificado hacer una novela en donde los símbolos adquiriesen una connotación distante de la que tenían hasta el momento.

Especial atención merece la mención del presidio de Sing Sing, que en este caso se refiere al Sing Sing Correctional Facility, nombre que recibe la tercera prisión del estado de Nueva York, en Estados Unidos, construida en 1825, y en la que estuvieron encarcelados prisioneros notables como Ethel y Julius Rosenberg. En este caso hablamos de un referente que se escapa de la literatura, existe, es real, por lo que se refuerza la intención de comparar el internado de Rocas Altas con una verdadera prisión. Al apoyar esta idea en otros momentos, el autor reitera la semejanza del internado con una prisión de máxima seguridad.

La historia de los cuatro hermanos, Bethania, Bethinia, Bethenia y Rubens, junto al desaparecido Paulo Albero, sirve como telón de fondo para sostener los tópicos habituales en la narrativa de Pérez Díaz: la crítica a una adultez que por momentos se vuelve impositiva, incomprensible e intolerante y la escenificación de un mundo donde los niños suelen ser víctimas de dichas actitudes.

Hay un monólogo en el que incluso autor y narra- fensa a una edad que cada dor se trastocan y no sabemos cuándo comienza admiración y respeto.

hablando uno y cuándo el otro. Para los conocedores de su obra, es evidente que Enrique entra bajo la piel de Enrique y nos describe no solo a sus lectores potenciales, antes y después de *Escuelita...*, sino a los protagonistas de cada uno de sus libros:

Nº 01 · 2017

Al escuchar la historia de estos hermanos, se me antojó entonces que ser un niño es algo bastante difícil y verdaderamente complicado en esta vida. Siempre hay alguien que dispone por nosotros; alguien que decide cómo debemos vestirnos, qué comer, adónde ir, de qué manera conducirnos y hasta cómo debemos pensar.

Hay niños que son llevados de un país a otro, incluso en las circunstancias más terribles como sucede cada vez que algunos padres, soñando un mañana mejor, deciden lanzarse a una suicida aventura marinera abandonando su tierra en una simple recámara de camión.

Hay muchos niños en el mundo que viven una vida cruel, injusta, una vida muy mala y penosa en verdad.

Muchos niños que sufren, muchos niños que lloran. Muchos niños mueren de enfermedades de las cuales se podrían haber curado si existiera la medicina apropiada para ello.

Muchos niños que no conocen el juego ni los juguetes.

Muchos niños que trabajan como si fueran personas mayores, o peor aún, porque se les explota y no cobran un centavo.

Muchos niños que no conocen un cuento. Muchos niños que jamás han aprendido una

Muchos niños que crecen sin sus padres.

canción.

Muchos niños que no saben ni del calor de una sonrisa, o la magia de un beso, el dulce apretón de manos, la sombra del pelo en los hombros de mamá cuando se inclina a darles las buenas noches.

Muchos niños víctimas de gobiernos injustos. De guerras devastadoras y malvadas, que queman sus ciudades, asesinan a sus familias y hacen de este mundo, el sitio más terrible que pueda existir.

No, no es fácil la vida de los niños...

Con trampas de escritor experimentado, el autor deja varios finales abiertos, dándose tal vez la posibilidad, él mismo, de escribir una saga que los lectores agradeceríamos mucho. Primero la extraña desaparición de Mademoiselle Elexni D'Etrurix y la invitación, además, a reconocerla en cualquiera de nuestras aulas; segundo, la escapada, también extraña, del descabellado Roccamundo dil Castello a una isla del Caribe. ¿Será una isla conocida? ¿Pérez Díaz nos invita a estar atentos, a cuidarnos?, ¿de quién? Y tercero, la ausencia del quinto de los hermanos, sugiere que ese grupo de amigos tendrá que correr aún otras muchas aventuras.

Estamos frente a un libro que estoy seguro marcó un antes y un después no solo en la obra de su autor, sino en la literatura infantojuvenil cubana del siglo XX. Un libro que combina humor, misterio, emoción, pero donde, sobre todo, prevalece la defensa a una edad que cada día merece más nuestra admiración y respeto.



ZONATRANCA

Escribir para el niño que no somos

Enrique Pérez Díaz

¿Y lo infantil? ¿Qué se hará de «lo infantil», que tantos desvelos produjo?

Creo que se desplaza. A medida que la literatura crece, lo infantil (que fue durante muchos años una tarea exterior, un conjunto de mandatos) se nos va internalizando.

El horizonte ya no es tanto ese «niño ideal», el niño emblemático que nuestra cultura ha ido dibujando y oficializando con el correr del tiempo, sino más bien la memoria del propio niño interior, el niño histórico y personal que fuimos —que somos—, mucho más cercano a los niños reales —posibles lectores— que esa imagen impostada y arquetípica.

Ese cambio de horizontes supone muchos otros cambios puesto que será con el lector y no hacia el lector que fluirá el discurso.

Graciela Montes

Pero los niños saben que ellos no siempre son buenos; y, a menudo, cuando lo son, preferirían no serlo. Esto contradice lo que sus padres afirman, y por esta razón el niño se ve a sí mismo como un monstruo.

Bruno Bettelheim

Es muy frecuente que cuando se escribe, se edita o se recomiendan libros para niños, las personas hagan acopio de su experiencia vital que acude la mayor parte de las veces a la postura más tradicional —o más bien sucede que acuden a sus caros anhelos muchas veces insatisfechos en la vida— para diagnosticar, por así decirlo, qué debe ser (y qué no debe ser) un buen libro infantil.

Del mismo modo, cuando se habla del niño como personaje o motor de alguna historia, cada quien suele apelar a su muy particular concepto de infancia, desconociendo de este modo que la niñez no fue, es, ni será una misma en todas partes; sino que cada niño significa una impresión y una recepción diferente de la vida, un universo por descubrir y entender.

Sin salir de este tema, no ha existido para mí lectura más reveladora y gratificante que el libro El corral de la infancia, de la colega argentina Graciela Montes, sobre todo cuando se refiere a que la infancia suele ser supeditada a una especie de corral que en bien del menor entronizamos los adultos a partir de nuestras apetencias educativas o formadoras. Es un corral que tiene la ventaja de que protege, según expresa ella, pero al mismo tiempo constriñe, encierra y da pocas posibilidades de libertad. En realidad, está visto que una jaula, aunque sea de oro, no por ello deja de ser menos jaula... y que un mundo lleno de perfección y confort, en ocasiones representa poco estímulo para sus posibles habitantes y lo mismo vendría a suceder en el caso de ese fenómeno llamado «literatura para niños», definición que solo aceptaremos utilizar para referirnos a «aquello» que puedan leer precisamente los niños.

Aunque es bien cierto que cada uno de nosotros puede ser responsable de su libertad y que toda libertad también conlleva en sí misma ataduras sutiles y, en ocasiones, perniciosas, no es menos evidente el hecho de que a los niños, como a cualquier ser humano, se les debe dar, por encima de cualquier otra opción, la oportunidad de elegir su propio camino y destino.

Ya ha dicho la simpar Pippa Mediaslargas, con esa especie de soberbia iconoclasta racional que la caracteriza: «un niño debe llevar una vida muy organizada (sobre todo cuando puede organizársela él mismo)», alegato que evidentemente destierra de la vida infantil toda posible mediación adulta. Emblema como pocos de una infancia libre de analizar y escoger su camino, la protagonista sueca defiende la tesis de que el niño es un ser pensante, analítico, con posibilidad de elección y que no siempre debe estar llamado a repetir dócilmente cuanto se le trate de inculcar por un adulto.

Si entonces entendemos que la lectura es (o en el mejor de los casos, puede ser) ambos: camino y destino, un camino agradable que nos conduzca al destino que nosotros soñamos para nuestra existencia, que nos posibilite crecer tras cada paso, avanzando de libro en libro en el arduo pero asombroso proceso de descubrirnos como humanos, vale la pena reflexionar un tanto sobre este asunto.

Precisamente por esta especie de preconcepto tan pernicioso que sobre la niñez ha existido siempre, es que a la supuesta literatura para niños y jóvenes se le suelen demandar —o más bien exigir con cualquier tipo de presión posible—, una serie de atributos, condicionamientos o preceptos que ya la van despojando de sus valores como hecho literario de alto alcance en sí, para convertirla en algo bien diferente y, con toda seguridad, menos atractivo para sus lectores.

Justo es decir que no existen escuelas que puedan enseñar a alguien cómo escribir mejor para la infancia. Con ese don se nace (o no) y luego existe la posibilidad de desarrollarse tras años de oficio e inspiración, tras muchas lecturas y ejercicios escriturales, no siempre exitosos.

De hecho, coincidiendo con mi amiga y colega, la estudiosa sobre la lectura Emilia Gallego, no se debería escribir para la infancia o pensando en que justo se escribe para ella. Es necesario escribir LITERATURA —y de la buena, se podría agregar— y entonces sí que esta será —o estará disponible— para la niñez, que en cualquier ser humano, más que una edad, puede devenir un proceso eterno o una actitud ante la vida.

Desde los llamados (y memorables) clásicos que han trascendido hasta nosotros justo por su nivel de apertura y poca manipulación de sus públicos lectores, está visto que cuando se trata de pensar en el niño y se busca una «infantilización de la llamada literatura infantil», únicamente se consiguen deleznables productos mediocres y poco funcionales para un posible lector de estas edades. Edades en las cuales, por demás, el niño suele ser tan exigente y tan poco comprometido con eso que se le conmina a leer y, en venganza, se desquita leyendo precisamente aquello otro que no le recomiendan sus adultos más cercanos, a los cuales siente entonces muy lejos de sí.

Precisamente por esto, quienes pretendemos escribir, editar, promover o vender libros para la infancia deberemos tener bien claro el niño que andamos buscando en nuestros libros.

No se trata de aquel niño mal recordado —¿pues acaso no son los recuerdos pura vivencia subjetiva, matizada por el ideal de la memoria trascendida por el futuro y las experiencias vitales?— que alguna vez fuimos. Ya que de remitirnos a ese niño que fue sin una relectura literaria (que luego se torna en lo escrito) nos engañaríamos nosotros mismos tratando de legalizar ante los ojos del infante una mala caricatura de aquello que suponemos haber sido.

Tampoco será un determinado niño que alguna vez conocimos. En realidad, nunca llegamos a conocer bien a las personas con las cuales interactuamos v eso también sucede con los niños. criaturas espontáneas que con solo abrir los ojos a la sociedad ya se encuentran tropezando con la terrible relación individuo-colectivo, que les obliga a asumir poses estudiadas (más bien aceptadas) que les permitan sobrevivir en la dinámica social, es decir, ser medianamente aceptados por el resto. Ser aceptado por los otros significará, entonces, dejar de ser un poco (o bastante) como es uno mismo en verdad. Realizarse tal cual somos significa para los otros una pose de enfrentamiento, de no aceptación de la norma, que no siempre es muy bienvenida y a veces incluso puede ser reprimida, en base al no reconocimiento de las diferencias.

