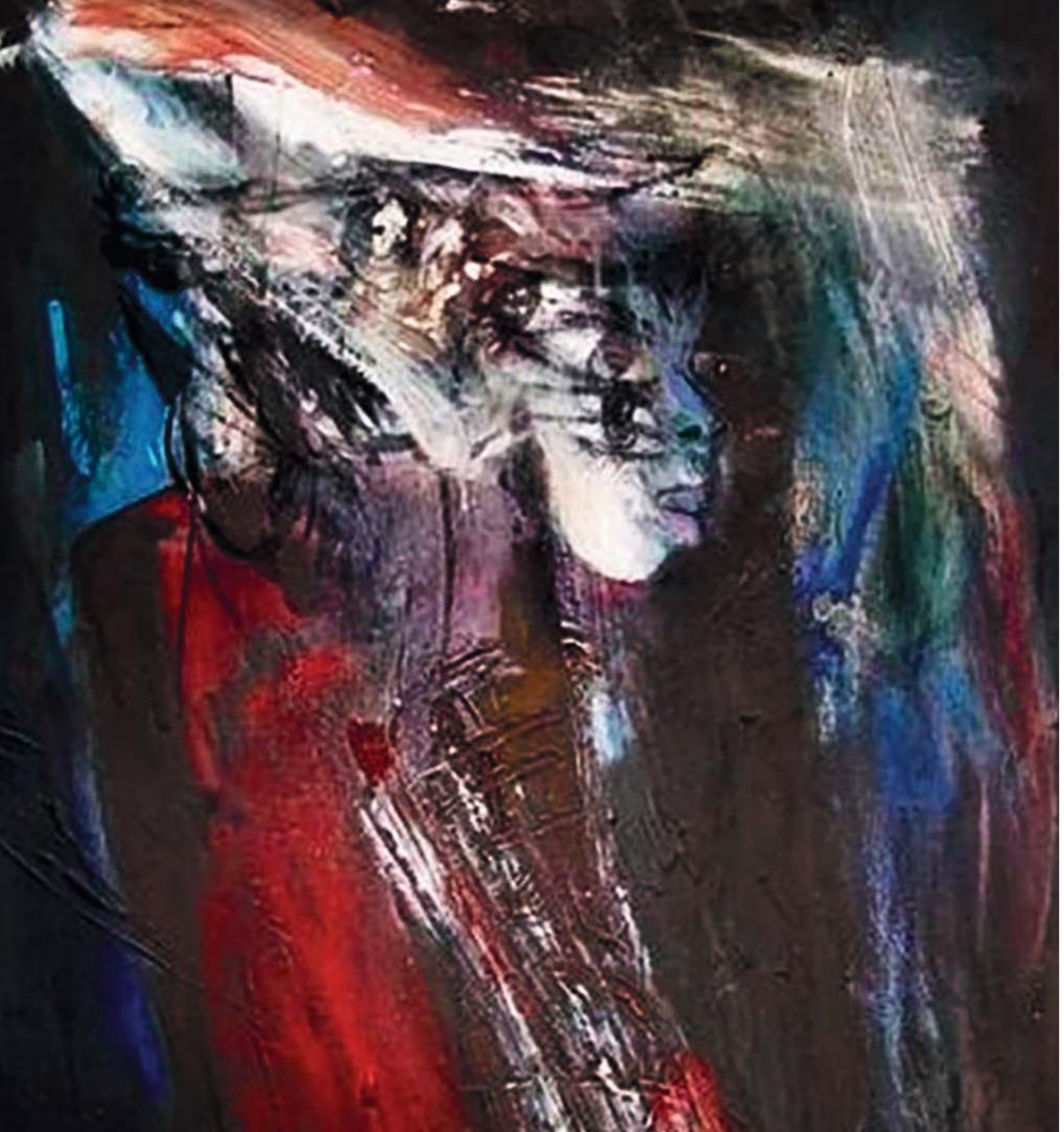


**Diálogos de Guillén con Haití / Christa
Wolf en Cuba / Una tablet y juegos en
serio / Más sobre la Bienal de La Habana**





PORTADA:

Detalle de *Ella*, obra pictórica de Alberto Lescaj.

Directora:
Luisa Campuzano
Subdirector:
José León Díaz
Consejo asesor:
Graziella Pogolotti,
Ambrosio Fornet †
y Antón Arrufat †
Redacción:
Israel Castellanos
y Alain Serrano
Diseño:
H. G. Ch.
Dirección:
Calle 4 # 205, e/ Línea y 11,
Vedado, Plaza de la Revolución,
La Habana.
Telf: 7830-3665
E-mail: ryc@cubarte.cult.cu
Web site: www.ryc.cult.cu

Cada trabajo expresa la opinión de su autor.
No se devuelven originales no solicitados.

3 Lescaj: eros, magia, vuelo e historia

A manera de merecido homenaje, un acercamiento a la obra de Alberto Lescaj, Premio Nacional de Artes Plásticas 2022.



6 Nicolás Guillén: Nuevos apuntes al diálogo con Haití

Emilio Jorge Rodríguez
El autor de *Una suave, tierna línea de montañas azules: Nicolás Guillén y Haití*, da a conocer en nuestras



páginas la versión de una conferencia magistral en la que abordó algunos aspectos que quedaron fuera del citado volumen. La intención: incitar a estudios sobre el poeta y sus interrelaciones con los intelectuales y la producción literaria del resto del Caribe.

12 Nuestra esperanza son los jóvenes

Virgen Gutiérrez
Entrevista a Gladys Iarregui, profesora norteamericana de origen argentino que ha visitado nuestro país como parte de programas de intercambio cultural.

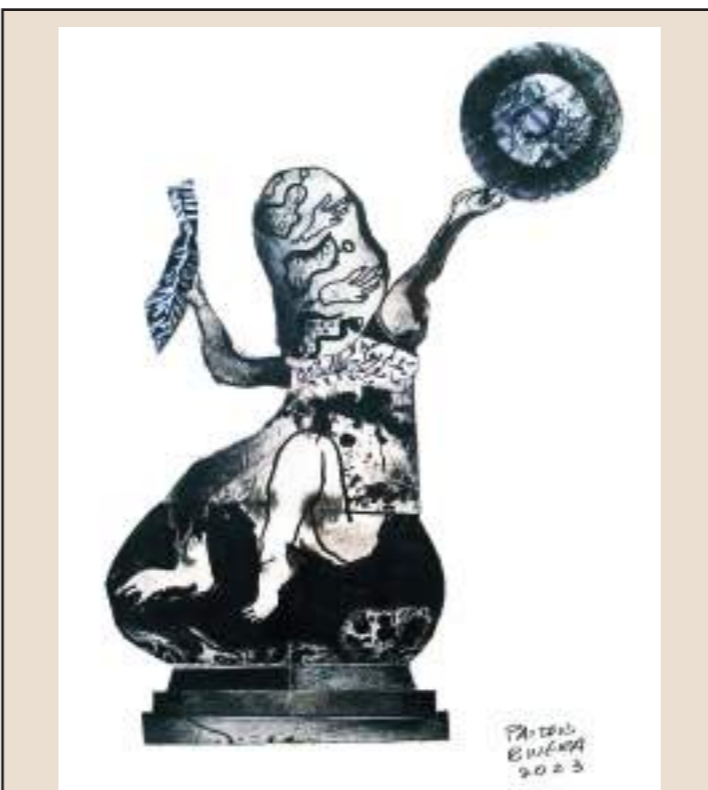
16 Christa Wolf en Cuba, un estudio de caso en colaboración transnacional

Jennifer Ruth Hosek
En dos direcciones avanza este ensayo: Por un lado, investigar sobre la recepción de la obra de Christa Wolf en Cuba; y por el otro, realizar dicha investigación empleando el llamado método colaborativo, capaz de facilitar enfoques innovadores. Los resultados demuestran que no hubieran podido conseguirse a través de la investigación en solitario y en los archivos tradicionales.



22 Boris Pilniak en la revista *Imán*

Rafael Rodríguez Beltrán
Durante casi dos años esta publicación entusiasmó al joven Alejo Carpentier. En ella dio muestras de su



Todas las ilustraciones originales empleadas en este número son obra de nuestro colaborador **Pastor Rivera**. Ingeniero de formación, gracias a su interés y a los consejos de los artistas Hilda y Manolo Vidal, ha desarrollado una notable carrera como pintor e ilustrador.

marcado interés por la literatura rusa y soviética al presentar a un poco conocido Boris Pilniak. Este trabajo es una invitación a conocer a este escritor gracias a uno de sus cuentos, «El niño de Thrall».

26 Si yo hubiera tenido una *tablet*

María Antonia Borroto Trujillo
Apoyándose en herramientas propias de la teoría de los juegos, la semiótica, la estética, la autora nos aproxima al mundo de los videojuegos, y nos confirma que ellos son parte esencial de la cultura de nuestro tiempo. Y nos alerta, también, de la necesidad de su estudio, algo un tanto olvidado en nuestro país.

31 La 14ª Bienal de La Habana: ¿otra diferente?

Israel Castellanos León



El crítico repasa la curaduría, los conceptos, lemas identificativos, la programación, temporalidad, estrategias de promoción... y concluye que el gran evento de las artes plásticas en la Isla, se recicla o revisita. No obstante, se centra en un proyecto, *Farmacia*, que marcó un derrotero diferente.

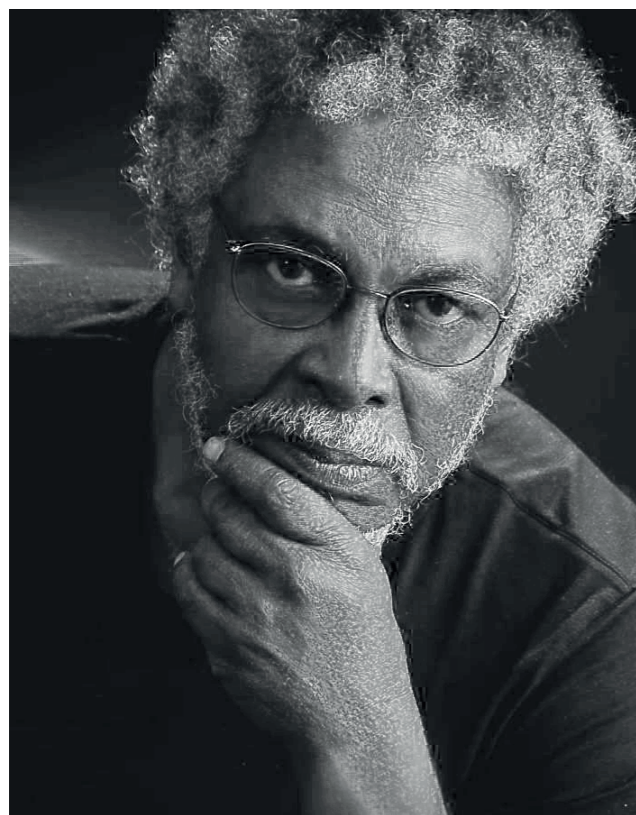
34 Los 120 de Marcelo Pogolotti

Luz Merino Acosta

Homenajes compartidos: por el aniversario del gran artista cubano reproducimos una entrevista que fuera publicada años atrás en *RyC* por la habitual colaboradora nuestra, Luz Merino, recientemente fallecida.

36 Ballet Nacional de Cuba vuelve a la carga con estrenos y promociones

Reny Martínez
La compañía se puso a prueba con tres estrenos y los necesarios reajustes en sus filas, luego de los meses de pandemia y migraciones.



Lescay:

eros, magia, vuelo e historia

En fechas con cierta mística se inscribieron la proclamación y la entrega del Premio Nacional de Artes Plásticas (PNAP) 2021. El 28 de diciembre de dicho año –Día de los Inocentes–, el Consejo Nacional de Artes Plásticas (CNAP) anunció que lo había ganado el escultor, pintor y dibujante Alberto Lescay Merencio (Santiago de Cuba, 1950). Y se lo entregó de manera oficial el 22 de febrero de 2022: día de capicúa (22-2-22), como advirtió inicialmente Rafael Acosta de Arriba en ceremonia que tuvo lugar en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA).

El autor del elogio integró el jurado¹ que votó unánimemente por Lescay luego de valorar treinta y dos candidaturas presentadas a ese reconocimiento anual instaurado en 1994. Así constó en el acta de premiación, la cual destacó el trabajo del laureado como escultor en espacios públicos. También valoró sus obras de carácter histórico, su impacto en el contexto caribeño y continental.

En la entrega del PNAP se recorrió brevemente la trayectoria del «santiaguero nato y neto» que cursó estudios elementales en la Escuela Provincial / Escuela Taller de Artes Plásticas José Joaquín Tejada (Santiago de Cuba, 1968), donde se tituló en la especialidad de pintura. Se graduó de nivel medio en la Escuela Nacional de Arte (La Habana, 1972). Allí se reorientó hacia la escultura. Y obtuvo el título de *Master of Arts* en la especialidad de escultura monumental en la Academia de Arquitectura, Pintura, Gráfica y Escultura Repin (Leningrado, actual San Petersburgo, 1979).

Acosta aludió a la personalidad serena y reflexiva, solidaria, emprendedora e impulsora de quien figura junto a «Rita Longa, Teodoro Ramos Blanco y José Villa entre los artistas con más emplazamientos de obras [escultóricas] en nuestro arte». Lo catalogó como un autor «que convirtió, a partes iguales, la producción y promoción del arte en la divisa central de su existencia».

Lescay ha realizado varias exposiciones individuales y participado en numerosas colectivas, en Cuba y otros países. Ha sido acreedor a diversos reconocimientos. Es miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac), la Asociación Internacional de Artistas Plásticos (Aiap). Preside la Fundación Caguayo para el desarrollo de las artes monumentales y aplicadas.

Al pronunciar sus palabras de agradecimiento, el laureado tuvo en cuenta a su familia, a Fidel Castro, a sus numerosos maestros y a quienes lo propusieron para el PNAP (fundamentalmente a Codema: Consejo Asesor para la Escultura Monumentaria y Ambiental). Afirmó que Cuba es también la isla de las artes visuales. Por eso, consideró cuán difícil es para un jurado distinguir a cierto artista con ese lauro que lo ha conmovido de manera especial. Y concluyó: «El Premio es por la obra de la vida... y [esta] continúa. Tenemos mucho que hacer todavía. Y no los voy a defraudar». De hecho, cuando le comunicaron que había obtenido el PNAP 2021 se hallaba trabajando en una escultura dedicada a José Antonio Aponte.

Al acto de premiación acudieron varios funcionarios gubernamentales y de la Uneac. El saxofonista César López y la cantante Zule Guerra homenajearon a Lescay en el teatro del MNBA, institución que tradicionalmente acoge la muestra correspondiente al PNAP. Este reconocimiento incluyó, asimismo, un diploma acreditativo –ilustrado esta vez por Roberto Fabelo– y una dotación monetaria.

En su discurso de elogio, Acosta de Arriba citó algunas muestras de la recepción que ha tenido la obra de Lescay «en la crítica, la poesía y el periodismo nacional». *RyC* aprovecha la oportunidad para publicar otros ejemplos, acompañados de obras realizadas por el artista premiado. (ICL)

NOTA

¹ Estuvo presidido por el pintor y grabador Rafael Zarza (PNAP 2020) y conformado también por el escultor José Villa (PNAP 2018), el historiador del arte Helmo Hernández (presidente de la Fundación Ludwig de Cuba), el profesor Jorge R. Bermúdez (crítico y escritor) y Teresa Domínguez (vicepresidenta del CNAP que fungió de secretaria).

Monumento al cimarrón, 1997, metal, 9.60 m de altura.
(Poblado del Cobre, Santiago de Cuba)





¿Podmos llamar a Lescay una brillante promesa para el futuro de nuestra plástica? Si nos atenemos a su juventud y a sus incalculables posibilidades de desarrollo, tenemos que contestar que sí. Pero ante la obra que ahora nos ofrece ya podemos irnos regocijando en una lisonjera y muy tangible realidad.

Ricardo Repilado

[...] El artista nos aproxima a ese mundo, diríamos [...] fantasmagórico, que es el Caribe entre nosotros, a ese mundo como suspendido en el aire batiendo desde los cuatro puntos cardinales simultáneamente, presente siempre en un tiempo que no envejece porque es el tiempo de la luz, con un dominio del oficio, una rigurosidad y una capacidad de emoción que se inscriben con nombre propio en lo más consecuente del expresionismo dentro de la plástica cubana contemporánea [...]

Joel James Figarola

[...] ¿Y qué decir de ese Antonio Maceo rodeado de insurrectos machetes enhiestos –un Maceo en plenitud de combate invocando el sostén de su pueblo–, o qué hablar de la nobleza lírica de un Martí sosegado, o de ese grito en bronce que es el Cimarrón? Son capítulos de la vida de una nación coagulados para la perennidad [...]

Lisandro Otero

[...] padecemos la existencia de un centro excluyente: La Habana [...], un desplazamiento de muchos creadores hacia la capital en busca de un espacio propicio para legitimar sus propuestas artísticas y en un enfrentamiento a la doble discriminación que sufre el “artista de provincia”. Estas circunstancias resultan vitales tenerlas presentes para apreciar el real alcance de la producción artística visual de Alberto Lescay Merencio [...], que ha preferido permanecer en su ciudad natal [...]

Aquí [...] se ha erigido sin temor a constreñirse en un provincianismo trasnochado porque Lescay es de los



Conjunto de pinturas del artista, botón de muestra de su dominio del oficio.





Figura ecuestre del Mayor General Antonio Maceo, 1991, metal, 16 m de altura (Plaza de la Revolución de Santiago de Cuba).



hombres que creen en sí mismos y hoy ocupa un lugar en la Historia de la Plástica cubana [...]

Nereida Lahit-Bignott M.

[...] La pintura de Alberto Lescaj está marcada del aroma que nace de todas las manualidades, por la fuerza que les trasmite el hecho de haber salido físicamente de la voluntad de otro cuerpo [...] Pintura, la de Lescaj, dedicada enteramente a la vida como categoría, y en ese sentido, fresca y resonante a la vez [...]

El universo poético de Alberto Lescaj posee tres polos: eros, magia y vuelo [...]

Antonio Desquirón

[...] De los sistemas mágico-religiosos imperantes en Cuba, Alberto Lescaj ha preferido explorar en los caminos del vodú [...]

Como la propia dinámica del devoto [...], el artista no ha fijado un dogma para representar, más bien crea un libre juego de mostrar el culto sincrético, tan libre que por momentos emerge del vórtice abstraccionista una lúcida imagen que semeja una aparición divina.

René Azcuay

[...] Quien haya seguido la trayectoria plástica de Lescaj se dará cuenta inmediatamente de que ha encontrado eso que tanto y tanto el creador busca: su lenguaje. Pero ese lenguaje se encuentra trabajando como un esclavo, en el mejor sentido de la palabra. Y con talento, por supuesto.