Ni tampoco este que buscamos se trata de un niño ideal o estereotipado, una especie de niño perfecto o bebé probeta con el cual pretendemos ejemplarizar a los otros posibles niños que nos lean. Para nada.

El niño es uno y es muchos a la vez. Es ayer, hoy y mañana. Es decir, que en su persona, actitudes e historia guarda bastante de insólito, sorpresivo, contradictorio e inusual.

Es imperfecto y soñador. Todos los imperfectos —y soñadores— tienen una energía imitable y contagiosa.

Tan lleno de virtudes como de defectos. Mientras más defectos posea, más interesante podrá resultarle a su lector.

Cuán apasionado como insensible. Es decir, humano.

Tan voraz como inapetente de libros.
Tan cercano como imaginado. Debe
tener en su persona el encanto de la
cercanía a lo posible y la sugerente potencialidad de lo increíble.

El niño que no somos está por ahí, solo hay que descubrirlo con buen tino. Saber que tiene sus verdades, muchas en realidad, para contarnos. Entender que debemos escucharle y comprenderle. Ayudarle, sobre todo —y esa debe ser la función final de toda literatura que se respete— a comprender (y tratar de aceptar lo que en oportunidades puede resultar inaceptable) este mundo al que sin su consentimiento nosotros, también imperfectos y soñadores adultos, le hemos traído para su suerte o desgracia.

El niño existe y está ahí. Cuando escribimos, editamos, recomendamos un libro supuestamente infantil, no podemos pretender ser ese niño ni tampoco que él sea como nosotros: un pobre espejo de nuestras vivencias o realidades.

En la medida en que el niño literario que en los libros creemos sea más parecido al *niño real* de la vida (y ser «real» necesariamente no conlleva contextualidades de ningún tipo ni retratos de circunstancias determinadas, sino todo lo contrario: valores universales eternos) y también al niño sujeto para el que escribimos, lograremos en nuestras historias un niño más potencialmente creíble —aceptable, en definitiva— para nuestros potenciales lectores y se producirá el inefable milagro de que la literatura —y el libro como su vehículo portador por antonomasia— lleguen de manera armoniosa al niño que buscamos, a ese niño que no somos y que nunca podremos ser. Nunca se conseguirá de otro modo.

No existirá ese niño mientras nos durmamos en el engañoso cántico del niño ideal, edulcorado o falso que a veces por desgracia pulula en tantos libros insulsos y aburridos. Solo existirá cuando nos arriesgamos a dejarlo suelto en nuestra escritura y, al decir de la finesa Tove Jansson, producir el milagro de que en nuestras letras exista «lo imposiblemente posible».





Hilda Perera: escritora cubana para niños de talla universal

Alejandro Castro Rodríguez

No son pocos los problemas que enfrenta la literatura para niños y jóvenes¹ en el mundo contemporáneo. El valor mercantil alcanzado le ha conferido representatividad como elemento fundamental de nuestra cultura, mas no ha logrado resolver la condición de alteridad que ocupa dentro de un universo cultural en el que sigue siendo asumida como ingenua y desideologizada. La LIJ, como toda literatura, forma parte de un sistema mayor, en la que el texto, el abordaje crítico y la recepción no se encuentran ajenos a tópicos que parten y desembocan en la realidad. Según el criterio de Suntyan Irigoyen «no es posible ofrecer una literatura para niños, adolescentes y jóvenes fuera del momento social, cultural, simbólico y de pensamiento que se vive hoy».² Desde esta noción de texto como parte de un todo mayor, debe ser asumida la LIJ, para que sirva de argumento y defensa de la tesis que proponemos para este corto abordaje: la dimensión humana y universal de la obra de la escritora cubana Hilda Perera.

Perera es reconocida como parte de los creadores fundamentales considerados clásicos de la LIJ en Cuba; referencias he alcanzado a vislumbrar siempre orientadas a los textos escritos en la parte de su vida en suelo patrio, su producción miamense parece haber caído en el olvido, aun cuando novelas importantes de esa etapa son perfectamente homologables a sus Cuentos de Apolo por la preferencia de esta autora para con los personajes de otredad sumidos en conflictos tales como la condición racial, la diferencia cultural, la migración, etc. El caso de Perera es complicado, por tratarse de una escritora de LIJ, a lo que se suma su condición de artista emigrada que parece reducirla a un único texto (Cuentos de Apolo), si evaluamos la escasa mención de textos suyos posteriores por parte de la crítica foránea.

No habrá que ir a China pero sí a España para encontrar algunas novelas cubanas para niños y jóvenes, no solo por la especial atención que desde editoriales de la Península se ha tenido con escritoras más contemporáneas como Mildre Hernández, sino porque este ha sido un terreno fértil para la publicación de textos de artistas cubanos de la diáspora. Por esa vía llega a mis manos la novela Mai, obsequiada por una amiga que sabe de mi predilección por la seriedad de la propuesta que es el gran campo de la LIJ.

Con Mai ocurren varias cosas curiosas, se trata de una novela que en la experiencia de Ediciones S.M cuenta con tres ediciones sucesivas en la década del ochenta, correspondientes a los años 1983, 1984 y 1985. La nota paratextual de la cubierta, aludiendo a la tercera edición del texto y utilizada como estrategia comercial, hace perfecta justicia a un volumen que destaca por un montón de valores en el orden del diseño, los temas tratados y la belleza en el lenguaje.

La familia emigrada emerge como pretexto para anunciar toda serie de temas universales. Lo cubano aparece visualizado en un primer orden para exponer asuntos de talla humana como la condición del emigrado, la familia y la maternidad. De ahí que en Mai se imbrique la nostalgia que siente María por su país de origen, cuyo tono autobiográfico es evidente, con un conflicto político de talla internacional: la guerra en Vietnam. El tratamiento de un asunto medular de la historia política del pasado siglo XX, no es la culminación del ciclo de crianza de los hijos, es

asumido desde una crítica feroz, pero sí se explora desde el costo humano que representó el conflicto bélico, traducido en la ficción con la desarticulación de la familia vietnamita y la adopción de uno de sus miembros por parte de una familia de emigrados cubanos en Miami. La maternidad asume así nuevos matices, atravesados por el nexo espiritual y filial donde la consanguinidad no garantiza la felicidad familiar si comparamos con otros modelos o núcleos constituidos bajo patrones más tradicionales presentes en la novela.

El tema de la felicidad, que llega hasta la LIJ cubana de hoy con un texto sagaz e inteligente, *Una niña* estadísticamente feliz, de Mildre Hernández, es manejado en Mai desde el filtro de los conflictos familiares, de ahí la expresión hostil del personaje de Benito Pérez, quien materializa en toda serie de manifestaciones de violencia escolar un enfado que parte de un conflicto mayor, la desarticulación de la familia, esta vez por tratarse de padres divorciados. El desarme y rearticulación de la familia, en gran medida potenciado por el fenómeno migratorio, forma parte de los factores que han hecho emerger este tema con tanta fuerza en la LIJ. Luis Cabrera Delgado reconoce que:

A partir de la convulsa década de 1990, la familia cubana, como posiblemente haya ocurrido en otros espacios, se ha transformado, para bien o para mal, en muchas variantes diferentes. Los abuelos ya no son los de antes. Tíos, tías y primos pueden aparecer multiplicados por diferentes ramas y extrañas combinaciones, y también desaparecer con gran facilidad. El matrimonio ya no es exactamente lo que era antes, los padres pueden estar o no estar, ser del mismo sexo o ser parejas heterosexuales, en las más variadas combinaciones de padrastros, nuevas parejas del padre, hermanos carnales, medio hermanos, hermanos de crianza por la mezcla de sus progenitores... Y la literatura infantil cubana de los últimos veinte años está reflejando estas nuevas condiciones de las más diversas maneras, lo que le ha otorgado mayor variedad e interés para beneficio de sus lectores.3

El criterio de Cabrera puede ser utilizado para valorar una literatura anterior a la década de 1990, en la que muchos de estos factores eran manifiestos en la familia cubana de la emigración; dicho de otra manera, la familia cubana de la diáspora manifiesta cambios, una nueva e interesante concepción del concepto de familia dentro del texto literario en un momento anterior a 1990.

Lo nacional y la maternidad expresan un sentimiento de reinvención recreado en el texto singular que es Mai, la saudade que representa el pasado contexto insular y los hijos ya crecidos se resuelve en la camaradería propia del cubano con la que la comunidad de emigrados acoge a todos sus miembros y contribuye a solucionar las demandas materiales más urgentes. De la mano con esta representación solidaria entre los nativos se dejan ver los tonos culinarios de un almuerzo, que entre arroz, frijoles y masas fritas, expresan claros nexos intertextuales con la sazón criolla.

La supuesta maternidad perdida, esta vez por

resuelta con un giro dramatúrgico insólito: la adopción de una niña partícipe de una tradición cultural alejada del patrón occidental hegemónico; de ahí la posibilidad de hacer una lectura osada en términos de carácter y de poder para el caso de esta mujer cuarentona que es María, capaz de asumir una responsabilidad que solo puede partir de la sensibilidad y firme disposición de su personalidad. La figura masculina queda relegada a un «democrático» mecanismo de consulta en el que toda respuesta se traduce en apoyar lo que el fecundo cerebro femenino ya ha resuelto y que recuerda mucho una canción popular: «María Cristina me quiere gobernar y yo le sigo, le sigo la corriente...».

La riqueza de un personaje femenino como María, comprende la sensibilidad de una autora que logra desdoblarse íntimamente en la configuración de una identidad alternativa que la expresa en el terreno literario, de ahí que el conflicto de identidad de la mujer cubana emigrada, que puede haber padecido Perera como muchas otras mujeres, es la expresión más concreta de esa escritura del dolor con la que las mujeres codifican sus conflictos y que se ha denominado escritura en carne viva. El personaje de María parece haber sido explorado por Perera en otras novelas, si asumimos la referencia a la tríada Estela, Mercedes, María, protagonistas de *La jaula del unicornio*, y que responde al patrón de tres emigradas que sufren la problemática de su condición de extranjeras y latinas en contexto estadounidense.