Jesús Cos Causse



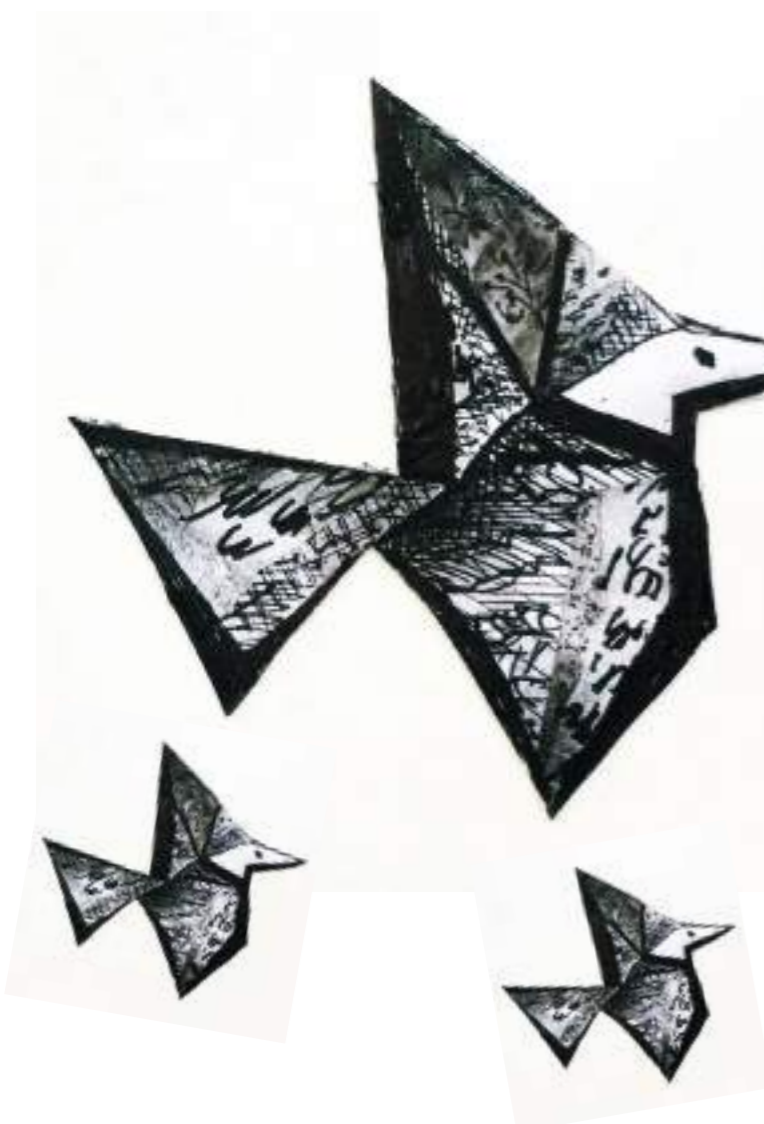
Nicolás Guillén:

Nuevos apuntes al diálogo con Haití

Emilio Jorge Rodríguez
Investigador, ensayista, editor y traductor.
Cátedra de Estudios del Caribe, Universidad
de La Habana. Es fundador, director y
editor de *Anales del Caribe*, publicación del
Centro de Estudios del Caribe de la Casa de
las Américas.

Primeramente, quisiera mostrar mi agradecimiento a la Fundación Nicolás Guillén por invitarme a este Coloquio en una conmemoración tan especial y en esta hermosa ciudad.¹ Debo expresar que al concluir la investigación y publicación del libro que probablemente algunos conocen, me quedaron dos anhelos: poder regresar a El Beril, en la zona de Gran Tierra, Baracoa, lugar donde observé con quince años de edad la magnificencia de la tierra haitiana tal cual la describiera el poeta («una suave, tierna línea de montañas azules»), imagen que me sirvió de título con doble significación — poética e individual.² El segundo anhelo era compartir mis impresiones con el público de Camagüey, la patria chica del poeta. Heme aquí, en el regocijo de cumplirlo ahora. Ante la convocatoria a intervenir en este espacio, lo primero que me vino a la mente fue el gesto atrevido de un añejo libro del médico sueco Axel Munthe, quien luego de publicar *La historia de San Michele* (1929), le otorgó prolongación con el título *Lo que no conté en la historia de San Michele* (1937).³ Efectivamente, cuando se emprende una tarea de cierta envergadura, siempre quedan detalles rezagados, aunque no dejen de ser atractivos. Dedicaré tiempo a algunos de esos asuntos aquí, así como a incitar a estudios sobre el poeta y sus interrelaciones con los intelectuales y la producción literaria del resto del Caribe. Por supuesto, en este caso no solo han pasado cinco años, sino que la bibliografía se ha incrementado. Siempre son abundantes los textos sobre las relaciones entre Haití y Cuba, de hecho es una de las áreas de estudio de mayor aporte si la contemplamos en la extensión macro-espacial del Gran Caribe. La más visible incidencia se haya en las profusas investigaciones sobre las migraciones entre ambos países, donde se puede mencionar, para aludir a un título reciente, el de Alex Bellande *La grande migration haïtienne vers Cuba; Économie et condition paysanne au début du XXe siècle* (2019).⁴ Según se explicita en la Introducción a *Una suave, tierna línea de montañas azules*, no pretendí identificar y contrastar elementos formales de la poética guilleneana debido al extenso volumen expositivo y la amplia documentación acumulada, además de estar imbuido de una pasión por el ejercicio de un método que pudiera ser de utilidad para otros acercamientos a la literatura caribeña como entidad con múltiples relaciones horizontales. El

núcleo principal era denotar los vínculos biográficos y literarios entre Nicolás Guillén y los escritores haitianos, así como la medida en que esos lazos — con elementos de afinidad o aspectos contradictorios — poseían antecedentes que formaban parte de un flujo entre las respectivas historias nacionales y la intelectualidad de ambos países. Asimismo, la forma en que se relacionan sus campos literarios. Durante el trayecto de esa investigación me percaté de la riqueza y volumen del material recopilado en la dirección explicada. Eso me condujo a reformular las pretensiones iniciales, que incluían el estudio de la presencia de Haití en la creación literaria de Guillén a la vez que su impacto en autores haitianos. Prevalció la urgencia de exponer los nexos literarios previos (y posteriores) a la visita del poeta. Por eso, exterioricé la necesidad de acometer otro texto independiente y complementario que sigue teniendo vigencia: la compilación en un tomo del corpus de la lírica, la prosa y la correspondencia guilleneana asociada a Haití, junto a las colaboraciones de escritores (poemas, artículos) que aparecieron en la prensa haitiana durante su visita, para mostrar el enlace entre su obra y los autores haitianos, con el correspondiente análisis. Una de las características del desarrollo de la literatura caribeña es el desfase en el surgimiento y apogeo de los movimientos literarios en cada territorio. En buena medida, el nacimiento de tendencias y grupos literarios durante la primera mitad del siglo XX estuvo interrelacionado con las literaturas de las exmetrópolis (o de las metrópolis todavía en funciones), así como con la movilidad, lecturas y contactos de los escritores y su asimilación o incorporación de nuevas tendencias literarias. En la investigación anterior he analizado el contexto político de la etapa de la Segunda Guerra Mundial y las



Jacques Roumain



alianzas estratégicas gestadas entre los sectores de la izquierda y los gobiernos de Cuba y Haití, respectivamente, circunstancia propicia y razón de la visita de Nicolás Guillén en 1942. También expliqué el ocaso de esas relaciones en el plano diplomático, que tuvo su punto de ruptura con la irrupción de fuerzas represivas cubanas en la Embajada de Haití en 1956.

La presencia de Guillén en Haití, específicamente, coincide con una etapa de gran eclosión de la producción poética surrealista local; entre sus signos más significativos (en cuanto a la participación de actores europeos en esa incorporación estética) se encuentra la visita de André Breton a finales de 1945 (coincidente con la de Wifredo Lam). Además, el desempeño de Pierre Mabile como *attaché* cultural en Port-au-Prince y la visita de Aimé Césaire, fueron otras de las tantas referencias que intervienen en el auge del movimiento surrealista haitiano.

Ahora bien, los ejemplos de intertextualidad externa intracaribeña, en no pocas ocasiones, suelen manifestarse como intersecciones de círculos en evolución, articulados a los rumbos del particular desarrollo social de cada territorio, así como a la noción de «formaciones raciales» desarrollada por Howard Winant y Michael Omi en dos textos de 1994.⁵ En materia de elaboraciones conceptuales, coinciden con esta última línea los comentarios de Mabel Moraña en *Bourdieu en la periferia: Capital simbólico y campo cultural en América Latina* (de 2014)⁶ sobre la asimilación de las teorías de ese teórico en países latinoamericanos, donde la autora señala la necesidad de tomar en cuenta los factores de etnicidad.

Para observar tales confluencias es necesario pasar por encima (sin desestimarlos) al desencuentro de historias, tradiciones culturales, etnicidad y estratificación social en cada nación. También tiene validez una disquisición de David Scott al abordar análisis comparados regionales:

[...] vamos a tener que indagar, por ejemplo, sobre cuánto y hasta qué punto las tradiciones intelectuales caribeñas francófonas y anglófonas no son considerablemente *no-simétricas*, a pesar de parecer comunes las historias del colonialismo; hasta cuánto y hasta qué punto sus temporalidades históricas son considerablemente *no-idénticas*; hasta cuánto y hasta qué punto sus imaginarios respectivos no son considerablemente

distintos, organizados y enmarcados por diferentes herencias filosóficas y lenguajes conceptuales, y diferentes interrogantes contemporáneas acerca de la identidad, la soberanía, etc.⁷

Han existido en el Caribe, además, persistentes problemas de incomunicación lingüística entre los escritores, así como exigüidad de traducciones que limitan la difusión y el consumo literario en otros idiomas y colocan impedimentos a las interrelaciones. Es por eso que resultan llamativas las acciones precedentes y posteriores a esa visita de Guillén. Roumain traduce los poemas «No sé por qué piensas tú» y «Balada de los dos abuelos», publicados en *Le Nouvelliste* dos semanas antes del arribo del cubano. A la llegada del poeta, aparece el artículo de Ángel Augier que caracteriza su creación, titulado «Guillén o la poesía cubana».⁸ Luego de la visita, en diciembre de 1942, Roumain le comunica a Guillén que ha terminado de traducir *Sóngoro cosongo*.

Paralelamente, en el análisis de las relaciones literarias, estéticas, ideo-estéticas entre la obra de Guillén y sus congéneres haitianos es útil tener en cuenta los elementos diferenciadores. Es coherente hacer tal aproximación con una mirada cercana a las propias concepciones del poeta cubano divulgadas en su visita y acudir también a opiniones de algunos exégetas de su obra. En primer lugar (es pertinente recordarlo) está su aseveración sobre el terreno de que «Una poesía negra pura no puede existir más que en África donde ella encuentra los medios naturales a través de las lenguas, las organizaciones sociales y la espiritualidad propia de los pueblos africanos.»⁹ Tal argumento estaba en armonía con la estética que propugnaba. A lo cual se puede añadir la aseveración (veinticinco años después) de Ezequiel Martínez Estrada, que dialoga con el poeta: «En Guillén lo africano no es una presencia sino una reminiscencia; no se da en estado de pureza e inmediatez, por decirlo así, sino con elementos americanos miscigenizados».¹⁰ Por otra parte, el crítico G. R. Coulthard, uno de los primeros en abordar la producción regional con una óptica multilingüe y pan-caribeña, establecía ya el deslinde entre áreas lingüísticas y tradiciones culturales. Aseveraba lo siguiente:

Tal vez sea significativo que el afroantillanismo [...] apenas rozó la superficie de las literaturas de Haití, Jamaica, Martinica, etc. Escritores de la categoría del jamaquino Claude

McKay, del haitiano Jacques Roumain, del martiniqués Aimé Césaire fueron contemporáneos generacionales de Ballagas, Tallet, Guirao, Palés Matos e indudablemente fueron influidos y alentados por la moda negrista de Europa y los Estados Unidos. Sin embargo asimilaron esta influencia de una manera muy distinta. Se sintieron atraídos por la 'metafísica' del primitivismo negro, pero lo vieron como un agente profundamente creador y regenerador [...].¹¹

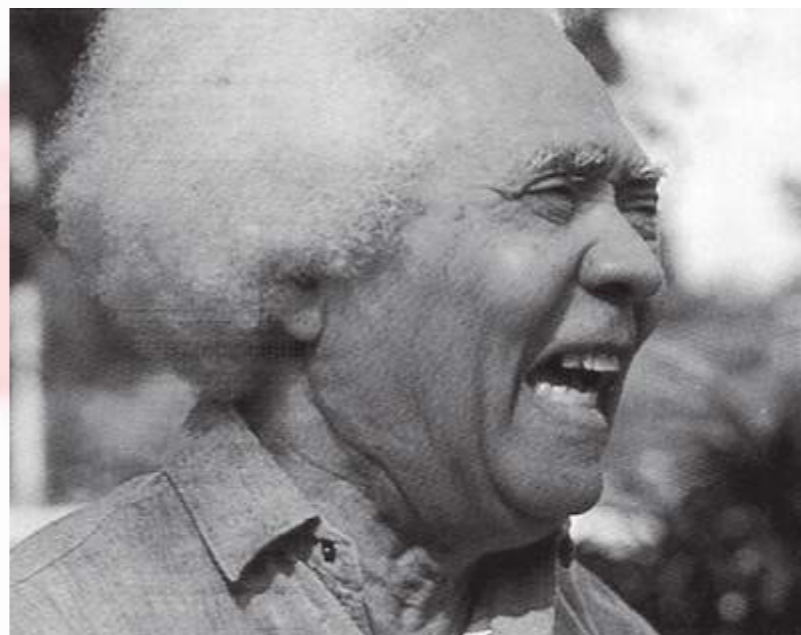
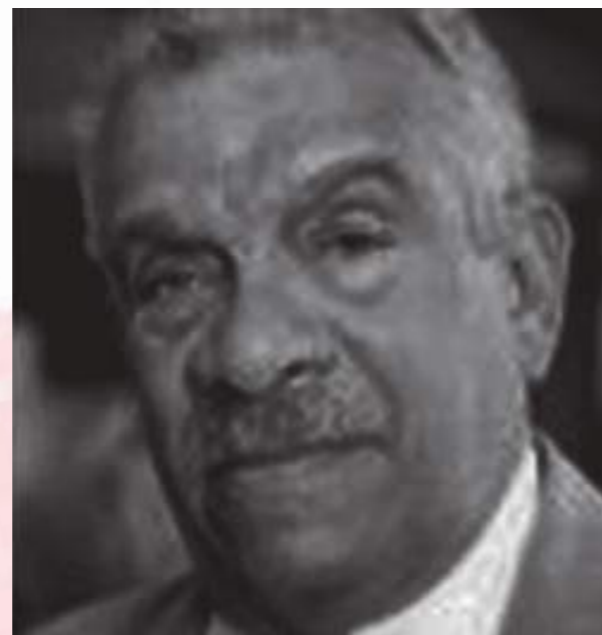
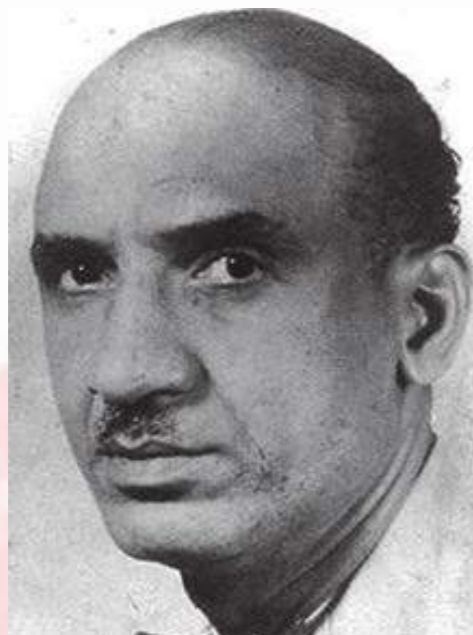
El ensayista cubano Salvador Bueno propone además como hipótesis que el auge de la poesía afrocubana «no ocurre entre nosotros como repercusión, [...] de la moda 'africanista' europea, [...] sino por la directa influencia de los autores norteamericanos»,¹² aunque con mucha anticipación el propio Guillén había aportado una clara demarcación diferenciadora al someter a comparación «la llamada poesía negra» en Cuba, en su artículo «Cuba, negros, poesía. Esquema para un ensayo». Cito a Guillén: «[...] mientras en ciertas latitudes, como el Sur yanqui, penetra hasta el hueso en el dolor algodónero del paria oscuro (Langston Hughes) y se mantiene aislado en cierto modo, obedeciendo a imperativos sociales y económicos bien conocidos, en otros tiende a fundirse —se funde— con los elementos del criollismo blanco, en busca de una sola voz nacional. Así en Cuba».¹³ Su aspiración, por lo tanto, era lograr una «poesía nacional», finalmente, «en que no sea aventura fácil separar las esencias que la integran».

Las afirmaciones de esos estudiosos, calzadas con las del propio Guillén, tienen un atisbo de resumen o generalización en las tres facetas del «negrismo» que observa Raúl Hernández Novás, a saber: tipicista, abstracta y social.¹⁴

Por otra parte, al otro lado del Paso de los Vientos, un año antes de la visita de Guillén, el ensayista Kleber Georges-Jacob parecía tener una premonición de los desencuentros que tendría el cubano durante su visita, cuando afirmaba: «Para hablar en propiedad, todavía no se forma en Haití un mestizaje cultural. Tenemos, más bien, conforme puede descubrir el observador atento, una amalgama de culturas, lo que se corresponde al ciclo negroide y al ciclo europeo».¹⁵

Luego de este deslinde de peculiaridades estéticas y culturales, permítaseme precisar ciertos indicios del fortalecimiento de afi-

De izquierda a derecha:
Léon Laleau, Derek
Walcott, Félix
Morisseau-Leroy, y
(debajo)
Lasana M. Sekou.



nidades con creadores cubanos en el escenario estético haitiano. En lugar de relevancia se encuentra Wifredo Lam, así como otros artistas de la plástica cubana. Además, y antes de entrar de lleno en Guillén, podemos resaltar la extensa influencia de Alejo Carpentier en las letras haitianas, no solamente por la repercusión de *El reino de este mundo* como modelo narrativo inspirado en Haití, sino debido a la confluencia de su propuesta estética cuestionadora de los moldes europeos de la primera etapa del surrealismo (según se evidencia en su artículo «Lo real maravilloso de América» de 1948,¹⁶ meses después incluido como Prólogo-manifiesto en la primera edición de la novela) en plena sintonía con la vertiente más irreverente y juvenil de los escritores haitianos al filo de la visita del poeta cubano. Este asunto merecería una investigación profunda dentro del ámbito de la literatura caribeña en tanto expresión de los estudios de comparatística.