Por otro lado, Mai recuerda mucho al protagonista de Cuentos de Apolo, las conexiones son susceptibles de establecer cuando pensamos en la condición de otredad de ambos personajes: el uno, un niño pobre y negro partícipe de la sociedad republicana y clasista cubana del siglo XX; la otra, una niña vietnamita sin familia que ha llegado a contexto norteamericano como un despojo de la poco bondadosa guerra desatada en su país. Ambos son personajes reales, cuyos conflictos son reales y logran ilustrar con exactitud la seriedad de la propuesta que es la LIJ, pero, sobre todo, logran posicionar sobre la mesa un tema fundamental de nuestro tiempo: la violencia simbólica que sufren nuestros pequeños por ser partícipes de un modelo de sociedad que no está listo para aceptar la diferencia y sí para apartarla.

Asuntos que, sin duda, dejan ver la trascendencia universal y tono humano de esta novela son la maternidad, la condición de emigrado, la nueva concepción de la familia, el costo humano de la guerra. Un poco más a tono con lo cubano se encuentra el sentimiento de pérdida de una naturaleza insular y la vivificación de un carácter dicharachero y choteador que no es exclusivo del contexto nacional. De ahí mi principal interés con este abordaje, que sin agotar todas las claves propias del texto ha intencionado traducir la expresión infantil que está presente en él para tratar temas fundamentales de la vida política y cultural contemporánea. Solo me resta expresar mi gratitud a Ramón Luis Herrera y Mirta Estupiñán, autores del Diccionario de autores de la literatura infantil cubana, sin cuya inclusión no hubiese sido posible asumir como cubana a una autora fundamental, por esa suerte de poder jurídico-legislativo que tienen hoy los diccionarios. Z

³ Luis Cabrera Delgado: «Dora Alonso y el personaje de la madre en la literatura infantil cubana», en En julio como en enero. Revista sobre literatura infantil, No. 26, Editorial Gente Nueva, La Habana, diciembre, 2012, p. 28.



¹ Literatura infantil y juvenil, LIJ por sus siglas.

² Suntyan Irigoyen Sánchez: «Mundo infantil: literatura y recepción», en *En julio como en enero. Revista sobre literatura infantil*, No. 29, Editorial Gente Nueva, La Habana, abril-junio, 2014, p. 33.

Hablando de fútbol con Virginia Woolf

Leidy González Amador

Según Virginia, la literatura hace todo lo posible para demostrar que solo se interesa por la mente, y que el cuerpo es un cristal translúcido a través del cual el alma se ve diáfana y clara, mientras que el cuerpo es nulo, insignificante e inexistente.

Quizás por eso, algunos escritores tienden a autodefinirse como seres superiores (espiritualmente), olvidando el sentido práctico de la existencia y complicando de modo no orgánico su discurso. Algo que respaldan con la frase salvadora: la literatura es de élite. Y esa élite suele satanizar todo lo que se convierta en un fenómeno de masas: los best sellers, las adaptaciones cinematográficas de obras literarias, el fútbol.

De hecho, nada más antagónico que un escritor y un futbolista. Las concepciones generalizadas de ambos sujetos podrían transcribirse en: cuerpo y alma.

Sin embargo, aunque nos empeñemos en aislar, etiquetar y valorar cada profesión, todas se vinculan de una manera u otra. Por ejemplo, cuando un futbolista domina el balón y está frente a la portería del rival tiene dos opciones: echar a perder la oportunidad o convertir un gol. Para conseguir lo segundo debe poseer una cualidad indispensable: buena definición. Cuando el escritor se enfrenta a una historia tiene dos caminos: hacerla creíble o no. Para conseguir lo primero también necesita de esta cualidad.

Si hacemos un bosquejo por la literatura universal para niños y jóvenes, encontraremos a tres delanteros estrellas: Stevenson, Michael Ende y J.K. Rowling; los cuales, no cabría duda, para muchos serían el tridente del Equipo Ideal de la LIJ. Los tres tuvieron el balón y consiguieron llevarlo hasta el fondo de la red.

La isla del tesoro, futbolísticamente hablando, estaría en la lista de los diez mejores goles de la historia. Y es que cuando se busca un libro que haya marcado pauta en las diferentes generaciones de lectores, no lo podemos descartar. Stevenson definió su objetivo: la aventura.

La historia interminable, un golazo que ha levantado las tribunas desde su aparición en 1979. Ende siempre tuvo la mira en un sentido: la fantasía.

Harry Potter y la piedra filosofal: remate sin dar tiempo a una reacción del portero. Y es que la Rowling lo supo desde el principio: el antihéroe y sus amigos.

Un factor determinó el éxito de estas tres obras: la visualidad, algo que está ligado de manera directa a la buena definición.

Dice Génesis 1:31: «...y Dios vio que todo lo que había hecho estaba muy bien. De este modo se completó el sexto día».

Así resume la Biblia la creación del Universo. Y es que hasta Dios, necesita ver. Por eso se tomó un séptimo día de reposo. Para detallar, minuciosamente, las formas de todo lo creado.

Porque la visión no es solo la percepción del exterior a través del ojo. Sino que, la verdadera visión, es la formación de imágenes en el cerebro. Ese concepto, extraído de la agotada Encarta 2009, y que por tanto no supone «el agua tibia», me ha llevado a concebir la visión desde otra perspectiva: como el más importante de nuestros cinco sentidos al enfrentamos a una obra literaria.

Como explica Marcela Carranza: «La literatura es búsqueda y descubrimiento de significados, y no reproducción pasiva de verdades digeridas por otro».¹ Es una secuencia de imágenes que toma cuerpo en la imaginación del lector. Por eso somos capaces de oír el repicar de la muleta de John Silver, saber que la Emperatriz de la Luna tiene ojos alargados, o disfrutar de una partida de quidditch, como si fuera nuestro deporte nacional. Pero, ¿cómo alcanzarlo?: con una lograda psicología del personaje.

Desde mis lecturas, y la cosmovisión que he podido formarme del panorama literario actual, es muy común, en la narrativa infantil y juvenil cubana, encontrarnos con una marcada tendencia: el discurso en primera persona. Lo cual no está mal, siempre y cuando se pueda percibir al personaje, no al autor poniendo a su personaje como pretexto para extrapolar su dolor e intranquilidad social. Se nos está olvidando que el niño no busca un monólogo, busca aventura. Palabra que solemos banalizar o ver desde un enfoque puramente comercial.

El niño cubano, más allá de las particularidades de nuestra idiosincrasia, nuestras carencias, nuestra realidad social, se define como niño. Y los niños están por naturaleza inclinados al misticismo.² Procuremos llevarle historias que desborden su imaginación.

No pretendo saber el enfoque o tono que debería tener una auténtica historia para niños. Ni canonizar los tópicos a tratar. Lo único que sé es el riesgo que se asume de hacer un auténtico chasco. Ya lo define Cecilia Bajour: «La invención de un yo infantil en la narrativa está inevitablemente ligada a la verosimilitud. Nada más riesgoso y delicado que inventar un yo niño en un relato: las posibilidades de caer en la puerilización de la voz o en el estereotipo son más fuertes que en la construcción de otras voces».³

Por eso, reitero, no me detendré en qué tópicos pudieran ser alternativas renovadoras. Ya que el tema no tributa a la credibilidad, sino cuán agarrada tengas tu historia, cuánto pueden conectar tus personajes con el lector, la visualidad que logras... para que la Woolf nunca tenga que decirnos: «...es que dejan fuera a la persona a quien le sucedieron las cosas. Esto se debe a que es muy difícil describir a un ser humano».

Algo que no puede desligarse de nuestra pretendida conexión con el niño es la fantasía. Lo cual no significa que vayamos a encontrar éxito si hablamos de melones que vuelan y cantan sin que exista un porqué. Ya lo redondeó Virginia: «La ficción es como una tela de araña que, si bien de forma muy tenue, siempre está ligada a las cuatro esquinas de la vida».

Todo en el universo del niño encuentra un sentido aunque para el adulto sea irracional. «La fantasía, que emerge de lo concreto y no de lo abstracto—aclara Victor Montoya—, hace que el niño invente y modifique su entorno, así como Leonardo da Vinci diseñó una nave espacial luego de observar a los pájaros, o como Julio Verne escribió aventuras de submarinos después de observar a los peces».4

La buena definición de un escritor para niños y jóvenes, el hecho de que pueda anotarse un gol a su cuenta, no está condicionado por su labor descriptiva, mucho menos panfletaria, ni paródica, ni irracional. Sino por lograr una historia creíble desde la fantasía en la realidad del lector. Esto, para que no terminemos como definió Virginia a su Orlando: «Era sin duda un escritor copioso, pero era abstracto».



¹ Marcela Carranza: La literatura al servicio de los valores, o cómo conjurar el peligro de la literatura (sin otros datos editoriales).



² Isaac Bashevis Singer: Are Children the Ultimate Literary Critics? (sin otros datos editoriales).

³ Cecilia Bajour: Nadar en aguas inquietas: una aproximación a la poesía infantil de hoy (sin otros datos editoriales).

⁴ Victor Montoya: *El poder de la fantasía y la literatura infantil* (sin otros datos editoriales).

El ojo amarillo: de las sabanas de Santa Clara a la ciudad del tunal sobre la piedra

Anabel Amil Portal



Un singular personaje protagónico y la recreación mágica del mundo de la antigua Tenochtitlán, capital de la civilización azteca, constituyen los ejes sobre los cuales se estructuran los siete relatos breves que componen el volumen La ciudad del tunal sobre la piedra (Editorial Capiro, Santa Clara, 2016), del autor villaclareño Pablo René Estévez. A través de la percepción del sinsonte Cuatrocientas Voces, se reivindican la fantasía y la imaginación propias de la cosmovisión infantil, que desafían constantemente los rígidos preceptos de la lógica racionalista cartesiana, para construir un universo mágico-realista donde se conjugan armoniosamente el espacio campestre de las sabanas de Santa Clara donde vive el sinsonte, y el espacio mítico de Tenochtitlán, la ciudad del tunal sobre la piedra, junto a otros lugares de carácter igualmente maravilloso como la isla de los pájaros, el reino de Liliput y la fría costa de Novastoshnah. Estos últimos remiten intertextualmente a dos obras clásicas de la tradición literaria universal: En países de frío y en países de sol, de Rudyard Kipling y Los viajes de Gulliver, novela que aunque no estuvo destinada originariamente al público infantil, con el transcurrir de los años pasó a formar parte del imaginario de este sector mediante la apropiación de aquellos fragmentos y pasajes que más se acomodaban al gusto y a los códigos de recepción de los jóvenes lectores.

Precisamente, una de las metáforas en las que se basa este volumen de cuentos, es la del reino encantado, alusiva al universo literario, para entrar en el cual es necesario despojarse de las ataduras de la percepción racionalista (y razonable) adulta, de lo cual advierte el autor en el pórtico o entrada al libro en un discurso que pretende comunicarse no solo con los posibles

lectores infantiles, sino con todos aquellos receptores adultos que conservan la imaginación despierta y la capacidad del asombro: «Pero si aun así decides traspasar las fronteras de ese reino, donde todo es posible, no dejes de leer un cartel esencial: Este es un reino encantado: solo puedes verlo con un ojo amarillo».¹

El ojo amarillo es otra de las claves literarias que otorgan cohesión y unidad de sentido al conjunto de relatos que componen el volumen. En primera instancia, el ojo amarillo es uno de los atributos distintivos del sinsonte Cuatrocientas Voces, que le permite metamorfosearse y asumir diversos disfraces y personajes: una garza blanca, un quetzal verdedorado, una lechuza, una garrapata... En un sentido más amplio, en la red de asociaciones y plurisignificaciones que constituye el texto literario, el ojo amarillo encarna la percepción mágica que permite traspasar las fronteras de la realidad para adentrarse en la ficción; la alegría de vivir que le lleva al disfrute y al goce sensorial de la Naturaleza y al embellecimiento de su entorno; y, especialmente, representa el anhelo de libertad consustancial al ser humano y a todo ser vivo. En contraste, el ojo amoratado se relaciona con la tristeza y el dolor de vivir en ese cautiverio que atenaza al sinsonte desde que lo flecharon e hirieron en la sabana.

El tópico de la libertad recorre cada uno de los relatos que integran el libro: es el tema del diálogo que sostienen el personaje protagónico y su amigo el chivo Pata de Oro en el primer relato; el sinsonte se metamorfosea y escapa de la jaula en la que lo mantiene encerrado Joaquín en determinados períodos en que la Naturaleza y el espacio campestre en el que se desarrollan muchas de las peripecias del personaje se hallan en momentos de especial esplendor, exuberancia y florecimiento. De este modo, en el primer relato, el narrador cuenta que: «Era domingo de primavera y el ojo amarillo de Cuatrocientas Voces estaba muy alegre. El piñón de la sabana había florecido y la alfombra de hierba amarillenta empezaba a cambiar de color; los matorrales se llenaban de grillos, mariposas y saltamontes, y los pájaros de percha acudían al piñón y construían sus nidos».²

En otro pasaje se narra que Cuatrocientas Voces engalana y embellece el espacio del patio, a través de la percepción de su ojo amarillo, en una acción que revela el propósito estético y el afán de belleza que mueven al personaje protagónico: «Como siempre, cuando amanecía de fiesta, su ojo amarillo empezó a engalanar el patio: puso aquí una rosa, y allá un jazmín, y acullá un lirio; y en la rosa puso a un zunzún, y en el jazmín a una mariposa, y en el lirio a un verdón...».³

autor en el pórtico o entrada al libro en un discurso La representación de la Naturaleza y del paisaje de que pretende comunicarse no solo con los posibles los campos cubanos, unida a la relación de comunión

y armonía plenas que mantienen los personajes con aquella, constituye una constante en la obra narrativa infantil de Pablo René Estévez desde la aparición de su primera novela, Linda (Editorial Gente Nueva, La Habana, 1996), donde uno de los tópicos fundamentales lo constituye, precisamente, el vínculo que se teje entre los personajes de la novela y el paisaje natural que les rodea, vínculo que deviene una fuente de goce y plenitud espiritual. En *La ciudad del* tunal..., este vínculo se manifiesta estrechamente entre el personaje protagónico y su entorno natural más inmediato, en el cual perduran las obras del sinsonte aun después de la partida de este del patio de Joaquín: «El patio había cambiado mucho desde | el día en que Pata de Oro vio al sinsonte disfrazado de quetzal en lo alto del piñón, pero el recuerdo del pájaro lo seguía engalanando. [...] Las campanillas cubrían toda la cerca y el piñón florecía a destiempo».4

El otro aspecto a destacar en este volumen de relatos, ya señalado anteriormente, es la configuración de espacios de carácter maravilloso, entre los que sobresale la antigua Tenochtitlán, representada en fugaces imágenes a través de la percepción de Cuatrocientas Voces, lo cual introduce el tópico de la recreación histórica del esplendor, caída y destrucción de la mítica capital azteca en el hilo conductor de los siete relatos. El sinsonte protagonista, que debe su nombre a la voz de origen náhuatl, deviene símbolo de la perdurabilidad y trascendencia de la civilización azteca, a pesar de su ruina y destrucción por los conquistadores españoles, en el hermoso pasaje en que se relata la reconstrucción del nido por la pareja de sinsontes y la permanencia de su canto en el valle de Anáhuac.

Entre los elementos que distinguen el estilo narrativo de este conjunto de relatos, debe mencionarse la reiterada presencia de las marcas temporales a través de determinadas expresiones que indican el paso del tiempo, especialmente cuando el personaje protagónico viaja a los espacios de ficción donde el tiempo parece transcurrir demasiado aprisa para descubrir las maravillas que estos sitios pueden revelar. En especial, destaca la relación metafórica que se establece entre el sol y el ojo amarillo del sinsonte, los cuales marcan el paso del día y la caída de la noche: «Y así hasta que el sol se puso del tamaño de una calabaza y su ojo amarillo se fue cerrando poco a poco».⁵

La ciudad del tunal sobre la piedra constituye, en cierto modo, una defensa de la perdurabilidad de la memoria histórica y cultural de las civilizaciones a pesar del vasallaje y la aniquilación; y, sobre todo, un canto a la imaginación y a la libertad, sintetizado en la imagen literaria final del zenzontle, que pasa libre en vuelo rasante sobre las sabanas de Santa Clara.



¹ Pablo René Estévez: La ciudad del tunal sobre la piedra, Editorial Capiro, Santa Clara, 2016, p. 9.

² Ibídem, p. 12.

³ Ibíd., p. 25.

⁴ Ibíd., p. 39.

⁵ Ibíd., p. 19.

ZONALTRING

«la gente no entiende la nueva expe-

La resaca

Danilo Vega Cabrera

A unos días de inaugurar la expo «FOR SALE»..., a mediados de 2015, me encontraba con una colega de la música en un agradable café de Santa Clara. Para mejor suerte, mi acompañante había sido también espectadora de la muestra la noche inaugural y, sin ser lo que se dice lo suficientemente bregada en las artes visuales, reconoció el buen nivel de las obras expuestas. O al menos rió a mares con lo insólito de encontrarse con un ataúd en una galería de arte. Aquel environment mortuorio que bajo el título Happy day (II) enarboló el artista trinitario Iván Basso Béquer, sobrecogía a la vez que ironizaba muy bien con el pseudo mercado de arte y servía de reclamo —quizás un poco ingenuo— de mecanismos coherentes en la distribución del producto artístico.

La colega me recordó lo que ya adivinaba y no constituye secreto para nadie: la problemática que trató FOR SALE... la experimenta todo el escenario cultural. Así las cosas, viviendo de la llamada «sopa», un brebaje de wonders exóticos de la tradición musical cubana, bajo el formato de músicos de restaurant —como los hay en todo el mundo—, sobreviven un gran porcentaje de músicos. Y fuertes tensiones generacionales que se han suscitado en la Sinfónica de Santa Clara se deben, básicamente, a la ausencia de una generación intermedia que se ha visto precipitada a buscar otras formas de generar ingresos y a la esperable confrontación interna —pienso que no del todo infecunda— entre los más viejos y los bisoños en sus maneras de concebir y ejecutar la música.

La danza se encontraba también atravesando una situación especial por aquellos días y la compañía Danza del alma ejemplificaba la alarmante circunstancia a la que puede verse abocado el bailarín en pro de la subsistencia, luego de la enorme disyuntiva que supone para un artista escoger entre el reconocimiento artístico de un público entrenado —o cuando menos respetuoso— en el espectáculo danzario y el abaratamiento comercial al tener que ofrecer sus movimientos poco sabrá apreciarlos.

A los escritores habría que entenderlos, no tienen mayores ingresos económicos que los del éxito promocional de sus libros y las actividades de



Alicia de la Campa ilustró hace algunos años alguna publicación cubana con su versión del artista ante el mercado a lo Dr. Jekyll y Mr. Hyde, de Stevenson. (Imagen cortesía de Ricardo Reyes Ramos, Richar)

la vida literaria. Pues, ¿de qué manera escribir y vender «candonga» en la literatura, neo folletines, por ejemplo, que puedan vencer los rigurosos filtros de aprobación en las editoriales?

En el caso de los artistas visuales —que no plásticos— cualquier análisis por este rumbo siempre convoca al debate referido a sus fuentes de ingreso y los deberes éticos hacia un lado o hacia el otro, para con la Institución Arte o la sobrevivencia. Como si se tratase de dos polos irreconciliables, excluyentes.

Ello también debe mucho al hecho de que no disponemos de un alrededor; hasta un desconocedor puede inferir que una obra de arte es un bien costoso, o sabe que existen subastas millonarias, o que una tela con tres brochazos puede ser objeto

de operaciones truculentas por parte de magnates de la mafia o de ladrones inescrupulosos dispuestos a todo. Pero, obviando algún caso aislado o varias anécdotas que dan risa, se desmiente por sí sola la existencia de un mercado de arte de este tipo en Cuba. Aquí las cosas se dan de otro modo. Recordemos la experiencia de la galería de Prado 72, nuestra primera galería comercial. Si en tres días se vendieron diez cuadros en 1942, ya para abril del año siguiente teníamos la estadística de que solo se vendió una obra en tres meses y María Luisa Gómez Mena en carta a Alfred H. verdadero mercado de arte en estas Barr, especialista y director del Mulatitudes. El mercado del arte tiene seo de Arte Moderno de Nueva York tras atipicidades.³ a un barrendero canadiense que muy todo un imaginario de grandeza a su (MoMA) que recién nos había visitado, lo achacaba a la guerra y el subsiguiente declive económico así como a un problema —interpreto de ignorancia o falta de cultura: «La Habana sin carros ni gasolina», donde

riencia del arte cubano».1 María Luisa era consciente de lo difícil del mantenimiento de tal empresa: «es como una heladería en el polo norte».2 Cerca de treinta años después, la declaración final del Congreso de Educación y Cultura despojaba al arte de su atributo mercantil y lo investía de funcionalidad didáctica, social e institucional. A finales de los ochenta la situación parecía cambiar: figuras históricas de la talla de René Portocarrero, Mario Carreño, Eduardo Abela, Mariano Rodríguez, Lam entraban por la puerta ancha a las casas de subastas neoyorquinas, pero también otros más jóvenes como Tomás Sánchez, con un debut de altas cotizaciones hacia 1988; un empresario del chocolate, Peter Ludwig, compra las tres cuartas partes de la expo «Cuba OK», exhibida en 1990 en la Kunsthalle de Düsseldorf, facilitando al arte cubano el circuito europeo en lo que la galerista mexicana Nina Menocal le facilita México y EE. UU. a la generación de la diáspora de los ochenta. A mediados de los noventa Kcho expone en la Barbara Gladstone Gallery de Nueva York, primera gran muestra personal de un artista cubano de esa nueva generación residente en la Isla en una galería comercial, y el MoMA adquiere una pieza para su colección permanente, cuando la suspensión del embargo norteamericano sobre obras de arte cubano ya era un hecho. De la llamada «nueva situación de mercado» en los noventa, podemos sacar en claro que dados los insuficientes ingresos de los naturales, no hay un mercado nativo o doméstico de arte cubano, sino más bien un mercado para el arte cubano fuera de la Isla. Mercado de carácter nacional, pero de proyección internacional: producción cubana, instituciones cubanas, público extranjero e instituciones y coleccionismo extranjeros interesados en ese producto nacional. De lo que se afirma que «no podemos hablar de un mercado de arte en Cuba, sino de un mercado para el arte cubano». Y el que ese consumidor sea foráneo, deviene otra de nues-