Al igual que esa afirmación sobre la repercusión de Carpentier en los escritores haitianos, es permisible penetrar en otra faceta del poeta Guillén y adelantar la hipótesis de que su accionar pudiera haber fungido como uno de los vectores que inclinaría la balanza para que la revuelta surrealista en el plano estético agregara un cauce de rebeldía social: recordemos que durante su visita de 1942, el Intrépide-Club, cuyo Presidente era Jacques-Stéphen Alexis, en documento firmado por el propio Alexis y Robert Castera, le comunica el Nombramiento como Presidente de Honor (FNG-018).¹⁷ Evidentemente, el poeta cubano compartió con aquellos inquietos e izquierdistas jóvenes escritores que más tarde, con su activismo político en la publicación *La Ruche*, impulsarían las acciones de calle que propiciaron la caída del presidente Lescot.

Años más tarde (en 1955), Jacques-Stéphen Alexis pasa por Cuba. Posteriormente, en 1961, llegaría a Cuba desde Moscú (luego de un periplo que incluyera también a la República Popular China) para organizar una expedición junto a otros tres haitianos con la cual penetraría en Haití, donde sería capturado y asesinado. Partirá desde Baracoa en una embarcación (donde solamente se encontrará un revólver) y desembarcará en La Plateforme, Departamento Noroeste. En el libro *El paso del viento* de Éric Sarnier, donde se mezclan valoraciones históricas y testimonios, se afirma que Alexis al arribar a La Habana «tiene múltiples entrevistas con

los cubanos y los marxistas haitianos».¹⁸ Sería de lo más sugestivo esclarecer, como materia de investigación, justamente en este año (2022) que se conmemora el centenario del natalicio del narrador y patriota haitiano, si se encontró con Nicolás Guillén en ese tránsito por La Habana y qué conocimiento pudo haber tenido el cubano acerca del proyecto expedicionario de su joven amigo y admirador haitiano.

Enumeradas anteriormente las caracterizaciones que contribuyen a una mirada sobre la peculiaridad según la cual se muestran las cercanías e influencias intracaribeñas, regresemos a observar la forma de manifestarse estas conexiones de los escritores haitianos con Guillén.

La producción poética haitiana precedente a la visita de Guillén había transitado una ruta marcada por la etapa de ocupación estadounidense (1915-1934), ante la cual la generación anterior (los denominados indigenistas, por su vinculación con *La Revue Indigène* fundada en 1927 con la figura tutelar de Jean Price-Mars al frente) había reaccionado con una defensa de valores culturales nacionales. Esa hornada levantaba el estandarte de sus orígenes africanos; por tanto, mostraba simpatía hacia la propuesta ideológico-estética guilleneana, pero con las diferencias ya apuntadas.

La forma de minar/moldear la lengua castellana en Guillén, su manera de incorporar las sonoridades provenientes de la ancestral cultura africana, no sería usual en los poetas haitianos en su relación con la lengua francesa metropolitana. Las coincidencias se mostrarán en otro nivel.

Sin embargo, mucho parentesco se observa al revisar líneas temáticas donde existen confluencias en las historias coloniales, los entornos sociales y étnicos. En 1931, el reconocido poeta Léon Laleau publica «Trahison» en el volumen *Musique nègre*, donde manifiesta la angustia ante los moldes lingüísticos de la escritura y sus raíces contrapuestas: «¿sientes este sufrimiento / Y el sin igual desespero / Por domesticar con palabras de Francia / Este corazón que me vino de Senegal?» Guillén asumía tal dilema con otra tesitura, en concordancia con su asunción de la lengua española y su sustentación del mestizaje cultural, en poemas como «Balada de los dos abuelos» de *West Indies Ltd.* (1934): «Sombras que solo yo veo, / me escoltan mis dos abuelos.» A propósito, vale la pena mencionar, a



manera de vasos comunicantes intracaribeños, la marcada similitud del poema de Laleau, treinta años después, con la preocupación en torno a la misma escisión y la coincidencia de la interrogante en los versos de «A Far Cry From Africa» [Un lejano grito desde África] de Derek Walcott, publicado originalmente en el volumen *In a Green Night*, de 1962. Cito unos versos de Walcott: «Yo que estoy envenenado con la sangre de ambos, / ¿hacia dónde debo voltearme, hasta las venas dividido? / [...] ¿cómo escoger / entre esta África y la lengua inglesa que amo? / ¿Despreciar a ambas, o restituir lo que ellas me han dado?»¹⁹

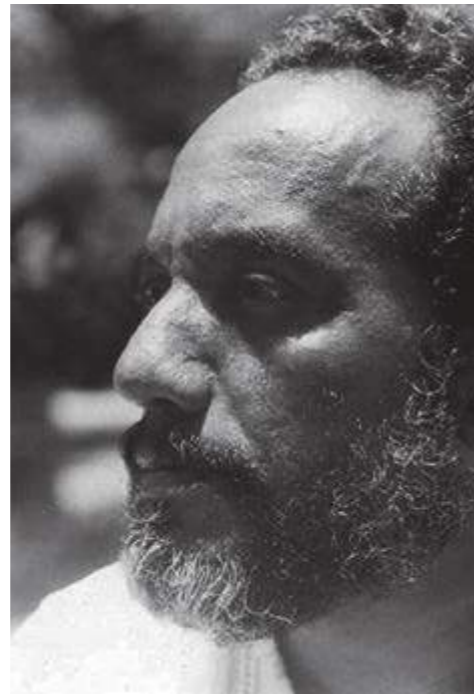
Otras coincidencias se pueden detectar, sin establecerlas como influencias en una u otra dirección. Se vinculan a líneas ideológicas persistentes en la literatura caribeña, en relación con problemas comunes a las sociedades de la región. Así sucede con el poema en *créole* «Turis» (incluido en el volumen *Diacoute*, 1953) de Félix Morisseau-Leroy (la más alta figura de las letras haitianas en *créole* del siglo XX), a quien Guillén había conocido en La Habana en 1940. Al igual que José Ramón Cantaliso profiere «todo lo que antes callé» a los foráneos (*Cantos para soldados y sonos para turistas*, 1937), el sujeto lírico de Moriso Lewo le pide al turista que en lugar de retratarlo escuche sus miserias. En la subregión del Caribe Neerlandés, el poeta Lasana M. Sekou, muchos años después, en su poemario *Born Here* (1986) retoma el asunto. Vale evocar unos versos suyos: «Nos movemos con tanto descuido / cuando atendemos a los nuestros / pero cuando Crusoe dice / vienen turistas / cada jueves, viernes / o toda la jodía semana en la esquina / todos sonrían / otra pantomima invernal / ¡Sonríe! / se toma la etiqueta- / La Isla Cordial.»²⁰

Es momento propicio para regresar a otros aspectos de la estancia del poeta cubano en Haití, concernientes al campo literario, para ampliar aún más la dimensión y consecuencias de ella. Como sabemos, Guillén viaja a Haití con una agenda y encomienda política precisa: es representante del Frente Antifascista. Por supuesto, no se puede desprender de su condición de escritor reconocido dentro de la llamada «poesía afrocubana» y en tal condición recibe una amplia acogida por múltiples sectores de la sociedad receptora.

La apuntada dicotomía es meritoria de un análisis acotado. Ciertos documentos aportan a las reacciones e interrelaciones del campo literario cubano y haitiano así como a sus encuentros y desencuentros con los campos del poder en ambos países. Lo intenso y apasionado de su actuación muestra indicios de las repercusiones en las respectivas naciones. Durante su visita (el 21 de septiembre) Guillén anuncia a la prensa haitiana las conversaciones con Antoine Bervin (Jefe del Servicio de Turismo y de Relaciones Culturales) para crear la Sociedad Haitiano-Cubana de Relaciones Culturales. Esa noticia desencadena reacciones en los dos países. Bervin es designado inmediatamente por el Presidente Lescot como Encargado de Negocios en Cuba. Por otra parte, el Encargado de Negocios de Cuba en Haití manifiesta su perplejidad y desconocimiento (en un documento Confidencial enviado al Ministro de Estado), pues se ha enterado de la creación de la mencionada Sociedad a través de la prensa, donde aparecen incluso sus Estatutos. Evidentemente molesto, informa: «Aunque se significa que la organización se debe a la iniciativa de varios intelectuales haitianos con el apoyo de Guillén, entiendo, sin embargo, que se trata de la iniciativa personal de este último».²¹ Esa función irreverente de artífice de las relaciones culturales (la mencionada Sociedad era la primera agrupación fundada por escritores y artistas con un carácter intracaribeño) no debe perderse de vista. De ese compromiso primordial con los escritores haitianos existe harta evidencia. Al regreso de Haití, Guillén ofrece una charla en el Teatro del Frente Nacional Antifascista. Aunque el manuscrito de la exposición (FNG-4339) se titula «Política y gobierno de Haití», pues debe haber sido el compromiso con el Frente, la sección final muestra un profuso panorama literario de Haití con el correspondiente análisis. Luego del regreso, le seguirán una serie de trabajos dedicados a Haití, publicados entre enero y octubre de 1943 («Una charla con el Presidente Lescot»; «Un triunfo americano de Haití»; «Roussan Camille en La Habana» y «Toussaint Louverture, guerrero y político»). Entre 1943 y 1944, Guillén realiza además la traducción de textos de autores haitianos, tales como «Guinea» (*Magazine de Hoy*, 3 ene. 1943) y «La poesía como arma» (*Gaceta del Caribe*, mar. 1944) de Jacques Roumain, y la colaboración de Roussan Camille:



«Funerales de Jacques Roumain» (*Gaceta del Caribe*, sept. 1944) ante el fallecimiento del amigo común. A continuación el poeta realizará estancias en países de América Latina, luego de ser designado en 1945 para realizar estudios en bibliotecas de Suramérica durante 6 meses (FNG-4144). Pero esa fase, después de terminada la guerra, es de enriquecimiento poético y evocación de sus vínculos con Haití, principalmente con sus escritores. La importancia de la «Elegía a Jacques Roumain»²² en su obra ha sido unánimemente señalada por numerosos estudiosos. Aunque no existen colaboraciones de Guillén sobre Haití en la prensa desde 1949 hasta 1952, la correspondencia no cesa, principalmente con Roussan Camille y otros escritores como Jean F. Brierre, para sumar un total de doce cartas recibidas: ese epistolario tiene entre sus objetivos mantener la colaboración de pintores y escultores cubanos en la ejecución de monumentos y cuadros de patriotas para plazas e instituciones haitianas. Luego de publicar el artículo «Presencia haitiana en Cuba. Exposición en la Colombista» (1953) vinculado a la visita de Roussan Camille, la salida posterior al exilio sí interrumpe ese diálogo. En el campo de la cercanía amistosa personal, de manera circunstancial y colateral, Roussan Camille se autodenomina seguidor de su gran amigo Guillén, pero a instancias de la influencia de Pablo Neruda, a quien conociera en París gracias al cubano. Más sintonía guilleneana encontramos en Jean F. Brierre con su poemario *Black Soul*²³ (publicado en La Habana) que recorre las tribulaciones de los afrodescendientes en su tránsito por las diásporas del mundo. Hay preguntas que permanecen sin respuesta en relación con los vínculos entre intelectuales haitianos y Nicolás Guillén durante la etapa revolucionaria, entre otras razones por la necesidad de revisar otros documentos del poeta. Pero vale la pena desplegar algunas ideas que van más allá de los vínculos personales y sirven para caracterizar las relaciones de los intelectuales haitianos con Cuba, donde la impronta de Guillén no deja de ser importante. Al igual que para otros escritores y artistas de América Latina, el triunfo de la Revolución cubana de 1959 constituyó un hecho atractivo para los intelectuales caribeños. En el caso de los haitianos, las manifestaciones de esa atracción generalmente difieren de lo



que Paul Hollander calificó como «peregrinos políticos» (1981), a saber, intelectuales de Occidente viajeros, en busca de la utopía revolucionaria en la Unión Soviética, China y Cuba; no exentos de cierto exotismo ideológico, pudiéramos añadir. Ideas de Hollander que han tenido larga trayectoria; quizás la más reciente especulación al respecto es el libro *Mártir, líder y pachanga: El cine de peregrinaje político hacia la Revolución cubana*²⁴ (2017) del artista y ensayista Henry Eric Hernández.

Resulta sugestivo que a su regreso a La Habana en 1959 se reanudarán los artículos y contactos de Guillén con la intelectualidad haitiana. Es de interés acercarnos a ella. Entre 1959 y 1966 aparecen en la prensa media docena de colaboraciones vinculadas a Haití, entre ellas, una dedicada a Jacques Roumain en la que anuncia la preparación de la edición en español de *Gobernadores del rocío* en 1961, dos dedicadas a la presencia franco-haitiana en el Oriente cubano, otra de evocación de la revolución haitiana al conmemorarse el 160 aniversario de la independencia de ese país. Inmediatamente después, aparece su poema «Tontón macoute» en *El gran zoo* (1967).

Como anticipamos, el tránsito e interacción horizontal caribeña entre Haití y Cuba de los intelectuales tuvo características peculiares. El 13 de febrero de 1959, el poeta René Depeste le escribe una epístola a Guillén (FNG-1711) que es respuesta a una solicitud de información del cubano sobre Haití, con el objetivo explícito de escribir nuevos artículos sobre la república vecina. Depeste manifiesta en la carta que ha sido el único haitiano que ha escrito sobre el triunfo revolucionario en Cuba y le solicita una invitación para impartir conferencias sobre la literatura de su patria.²⁵ Como es conocido, esto tuvo lugar y Depeste permaneció en Cuba durante más de dos décadas.

Casi simultáneamente, en mayo de 1959 (FNG-2433), la compositora y cantante Martha Jean-Claude (Presidenta del Centro Cultural Haitiano-Cubano en La Habana) invita a Guillén a hablar en el acto por el Primer Aniversario de la fundación de esa institución.

En esa etapa de recuperación de los vínculos intracaribeños, se publica en 1963 el poemario *Le Caïman étoilé*, de Émile Roumer, quien había trabajado junto a Roussan Camille en la traducción al

De izquierda a derecha (arriba):
Jean-F. Briere, René Depeste,
Émile Roumer, y junto a estas líneas,
Paul Laraque.

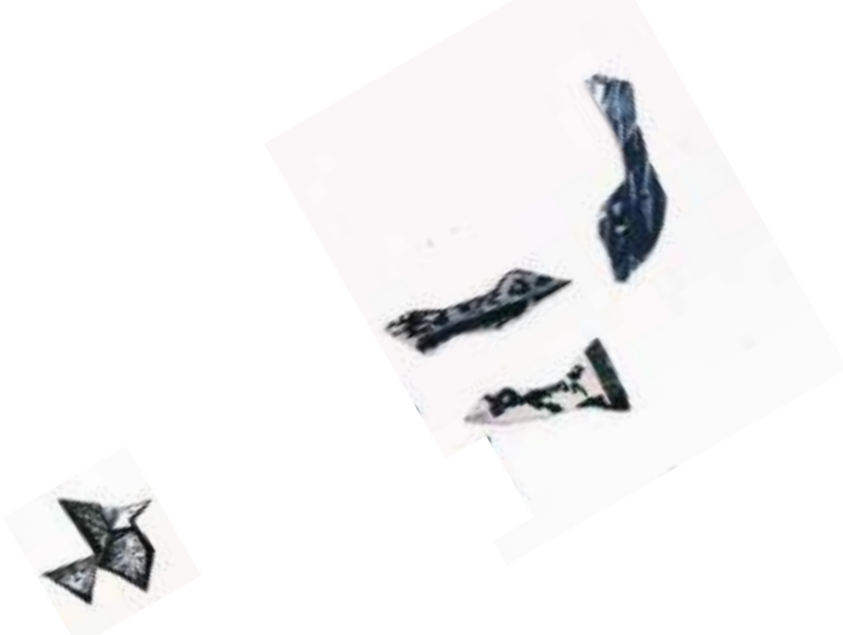
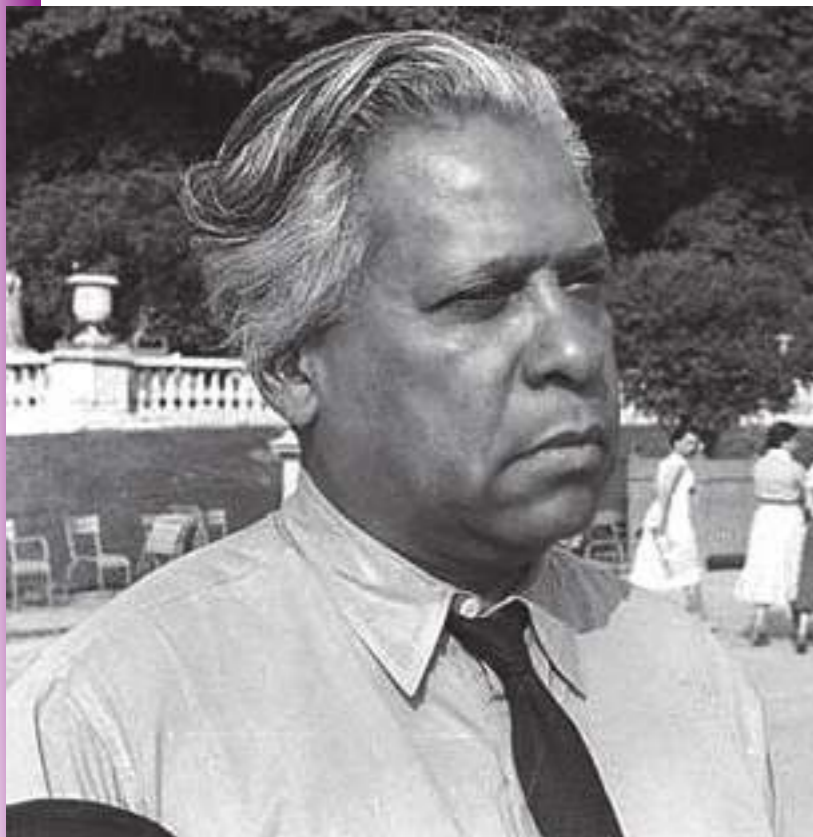


francés de la «Elegía a Jacques Roumain». Se trata de un poemario anticlerical, de proyección latinoamericanista, admiración por el proyecto político cubano no exento de didactismo, y evocador del abuelo cubano del autor. A la vuelta de cuatro años se publicará *La cantata de Octubre a la vida y a la muerte del comandante Ernesto Che Guevara*, de René Depeste, ejemplo del fervor revolucionario de esos años.

Afinidades de admiración personal e intelectual se mantuvieron por parte de otros escritores haitianos de militancia progresista, como Paul Laraque: su libro *Poesía cotidiana. Las armas cotidianas* (Premio Casa de las Américas 1979) es un recorrido por su vida donde militancia, intimismo y escritura surrealista conviven.