En el recorrido circular que se concretó en el I Salón Provincial de Artes Visuales (diciembre de 2013-enero de 2014), se verificó la latencia económica constante, ya mercantil en alguna de sus formas o no, en el proceso

¹ Carta de María Luisa Gómez Mena a Alfred H. Barr del 6 de abril de 1943, citado por Luz Merino: «Happy Birthday», en Artecubano No. 1, CNAP, La Habana, 2004, p. 10.

² María Luisa Gómez Mena en carta a Barr, citado por Luz Merino: Ob. cit., p. 9.

³ Cfr. Lissette Monzón y Darys Vázquez: El mercado de arte en los márgenes de la ideología y la realidad, Trabajo de Diploma, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 2001, o el resumen publicado: «El mercado del arte en los márgenes de la ideología y la realidad. (Notas para un acercamiento a la nueva situación de mercado de la plástica cubana contemporánea en la década de los noventa)», en Artecubano. Revista de artes visuales No. 3, CNAP, La Habana, 2001, pp. 8-15.

histórico-artístico villaclareño. Ensayo visual aquel que, al repasar una historia, se mordía la cola tras un largo recorrido. La disyuntiva que se tradujo en el empeño fundacional de la Escuela de Bellas Artes Leopoldo Romañach de Las Villas —una de las primeras en provincia— en la medianía de la década de 1940, tenía un móvil económico en su trasfondo: o dedicarse al dibujo comercial para no morir de hambre en La Habana, o crear una homóloga de San Alejandro en provincias. Y las elocuentes manquedades en la exposición «Teoría del tránsito del arte villaclareño», exhibida en el marco de ese evento, hablaban por sí solas de los efectos de la comercialización en los circuitos promocionales del territorio. Pero, incluso, repasando el capítulo de los modos colectivistas de nuestra producción simbólica entre el segundo quinquenio de los ochenta y primera mitad de los noventa en Caibarién y Santa Clara, veremos que su existencia, al menos en el espíritu inicial, se desvanece al llamado de imponderables de supervivencia en un contexto de Período Especial tras el cual (casi) nada fue ya lo mismo.

En Villa Clara —que en 1980 cuenta con una filial del Fondo Cubano de Bienes Culturales (FCBC) en Remedios, hasta trasladarse a Santa Clara en 1992—, es

sabido que entre los ochenta y los noventa, y sobre todo desde los noventa y hasta hoy, algunos artistas practica(ba)n el trabajo por encargo a través de obras de ambientación (más allá del Taller de Los Apretados en Varadero con Gaviota entre 1994-2000, aunque venga también al caso), legitimadas por el FCBC y Codema, principalmente, y hasta con algún que otro mecanismo semilegal. Hacia los noventa ya el mercado hacía sentir sus efectos en medio de la dura realidad del Período Especial y el fenómeno llamado popularmente «la candonga» empieza a despuntar con cierta fuerza, incrementada, quizás, hacia finales de esa década difícil, aun cuando era menester ir a vender a Cienfuegos, Trinidad, Varadero o La Habana —y no en Santa Clara, de ordinario poco próspera para estos asuntos— si es que se quería navegar con mejor suerte, y a mejores precios, en esa complicada marea. Puntos de venta con modalidades de venta en vivo (La Granjita, Los Caneves y sobre todo la Cayería norte) no constituían una opción.4 No puedo dejar de apuntar aquí el permiso de comercialización —hoy reclamado con vehemencia de nuevo que por esos años complejos otorgaba la Uneac a su sección de Artes Plásticas.

Obviando los encargos de ambientaciones, mantenidas dentro del

EL SUPERLATIVO
LE EMBELLELE DUE
LE SALE
LI SALE
LE SAL

Hace unos cinco años el tabloide *Noticias de Arte Cubano*, puso en portada de un número especialmente dedicado a la crítica de arte esta ocurrente ilustración de Fabián Muñoz Díaz, referida a que hasta la crítica de arte también tiene ya establecido su mercado.

objeto social del FCBC, quizás sean tantos los dedicados hoy a oficios de restauración,5 como los que viven la pandemia del Cayo. Lo anterior es facilitado por el utillaje institucional en la propia ampliación del objeto social del FCBC, amparando legalmente otros servicios, como en su Resolución 107 del año 2013: «Prestar servicios de reparación, restauración, mantenimiento y conservación de obras de las artes visuales, de bienes muebles e inmuebles que precisen el trabajo en técnicas específicas de creadores artísticos y artesanos inscritos en el Registro Nacional del Creador, y diseñadores inscritos en el Registro de la Oficina Nacional de Diseño, en pesos cubanos y en pesos convertibles».6

Asumida la realidad de la ausencia de un mercado real, reconocemos que, no obstante, hoy por hoy no viven los artistas de la plástica la misma precariedad de hace unos años. El nivel de sobrevivencia cuando en 2002 se efectuara la exposición «La pincha para la vida» en la Galería Pórtico, que se diera a explorar también esa interesante y no siempre elástica relación artista-supervivencia, no es el mismo. De un nivel de sobrevivencia más precario entonces, muchos artistas en la actualidad han pasado a mejor vida sin irse de este mundo. Se sabe que invierten muchísimo dinero, todo su tiempo y hasta salud en la Cayería norte, por mencionar el escenario de compra-venta más socorrido, pero no es menos cierto que así también hacen muchísimo dinero. Y en tal sentido pudiésemos hablar además —como me recordaba una colega— de un excedente de «golosina» muy a tono con la dinámica de la vida cubana actual: la de una Cuba menos aislada, con más hábitos consumistas, con otros «modelos de éxito» a la vista ocular o mediática, donde se teme como nunca antes vivir con ansiedades (o se desea vivir sin ansiedades). La apatía, la mera animosidad con la Institución y su pecado original y errores probables puede ser la coartada, el aferrarse a una justificación que casi reclama una disculpa; actitudes que al no poder adivinar lo que se cuece en la más pura subjetividad de cada cual pueden resultar difíciles de rebatir, aun más si la Institución Arte ciertamente tiene sus desventajas y sus lados débiles.

En 2002 un artista tuvo la dignidad de ser sincero y envió a «La pincha para la vida» una escoba de las que vendía en un negocio familiar, según alguien recuerda. Trece años después, ningún artista de «FOR SALE»... —aun cuando en las piezas, en unas más que en otras, se encontraban referencias de la experiencia vital—, tuvo el atrevimiento de aparecerse en una galería con una escoba. Las obras se debían más a la solvencia que a alguna suerte de bohemia indigencia, y no aludimos únicamente al «lujazo» de Todo cae por su propio peso (II), de Delain Rodríguez Ramírez, conformada por 208 «morocotas» reales. Ningún artista quiso siquiera llevar adelante la idea del curador de poner en el espacio expositivo una mesa de las que figuran en los stands de ventas, lo cual me explico como el resguardo a un estatus de distinción que acompaña al artista desde los albores de la primera modernidad.

Y desde «La pincha para la vida» las maneras de ganarse la vida del artista villaclareño se han diversificado, se han institucionalizado mejor algunas opciones, o se han degradado en el peor de los casos. Asimismo, desde 2003, finalmente, se cuenta con el muy esperado espacio de promoción especializada: la Galería Provincial de Arte (hoy Centro Provincial de Artes Visuales, CPAV), aunque instituciones promocionales como el mismo CPAV, o la AHS —por nuclear el talento imberbe, el primer sueño de ser la vanguardia; pero, sobre todo, porque la AHS en Villa Clara sí jugó un papel significativo en esta historia—, con independencia de mandatos, son instancias que en los últimos años han perdido liderazgo en su capacidad de vehículo aglutinador para el arte joven. Ya una vez aludí al trasiego asimétrico en el eje Galería del CPAV/Fondo Cubano de Bienes Culturales/Uneac, como los tres vértices de un triángulo en los circuitos promocionales y comerciales de distribución de la obra de arte, en lo que la fuerza está recayendo, para la marginalidad de la primera, justo en las dependencias del Fondo y en la plaza consagratoria que continúa siendo la última. Y en todo ese ínterin los creadores populares han tomado la delantera a los artistas profesionales en sus relaciones con la Institución Arte en el territorio.

De manera que a la hora de hablar de un mercado de arte en provincias habrían algunas cuestiones elementales que facilitan su contextualización: el imaginario de mercado de la Cuba de esta hora, la mentalidad de compra-venta que trasciende el campo artístico y se dispersa en el conjunto social incrementado a raíz de la iniciativa privada y el cuentapropismo, fenómeno muy bien captado

⁴ Consulta a Yamirka Rodríguez Guerra por quien esto escribe, Santa Clara, 9 de enero de 2015.

⁵ Sin disponer de un dato estadístico, los estudiantes de provincias, Villa Clara por ende, estudiando nada más y nada menos que la especialidad de Restauración en el Instituto Superior de Arte (ISA), sobrepasan con mucho a los que estudian la licenciatura en Artes Plásticas en la modalidad del curso regular diurno. Estudiar Restauración en el ISA es un consuelo de la capital para el estudiante del interior del país y este ha aprendido a verlo como un buen negocio una vez graduado.

⁶ Resolución 107 del 2013 (Ministerio de Economía y Planificación), inciso 22.

por el video 59 segundos, del espirituano Álvaro José Brunet Fernández y en la instalación *Tabernáculo*, de Omar E. Tirado Miranda, mostrados en el CPAV hace dos años. A esa omnipresente sensibilidad epocal, se une la respuesta del creador a un determinado gusto, el del público, dictado por las mayorías o por el cliente, ya persona natural o sujeto jurídico institucional, pero en cualquier caso quien posee el dinero y financia la tarea encomendada. Y el que forzosamente los intermediarios fundamentales del artista son sujetos institucionales, sobre todo el FCBC, nunca otros mediadores independientes del tipo de los representantes, al menos no con la operatividad que este ha ganado desde que su presencia se advirtiera en el horizonte de los años noventa, sobre todo en la capital del país.⁷ Añadimos el que en las provincias la modalidad free-lance de curadores y críticos es prácticamente nula y las instituciones no parecen estar preparadas para alianzas con estos.

Sumemos otros perfiles de este afacetado poliedro: el artista devenido artesano como tendencia general, lo que —aun cuando todo artista implica un artesano - desde cierta aristocracia del pensamiento es visto como una venida a menos. Desde cierta altura decimos, pues recordemos que muchos han devenido «artesanos de alta calificación» (Roberto Ávalos) o todos unos empresarios. Tenemos nuestros propios Damien Hirst. O añadamos el que el coleccionismo de arte, de tipo privado, es inexistente, con lo cual el artista se ve amputado de una de las variantes prácticas del más suculento mercado, fuente de dividendos y prestigio cultural. Es una triste realidad el que solo se cuenta por acá con escasos comerciantes, compradores a precios bajos, en lugar de coleccionistas e instituciones poderosamente presupuestadas para adquirir arte.

En este contexto, un mercado de arte, sintagma que debiera escribirse entrecomillado, se expresa con ciertas características básicas: su preferencia, entre las orientaciones de la gestión artística, a producir lo que se vende —que es decir lo que gusta. Aludimos a una producción seriada, de tipo artesanal antes que artístico, dirigida masivamente a un público medio. Se sabe de antemano que el destinatario está cifrado en un turismo de turoperadores, comúnmente de bajos ingresos, que a lo más desea recuerdos turísticos de «sol y

playa», de nivel cultural medio-bajo de creciente especulación que en los pares trabajo-trabajo enajenado, y poco exigente en su gusto estético a juzgar por lo observado. Un mercado cuya gestión choca en nuestra ciudad mediterránea con el inconveniente de la distancia geográfica que lo encarece, o sea, además de los impuestos, se suman gastos de logística elemental (transportación, pago a vendedores, alimentación...). La Cayería norte de Villa Clara y el resto de los puntos de venta (La Granjita, Los Caneyes, por ejemplo) son lugares distantes de la cabecera provincial, la cual posee un turismo de interés político, esencialmente, y en menor medida cultural.8 Además, ateniéndonos a experiencias dadas a mejorar la promoción-comercialización de arte, Santa Clara ha confirmado ser una plaza muy poco próspera para mercado artístico, con empresas efímeras y de difícil sostenimiento.9

Por otra parte, la gestión de compra-venta que por estos lares se realiza, como ya apuntábamos, a muy bajos precios, resulta exigua aun en aquellos artistas de renombre local, si se quiere privilegiados al tener un comprador específico al que venden su obra sin concesiones.

¿Cuáles serían las modalidades de este mercado en provincia? Tienden a la llamada venta de canal corto, o de poca mediación para llegar al destinatario final y mientras el gran mercado se presenta con las estrategias de las galerías comerciales, el coleccionismo y las subastas —una escalada Cuba se ha presentado con perfiles muy discretos-, en nuestro entorno inmediato el mercado se presenta bajo las tipologías de la venta en vivo, la galería-taller y las tiendas y puntos de venta de la red minorista.

Por tanto, y ello fue conduciendo a la idea curatorial de «FOR SALE»..., hablar de un mercado entre nosotros equivale a referirlo en términos de un productor artístico que se vende como fuerza de trabajo, más que a un mercado tradicional de obras de arte.

De siempre el mercado ha sido más que intercambio económico, una problemática con implicaciones culturales mucho más profundas.

El desarrollo de la exposición de marras hace un par de años me permitió ir coleccionando frases ingeniosas de algún que otro artista-filósofo de por acá, recuerdo ahora de ese glosario: «Las musas por bajar también cobran en cuc», de Lorenzo Veloz Acea, y «La candonga es la concubina de la obra de arte», aforismo ya dicho por Fernando Betancourt en 2006 en su exposición «Todo en venta menos yo». Consciente de que lo primero era buscar un tema que fuese seductor, lo suficiente para convocar a los artistas, este tendría que ser, además de seductor, pertinente y actual, y lo necesariamente dúctil, como para que tocara de cerca la llaga o el aura de cualquiera. Pues se trata de un tema que llevado a una idea curatorial de aquí a cincuenta o cien años será igual de vigente, y útil para reflexionar a partir de la obra esencia-existencia, necesidad-libertad, concesión-negociación. E ideal, deliciosamente ideal, si se trata del de autonomía-heteronomía en el arte. Y desde «FOR SALE»... por demás, nada en ese escenario de negociación de intereses de todo tipo ha cambiado sustancial-

Visto todo lo anterior, la disyuntiva de si existe o no un mercado de arte en provincias puede continuar en pie. Si respondemos que no, asumimos que si la tradición de mercado en el caso cubano es escasa y discontinua, cuánto más no lo será hacia «tierra adentro», el que si se pone en duda la existencia de un mercado de arte cubano, cuánto más no se cuestionará su realidad en provincias. De contestar que sí, asumimos entonces que si el enunciado como mercado de arte en Cuba lleva sus matices cuando se intenta interpretarlo, así mismo el de provincias tiene sus características muy propias. Entonces la pregunta pasaría a ser: ¿de qué tipo de mercado estamos hablando?

Pero si bien esta pregunta queda en pie, la interrogante «incómoda» que quedará abierta, luego de repasar en mi mente la buena cantidad de obra costosa en «FOR SALE»... con el ojo del amo, sería más bien: ¿se trata de sobrevida desde la precariedad o desde la solvencia?, ¿el déficit económico del estatuto artístico sería hoy y en nuestro contexto tan precario, tanto como que vangoghiano?, ¿hablamos de supervivencia o de tiempos de «golosina» (humana codicia), en buen grado a tono con las solicitudes vitales, o las necesidades ya sean reales o sentidas, de la Cuba de hoy y su homo economicus?

Aunque, la interrogante pudiera tener otra arista, igual de productiva ante la buena cantidad de obra costosa en «FOR SALE»: ¿no podemos aprender a negociar con el (este) «mercado», a fin de que ayude a los artistas en la promoción de su obra? Al menos hace dos años al sufragar una exposición de arte, se evidenció que promoción y comercialización pueden comulgar en buenos términos. Entonces cabe preguntarnos también en todo esto por la responsabilidad de la Institución, aunque, a la par, por la del artista. Muy probablemente se ha tratado siempre del nivel de (auto)conciencia de ese artista que, con todo y los mercados y sus alienaciones, todavía promovemos.



Muy poco tiene que ver el mercado de arte en provincias con ese «alto» mercado al que se refiere ese documental que causó sensación hace algún tiempo, La Gran Burbuja del *Arte Contemporáneo. (Still* de video)

⁷ Aunque hasta ese representante ha ido «pasando de moda», apenas se le menciona ya, si nos atenemos a más de un ejemplo actual de artistas «autosuficientes».

⁸ Conjunto Complejo Tren Blindado-Loma del Capiro y Conjunto Escultórico Ernesto Che Guevara; la arquitectura del centro de la ciudad y el Mejunje.

⁹ Galería Revilla (enero-septiembre de 2013 [Remedios], octubre de 2013-marzo de 2014 [sede de la ACAA, Santa Clara]); la más romántica de todas: Galería Loriga (octubre de 2013-febrero de 2014 [Santa Clara]); Punto de venta del FCBC en CPAV (mayo-diciembre de 2014).

DECONSTRUCTING HARRY

Xavier Carbonell

La lectura de Borís Groys ha sido, en estas últimas semanas, uno de los hallazgos más inquietantes —e iluminadores— de mi formación intelectual. Groys, conocedor del ámbito y el espíritu soviéticos, ha escrito Obra de arte total Stalin, un estudio sobre las aspiraciones del alto mando ruso de construir una cultura administrada por la orientación suprema de Stalin. Esta cultura se introdujo como provecto artístico-político y programó la forja del mesiánico «hombre nuevo».

¿De qué modo esperaba el padrecito Stalin semejante aventura cultural? ¿Cómo pretendía acoplar su propia visión del arte en la mente del pueblo y, al mismo tiempo, convertirse en el máximo dirigente de la cultura? Groys nos explica que Stalin perseguía una reestructuración de la vida no solo en el orden creativo, sino básicamente en lo social y político. Para ello tenía una importancia cardinal la actuación sobre el inconsciente de las masas, lo cual se lograba, entre otras maniobras, con la elaboración de un discurso oficial determinado.

Groys recuerda un artículo de G. Vinokur, teórico formalista, sobre el desgaste progresivo de las consignas reproducidas ad infinitum por la propaganda estalinista: «Reconociendo que la estrategia bolchevique de "meter en la conciencia de las masas" unas mismas consignas simples resultaba eficaz, Vinokur, no obstante, dentro de las mejores tradiciones formalistas, expresa el temor de que esa estrategia, al ser aplicada interminablemente, sin fin, conduciría al resultado inverso y automatizaría la influencia de esas consignas, es decir, haría que solo "resbalaran por el oído de las masas", pero quedaran sin ser percibidas conscientemente por ellos».1

A las diez de la noche, cuando me levanté de la minúscula butaca del Trianon después de *Harry Potter: se acabó* la magia, recordé, precisamente, la advertencia de Vinokur. En Cuba, país de ocasionales alergias culturales, la primera sorpresa fue la imposibilidad de penetrar en el viejo recinto de Línea: las papeletas ya se habían agotado —aunque era la reposición número 37 (!) de *Harry...*— y la fila de espectadores frustrados vigilaba cualquier tentativa de intromisión. Aun así —trucos verbales mediante— pudimos entrar. Horas después, desafiando el secular cansancio que me asedia cada vez que llego a La Habana, garabateé algunas notas sobre torna espeso y gelatinoso». esta obra de Agnieska Hernández y Teatro El Público.