Sin lugar a dudas, escritores y artistas como René Depeste, Martha Jean-Claude, Jacques-Stéphen Alexis, Émile Roumer y Paul Laraque fueron muestra de lo que podemos calificar como «convertos políticos» haitianos de la utopía cubana en sus primeros años, que pueden colocarse en diálogo a contracorriente con los «peregrinos políticos» inventariados por Paul Hollander. Entre otros escritores no enumerados en mi libro, y como caso aparte no relacionado a los vínculos con Nicolás Guillén, se puede añadir el singular ejemplo de afinidad hacia Cuba del poeta y narrador Louis-Philippe Dalember, quien recibiera recientemente el Premio Goncourt de Bélgica (2021) y de España (2022). En su narrativa, como lo ha estudiado Stève Puig,²⁶ reaparecen de manera persistente escenarios y personajes cubanos dentro de lo denominado como «vagabundeo» por el propio Dalember, noción que sobrepasa lo que se ha acuñado como «literatura de desplazamiento» al incorporar el movimiento de personajes en los espacios geográficos, lo rural y lo ciudadano, la historia, así como el paso de un género a otro en el texto, o de una lengua a otra.²⁷

Para finalizar, volvamos a la mayor visibilidad de los encuentros entre personalidades literarias de Haití y Cuba, tal como se proyecta en las relaciones entre Nicolás Guillén y Jacques Roumain, debido a la repercusión de ambas trayectorias intelectuales. En efecto, ha habido considerable apreciación de esos vínculos en la crítica nacional e internacional que se remonta a décadas atrás, entre ellos, los estudios de Nancy Cunard (1938), Martha Cobb (1979), y más



recientemente, en lo que va de siglo, los de Xosé Lois García (2006), Keith Ellis (2007), Yanelis Velazco (2008) y Ariel Camejo (2011).²⁸

Precisamente Ariel Camejo percibe resonancias del verso «como una gran página de piedra» de la «Elegía a Jacques Roumain» en dos relevantes poetas haitianos: Georges Castera y Anthony Phelps (2011).²⁹ Es cierto que la aludida «Elegía...» se convirtió en pieza de culto y referencia constante entre los poetas haitianos, pero el intercambio entre Guillén y Roumain tiene otras aristas. Como se ha apreciado, ambos se traducen y se compenetran en el plano ideológico y la proyección social de sus obras. Aunque las producciones líricas, si se someten al análisis estrictamente estilístico, van por diferente derrotero.

Encontramos, sin embargo, una atractiva excepción. Lo compartimos a manera de un mutuo homenaje final. Roumain, proveniente del indigenismo, con un manejo exquisito de la lengua francesa, de tono solemne y marcial en mucho de su producción poética, a la vez que magistral en el aprovechamiento del *créole* en su narrativa, se arrimará al tono guilleneano de la etapa con el poema «Sales nègres» («Sucios negros», según admirable versión realizada por Fayad Jamis) del volumen póstumo *Bois de ebène* (*Madera de ébano*, 1945). Tal ósmosis estética se produce en varios niveles estilísticos.

Lo primero que salta a la vista en ese poema es la repetición de palabras, tan usada por Guillén en función del ritmo (los negros / los *niggers* / los sucios negros). Igualmente podemos constatar el uso de palabras en otro idioma para dar la noción de los sujetos caribeños subalternos ante los extranjeros, en su caso de anglicismos, germanismos e hispanismos (*niggers*, *rumba*, *blues*, *of course*, *naturlich*, *yes Sir*, *Sí señor*). Entre los recursos que encontramos está la aliteración y la anáfora, características de Guillén en esa etapa. También se encuentran otros elementos de carácter fonético, como escribir las palabras según su sonido, con la supresión de consonantes finales (*missié*, *mon pé*), expresiones del habla popular (*fini*: se acabó), algunas con la contracción de vocablos (*jesusmariejoseph*) y de diálogos intercalados en el discurso poético. Estos ejemplos de intercambio lírico quedan como botón de muestra de la manera en que Guillén también estaría presente en la poesía de su amigo Jacques Roumain.

NOTAS

¹ Texto basado en una Conferencia Magistral impartida en el XIII Coloquio Nicolás Guillén (Camagüey, 9 de julio de 2022), en ocasión del 120 Aniversario del poeta cubano.

² Emilio Jorge Rodríguez: *Una suave, tierna línea de montañas azules: Nicolás Guillén y Haití*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, Premio Casa de las Américas de Estudios sobre la Presencia Negra en la América y el Caribe contemporáneos, 2017.

³ Así se han conocido las ediciones en español de ese libro, para expresar el vínculo genético de sus anécdotas con el *best-seller* que lo precediera, como bien lo explica su autor en las páginas iniciales. Sin embargo, una traducción literal del título original, que ha permanecido en otros idiomas, sería *Un viejo libro sobre personas y animales*.

⁴ Alex Bellande: *La grande migration haïtienne vers Cuba; Économie et condition paysanne au début du XXe siècle*, Montréal, Les Éditions du CIDIHCA, 2019. En la aparentemente escueta bibliografía de referencia de este título se encuentra una actualización en torno al tema, además de observarse a lo largo del libro la incorporación de atractiva información sobre la múltiple presencia de actores económicos cubanos en la vecina isla previos a la migración masiva de las primeras décadas del siglo XX, así como la importancia de la transportación marítima de mercancías y pasajeros entre ambas islas. De esa manera, ese texto aporta una visión de ese fenómeno histórico desde la óptica del Otro.

⁵ Howard Winant (ed.): *Racial Condition; Politics, Theory, Comparisons*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994; Michael Omi; Howard Winant: *Racial Formation in the United States; From the 1960s to the 1990s*, New York & London, Routledge, 1994.

⁶ Mabel Moraña: *Bourdieu en la periferia: Capital simbólico y campo cultural en América Latina*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2014.

⁷ David Scott: «Preface: Islands of Créolité?», en *Small Axe*, New York, Department of Anthropology, Columbia University, Vol. 30, November 2009, pp. IX.

⁸ Ángel Augier: «Guillén ou la poésie cubaine», *Le Nouvelliste*, Port-au-Prince, 47ème. Année, No. 21230, 5 Sept. 1942, pp. 1, 4

⁹ Tomado de una extensa y pormenorizada crónica del artículo «Table Ronde à l'Hôtel de Ville», *Le Nouvelliste*, Port-au-Prince, 47ème. Année, No. 21260, 12 Oct. 1942, pp. 1, 4.

¹⁰ Ezequiel Martínez Estrada: *La poesía afrocubana de Nicolás Guillén*, La Habana, Ed. Unión, 1967, pp. 15-16.

¹¹ G. R. Coulthard: *Raza y color en la literatura antillana*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1958.

¹² Salvador Bueno: «Nicolás Guillén y el movimiento poético 'afrocubano'», en *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, No. 24, 3, sept.-dic. 1982, p. 59.

¹³ Nicolás Guillén: «Cuba, negros, poesía. Esquema para un ensayo», en *Hora de España*, Valencia, noviembre de 1937.

¹⁴ Raúl Hernández Novás: «Prólogo», *Luis Palés Matos: Poesía*, La Habana, Col. Literatura Latinoamericana, Casa de las Américas, 1975.

¹⁵ «A proprement parler, il ne se forme pas encore en Haïti de métissage culturel. Nous avons, plutôt un amalgame de cultures, vu que l'observateur attentif peut déceler, ce qui revient au cycle négroïde et au cycle europoidé». Kleber Georges-Jacob: *L'Ethnie Haïtienne*, Port-au-Prince, Bibliothèque Haïtienne, Imprimerie de l'Etat, 1941, p. 33.

¹⁶ Alejo Carpentier: «Lo real maravilloso de América», *El Nacional*, Caracas, 18 de abril de 1948, p. 8.

¹⁷ FNG: Fondo Nicolás Guillén, Biblioteca Don Fernando Ortiz, Instituto de Literatura y Lingüística Dr. José A. Portuondo, La Habana.

¹⁸ Éric Sauer: *El paso del viento: Una historia haitiana* [1994], México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 188.

¹⁹ Derek Walcott: «A Far Cry from Africa», *Collected Poems; 1948-1984*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1986, p. 18. («I who am poisoned with the blood of both, / where

shall I turn, divided to the vein? / [...] how choose / between this Africa and the English tongue I love? / Betray them both, or give back what they give?»).

²⁰ Lasana M. Sekou: «Isla cordial», *Corazón de pelicano. Antología poética de Lasana M. Sekou*, sel., introd. y notas de Emilio Jorge Rodríguez; trad. de Teresa Ortega, Philipsburg, House of Nehesi Publishers, 2010, p. 67.

²¹ Archivo Nacional de Cuba, Fondo Ministerio de Estado, Leg. 806, Expediente 13411, No. 160 - Confidencial - 28 octubre 1942.

²² Nicolás Guillén: «Elegía a Jacques Roumain», *El Nacional*, Caracas, 20 jun., 1948.

²³ Jean F. Briere: *Black Soul*, La Habana, Ed. Lex, 1947.

²⁴ Henry Eric Hernández: *Mártir, líder y pachanga: El cine de peregrinaje político hacia la Revolución cubana*, Leiden, Almenara, 2017.

²⁵ Años después, René Depestre impartiría el Curso de posgrado «Sociedad y Cultura en las Antillas de expresión francesa» (1973) en la Facultad de Humanidades, Universidad de La Habana.

²⁶ Cf. Stève Puig: «D'île en île: la présence de Cuba dans l'œuvre de Louis-Philippe Dalemberg», en Joubert Satyre: *Horizons multiples de l'écriture haïtienne contemporaine*, Montréal, Les Éditions du CIDIHCA, 2017, pp. 117-134.

²⁷ Cf. Giscard Bouchotte: «5 Questions pour Île en Île» [entrevista a Louis-Philippe Dalemberg; transcripción de Stève Puig], *Île en Île*, Paris, 30 mars 2010.

²⁸ Nancy Cunard: «Tres poetas: Langston Hughes, Nicolás Guillén, Jacques Roumain», *Repertorio Americano*, San José, Costa Rica, a. XIX, n. 6, feb. 12, 1938, pp. 91-92 [Reproducido en *PAN*, Buenos Aires, a. 4, n. 44-45, nov.-dic. 1939, pp. 196-212.];

Martha Cobb: *Harlem, Haiti, and Havana. A Comparative Critical Study of Langston Hughes, Jacques Roumain, and Nicolás Guillén*, Washington, Three Continent Press, 1979; Xosé Lois García: «El Haïti de Jacques Roumain en la obra de Nicolás Guillén», en *Rebelión*, 20 de julio de 2006; Keith Ellis: «La imagen de Jacques Roumain y la visión de integración caribeña de Nicolás Guillén», en *Anales del Caribe*, La Habana, Centro de Estudios del Caribe, Casa de las Américas, 2007, pp. 21-31; Yanelis Velazco: «Jacques Roumain y Nicolás Guillén: como una gran página de piedra», en *Anales del Caribe*, La Habana, Centro de Estudios del Caribe, Casa de las Américas, 2008, pp. 264-269; Ariel Camejo: «Invitación a la eternidad: la 'Elegía a Jacques Roumain' de Nicolás Guillén», en Yanelis Velazco, coord.: *Nicolás Guillén: las elegías elegidas*, La Habana, Editorial UH - Fundación Nicolás Guillén, 2011, pp. 133-39.

²⁹ Ariel Camejo: «Invitación a la eternidad: la 'Elegía a Jacques Roumain' de Nicolás Guillén», *loc. cit.* Se trata de títulos localizados en Georges Castera: *L'encre est ma demeure*, *Anthologie établie et préfacée par Lyonel Trouillot*, Actes Sud, Paris, 2006, p. 6

y Anthony Phelps, *Mon pays que voici*, 3º. ed., Mémoire d'encrier, Montréal, 2007, p. 12.

²⁹ Ariel Camejo: «Invitación a la eternidad: la 'Elegía a Jacques Roumain' de Nicolás Guillén», *loc. cit.* Se trata de títulos localizados en Georges Castera: *L'encre est ma demeure*, *Anthologie établie et préfacée par Lyonel Trouillot*, Actes Sud, Paris, 2006, p. 6 y Anthony Phelps, *Mon pays que voici*, 3º. ed., Mémoire d'encrier, Montréal, 2007, p. 12.

²⁹ Ariel Camejo: «Invitación a la eternidad: la 'Elegía a Jacques Roumain' de Nicolás Guillén», *loc. cit.* Se trata de títulos localizados en Georges Castera: *L'encre est ma demeure*, *Anthologie établie et préfacée par Lyonel Trouillot*, Actes Sud, Paris, 2006, p. 6 y Anthony Phelps, *Mon pays que voici*, 3º. ed., Mémoire d'encrier, Montréal, 2007, p. 12.



Nuestra esperanza son los jóvenes

Entrevista a Gladys Ilarregui

Virgen Gutiérrez Mesa
Su último libro publicado *Con voz de mujer. Entrevistas*. Ed. Argos. Argentina, 2021.

Conocí a la profesora y poeta Gladys Ilarregui en 2016, en Oporto, Portugal, en un congreso de literatura que se celebraba en aquella hermosa ciudad donde mi hija, Milena Rodríguez, expondría un trabajo. Ella era amiga de Gladys con quien había coincidido en Filadelfia, Estados Unidos, en otro de esos congresos académicos que, sobre nuestra literatura hispanoamericana, se realizan en instituciones universitarias. Desde que nos conocimos, entre Gladys y yo nació una sincera amistad; así, cuando visitó La Habana en enero de 2017, nos fuimos juntas a almorzar y, por supuesto, aproveché su presencia para grabar esta entrevista.

—Gladys, lo primero es conocer el motivo de este viaje a La Habana.

—En este viaje he traído un grupo de estudiantes de Delaware, para estudiar la Revolución Cubana y, fundamentalmente, los escritos de Che Guevara desde el punto de vista literario, pues en él hay un espacio de escritor sumamente importante, que cubre varios rangos: lo político, lo epistolar y lo filosófico. Hay muchas capas que estudiar dentro de su personalidad, muy complejas. Eso es lo que hemos estado haciendo conjuntamente con un programa de actividades en museos, excursiones y visitas que han tenido una coherencia que complementa el programa teórico.

—¿Eres profesora allí?

—Sí, soy profesora del Departamento de Lenguas, Literaturas y Culturas en la Universidad de Delaware, allí hago un trabajo interdisciplinario que va desde el siglo XVI, o sea, de la América colonial hasta el siglo XXI, con énfasis sobre todo en la literatura y los derechos humanos.

—Pero, ¿no eres norteamericana?

—No, soy Argentina. Llegué a Estados Unidos en la etapa de la posdictadura, sin haber sido afectada físicamente, quiero decir, sin haber vivido las historias que muchos otros sufrieron y que todos conocemos de esa época tan represiva; sin embargo, el país se había detenido en un sistema tan fuerte de opresión que me vi abocada, como muchas otras personas, a buscar una salida; es decir, fue un exilio elegido, viajé hacia Washington y allí inicié una nueva etapa que es la que vive todo emigrante latinoamericano.

—¿Estudiaste en Estados Unidos o ya habías terminado tus estudios?

—Ya tenía algunos estudios hechos en Argentina sobre

pedagogía, enfocada en particular a la psicología del niño, la psicología diferenciada. Cuando llego a Estados Unidos fue como una marea entender qué me pasaba con mi propio idioma, específicamente en el mundo de la creación. Tenía un bloqueo muy fuerte, una sensación muy extraña, y me vi obligada a reencauzar los papeles correspondientes con mis estudios. Empecé por un máster en Literatura Latinoamericana, hice Filosofía, idioma inglés, y después pasé estudios doctorales de Literatura Latinoamericana en la Universidad Católica de Washington DC, porque yo me había enfocado hasta entonces en los estudios de las culturas prehispánicas. Por eso decidí cursar ese doctorado que comprende mucha Historia, a diferencia de los que se hacen en el mundo hispano. Mi tesis fue justamente sobre el rescate del testimonio indígena en el siglo XVI a través de los Códex, específicamente en México.

—Si terminaste en Washington tus estudios, ¿cómo vas a parar a la Universidad de Delaware?

—Eso también fue un proceso bien complejo. Cuando uno se recibe tiene que transitar un mapa de la república, y no estaba dispuesta a ir a ciertos lugares, ya fuera por condiciones muy extremas de clima, ya fuera por otras causas, porque trasladarse es siempre una pequeña muerte. No tengo vocación de nómada, una tiene que crear un lazo, una afectividad con el sitio donde está, y no estaba dispuesta a irme a lugares remotos, con climas despiadados. Esa decisión implicó que estuve mucho tiempo con trabajos a media jornada, intentando también publicar y hacerme de una carrera paralela que prestigiara mis papeles cuando me presentara a algo fuerte. Mucho tiempo con contratos muy malos, pudiera decir que hasta infames, porque aunque una trabaje muchísimo, la institución no termina de reconocerlo ni te da la seguridad social, no te da la seguridad jubilatoria ni médica. Yo buscaba un contrato serio, responsable, y eso se me dio en la Universidad de Delaware.

—¿Ese mundo que estabas intentando, incluye tu trabajo de creación literaria?

—Sí, por supuesto; y es un claro conflicto también, porque empiezo a trabajar en otras lenguas. Y aunque hay sitios, quizás ahora más que antes, en donde las comunidades de hispanos son



reconocidas, la realidad es que estamos en un país anglosajón; quiere decir, lo que se hace es sobre esa lengua que es el inglés, y cuando se despierta la creación en español, como es mi caso y el de otros tantos colegas, nos damos cuenta de lo mismo: hay un desfasaje, porque no es el escritor que escribe para comunicarse con su sociedad, es el escritor que escribe y permanece en un gueto, y ese gueto, por grande que sea no deja de ser lo que es, o sea, yo no estoy comunicando al hablante estadounidense lo que me está pasando, sino que lo llego a hacer a través de la traducción. Nada que ver con la inmediatez de decir: «puedo hacer un periódico cultural, puedo comentar algo espontáneamente». No, no es así. Además, la cultura en Estados Unidos se enmarca dentro de las universidades, no es cultura de calles, no hay esto de reunirnos y hacer tertulias. Allí todo está increíblemente institucionalizado, y si hay grupos que se salvan en un país de trescientos millones de personas, pues son excepciones, que las habrá, pero mi experiencia viviendo en la costa este de Estados Unidos, es una experiencia de total institucionalización. Las embajadas hacen algo, por ejemplo, yo he participado en lecturas en la embajada de Argentina durante muchos años; la Biblioteca del Congreso, un lugar extraordinario, me ha invitado también a sus actividades; como ves, estas no dejan de ser institucionalizadas. Cuba, México, Argentina, Latinoamérica viven más la espontaneidad de la cultura y, por supuesto, en el mismo idioma. Eso presentó y sigue presentando para mí una gran valla.