Acostumbrado a que en Cuba hay palabras de reunión, palabras de cola o terminal y palabras de cenáculo (cada una a su oficio), el crítico se asombra cuando las encuentra todas en el teatro, devoradas y recombinadas exquisitamente por un autor que maneja bien sus instrumentos. Quizás no lo sufrieron Sófocles ni Shakespeare, pero el escritor de nuestro tiempo teje una conspiración contra el crítico, quiere despistarlo, marearlo con su danza. El crítico tiene que agudizar el olfato, afilar sus escalpelos y asaetar la obra. Por eso, ante la digna provocación de Agnieska y Carlos Díaz hay que hacer el mejor esfuerzo para deconstruir a Harry... —como hubiera querido Woody Allen— y ofrecer una lectura lo más atenta posible.

¿Por qué se acabó la magia? ¿Por qué hay que volverse magos? ¿Por qué se acabó la mezcla? ¿Por qué se fueron los albañiles? ¿Te quieres ir o te quieres quedar? O mejor, ¿de verdad hay que irse de vacaciones al capitalismo? Las dudas que nos acorralan durante la obra apuntan a cierta náusea que hay que desentrañar tras varios exorcismos. Después de purificarnos del sociologismo vulgar, que puede apartarnos de la brillantez discursiva de Harry..., es necesario situar la obra en su espacio y temporalidad legítimos: la Cuba de hoy.

«Nuestro punto de partida —anota Agnieska en el programa— es el agotamiento del truco, la reiteración y el cansancio del abra-kadabra, el fin de la historia de la magia vivencial y más cotidiana». La excusa intertextual del joven mago inglés —verdadera obsesión literaria y fílmica — viene a aterrizar sobre otra isla, ajena al té de las cinco y a la nieve, cuyo destino insular se empeñan en descubrir los personajes.

Harry Potter: se acabó la magia prorrumpió en el contexto de la graduación de un grupo de estudiantes de la ENA:² «A estos jóvenes —vuelve a decir la autora - el calor del trópico, los eventos en cadena, las promesas para el año 2000, la duda de quedarse o irse, los eslogans, los pianos con teclas rotas, las llaves que esconden salones desbaratados, los acertijos de la Historia, la devoción por la tecnología, las madres con los mondongos afuera, las brasas en alto, les han destrozado la capa de invisibilidad, y cuando van a los pensaderos de almacenar recuerdos apenas logran ver el pasado y se asustan si el futuro se

ingente repertorio de referencias inter- mentalidades, una sublevación implí- retorcida —y tenebrosa— carretera.

textuales, desde Rowling, Lewis Carroll y Borges hasta las canciones infantiles, las consignas revolucionarias y la más vulgar fraseología cotidiana. Hay una destrucción del discurso para componer uno nuevo, distópico, alternativo y transgresor. La extenuación verbal se despliega en la repetición constante de los mismos patrones, de las mismas palabras y canciones cuya mezcla, urdida con habilidad, forja un discurso de dimensiones babélicas y con un nivel semejante de confusión.

Este ámbito, el de la expresión de los personajes, se vincula al de uno de los grandes temas de Harry Potter: se acabó la magia: la educación (o el fallo de su misión social). En uno de los monólogos se expone el carácter épico de cierta paideia «socialista», al helénico modo: la educación persigue una integralidad virtual a través de un monstruoso aparato de asignaturas —Historia, Economía Política, Dibujo Técnico, Preparación para la Defensa— cuya mezcla dará, mágicamente, al «hombre nuevo». Este Übermensch al estilo de Nietzsche será un aborto, preparado a medias en un centenar de discursos y materias sin ocuparse realmente de ninguno. (La escena de la memorización irracional de un texto para la clase de Inglés es ilustrativa al respecto).

El personaje del maestro —corporización del sistema educativo- no se sitúa como pedagogo del adolescente, sino como engendro apático o como tentáculo de animal podrido, que corrompe la enseñanza en la intimidad del aula. Como figura de autoridad, una típica maestra cubana pasa por varios travestimientos. El actor César Domínguez asume esos múltiples disfraces, no femeninos sino andróginos, para que la autoridad travestida se transforme en Reina de Corazones, en directora de academia, en Voldemort.

La temática del poder es tan substancial en *Harry...*, que incluso la carga erótica se reduce a relaciones de poder. El sexo, más allá de la apariencia aberrante o deformada, está íntimamente emparentado con el vínculo de la subordinación (sumisión). De modo tal que las ataduras de poder sexual se establecen igualmente entre maestra-alumna, maestra-padre (de la alumna), autoridad-pueblo servidor, Reina-Alicia, miembros de parejas ocasionales, etc.

Los escándalos, la rebelión sexual como signo de convulsión social, no son nunca gratuitos en Harry. La cadena de signos que emergen de la escena (formas fálicas-varita-poder-magia-pre-La obra ensaya malabares con un anuncia, precisamente, un cambio de choferes, proseguirá a lo largo de una

cita contra la mano de Voldemort. Personajes y autor saben que una obra «fuerte», como Harry..., genera cautela y comentarios. La escena se anticipa a esta posibilidad, colocando un ojo del que dimana un arcoíris. ¿Cómo puede sobrevivir el ojo avizor de Orwell —¿o era el de Sauron? — cuando el actor lo interpela directamente, cuando le exige que abandone la censura o que esta, en definitiva, es inútil?

Romper la varita significa que se acabó la magia (el hechizo, el encanto, la ilusión, la inocencia, la ingenuidad), que los personajes se han sumergido en la disolución de las utopías, que el paraíso se ha perdido o que nunca existió. Las escenas que coquetean con el texto de Alicia en el país de las maravillas se burlan de la simplicidad de la niña de Carroll y la confrontan con preguntas e iniciaciones que la sacarán de su edén: «Las rosas hay que pintar —canta la reina de Disney—, / muy rojas deben quedar».

Animales de oficina, pasajeros asfixiados por el quinto círculo del ómnibus o los torturados por el aburrimiento escolar, todos desfilan por la escena buscando el corazón de Cuba, dañado por Angola v por el Maleconazo. Como los cuadros de Raúl Martínez, que repiten incansablemente los mismos rostros verdes y rojos, la fatiga del discurso crea estudiantes automatizados, de acuerdo a Vinokur. Pero todos exigen participar de esa búsqueda final y urgente del corazón de la Isla.

Según Martha Luisa Hernández, el texto mismo de *Harry...* surgió de un cuestionario a los actores donde todos prometieron hablar la verdad.³ Si esto es así, si estas son las obsesiones y pesadillas de la juventud cubana, entonces hay que prestar más atención al teatro —y a todo el arte joven que se genera en Cuba. En el Trianon, Agnieska Hernández y Carlos Díaz rescatan ese empeño dialógico de los bordes, atendiendo a su voz emergente. La nueva generación teatral demanda su divorcio con la academia y con toda autoridad. Busca la experiencia edípica, el asesinato de lo viejo, la castración de un Voldemort travestido y sarduyano.

Además de la generación de la indiferencia, la actual es la generación de la sospecha, de la ciber-vida y de la globalización de la imbecilidad. Como el catálogo de los héroes expiró y nadie compra ya las utopías, la juventud anda cazando sus nuevos paradigmas. Puede suministrarse una droga ficcional, verbal, de espaldas a la vida cotidiana, pero ello no responderá la alarmante pregunta de Harry: ¿por qué se acabó la magia? Y la náusea, guntas-iniciación-inocencia perdida) que tanto atormenta a pasajeros y

¹ Borís Groys: Obra de arte total Stalin. Topología del arte, selección y traducción por Desiderio Navarro, Centro Teórico-Cultural Criterios, La Habana, 2008, p.72.

² El elenco está formado por el extraordinario César Domínguez, Luis Manuel Álvarez, Edgar Valle, Pedro Enrique Fernández, Andrea Doimeadiós, Reytel Oro Oliva, Angelo Medina, Dana Estévez, Daniel Triana, Amelia Fernández, Amalia Gaute, Betiza Bismark, Diana Tenrero, Miguel Antonio y Miguel Alejandro Stuart Gutiérrez.

^{3 «}El trabajo documental —añade Hernández—, nacido del interés de Carlos Díaz por crear un texto original para la graduación de un grupo de estudiantes de la Escuela Nacional de Artes, ENA, no sólo involucró a Agnieska Hernández a iniciar una escritura testimonial, en especie de laboratorio, sino a cuestionar(se) cómo el teatro muta de enunciación (no personaje, no drama y concepción de procedimiento escritural [borradores, bloques y tentativas para monólogos y diálogos]), para crear un ser multiforme, mucho más parecido a esa nueva generación de actores. Tomados del biodrama, la autobiografía y la autotematización, fue originándose un texto-proceso-documento nutrido por la experiencia personal de cada adolescente, la experiencia colectiva de cursar estudios de actuación en la ENA y la crisis de saberse "titulados" para trabajar como actores». (Del programa de la obra).

DEL VERANO Y EL INVIERNO Y LA IMPOSIBILIDAD DE FINANCIAR EL MAL GUSTO

Arístides Vega Chapú

Reconozco que no hay nada más difícil que salirnos de nuestras rutinas. Pero pese a que estamos condicionados, casi siempre por la repetición de iguales actos, es sano y necesario revisar cuánto es posible cambiar a nuestro alrededor para hacer más placenteras nuestras rutinas y nuestros días.

Algo así debíamos hacer todos los que tributamos, desde la cultura, para ese Plan de Verano, que año tras año nos proponemos como manera de satisfacer y entretener, divertir y ocupar esas horas libres de más, que se supone adquieran en esta etapa una gran cantidad de personas que en los meses de julio y agosto toman sus vacaciones.

Repetimos años tras años casi con exactitud ese generoso Plan de actividades culturales con el que se mantienen diariamente variadas propuestas, interesantes o no, según quién lo juzgue dentro de un variado, diverso y complejo grupo destinatario, de edades, intereses y nivel cultural muy diferentes. Pero es obvio que en la ciudad capital aparecen muchas más ofertas interesantes y variadas y que en muchos municipios y regiones apartadas reciben por esos meses artistas, agrupaciones y escritores que generalmente no frecuentan sus predios en todo el año. Sin dudas las instituciones culturales se activan en un programa variado que se extiende a diversos horarios, mucho más que el resto del año.

Pero tendríamos a estas alturas que repensar que no vivimos en el mismo país de hace veinte y ni siquiera diez años atrás, que el calor de estos meses se ha agudizado, que el transporte y otras necesidades de la vida cotidiana de la población siguen deficitarias y que todo eso atenta contra cualquier planificación que no tenga en cuenta estas limitaciones

El Cine-teatro Camilo Cienfuegos continúa sin aire acondicionado, el Teatro La Caridad se hace en estos meses demasiado caluroso, más que nada porque ahora las puertas de sus laterales deben permanecer completamente cerradas por un ruido externo que se ha incrementado en estos nuevos tiempos por la toma de muchos jóvenes del área que han nombrado Malecón y el tráfico de autos que nuevamente acceden al Parque Leoncio Vidal.

El Guiñol de Santa Clara, una de nuestras mejores salas teatrales, sigue en espera de una necesaria climatización y un Programa de Ahorro, que siempre aparece por esos meses, impide que los escasos sitios climatizados puedan prestar servicios con el aire acondicionado. Esto hace incierto el disfrute de cualquier concierto o espectáculo que se programe en dichos lugares. No hablo de no realizar en ellos una programación, sino más bien de hacerla en horarios que sean más bondadosos con el clima y de que antes de planificar cualquier actividad tengamos en cuenta estas limitaciones que, sin duda, afectan la calidad de cualquier propuesta.

Hace años un director de teatro, que ya no está entre nosotros, me revelaba que podía probar con

estadísticas que en estos meses de intenso verano decrecía el acceso a su sala de teatro.

Hablo de repensar las actividades, y sus horarios, que se programan en espacios abiertos, en los lugares que se precisa transporte para acceder a ellos; hablo del precio a espectáculos que se suponen masivos, y de que a veces se considera módico lo que se establece para su entrada y que la familia, que en estos meses redobla sus gastos, lo considera excesivo y, por tanto, sin posibilidades de disfrutarlos.

Tendríamos que considerar una y otra vez cuánto nos proponemos aportar y tributar por el bien de la población. Pensar si no sería más efectivo, para estos tiempos actuales, que muchas de las cosas que nos proponemos hacer en julio y agosto, como es ya costumbre, pudieran formar parte de un Programa Cultural de Invierno, en que el clima es más generoso, el gasto de electricidad decrece y no existe una programación televisiva especial, sea buena, mala o regular, como sucede en el Verano; y que, sin dudas, hace que un sector de la población prefiera quedarse en casa antes que afrontar el calor que se padece en la calle y las dificultades del transporte público junto al gasto económico que añade cualquier salida.

Tendríamos también que tener en cuenta que, por mucho que hagamos desde las instituciones culturales para que ese Programa del Verano muestre lo mejor del desbordado talento existente en la provincia, por mucho que seamos rigurosos y exquisitos con lo que traemos como oferta desde La Habana o cualquier otra provincia; si otras entidades tributan con iniciativas que no son de calidad, que propician un excesivo mal gusto, todo esfuerzo pierde su efectividad. Validándose con ello un culto al mal gusto, a una banalidad que, financiada desde los presupuestos estatales, es mucho más que obviar nuestra rigurosa y válida política cultural, si aceptamos que la música que se escucha desde cualquier audio, cuando es escogida arbitrariamente y no está estrictamente en función de una actividad cultural, que se supone fue meticulosamente diseñada, tenemos de antemano la batalla perdida.

Los espacios públicos, sean capitaneados por Turismo, Gastronomía o cualquier otra empresa estatal o privada, están obligados a respetar la política cultural, que no es una normativa solo para las instituciones culturales, sino para la vida cultural de todo el país. Es lastimoso que desde muchos espacios públicos prime el gusto de quien manipula un audio, como mismo sucede en el transporte público e incluso en espacios que se supone tributen a alguna de las instituciones culturales del país.

Para nada estoy en contra de ningún género musical y creo tan importante la opción de un bailable popular como la de un concierto de la llamada música clásica. Pero, como toda planificación artística, es preciso la jerarquización y el nivel cultural de

quien decide las opciones que se pondrán al alcance del público. Existe buena y mala música, escoger la acertada es también defender los dineros que produce el pueblo y se destinan para su recreación.

Creo legítimo tener en cuenta la diversidad de gustos, pero sin darle cabida a lo marginal y banal, que aun cuando es derecho de cualquier ciudadano no tiene que ser financiado, ni estar contemplado como opción desde los presupuestos estatales que deben únicamente tributar y costear los muchos y variados proyectos culturales de altísima calidad, sean de nuestro territorio o de cualquier otra parte del país.

Por todo eso, no sé sobre qué criterios se utilizan los presupuestos estatales de algunos municipios, incluyendo, por supuesto, el de la ciudad de Santa Clara para, con pagos impensables para artistas de probada valía y trayectoria (para los que a veces no hay espacios, o pagos sumamente atrasados), traer a nuestros predios a dudosos intérpretes, salidos de ninguna academia de música y sin ninguna explicación, a poseer una evaluación artística que los haga merecedores de ocupar un escenario. Casi todos, exponiendo letras vulgares y decadentes, que no pueden acompañar con un trabajo musical decoroso, exacerbando las más disímiles manifestaciones de máxima vulgaridad y comportamiento social impropio. Habría solo que escuchar una sola vez la letra de los temas que estos seudoartistas defienden para aceptar que están plagados de vulgaridad, machismo, individualismo, con conceptos de triunfo y otros valores que nada tienen que ver con lo que nos proponemos defender.

Si nos guiáramos por esos decisores que programan ese tipo de opción, la música cubana está en su peor momento. Si desde principios del siglo pasado éramos un referente para el mundo en cuanto a nuestra sonoridad, ahora parecería que somos simples copiadores de lo que la seudocultura universal produce e impone como manera de idiotizar desde esa poderosa industria ideológica que llaman del entretenimiento, o imponer con los mismos fines del circo romano, la ignorancia, el desarraigo, la apatía a todo lo que obligue a un razonamiento.

Algo de doble discurso debe ocurrir también en este terreno cultural en que pese a parecer que todo está muy claro, en cuanto a política cultural, el día a día prueba que se sigue validando, desde los presupuestos estatales, esa seudocultura, en que predomina el mal gusto, el comportamiento decadente e impropio de una sociedad que sabe que en su cultura está la mayor protección de su identidad y, por tanto, de la espiritualidad que facilite sentirnos orgullosos de ser cubanos, estemos en verano o invierno. El capital cultural que siempre ha existido en Cuba y que se ha incrementado en los últimos años, es también fruto de lo que hemos hecho bien. Respetemos esos logros, apoyémoslos como manera de seguir hacia adelante.



Ofrecemos en esta ocasión estas útiles seis reglas para reseñistas propuestas por el escritor norteamericano John Updike (1932-2009), el mismo autor-creador de Harry «Conejo» Angstrom, y que en Cuba fueron ya reproducidas hace más de quince años en una edición de *El Cuentero*.

REGLAS PARA RESEÑISTAS SEGÚN JOHN UPDIKE

ī

Intenta entender qué es lo que el autor deseaba hacer y no lo culpes por no lograr lo que nunca intentó.

Ш

Da citas literales suficientes, al menos un fragmento largo, de la prosa del libro, de modo tal que el lector del reseñista pueda formarse su propia impresión, seguir su propio gusto.

Ш

Más que ofrecer nebulosas precisiones, confirma la descripción del libro con citas del libro, aunque sea una sola frase.

IV

No te alargues en la descripción de la trama y no cuentes el final (Cómo me asombré y me indigné cuando, inocente yo, descubrí que los reseñistas «blablabeaban», con la sublime impericia de los señores feudales borrachos tratando una revuelta de campesinos, sobre las vueltas de tuerca de mi escritura, repleta de suspense y sorpresas. De hecho, e irónicamente, los únicos lectores que se acercan a un libro como lo desea el autor, sin contaminarse por un conocimiento previo de la trama, son los detestados reseñistas. Y años después, el bendito loco que elige un volumen al azar en una librería).

V

Si el libro te resulta deficiente, cita un ejemplo del mismo autor o de otro sitio que explique qué es lo bueno. Intenta comprender el fallo. ¿Seguro que es del autor y no del reseñista?

VI

A estos cinco puntos concretos debe añadirse que un sexto, más vago, que tiene que ver con mantener la pureza química entre el producto y el que lo alaba. No hay que aceptar reseñar un libro con el que se está predispuesto en contra o al que la amistad obliga estar a favor. No hay que imaginarse como el guardián de ninguna tradición, ni como abanderado de ningún estilo, ni como guerrero en la batalla ideológica, ni sentirse una oficina de correcciones. Nunca, nunca (John Aldridge, Norman Podhoretz) se debe poner al autor «en su lugar», ni convertirlo en el peón de una partida contra otros reseñistas. Reseñar el libro, no la reputación. Someterse a cualquier hechizo, poderoso o débil, que el libro tenga. Mejor alabar y compartir que culpar y negar. La comunión entre el reseñista y el público se basa en la asunción de que hay ciertos placeres en la lectura y todos los juicios deben llevar a tal fin.

Eliseo Diego

(La Habana, 1920-Ciudad de México, 1994)

VERSIONES

La muerte es esa pequeña jarra, con flores pintadas a mano, que hay en todas las casas y que uno jamás se detiene a ver.

La muerte es ese pequeño animal que ha cruzado en el patio, y del que nos consuela la ilusión, sentida como un soplo, de que es sólo el gato de la casa, el gato de costumbre, el gato que ha cruzado y al que ya no volveremos a ver.

La muerte es ese amigo que aparece en las fotografías de la familia, discretamente a un lado, y al que nadie acertó nunca a reconocer.

La muerte, en fin, es esa mancha en el muro que una tarde hemos mirado, sin saberlo, con un poco de terror.

COMIENZA UN LUNES

La eternidad por fin comienza un lunes y el día siguiente apenas tiene nombre y el otro es el oscuro, el abolido. Y en él se apagan todos los murmullos y aquel rostro que amábamos se esfuma y en vano es ya la espera, nadie viene. La eternidad ignora las costumbres, le da lo mismo rojo que azul tierno, se inclina al gris, al humo, a la ceniza. Nombre y fecha tú grabas en un mármol, los roza displicente con el hombro, ni un montoncillo de amargura deja. Y sin embargo, ves, me aferro al lunes y al día siguiente doy el nombre tuyo y con la punta del cigarro escribo en plena oscuridad: aquí he vivido.

EL GENERAL A VECES NOS DECÍA

El General a veces nos decía extendiendo sus manos transparentes: «así fue que lo vimos aquel día en la tranquila lluvia indiferente

sobre el negro caballo memorable». Suavizaba la sombra del alero su camisa de nieve irreprochable y el arco duro del perfil severo.

Y mientras en el patio de azul fino cercana renacía la tristeza del platanar con sus nocturnos roces,

más allá de las palmas y el camino, limpiamente ceñida su pobreza, pasaban en silencio nuestros dioses.

CALMA

Este silencio, blanco, ilimitado, este silencio del mar tranquilo, inmóvil,

que de pronto rompen los leves caracoles por un impulso de la brisa,

Se extiende acaso de la tarde a la noche, se remansa tal vez por la arenilla de fuego,

la infinita playa desierta, de manera

que no acaba, quizás, este silencio,

nunca?