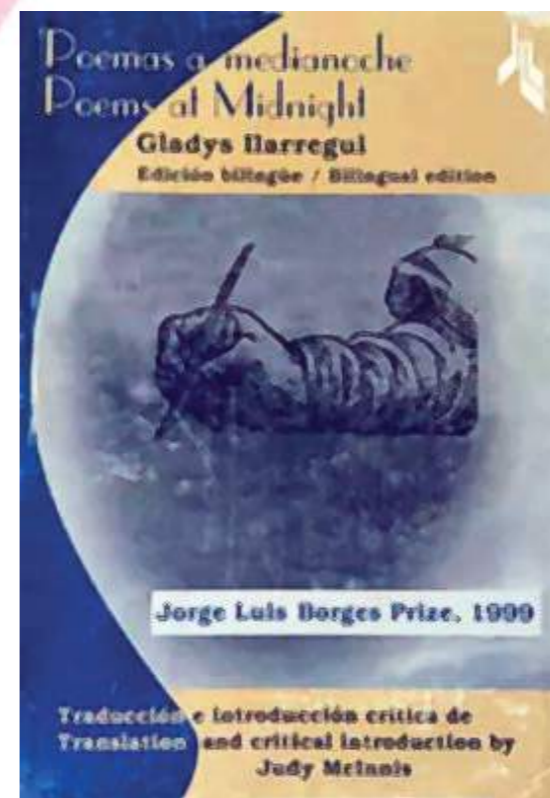
—¿Qué género trabajas?

—La poesía, siempre la poesía, porque para mí el lenguaje poético es una herramienta extraordinaria para entrar tanto al mundo de los sueños como al mundo de la realidad. La metáfora es un camino excepcional. Yo escribo siempre en español y he sido traducida por diferentes traductoras, todas excelentes, que han creído en mi poesía, allí, en Estados Unidos. A ellas les debo mucho, pues sin ese proceso de traducción al seno de esa sociedad a la que debo informar sobre mi creación, sin ese trabajo de traslación al otro idioma, sería imposible. Y no se trata de que yo hable o no inglés y me maneje bien con el idioma, se trata de ese espacio de la palabra que necesita de un buen conocedor para poder llevar a bien ese trabajo.

—¿En qué año publicas el primer poemario y cuál es su título?

—Te diré que empecé a publicar tempranísimo. A los ocho años ya había escrito mis primeros poemas y se publicaban en periódicos escolares y en revistas

de la capital de Argentina. A los trece años tuve una actividad febril con la poesía. A los quince años estaba ya en la Sociedad Argentina de Escritores, pero se dan lapsos muy largos para publicar. Hubo mucha literatura de cajón y finalmente fueron saliendo los libros, son alrededor de siete. También influye que siempre he sido muy exigente, nunca publico así de un día para otro, me planteo un tema, lo investigo y a veces pasan años en este proceso. Uno de los libros tiene un título en inglés: *Indian journal*, es un poemario muy breve, obtuvo en México el Premio Plural, y aborda los viajes que hice a los sitios indígenas dentro de los Estados Unidos, pues necesitaba conocer al indígena de ese lugar donde estaba viviendo. Me lancé a hacer ese viaje entre los hopi, los navajos, todas esas tribus que habitan aquel territorio. Fue un viaje muy enloquecedor, absolutamente alucinante del cual sale ese puñado de poemas publicados en 1994, en México. En ese año justamente fue la revuelta en Chiapas, y sale mi poemario con un tema indígena, veo una curiosa coincidencia entre ambos hechos. En 1999 obtuve un premio internacional en Argentina, el Jorge Luis Borges, con *Poemas a medianoche*, un libro que me deparó muchas satisfacciones. Este es también un cuaderno de viajes, ahí mezclo la cultura griega con otros elementos, y tiene un tono quizás un poco desesperado, pero pienso que cumplió su función. Para mí fue algo maravilloso volver a mi país para recibir un premio internacional, ni yo misma me lo podía creer cuando me llegó la noticia. También he merecido algún premio otorgado por la embajada de España... He seguido trabajando en este género y en 2012 publiqué el volumen *El libro de vidrio*, que es bilingüe. Ahora debe estar saliendo en México *El libro de las heridas*, un homenaje a México que toma desde el lenguaje místico del siglo XVII hasta el narcotráfico de 2016, cuando lo terminé. Está totalmente dedicado a México. Y ahí me pongo como «en mexicana» para escribirlo, porque adoro ese país, he dedicado muchísimos años al estudio de su historia y su cultura. Por eso comienzo el poemario con ese lenguaje místico hablado en los conventos de aquel siglo, algo extraordinario, porque no es un lenguaje religioso, en verdad, es un lenguaje netamente poético. Allí veo todo el sufrimiento de sor Juana, esa locura suya por ser una mujer creadora, rebelde, por querer presentar a esa sociedad un no, pero un no desde la creatividad, que es todavía más complicado porque no pueden decir: «esta es una rebelde, pero una rebelde brillante». Algo que no se puede obviar. A partir de ahí me muevo alrededor de otras cuestiones de México



que conozco muy bien, como la violencia que desde hace varios años viene sufriendo el país. Paso por algunos casos, como los feminicidios ocurridos en Ciudad Juárez. Son poemas en los que están todas esas muertes ocurridas en los pueblos y donde ya se ven como algo normal. No pasa nada: se normalizó la muerte, una cosa muy terrible, muy profunda. Cosas que se mezclan con los muros pintados, esa historia maravillosa que tiene el México colonial. Pues hice una suerte de experimento al poner todas estas cosas juntas, porque pienso que, en realidad, México se construye como país a través de un síntoma de violencias terribles, originadas con el ingreso español, o sea, desde el siglo XVI ese país lo único que conoce es la violencia y es ese un signo de su identidad, tan humillada, tan mancillada, cuando los mexicanos son seres tan extraordinarios en todas las artes, en todas las disciplinas.

—Hablas con mucha vehemencia de México, se nota que lo has estudiado a fondo.

—Sí. Así es. Ese país comenzó con una invasión globalizante, terrible, sometiendo todo lo indígena, destruyendo todos los conceptos intelectuales, la noción de tiempo, la noción de espacio y ahí hay que crear algo nuevo. La verdad que es asombroso como resiste todo lo indígena: la gente se viste con ropa indígena, comen como lo hacen los indígenas, aunque lo que pasó allí fue una locura. Es una maravilla cómo la cultura resiste. Impresionante. Pienso que bajo el México de la violencia hay un México de la esperanza, que es justamente esa resistencia. Lo he visto a través de mis viajes, a través del contacto con comunidades indígenas, y es impactante ver cómo siguen celebrando la vida en medio de un avasallamiento detrás del otro desde el siglo XVI y que no ha parado con los gobiernos de turno, con las alianzas políticas, con todo lo que sabemos que ocurre en el mundo y con lo que está pasando ahora mismo en ese país.

—¿Viviste allí?

—No, no he vivido nunca en México, pero he ido muchas veces como parte de mis estudios de investigación.

—Te hice esa pregunta porque por tu manera de expresarte, da la impresión de que te has adueñado del espíritu de sor Juana.

—¡Ah! Yo estuve enseñando el año pasado en la Universidad Emérita de Puebla, un curso sobre literatura y derechos humanos que comenzaba justamente con sor Juana, pues pienso que ella es la religiosa rebelde. La religión toma un segundo plano desde todo punto en su vida, porque en su época no había otra forma. Y esa mujer necesitaba

tanto, pero tanto, expresarse y vivir su vida interior y celebrar otras cosas que a veces me pregunto qué hubiera sido ella, si hubiese sido totalmente libre, qué tipo de obra hubiera creado. Porque pasó por el teatro, los villancicos, la música, la matemática, la observación astronómica. Poseía un rango enorme de conocimientos, sed de vivir y de conocer, y fue tremendamente castigada por esto. Un ser extraordinario, totalmente fuera de época. Sí, en los estudios actuales se le considera la primera feminista de América y yo creo que sí lo fue. Pero, curiosamente, en su obra también hay una defensa indígena, pues utiliza el náhuatl en una de sus piezas. ¡Fue una mujer clarividente! Ella vio su época como una adelantada total, y no se lo perdonaron. Sufrió la discriminación hacia nuestro género, esa que continúa hasta hoy...

—Ha sido una figura muy estudiada, lo cual habla de su vigencia. No sé si conoces que una escritora cubana, Mirta Aguirre, de quien tuvo la suerte de ser alumna en la Escuela de Letras de nuestra Universidad, que ganó el premio en un concurso convocado en México sobre

Sor Juana con un magnífico ensayo Del encausto a la sangre, en los años setenta del pasado siglo.

—Ah, qué bueno. Sí, sor Juana es una figura muy icónica, pero yo insisto en

que todavía queda mucho camino para seguir investigando, porque el pasado no se termina, es una corriente multidisciplinaria. Yo, por ejemplo, tengo dudas de muchas cosas de sor Juana, aún hay mucha tela por donde cortar, pese a que no soy una investigadora especializada en ella, soy solo una gran admiradora pues como poeta, ¡ni hablemos! Ella me deslumbra. Pienso que

estas personas del pasado que dejaron sentados ideales tan fuertes, todavía son material del futuro. Y otra cosa que también es bien interesante en sor Juana son los retratos de mujeres que ella hizo en su poesía, por ejemplo, los dedicados a la virreina. Muchos afirman: «es cuestión de época», pero resulta que no se practicaba tanto la amistad entre mujeres, porque dicha amistad también era cuestionada. Son

unos poemas maravillosos. Y eso es también otro registro, porque no solamente rescata ella su libertad personal, sino que también puede apreciar y admirar a otras mujeres de la corte con las que se relacionaba.

—Ahora Gladys regresemos a este momento. Cómo han reaccionado tus estudiantes a este encuentro cubano. Sientes tú que ha sido útil este viaje de aprendizaje

—Pues te diré que en estas tres semanas hemos cubierto cuatro libros completos, de la tapa a la tapa, podemos decir, hemos registrado la escritura guevariana, un poco, claro, porque es un camino muy largo. Comenzamos con el típico *Diario* suyo, famosísimo, icónico; seguimos con escritos de la madurez o revolucionarios, luego pasamos a una admiradora, una activista americana que tiene un libro en inglés, que traducido sería *Che en mi mente*, en el cual habla, como activista norteamericana, de lo que significó para ella la figura del Che. Ella es una mujer muy respetada, con lo cual tiene sentido leer ese libro porque da un friso generacional de por qué eran importantes esos ideales, y terminamos con el libro de la esposa de Che, Aleida March, un libro encantador, en él se incluyen postales, epistolarios que marcan la intimidad de ese hombre como padre, como esposo. Claro, todas estas lecturas te transmiten una figura muy complicada. Mi idea no es que los estudiantes hagan una lectura simple y digan: «esto es como es». A mí me gusta, como profesora, plantear la posibilidad de que no sabemos si es esto o aquello. Sabemos que hay un camino muy complejo, porque las personas inteligentes son complejas. Las personas inteligentes no caminan una línea derecha, las vidas de todos nosotros tienen tantos altibajos, tantos imprevistos que uno tiene que aprender a hacer lecturas complicadas, porque la misma vida es bien complicada, o como diría una amiga mía de la resistencia chilena: «lecturas involucradas». Uno se involucra con ese texto, pero también con una época, con un tiempo; en fin, a mí me parece que tenemos muchísimo que seguir leyendo y aprendiendo de Guevara como persona y también de la época, lo que fueran los años sesenta en el mundo, lo que significaron, pues en realidad esos años fueron de una irrupción de revoluciones a todo nivel: a nivel filosófico, a nivel racial, cultural, lo que ese friso de tiempo hace (por friso quiero decir mosaico) es revelarnos una cantidad de cosas que antes nunca habían aparecido en el planeta. Es muy interesante ver eso, cómo también él es producto de una época y cómo a su vez deja su influencia en la época. Es decir, en él están las dos cosas: recibe el influjo de una época particular y a su vez como un bumerán realimenta esa misma época.

Pienso, de verdad, que no hemos visto desde hace mucho tiempo un ciclo tan fuerte de revoluciones y de cambios como los ocurridos en esos sesenta. Todo eso es lo que hemos estado viendo. Los muchachos vuelven con los libros en sus valijas, con la imagen de una Cuba completamente distinta a la que anticipaban antes de venir. Hemos visto gente fabulosamente amistosa, alegres, porque las cosas materiales no marcan siempre felicidad. Es una Cuba complicada, sí, porque tiene muchas aristas, pero se han sentido tan bien recibidos que yo creo eso los va a marcar de por vida. No van a olvidar ese viaje a Cuba y lo que han encontrado aquí.

—Gladys, ¿pudieron conocer personalmente a Aleida?

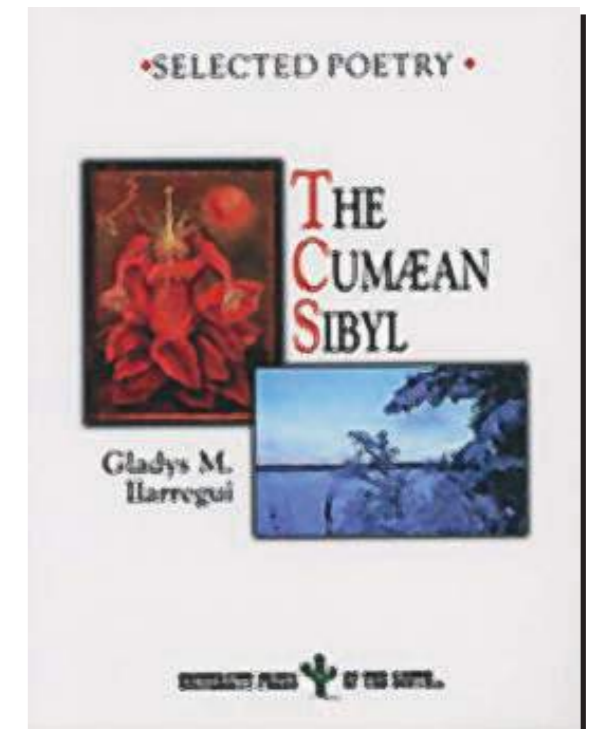
—Fue nuestro gran shock. Yo quería ir al Centro de Estudios Che Guevara, obviamente, porque me parecía que era el lugar donde debíamos estar. Había pedido una experta que nos pudiera dar una pequeña conferencia allí y Aleida apareció con toda su sencillez, como abriendo la puerta de su casa. Y fue muy emocionante para nosotros, hasta temblábamos por la emoción. Algunos muchachos decían: «no puedo creerlo», porque es muy impactante que la hija de una figura, en este momento planetario, mundialmente conocido, aparezca de pronto con esa sencillez.

—Ah, fue con la hija; es que la esposa se llama Aleida y claro, ella puso su nombre a la primera hija, nosotros siempre decimos Aleidita, para diferenciarlas.

—Ah, bueno, disculpa si causé alguna confusión, fue la hija, la que es médica. Ella fue maravillosa, contestó nuestras preguntas, dialogó con los muchachos, nos mostró el último Chevrolet que había utilizado el Che. Fue de una calidez que nunca se nos va a olvidar. Realmente todos nosotros quedamos impactadísimos. Para mí, en este viaje es una de las cosas más relevantes, porque escuchar sus memorias infantiles es algo que no se encuentra en otra parte. Ella vivió esa intimidad con la que nosotros terminamos el recorrido que nos propusimos y nos llevamos *Evocación*, el libro de Aleida March que es maravilloso. Aunque lamentablemente no pudimos conocerla personalmente

—Yo sí tuve la suerte de conocerla, intenté hacerle una entrevista, para un amigo que quería hacer un documental sobre el Che y yo estaba como asistente suyo, y él me dio esa tarea. Ella, siempre ha sido amable y cariñosa, pero en esa época de los noventa, ella no dejaba que nadie le grabara y me contó cosas muy puntuales que yo anoté y aun guardo.

—Yo les he dicho a mis estudiantes que mi propósito no es influenciarlos ni en un sentido ni en otro, porque ellos vienen de una cultura totalmente diferente,



Gladys Ilarregui



mi propósito es solo que ellos abran esas páginas, lean, discutan: vamos a opinar. Y por supuesto que al participar de ese modo y al ver otros valores y haber nacido en otras circunstancias, hay montones de cosas que se escapan y que van a ser recapturadas con el tiempo si siguen esos estudios, algunos están en Ciencias Políticas, otros en Medicina. Y hemos conversado mucho justamente sobre la medicina. Guevara tiene un escrito sobre los médicos que puede ser muy bueno para esos estudiantes. A mí me parece que hay caminos y lo más interesante es respetarlos, porque el mundo está sediento por ver gente con alguna convicción. Estamos en una época donde los ideales van y vienen.

Es interesante que estas personalidades, como hablábamos de Sor Juana, que han tenido un ideal y una fuerza particular para mantenerlos, todavía son inquietantes, ya sea que uno sea de la izquierda o de la derecha, de donde sea, siguen teniendo una personalidad inquietante porque son de una inteligencia que se rebela, una inteligencia que quiere cambiar el mundo. Y eso es cada día más complejo en el mundo digital, en el mundo globalizante, en el mundo de las corporaciones, cada es más complejo, sobre todo para ellos, porque son de una generación que se enfrenta a grandes crisis, Claro que crisis las hubo en el pasado también. Ahí están esas dos Guerras Mundiales, pero, no sé si estoy equivocada al decirlo, creo que estaba más claro hacia donde uno caminaba. Hoy hay mucha confusión ideológica en el contexto de Estados Unidos, en el contexto universal, simplemente porque no sabemos cómo van a derivar determinadas cuestiones o situaciones, como la economía misma, los acuerdos entre países. Estamos viviendo en estos días lo que eso significa: el bloque europeo que está junto, que se parte, el terrorismo internacional, un terrorismo sin ninguna clase de ideología, no sabemos por qué hacen lo que hacen, cuál es el sentido de matar a la gente, segar vidas inocentes. Por todo eso a mí me parece que estamos viviendo un tipo de locura sin ningún tipo de ideario, pudiéramos decir de manifiesto. Por supuesto, no puedo cubrir todo eso en un mini semestre. En realidad, han sido tres semanas que hemos cubierto aquí, hemos trabajado muchísimo, pero más que todo me parece más bien que el trabajo intelectual no es cerrar preguntas, es abrirlas y que cada uno las conteste como pueda, donde pueda y con la dimensión que pueda. Cuando el profesor se para delante de una clase, cada alumno es una incógnita, no sabemos lo que traen, no sabemos cuáles son sus angustias, sus propios intereses, eso es muy difícil, pero yo me siento feliz, no si cierro

una pregunta, sino si la abro. Estos muchachos se van a ir de aquí, de este curso como de otro, y en algún momento van a tener que gestionar esas preguntas. A lo mejor las resuelven de una manera simple, diciendo «esto no me importa», o «esto no me interesa», en fin, tonterías. O a lo mejor la abren y se dicen: «por qué no» o «por qué sí» o «cómo podría yo hacer tal cosa». Creo que ese es el triunfo de la educación para mí: nunca cerrar una pregunta sino abrirla. Si una puede crear una inquietud en ese muchacho ya es un buen síntoma. Eso es lo que pienso. Por eso estoy en desacuerdo con los sistemas de evaluación que obligan a un muchacho a aprenderse cosas casi de memoria y entonces le dan tantos puntos y el verdadero aprendizaje no son los puntos de un examen, es otra cosa, y a lo mejor ni siquiera se produce cuando uno está en esa clase. Tuve un estudiante que me siguió durante varios cursos y una vez me dice: «Ay profesora, nos tenemos que despedir» y cuando le pregunto para dónde va, responde: «donde el viento me lleve». Con esa respuesta, yo me dije «Ay, Dios mío». Y después de mucho tiempo recibo de él una tarjeta postal desde Guatemala, donde me dice que estaba trabajando en un centro fotográfico para recuperación de niños perdidos. Tengo otra que al poco tiempo también estaba en Nepal, en la recuperación de monumentos que se habían caído cuando ocurrió el terremoto. Y eso me sorprende, pero estoy contenta porque en algún punto se encendió algo que no era estar pensando en el dinero que voy a ganar y todas esas cosas que están tan presentes en un determinado sistema, sino pensar, ver qué puedo hacer yo en otra parte. Eso fue muy lindo y lo sigue siendo. A lo mejor alguno de estos muchachos que pasó ahora por Cuba, quién sabe si regresa a hacer un estudio de posgrado, tengo dos que quieren ser médicos, quién sabe si terminan haciendo relaciones con Cuba a través de la medicina.

De todo eso uno espera un mejor entendimiento entre la gente y un mayor poder para cambiar todo eso que hoy vivimos y que no es más que una locura. Nuestra esperanza son los jóvenes, los estudiantes. Eso es lo que anhelo yo.

—Muchas gracias mi amiga, ha sido magnífica tu disertación.

—No, gracias a ti.

Grabada en el Hotel Presidente. Enero 18 de 2017



Christa Wolf en Cuba, *un estudio de caso en colaboración transnacional*

Jennifer Ruth Hosek
Profesora en el Departamento de Lenguas,
literaturas y culturas de la Universidad de
Queen, labor que combina con estudios
sobre media y género. Ha incursionado en
las relaciones entre el cine de la antigua
RDA (estudios DEFA) y el cine cubano.



Las culturas estatales socialistas son a menudo concebidas como aisladas —centradas en sí mismas; los archivos tradicionales, son a menudo concebidos como adecuados— suficientes para saber todo lo que tenga importancia. Esta investigación sobre la influencia de la obra de Christa Wolf en Cuba ejemplifica el alcance transnacional de las culturas estatales socialistas y cómo los métodos colaborativos de investigación pueden facilitar investigaciones que de otra manera serían imposibles de realizar. En este caso, la inexistencia de un archivo significativamente pertinente en Cuba invita a la colaboración entre colegas cubanos y norteamericanos; es decir, entre investigadores posicionados en el Sur Global y el Norte Global, y comprometidos de diferentes formas con el área de estudio. Aunque son a menudo subvalorados en las universidades crecientemente corporativas de hoy en día, los métodos colaborativos que aprovechan las fortalezas y conocimientos de los investigadores facilitan los enfoques innovadores y posibilitan nuevos hallazgos. Asimismo, estas prácticas aportan investigaciones responsables y de gran calidad en el panorama contemporáneo, en el cual los estudiosos deben ser responsables de áreas de competencia especializada cada vez más crecientes. Por último, estos métodos promueven una dinámica más equitativa entre los colaboradores del Norte y del Sur, porque todos los implicados pueden ser más plenamente reconocidos por su contribución en los resultados publicados. Investigaciones recientes sobre la colaboración se preguntan por qué se realiza y qué resultados propicia. En las ciencias duras, diferentes investigaciones arriban a diferentes conclusiones. Un estudio sobre la copublicación internacional concluye que «los motivos para involucrarse en copublicaciones internacionales son realmente muy diversos y no suficientemente comprendidos». El mismo advierte poca relación entre la colaboración internacional y la calidad de la investigación (medida según la frecuencia con que esta se cita), pero si advierte que la coautoría «refleja una actitud comunicativa cambiante en un sistema científico crecientemente globalizado». El aumento de la especialización en las ciencias duras puede que influya en la decisión de los estudiosos de trabajar con aquellos de su subdisciplina, independientemente de su área geográfica¹, aun cuando la coautoría demuestre realmente

o no altos niveles de colaboración². En contraste con tales hallazgos, otros estudios advierten que el trabajo colaborativo— aunque no específicamente el internacional— tiene un impacto más grande que el de autores individuales en todas las áreas de investigación, incluidas las de las humanidades³. También han observado una «concentración en la producción del conocimiento científico» como resultado de la creciente estratificación social en la colaboración multiuniversitaria⁴.

La investigación colaborativa está creciendo en todos los campos⁵, aunque los modelos en las humanidades varían considerablemente⁶. En las humanidades, una razón muy frecuente para que se produzca la colaboración es que las prácticas interdisciplinarias en las márgenes de los campos de estudio establecidos son las que acogen las preguntas más interesantes hoy en día. Los estudiosos que colaboran entre sí se benefician de experiencias y competencias más abarcadoras. Jennie Burroughs es tanto optimista como realista-materialista en sus valoraciones:

Como en las ciencias y las ciencias sociales, los investigadores de las humanidades, están recurriendo a las colaboraciones para explorar cuestiones crecientemente complejas e implementar nuevas formas de metodologías. Las agencias que conceden fondos están apoyando esta tendencia con programas específicos dirigidos a la investigación altamente colaborativa. De hecho, algunas investigaciones buscan respuesta a cómo hacer que los estudiosos de las humanidades investiguen más a menudo de forma colaborativa; al parecer, porque es para ella que existe financiamiento. Sus recomendaciones incluyen la reconsideración de la titularidad y la promoción como forma de incentivar la colaboración en etapas tempranas de la carrera profesional. Al parecer, no porque ello conduzca a mejores investigaciones, sino porque conduce a la obtención de más financiamiento.⁷

En realidad, la mayor parte del interés de las grandes investigaciones interdisciplinarias tiene lugar en el floreciente campo de las humanidades digitales, punto de intersección entre las humanidades y la tecnología. Por ejemplo, la Red de Información de Investigaciones (Research Information Network) con base en el Reino Unido, centrada en el futuro de la lectura en



la era tecnológica, acredita un aumento de la colaboración formal y sistemática en la investigación del campo de las humanidades dirigida a los nuevos financiamientos y oportunidades tecnológicas en los últimos 10 a 15 años. Un miembro de la Red advirtió que, específicamente, la colaboración transdisciplinaria permite «a los participantes generar resultados mucho más complejos y novedosos al asumir las interrogantes investigativas desde una variedad de puntos de vistas metodológicos y teóricos»⁸. Como trabajadores de Equipos de Proyectos Digitales, Lynne Siemens, Richard Cunningham, Wendy Duff y Claire Warwick sugieren que la tendencia hacia la colaboración refleja una «toma de conciencia de que las interrogantes investigativas a que se enfrentan los académicos se están volviendo más complejas y tecnológicamente sofisticadas»⁹.

Yo siento predilección por la colaboración, en parte porque cuando investigo me encuentro frecuentemente en las márgenes de mi campo de experiencia y competencia, sobre todo por las



limitaciones de lo que se considera tradicionalmente como archivo. En cuanto a la literatura anteriormente citada, me pregunto en qué medida, el impulso a conducir las investigaciones en las humanidades hacia la colaboración, no sea más bien un impulso a conducir las hacia los grandes datos y las nuevas tecnologías como vía de obtener fondos, que a su vez podrían ser manejados por aquellos que crean y venden tecnología, y que, se espera, entiendan el valor de las humanidades, al menos dentro de un paradigma de las ciencias duras. Jenny Lewis, Sandy Ross y Thomas Holden abordan este asunto indirectamente al establecer una distinción entre Colaboración y colaboración:

Colaboración es cuando los investigadores trabajan juntos en un proyecto de investigación, diseñándolo y/o asumiendo juntos el proyecto, y publicando los resultados de manera conjunta. La Colaboración es una forma concreta de trabajo en red que es directamente apreciable en la financiación de investigaciones y en los sistemas de desempeño. La colaboración, por el contrario, implica la discusión de la investigación y las ideas, retroalimentación sobre los resultados, y comentarios sobre el trabajo investigativo y los borradores [...] la distinción entre C/colaboración resulta útil para entender los diferentes enfoques disciplinarios a la investigación, y porque señala las implicaciones para las políticas y financiamientos de las investigaciones. Los intentos de aumentar la investigación colaborativa a través de la Colaboración solo pueden causar, más bien, efectos deletéreos, tanto en la colaboración como en la Colaboración. Las políticas y financiamientos de las investigaciones deberían tener en cuenta estas diferencias al tratar de estimular la investigación colaborativa, para obtener mejores resultados a través de una variedad de disciplinas.¹⁰

La Colaboración estimula a los estudiosos a seguir al dinero y todo lo correlativo a él, a menudo motivaciones prescriptas. Recuerdo los fondos que tenía disponible como estudiante de doctorado del Área de Estudio de Lenguas Extranjeras, subvenciones cuyo enfoque todavía obedecía a las prioridades defensivas de las áreas de estudio («Area Studies») de la época de la Guerra Fría, tales como el alemán y el árabe. Debido a que estos financiamientos específicos aplicados no podían ser predictivos, no podían prepararnos para enfrentar el futuro de la misma manera en que habrían podido financiamientos más generales.

Con relación a lo anterior y quizás aún más importante, el financiamiento general puede generar beneficios impredecibles. Téngase en cuenta, por ejemplo, el renacer de los Estudios Latinoamericanos después de 1989, que se caracterizó por una

colaboración transnacional, extraacadémica y sostenida. Este modelo, que supera la tradición de los estudiosos del Norte «cayendo en paracaídas» sobre los sitios de campo del Sur para extraer la materia prima de unos cuantos informantes, puede resultar difícil de vender para obtener financiamiento¹¹. La agencia nacional de Canadá para la concesión de fondos, por ejemplo, apoya cada vez más la Colaboración que presenta financiaciones igualadas de sus coaspirantes, dineros que están más directamente disponibles en las instituciones del Norte similarmente posicionadas que en los probables colaboradores del Sur Global. El financiamiento para los que no tienen colaboradores asociados está más relacionado con el «desarrollo» que con la colaboración, lo cual estimula la sordera del Norte ante las voces del Sur.

Existen cuestionamientos sobre la calidad de la Colaboración en las humanidades. Los estudiosos se unen principalmente para solicitar subvenciones¹², aun cuando lo necesario es un compromiso profundo para que la investigación en equipo resulte productiva¹³. El financiamiento en el área de estudios de lenguas extranjeras («Foreign Language Area Studies») es un ejemplo de principio a fin de la investigación «en vogue» del momento, que las organizaciones no académicas han decidido que es significativa. En una sociedad democráticamente orientada con líderes y un electorado educado, algunos dólares de los impuestos deben ser destinados a la investigación dedicada a resolver problemas específicos. Y un financiamiento adecuado debe ser asignado a las investigaciones generales que los estudiosos de las humanidades consideran importantes según su opinión experta inigualable. Estos profesionales altamente calificados deberían influir en la dirección de las investigaciones porque tales investigaciones promueven la innovación y son expresión de la democracia, precisamente porque ello no genera un conocimiento al servicio de un amo político determinado. La preocupación de estos últimos debería resultar obvia en el clima político actual; un ejemplo no tan reciente es la investigación sobre la RDA del socialismo de estado. El gobierno de la Alemania unificada no escatimó en el financiamiento a las investigaciones sobre la RDA. Sin embargo, la mayoría de este estuvo destinado a examinar el aspecto autoritario de la RDA, aun cuando estas investigaciones no produjeron la profusión de resultados esperada; resultados que hubieran servido a la reputación del nuevo gobierno alemán¹⁴. El análisis de Lewis, Ross y Holden anteriormente descrito sugiere que la Colaboración tiende a dictar la interrogante y la metodología, mientras que la colaboración permite enfoques que se desarrollan hermenéuticamente en relación con las evidencias

que se van desplegando. En su valoración de las prácticas colaborativas en el teatro, Rebecca Burton enumera los pros — en su mayoría mejoramiento del contenido— y los contras — en su mayoría complicaciones de procedimiento—. Yo planteo que en una investigación colaborativa de estudiosos con diferentes puntos de vista, la preocupación de Burton sobre «el peligro de demasiada conformidad» en el producto final se atenúa, porque los resultados —especialmente en la investigación y no en la investigación-creación («research-creation»), como por ejemplo una obra de teatro — no tienen que ser unánimes. Y lo que es más, el desacuerdo estimula más la síntesis que el acuerdo mutuo¹⁵.

Mi colaboración en y sobre Cuba ha conducido a lo que Burton llama los «Mejores Resultados». En algunos casos, los estudiosos e intelectuales cubanos y yo realizamos la coautoría de un artículo o cocreamos un documental. En estos casos, nuestra colaboración se acerca a la coproducción, una subclase de colaboración, en la cual se presupone que todos los actores se encuentran situados a un mismo nivel. Pero, por cuanto esta idea de coproducción gana en atractivo, advertiría sobre su uso excesivo. En el caso de mi colaboración con los cubanos, por ejemplo, aunque pudiéramos ser verdaderamente iguales en relación a lo que aportamos al proyecto, podría plantear que la influencia de nuestros muy diferentes posicionamientos globales mantiene otras desigualdades verdaderamente significativas¹⁶. En otros casos, mis colaboraciones con académicos cubanos no resultan coproductivas en cuanto al análisis que se realiza. En su lugar, estos expertos cubanos trabajan como investigadores contratados cuando por cualquier razón no están interesados en la coautoría, aunque están mejor posicionados que yo para realizar la investigación de hallazgo de datos¹⁷. Según mi experiencia, se requieren diversos tipos de colaboración en los Estudios Alemanes transnacionales, simplemente para superar el problema de la no integridad e inexistencia de los archivos tradicionales. En el caso de Christa Wolf, mi colaboración incluye lo que Sherry Katz llama «investigando alrededor» [«researching around»] una variedad de materiales e involucra lo que yo llamo «archivos vivientes,» significativamente representados por mis expertos y experimentados colaboradores¹⁸.

La objetividad y exhaustividad de los archivos han sido largamente cuestionadas. Es a los pensadores masculinos post-estructuralistas franceses Michel Foucault y Jacques Derrida a quienes se atribuye el haber enunciado el estatus contingente y político de los archivos. La forma en que se toman las decisiones sobre lo que ha de preservarse, cómo se realiza la catalogación, y cómo se permite el

acceso a los usuarios conforma lo que se considera como hechos y narraciones sobre el pasado, e inevitablemente también conforman la comprensión del presente y del futuro¹⁹. Los estudiosos feministas y especialmente los orientados interseccionalmente se han involucrado críticamente en estudios tales como la antología *Contesting Archives: Finding Women in the Sources*, de Nupur Chaudhuri, Sherry E. Katz y Mary Elizabeth Perry²⁰; *The Queer Limit of Black Memory*, de Matt Richardson²¹; la colección *Archive Stories*, de Antoinette Burton²²; y el número especial de *Seminar*, de Bettina Brandt y Valentina Glajar, «The Politics of the Archive»²³. Tales investigaciones contrarrestan las limitaciones de los archivos interpretando los materiales archivados «a contracorriente» y expandiendo la noción de archivo a través de la recopilación de materiales probatorios procedentes de una variedad de fuentes. Mi investigación colaborativa sobre Christa Wolf en Cuba reunió cuidadosamente materiales e información, con expertos cubanos desempeñándose como investigadores y «archivos vivos». A través de la conversación con estos profesionales, educadores e intelectuales dedicados a la investigación, con décadas de conocimiento práctico y formal, reuní y corroboré información sobre cuáles fueron los trabajos de Christa Wolf disponibles en la isla y descubrí indicios de significado concernientes a la influencia que estos textos pueden haber tenido. Reuní los materiales escritos disponibles con la ayuda de bibliotecarios y estudiosos e «investigando alrededor» [«researching around»] sobre el tema en el terreno. Estudios adicionales podrían incluir el involucrarse en una mayor relación con los estudiantes y miembros del público general que han leído a Wolf. Mis resultados aquí constituyen un estudio (de caso) para este proceso de investigación colaborativa, ya que los mismos están basados en él; lo que quiere decir que esta narrativa transnacional sobre la RDA y Cuba no habría podido ser revelada a través de la tradicional investigación en solitario en los archivos tradicionales.

Obra de una de los más importantes escritores alemanes (del Este), las novelas, cuentos, guiones y ensayos de Christa Wolf abarcan las cambiantes décadas de existencia de la RDA y un espectro de preocupaciones. Su técnica de «la autenticidad subjetiva» le da prioridad a la perspectiva única e individual de los protagonistas, promueve una evaluación crítica de la sociedad socialista, y se aparta del molde de los preceptos del realismo socialista. Según Sonja Klocke, Wolf entendía la autenticidad subjetiva como «establecer una relación productiva con la realidad objetiva que resulte significativa para el sujeto y al mismo tiempo evite un subjetivismo desenfrenado, el cual podría oscurecer la realidad



en lugar de iluminarla»²⁴. Varios de los trabajos significativos de Wolf estuvieron disponibles en Cuba y sus temas se funden en el tejido internacionalista y transnacional del imaginario cultural de Cuba.

Der geteilte Himmel [*Divided Heaven -- They Divided the Sky*] fue traducida por la cubana Raquel Catalá a partir de la traducción al inglés realizada por Joan Becker en 1965 para la editorial de la RDA Seven Seas Press, y fue publicada en 1971 como *Cielo Dividido*²⁵. Esta novela del arribo a la mayoría de edad cuenta la historia de una joven mujer que opta por la joven RDA y su nuevo proyecto socialista en lugar de su amante, que se marcha a la Alemania Occidental en el momento en que la frontera entre las Alemanias se hace más infranqueable. Como veremos, existe evidencia de que este texto tuvo repercusión en Cuba, mientras la mayoría de los demás textos importantes traducidos han dejado pocas huellas: *Noticias sobre Christa T.* (1972) [*Nachdenken über Christa T. – the Quest for Christa T.*]; *Muestra de Infancia* (1984) [*Kindheitsmuster – Patterns of Childhood*]; *Accidente: noticias de un día* (1988) [*Störfall - Accident*]; e incluso *Qué queda* (1991) [*Was bleibt - What Remains*], que trata de la implicación de Wolf en el servicio secreto de la RDA. A juzgar por la historia de su recepción en Cuba, *Casandra* (1990) y *Medea* (2003) tuvieron más repercusión²⁶. Debe tenerse en cuenta que el primer trabajo que llegó a la isla de esta escritora, principalmente conocida por su literatura, fue la adaptación fílmica de *Der geteilte Himmel* (*Cielo dividido*), la cual se había estrenado en el Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary, Checoslovaquia, en julio de 1964. Los eventos culturales como los Festivales de Cine han sido, por largo tiempo, significativos para la cultura y la política. Durante la Guerra Fría, el cine fue abiertamente desplegado como un instrumento político, en momentos en que la tecnología no había desplazado aún al cine de la esfera pública a la privada. El Festival de Cine Documental de Leipzig fue un sitio importante para el intercambio internacional que ayudó a Cuba a ganar posicionamiento y apoyo internacional para sí y su política internacional²⁷. La semana anual de Cine de la RDA en la que se proyectó *Cielo dividido* destacó y promovió los lazos entre la Alemania Oriental y Cuba²⁸. Un número de la revista *Cine Cubano* de esta época presenta un reportaje, una entrevista con el director Konrad Wolf (sin relación), y una reseña crítica significativa²⁹. El evento incluyó la visita de Konrad Wolf; la actriz protagonista, Christel Bodenstern; Herbert Bulla, funcionario del Instituto de cine de la DEFA; y de la profesora de cine Christiane Mückenberger, quien dirigiría el Festival de Leipzig después de 1990³⁰. Este mismo número de *Cine Cubano*, de enero de 1965, abre

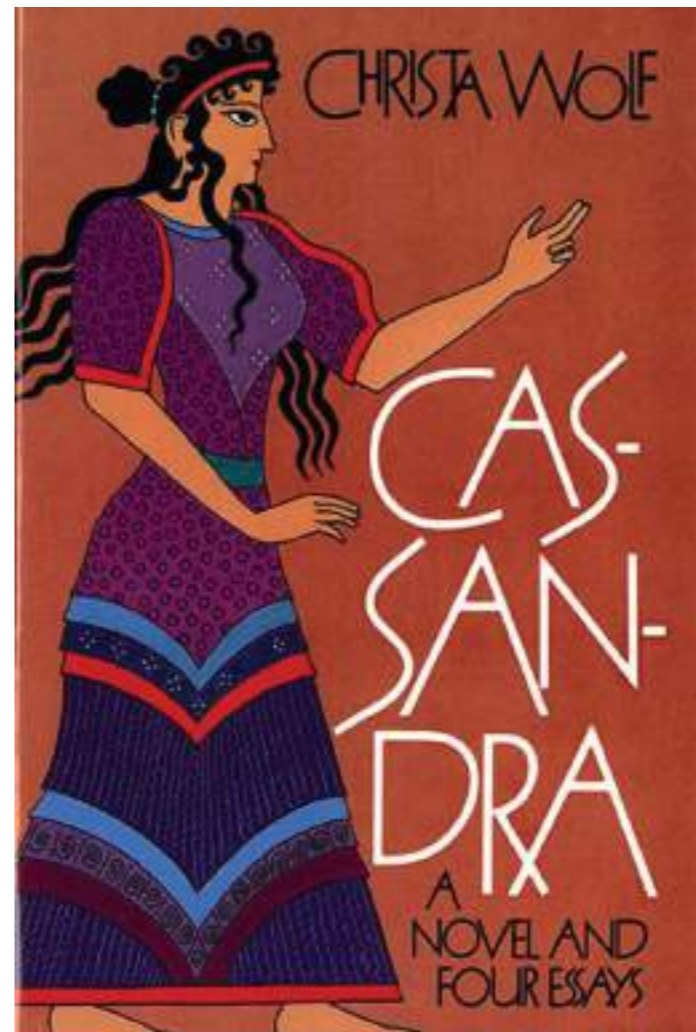
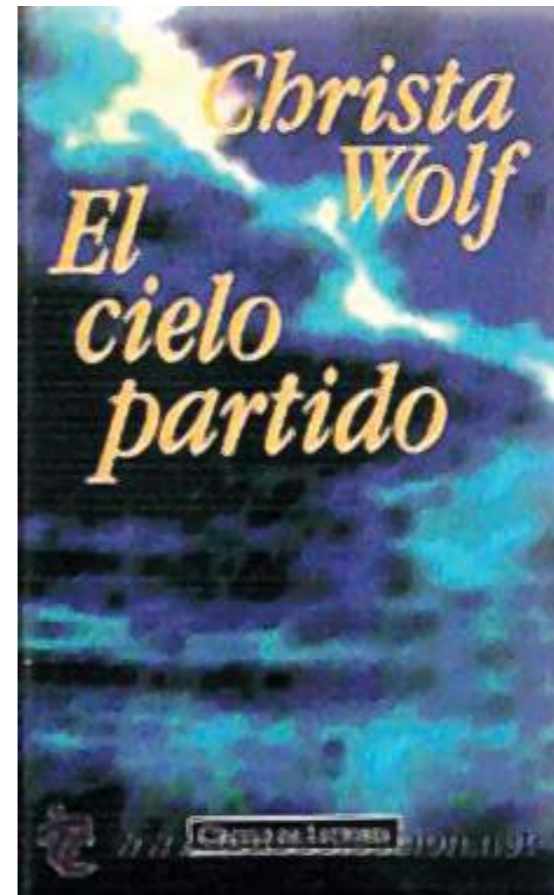
con una entrevista de cinco páginas al excepcional cineasta cubano Santiago Álvarez sobre la presencia de Cuba en Leipzig. La RDA y Cuba pueden haber presentado igualmente otros filmes de la RDA en La Habana; esta exploración ficticia de lo que implicó y puso en juego la construcción del Muro de Berlín fue un tema que resonó transnacionalmente en estas dos naciones geográficamente localizadas en las consolidadas líneas del frente de la Coexistencia Pacífica.

El capítulo 23 de *Cielo dividido* fue publicado por primera vez, en la Revista *Islas* de la Universidad de Las Villas³¹. Este número especial de enero–marzo de 1967, dedicado a la RDA, presentaba a la nación alemana a través de ensayos sobre su historia y sus artes; una narración del viaje del rector en la que relata la visita de su delegación a la URSS, la RDA y Checoslovaquia; traducciones al español de textos de escritores de la RDA³²; y un artículo sobre la problemática de Berlín Occidental. En especial, el último texto mencionado y el fragmento seleccionado de la novela de Wolf evidencian un continuo interés por las divisiones de la Guerra Fría. Los acontecimientos del capítulo 23 tienen lugar el 12 de abril de 1961, y la principal línea argumental narra la puesta a prueba del sistema de frenos del nuevo tren construido en la fábrica donde trabaja la protagonista, Rita. Durante esta prueba práctica, Manfred, el novio de Rita, el químico descontento, se cuestiona la aplicabilidad de los grandes logros científicos en la vida diaria de los ciudadanos promedios de los países socialistas. Lo diegético los presenta de manera simultánea: los progresos proclamados, representados por el viaje del cosmonauta ruso Yuri Gagarin alrededor de la órbita de tierra, y los logros diarios de los trabajadores de Alemania del Este en el tren, y de los campesinos en los campos cultivados, diseminados a lo largo de la vía férrea. No se hace alusión aquí a la posterior deserción de Manfred ni a la decisión de Rita de quedarse. En su lugar, el texto seleccionado yuxtapone las limitaciones potenciales del socialismo de estado constituido, expresadas a través del indiferente Manfred, y la alegría real y la auto-renovación a través del trabajo en equipo socialmente comprometido, expresadas a través del personaje participativo de Rita. El capítulo 23 describe también de manera ambivalente a la Unión Soviética, al mismo tiempo como poderosa y distante de los ciudadanos de la RDA. Para el año 1967, Cuba estaba también involucrada en una colaboración agobiante con la Unión Soviética. La descripción de la Unión Soviética con todo su ambivalente poderío debe haber tenido repercusión. Si bien este capítulo destaca el internacionalismo y transnacionalismo de la RDA y de la URSS, otros países socialistas no aparecen en el relato.

Los lectores cubanos deben haber notado la ausencia diegética en estas ficciones socialista-realistas del acontecimiento real, internacionalmente significativo y nacionalmente amenazador de la invasión a Cuba por Playa Girón-Bahía de Cochinos, solo unos días más tardes, el 17 de abril de 1961, y de la Crisis de Octubre-de los Misiles en Octubre 1962³³. Por lo que, en este sentido estricto, los lectores cubanos no se vieron representados a sí mismos en este texto que, sin embargo, según lo informado, les interesó.

Al respecto, mi «investigando alrededor» [«researching around»] corroboró esta popularidad a través de un ejemplar de *Cielo dividido* con páginas de puntas dobladas, que descubrí en una biblioteca pública de un pueblo no muy lejos de Mariel a finales de los años 90. ¿Por qué, al parecer, *Cielo dividido* fue leída tan frecuentemente en comparación con los ejemplares intactos de otras obras traducidas de la RDA en los librerías de aquella biblioteca? El germanista cubano Orestes Sandoval señala que la novela de Christa Wolf fue una lectura solicitada como un modelo específico de literatura socialista hasta el final de la RDA; cree, sin embargo, que «los burócratas» preferían obras de autores más claramente leales tales como Hermann Kant, Wolfgang Joho y Erik Neutsch³⁴. Algunos germanistas que estudiaron y enseñaron en la Facultad de Lenguas Extranjeras (FLEX) de la Universidad de la Habana recuerdan que las obras de Anna Seghers y *Die Abenteuer des Werner Holt*, de Dieter Noll, fueron más populares debido a las narraciones de sus aventuras antifascistas, y al mismo tiempo, confirmaron también que *Cielo dividido* fue parte del Programa de Estudio de Lengua y Cultura Alemanas³⁵. Por otra parte, esta biblioteca de un pequeño pueblo difícilmente puede haber sido frecuentada por estudiantes de la Universidad de La Habana, a 50 km de distancia. La migración desde Cuba parece ser más significativa aquí. Por ejemplo, en 1980, el propio Puerto del Mariel vio partir a cerca de 125,000 cubanos hacia La Florida, muchos en embarcaciones peligrosamente inapropiadas. Migraciones como esta tienen lugar frecuentemente, con otro pico en el peor momento de la depresión económica entre 1994 y 1995. La conmovedora historia personal de los amantes alemanes Rita y Manfred, divididos por la ideología y las políticas gubernamentales y finalmente por el Muro, indudablemente concordó con las experiencias de división y partida de aquellos que se marcharon atravesando las 90 millas de vía marítima y aquellos que se quedaron. De hecho, aunque el estrecho de La Florida y el Muro sean, de varias maneras, perceptiblemente muy diferentes, como barreras físicas están cargados con significados simbólicos similares³⁶.

Los temas de la división y la partida también están presentes en un réquiem por Christa Wolf de 2011, que destaca el compromiso de Wolf con su país, así como también el compromiso de los cubanos con Cuba. Armando Chaguaceda describe la simultánea devoción y crítica de Wolf a la RDA, centrándose en el texto *Was bleibt* y su tema de la vigilancia por parte de la policía secreta de la Stasi³⁷. El historiador y politólogo Armando Chaguaceda elogia a Wolf, Heiner Müller y Günter Grass como promotores de una cultura alemana heterogénea, la paz, las causas sociales y de una izquierda democrática, y elogia la discutida lucha de Wolf por una Tercera Vía. De esta manera, enfatizando la controversia y la migración, Chaguaceda se describe a sí mismo y a su generación como quienes han experimentado las frustraciones y promesas de la Revolución Cubana. Hoy en día, ellos o bien «resisten en la isla o se abren camino por mil sitios de este mundo, llevando a Cuba en sus corazones y tratando de seguir siendo humanos sin morir en el intento». Sus palabras conectan a la RDA y Cuba a través de las tensiones comunes relacionadas con el quedarse y el irse. Tal como muchos de sus semi-autobiográficos personajes protagónicos, Wolf se aferra a la RDA de manera crítica, eligiendo no emigrar. Solo con el final de la RDA, se aventuró en el desafiante mundo de la Alemania unificada y Occidente, tal como se representa en su novela *City of Angels: or, the Overcoat of Dr. Freud*. Al realizar este paralelo entre la RDA y la situación de Cuba a través de una Christa Wolf políticamente aceptable y, aunque crítica, no desertora, Chaguaceda sugiere que para los cubanos la migración es una respuesta crítica válida a las difíciles circunstancias nacionales. Como hizo esta crítica escritora de la RDA, los migrantes contemporáneos que él describe no rechazan a Cuba con su partida, sino que la llevan en su corazón a la diáspora. Dos novelas muy conocidas con mensajes abiertamente críticos, *Casandra* y *Medea*, fueron ambas publicadas y populares en Cuba³⁸. ¿Cómo podría explicarse el apoyo oficial y público a ellas? Las políticas y las sensibilidades feministas y a favor de la mujer siempre han sido influyentes en la Cuba revolucionaria. Ciertamente, por cuanto estas novelas centradas en mujeres son generalmente consideradas en el Norte como críticas al modelo y la censura alemanas/RDA, me resulta sorprendente que el Instituto Cubano del Libro continuara promoviendo *Casandra* hasta el momento de su lanzamiento en 1990. El autor Franky Gonzáles recuerda que la novela estaba en los planes de publicación antes del estrepitoso desplome económico de 1990. Sin embargo, en contraposición, el crítico melodrama fílmico surrealista sobre la vida contemporánea en Cuba, *Alicia en el Pueblo de Maravillas*, de



Daniel Díaz Torres, que el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos había aceptado producir en los años 80, fue notoriamente removido de las pantallas, casi al momento mismo de su estreno en 1990; en una operación que recuerda la «remoción completa» en la RDA. Al igual que la RDA en 1965, Cuba en 1990 estaba experimentando grandes cambios económicos; bajo las nuevas circunstancias, permitir la crítica parecía mucho más potencialmente desestabilizador.

De cualquier forma, *Casandra* continuó siendo parte del paisaje literario cubano; no existe ninguna recepción publicada de la novela que la haya entendido alegóricamente contra la realidad cubana, algo que apoya su aceptación oficial. Otros aspectos de políticas más generales entraron también en juego. La famosa estudiosa cubana de literatura feminista y de la mujer, Luisa Campusano, cree que *Casandra* fue publicada en Cuba debido a la fama de su autora y del libro; Cuba quería publicar literatura mundial. De igual forma, la traductora Olga Sánchez cree que *Casandra* fue publicada porque los empleados de la colección *Cocuyo* —y la serie Alejo Carpentier, consagrada a la literatura mundial— estaban dedicados al proyecto internacional y a Alemania. Sánchez sugiere además que *Medea* fue probablemente lanzada en el 2003 en Cuba porque ese año Alemania se presentaría en la Feria del Libro. Aunque la delegación finalmente no asistió, se publicó, no obstante, mucha literatura alemana. Aunque no es todavía posible afirmar de qué manera exactamente los lectores promedios interpretaron estos dos textos, los estudiosos, escritores y editores minuciosos afirman que se continúa accediendo a ellos en la isla.

Hoy en día, se sabe bien que los habitantes del Norte se explican al Otro del Sur según las preocupaciones del Norte; quizás pueda resultar muy obvio señalar que lo contrario puede ocurrir. Los comentarios de Chaguaceda sobre *Was bleibt* en su réquiem tratan el espinoso tema de la emigración cubana; la pieza teatral del 2016, *Ájax y Casandra*, del dramaturgo Reinaldo Montero, es una evidente alegoría política que revisa al mismo tiempo la *Casandra* de Wolf y el mito clásico. La versión de Montero presenta a Ájax como un noble y a Ájax y Casandra como amantes. Estos humildes y nobles héroes no encajan en su mundo, que está basado en la guerra machista y en el heroísmo violento. Montero informa de la recepción de la obra en Cuba como una crítica al liderazgo gubernamental cubano. Montero mismo concibe la pieza principalmente como una observación sobre los peligros de nuestro mundo neoliberal y el brutal anacronismo de la guerra³⁹. De esta manera, aunque la novela de Wolf no fue entendida

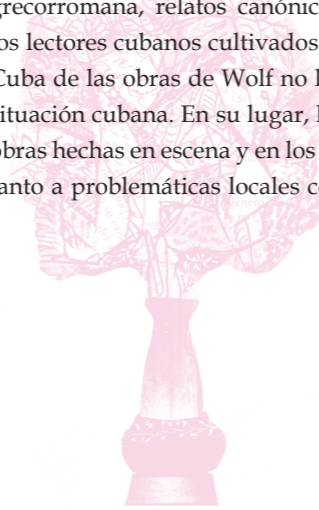
públicamente como relacionada con preocupaciones locales, la interpretación que Montero hace de Wolf se considera como comprometida de manera glocal (global/local).

La interpretación erudita de Campuzano sobre Wolf, destaca los temas glociales que definen el papel de Wolf como autora transnacional. En su ensayo de 2004, que sirve de presentación a la traducción al español de *Medea* en Cuba, Campuzano hace uso de la frase «cielo dividido» para describir a Alemania⁴⁰. Por una parte, al presentar a las dos Alemanias, cada una como parte de la otra, se adhiere a lo que comúnmente se afirma. Ello también hace referencia a la línea preferida por los soviéticos, la RDA y los ciudadanos de la RFA de tendencia izquierdista que querían ver una Alemania unida bajo el socialismo. Sin embargo, mis informadores y la manoseada edición de *Cielo dividido* sugieren que para la mayoría de los lectores cubanos, cielo dividido hacía y hace referencia ante todo al hecho de quedarse o irse. Se refiere a la decisión de Rita de quedarse y a Manfred, «seducido por el espejismo de la sociedad de consumo», tal como lo describe la cubierta de la edición cubana. González habla elocuentemente de las emociones y el erotismo de los amantes divididos entre sí y diseminados por el mundo.

El tema de la migración al que Chaguaceda hace referencia de manera tangencial, Campuzano lo articula más directamente cuando describe a Medea como referida a muchos presentes incluyendo el de la Cuba contemporánea. Campuzano describe primeramente el tratamiento de Wolf de los mitos originales, presentándolos como fuentes y como palimpsestos. Según Campuzano, el enfoque femenino realiza una revisión crítica del patriarcado desestabilizando la definición original de una madre que le pone fin a la vida de su hijo. Campuzano regresa entonces al cielo dividido a través de Medea considerándola como el Otro en un país extranjero, estableciendo un paralelo entre la situación de Medea con la de los migrantes contemporáneos de los países socialistas a los capitalistas. En Cuba, la etiqueta para los migrantes cubanos cambió de «gusano» a «mariposa» a finales de los años 70, reflejando los irregulares e instrumentalizados intentos de rehabilitar a aquellos que habían sido tachados de desertores⁴¹. De manera análoga, la radical reinterpretación que hace Wolf del tradicional significado mítico de la madre que asesina a sus hijos invita a una profunda reconsideración del concepto tradicional sobre el migrante cubano, una reinterpretación que invita a un cielo menos dividido. Realmente, la búsqueda de Medea de sus hijos perdidos, que aparece en el texto de Campuzano «Medea en el metro de Nueva Cork», evoca el renombramiento de los gusanos

como mariposas. Los hijos de Medea que aún viven y los cubanos que se fueron se convierten en esperanzas para el futuro⁴².

Los estudios transnacionales y todos los trabajos que rebasan las limitaciones de los archivos tradicionales se prestan por sí mismos, e incluso claman por la colaboración. Este trabajo en equipo puede adoptar muchas formas, y en los escenarios de los casos más propicios está guiado por la interrogante investigativa y el interés y las habilidades de los investigadores en sostener relaciones hermenéuticas para la evidencia que pueda lograrse. Mi investigación de la obra de Christa Wolf en Cuba se presta a establecer relaciones con los estudiosos e investigadores cubanos, ante todo, como «archivos vivientes», para posibilitar la minuciosa recuperación de datos sobre la disponibilidad e influencia de la obra de esta importante intelectual pública de la Alemania Oriental en la isla socialista y para-socialista. Combinado con los materiales escritos existentes y la «investigación alrededor» [«researching around»], dirigidos a descubrir otros indicios sobresalientes, sus aportes ofrecen un tejido frágil de evidencias que sugieren conclusiones parciales que pudieran ser elaboradas en posterior investigación sobre la recepción popular. Estos resultados no hubieran sido desentrañados a través de lo que en ocasiones se clasifica actualmente como un modelo extractivo de investigación, en el que los investigadores dueños del conocimiento realizan visitas relámpagos de recolección de datos y regresan a sus torres de análisis en el Norte. La colaboración con «c» minúscula concibe sus ideas más allá de tal lógica imperialista, lo cual permite resultados que de otra forma serían imposibles. En este caso, encontramos que algunos de los trabajos de Christa Wolf son parte de una selecta obra cultural que la RDA y, luego, la Alemania unificada y Cuba compartieron con el ánimo de aumentar el conocimiento recíproco y las relaciones mutuas. *Cielo dividido*, en especial, despertó el interés de los lectores cubanos, probablemente porque la relacionaron con la nación que, de diversas formas, sintieron como dividida entre la isla y la diáspora, muchos de cuyos habitantes han elegido entre La Habana y la Pequeña Habana de Miami respectivamente. *Cassandra* y *Medea* fueron ante todo lanzadas en Cuba por la fama de Wolf y por la valoración de su reelaboración de la mitología grecorromana, relatos canónicos que son muy conocidos entre los lectores cubanos cultivados. La cuidadosa recepción oficial en Cuba de las obras de Wolf no las interpretó como alegorías de la situación cubana. En su lugar, las interpretaciones cubanas de las obras hechas en escena y en los estudios sobre ellas asocian a Wolf tanto a problemáticas locales como globales. Efectivamente estas



interpretaciones del Sur sobre la producción cultural del Norte articulan la Cuba revolucionaria transnacionalmente a través de estas narraciones alemanas.

OBRAS CITADAS

- Álvarez, Sonia E., Arturo Arias y Charles R. Hale. «ReVisioning Latin American Studies.» *Cultural Anthropology* 26, no. 2 (2011): 225-46.
- Brandt, Bettina y Valentina Glajar, eds. Vol. 53, *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, vol. 3, 2017.
- Bulger, Monica E., Eric T. Meyer, Grace De la Flor y otros. «Reinventing Research? Information Practices in the Humanities.» *Research Information Network*, 7 (2011): <http://www.rin.ac.uk/our-work/using-and-accessing-information-resources/information-use-case-studies-humanities>.
- Burroughs, Jennie M. «No Uniform Culture: Patterns of Collaborative Research in the Humanities.» portal: *Libraries and the Academy* 17, no. 3 (2017): 507-27.
- Burton, Antoinette M., ed. *Archive Stories: Facts, Fictions, and the Writing of History*. Durham: Duke University Press, 2005.
- Burton, Rebecca. «Playing the Long Game: Some Pros and Cons of Working Collaboratively.» *Canadian Theatre Review* 170, no. Spring (2017): 40-43.
- Campuzano, Luisa. «Medea En El Metro De Nueva Cork.» *Conjunto* (no date): 140. <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/140/campuzano.htm>.
- . «Vamos Con Medea.» *Cubarte* (2004). archivo.cubarte.cult.cu/periodico/principal/vamos-con-medea-/11463.html.
- Chaudhuri, Nupur y Sherry J. Katz. *Contesting Archives: Finding Women in the Sources*. University of Illinois Press, 2010.
- Chen, Yutian y Fan Zhang. «From Political-Realistic Reading to Multiperspectival Understanding: The Reception of Christa Wolf in China.» In *Christa Wolf: A Companion*, editado por Sonja Klocke and Jennifer Ruth Hosek, 243-62. Berlin/Boston: De Gruyter, 2018.
- Derrida, Jacques. *Mal D'archive: Une Impression Freudienne*. Paris Éditions Galilée, 1995.
- Duany, Jorge. *Blurred Borders: Transnational Migration between the Hispanic Caribbean and the United States*. Durham: University of North Carolina, 2011.
- Foucault, Michel. *L'archéologie Du Savoir*. Paris: Éditions Gallimard, 1969.
- Gonzales, Franky. «El Mundo Perdido De Sigmund Jähn.» *Crítica* 161.
- Heaton, Janet, Jo Day y Nicky Britten. «Collaborative Research and the Co-Production of Knowledge for Practice: An Illustrative Case Study.» *Implementation Science* 11, no. 1 (2016/02/20 2016): 20.
- Hofmann, Thomas. «Bloß Kein Erinnerungskombinat (Part 1).» Freitag, March 23 2007, versión electrónica (sin número de página).
- . «Die Opfer Der Sieger (Part 2).» Freitag, March 30 2007, versión electrónica (sin número de página).
- Hosek, Jennifer Ruth. «The Berlin Wall in Fernando Pérez's La Pared De Las Palabras (the Wall of Words): Refiguring Belonging in Precarity.» *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 54, no. 4 (2018): 456-74.
- . *Sun, Sex, and Socialism: Cuba in the German Imaginary*. Toronto: U of Toronto P, 2012.
- Hosek, Jennifer Ruth y Pedro Noa. «When the Doves of Leipzig Flew to Havana.» *Public 52 (Winter)* (2015): 220-31.
- Jones, Benjamin F., Stefan Wuchty y Brian Uzzi. «Multi-University Research Teams: Shifting Impact, Geography, and Stratification in Science.» *Science* 322 (2008): 1259-62.
- Katz, Sherry J. «Excavating Radical Women in Progressive-Era California.» In *Contesting Archives: Finding Women in the Sources*, editado por Nupur Chaudhuri, Sherry J. Katz y Mary Elizabeth Perry, 89-106. Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press, 2010.
- Klocke, Sonja y Jennifer Ruth Hosek. «Introduction: Reading Christa Wolf in the Twenty-First Century.» In *Christa Wolf: A Companion*, editado por Sonja Klocke y Jennifer Ruth Hosek, 1-33. Berlin: De Gruyter, 2018.
- Lewis, Jenny M, Sandy Ross y Thomas Holden. «The How and Why of Academic Collaboration: Disciplinary Differences and Policy Implications.» *Higher Education; Dordrecht* 64, no. 5 (2012): 693-708.





Matt, Richardson. *The Queer Limit of Black Memory: Black Lesbian Literature and Irresolution*. Columbus: Ohio State University Press, 2013.

Mückenberger, Christiane. «The Cold War in East German Feature Film.» *The Historical Journal of Film, Radio and Television* 13, no. 1 (1993): 49-57.

Ponomariov, Branco y Craig Boardman. «What Is Co-Authorship?» *Scientometrics* 109, no. 3 (2016): 1939-63.

Schmoch, Ulrich. «Are International Co-Publications an Indicator for Quality of Scientific Research?» *Scientometrics* 74, no. 3 (2008): 361-77.

Siemens, Lynne. ««More Hands» Means «More Ideas»: Collaboration in the Humanities.» *Humanities* 4, no. 3 (2015): 353.

Siemens, Lynne, Wendy Duff, Richard Cunningham y Claire Warwick. «Able to Develop Much Larger and More Ambitious Projects': An Exploration of Digital Projects Teams». En *Digccurr 2009: Digital Curation: Practice, Promise and Prospects*, editado por Helen R. Tibbo, Carolyn Hank, Christopher A. Lee y Rachael Rachael Clemens. Chapel Hill: University of North Carolina at Chapel Hill, 2009.

Wuchty, Stefan, Benjamin F. Jones, y Brian Uzzi. «The Increasing Dominance of Teams in Production of Knowledge.» *Science* 316, no. 5.827 (2007): 1036.

NOTAS

- ¹ Ulrich Schmoch, «Are International Co-Publications an Indicator for Quality of Scientific Research?» *Scientometrics* 74, no. 3 (2008): 375.
- ² Branco Ponomariov y Craig Boardman, «What Is Co-Authorship?» *Scientometrics* 109 (2016): 1939-1963.
- ³ Stefan Wuchty, Benjamin F. Jones y Brian Uzzi, «The Increasing Dominance of Teams in Production of Knowledge.» *Science* 316, no. 5.827 (2007).
- ⁴ Benjamin F. Jones, Stefan Wuchty y Brian Uzzi, «Multi-University Research Teams: Shifting Impact, Geography, and Stratification in Science.» *Science* 322 (2008).
- ⁵ Wuchty, Jones y Uzzi, «The Increasing Dominance of Teams in Production of Knowledge.»
- ⁶ Jennie M. Burroughs, «No Uniform Culture: Patterns of Collaborative Research in the Humanities.» *Portal: Libraries and the Academy* 17, no. 3 (2017).
- ⁷ Ídem.
- ⁸ Monica E. Bulger y otros, «Reinventing Research? Information Practices in the Humanities.» *Research Information Network* 7 (2011).
- ⁹ Lynne Siemens y otros, «Able to Develop Much Larger and More Ambitious Projects': An Exploration of Digital Projects Teams.» en *Digccurr 2009: Digital Curation: Practice, Promise and Prospects*, ed. Helen R. Tibbo y otros (Chapel Hill: University of North Carolina, 2009).
- ¹⁰ Jenny M. Lewis, Sandy Ross y Thomas Holden, «The How and Why of Academic Collaboration: Disciplinary Differences and Policy Implications.» *Higher Education; Dordrecht* 64, no. 5 (2012): 696 citing Meadows, A. J. *Communication in science*. (London: Butterworths, 1974).
- ¹¹ Sonia E. Álvarez, Arturo Arias y Charles R. Hale, «Re-Visioning Latin American Studies.» *Cultural Anthropology* 26, no. 2 (2011).
- ¹² Ver: Lynne Siemens, «'More Hands' Means 'More Ideas': Collaboration in the Humanities.» *Humanities* 4, no. 3 (2015).
- ¹³ Ibidem.
- ¹⁴ Thomas Hofmann, «Die Opfer Der Sieger (Part 2),» Freitag, March 30, 2007; «Bloß Kein Erinnerungskombinat (Part 1),» Freitag, March 23, 2007.
- ¹⁵ Rebecca Burton, «Playing the Long Game: Some Pros and Cons of Working Collaboratively.» *Canadian Theatre Review* 170 (Spring 2017).
- ¹⁶ Sobre el tema, ver: Janet Heaton, Jo Day y Nicky Britten, «Collaborative Research and the Co-Production of Knowledge for Practice: An Illustrative Case Study.» *Implementation Science* 11, no. 1 (2016). Mis agradecimientos a cualquier lector anónimo por pedirme considerar el término coproducción.
- ¹⁷ Por ejemplo, como tuve que permanecer en Canadá por un año debido a regulaciones migratorias para los residentes permanentes y no podía viajar libremente, incluso ni para trabajar durante este tiempo sin arriesgar mi proceso de ciudadanía, tuve que contratar entrevistadores en lugar de investigar yo misma en La Habana.
- ¹⁸ Sherry J. Katz, «Excavating Radical Women in Progressive-Era California.» en *Contesting Archives: Finding Women in the Sources*, ed. Nupur Chaudhuri, Sherry J. Katz y Mary Elizabeth Perry (Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press, 2010).
- ¹⁹ Michel Foucault, *L'Archéologie Du Savoir* (Paris: Éditions Gallimard, 1969); Jacques

- Derrida, *Mal D'archive: Une Impression Freudienne* (Paris: Éditions Galilée, 1995).
- ²⁰ Nupur Chaudhuri y Sherry J. Katz, *Contesting Archives: Finding Women in the Sources* (Urbana: University of Illinois Press, 2010).
- ²¹ Richardson. Matt, *The Queer Limit of Black Memory: Black Lesbian Literature and Irresolution* (Columbus: Ohio State University Press, 2013).
- ²² Antoinette M. Burton, ed., *Archive Stories: Facts, Fictions, and the Writing of History* (Durham, NC: Duke University Press, 2005).
- ²³ Bettina Brandt y Valentina Glajar, eds., vol. 53, *Seminar: A Journal of Germanic Studies* (2017).
- ²⁴ Sonja Klocke y Jennifer Ruth Hosek, «Introduction: Reading Christa Wolf in the Twenty-First Century.» en *Christa Wolf: A Companion*, ed. Sonja Klocke y Jennifer Ruth Hosek (Berlin: De Gruyter, 2018), 13.
- ²⁵ (La Habana: Instituto Cubano del Libro)
- ²⁶ Las obras de Wolf incluidas en el catálogo de fichas de la Biblioteca Nacional José Martí en La Habana son: *In diesen Jahren, deutsche Erzähler der Gegenwart*, 3rd ed. (Leipzig: Verlag Philipp Reclam Universal-Bibliothek, 1960); *Divided Heaven; a Novel of Germany* (Berlin: Seven Seas, 1965); *Cielo dividido*, trad. Raquel Catalá (La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1971) (Colección Cocuyo); *Noticias sobre Christa. T.*, trad. María Nolla, 1ra ed. (Barcelona: Seix Barral, 1972); *Accidente: noticias de un día; tarde de junio*, trad. Ana Bermejo, introducción por Francisco Javier Santé (Barcelona: Círculo de lectores, 1988); *Cassandra* (La Habana: Editorial CPA Arte y literatura, 1990); *Lo que queda*, trad. Francesca Martínez, 1ra ed. (Barcelona: Seix Barral, 1991); y *Medea*, trad. Miguel Sáenz (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2003). Otros textos de Wolf no fueron encontrados en otras bibliotecas o instituciones. Mi agradecimiento a Vivian Roca, Julio César González, Carmen Berenguer y Alejandro Zamora por la información en esta sección.
- ²⁷ Sobre la importancia de este Festival en relación con Cuba y la comunidad internacional durante lo que también se califica como Coexistencia Pacífica, ver: Jennifer Ruth Hosek y Pedro Noa, «When the Doves of Leipzig Flew to Havana.» *Public* 52 (Winter 2015).
- ²⁸ Para conocer más sobre este tema en relación con la RDA y Cuba, vea: Jennifer Ruth Hosek, *Sun, Sex, and Socialism: Cuba in the German Imaginary* (Toronto: University of Toronto Press, 2012), 58-66. Muchos países con socialismo de estado, incluyendo la RDA apoyaron fuertes industrias de producción cultural dirigidas a articular las ideas socialistas. Es alegable que Hollywood desempeña el mismo papel en la sociedad capitalista de hoy.
- ²⁹ (Año 5, Número 26)
- ³⁰ Christiane Mückenberger, «The Cold War in East German Feature Film.» *The Historical Journal of Film, Radio and Television* 13, no. 1 (1993).
- ³¹ *Islas: La Revista de la Universidad Central de Las Villas*, de Santa Clara. En un artículo publicado recientemente, estudiosos de la lengua y literatura alemana, señalan este capítulo esencial como ilustrativo de las políticas seguidas en la traducción de Wolf en China. Evidentemente, el capítulo 23 dialoga con los debates contemporáneos sobre las relaciones internacionalistas en el Bloque del Este y las relaciones entre el liderazgo y los ciudadanos. Yutian Chen y Fan Zhang, «From Political-Realistic Reading to Multiperspectival Understanding: The Reception of Christa Wolf in China.» en *Christa Wolf: A Companion*, ed. Sonja Klocke y Jennifer Ruth Hosek (Berlin/Boston: De Gruyter, 2018). Huynh Mai Trinh analiza *Der geteilte Himmel* (*Cielo dividido*) en relación con Vietnam en la misma antología.
- ³² Poemas de Walter Werner, Günter Kunert, Uwe Berger, Rainer Kirsch, Max Zimmering, Rose Nyland, Günther Deicke, Jena Gerlach, Stefan Hermlin, Armin Müller, Sahra Kirsh [sic], Karol Mickel, Helmut Preissler, Kuba, Franz Fühmann, Volker Braun, Heinz Kahlau, Hanns Cibulka, Johanner Bobrowski, Heinz Czechowski, Reiner Kunze, Louis Fürnberg, Georg Maurer [sic]. Capítulos de las novelas: *Desnudo entre lobos*, de Bruno Apitz, *El Aula*, de Hermann Kant, *Sonata Primavera*, de Willi Breidel, *Ole Bienkop*, de Erwin Strittmatter, *Las aventuras de Werner Holt*, de Dieter Noll. Los cuentos: «El Duelo», de Anna Seghers, «Carta de América», de Johannes Bobrowski, «Madre e Hijo», de Elfriede Brünig y «Kong am Strand», de Arnold Zweig.
- ³³ Gerhard Wolf, el esposo de Christa Wolf no recuerda que Cuba haya sido parte de sus discusiones sobre las obras de Christa. 8 de septiembre de 2016, correo electrónico de Birgit Dahlke, jefa de Arbeits- und Forschungsstelle Privatbibliothek Christa und Gerhard Wolf de la Universidad de Humboldt, informando sobre la respuesta de Gerhard Wolf.

- Mientras que los Wolfs tenían conexiones con Rusia, otros intelectuales, especialmente Anna Seghers, quien se exilió en México durante la Segunda Guerra Mundial, se inclinaron por Latinoamérica. *Rumba auf einem Herbst de Irmaud Morgner* (presentado en 1963/publicado en 1992) describe a la joven Cuba revolucionaria como modelo y esperanza
- ³⁴ Correo electrónico del 9 de septiembre de 2015, de Orestes Sandoval, germanista de la Universidad de La Habana. Francisco García González reitera la mención a Hermann Kant y a Erik Neutsch y agrega a Erwin Strittmatter, Dieter Noll y Christa Wolf. Véase también: Franky Gonzales, «El Mundo Perdido De Sigmund Jähn.» *Crítica* 161.
- ³⁵ Correspondencia a través de correo electrónico con el actual consejo de redacción y varios antiguos estudiantes de la Facultad de Lenguas Extranjeras (FLEX), noviembre y diciembre de 2016. Agradecimientos especiales a Sander Zequeira, Alejandro López, Zaira Zarza, y especialmente a Ulrike Dorfmueller—representante del DAAD en la FLEX.
- ³⁶ Véase también: Jennifer Ruth Hosek, «The Berlin Wall in Fernando Pérez's *La Pared de las palabras* (The Wall of Words): Refiguring Belonging in Precarity.» *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 54, no. 4 (2018).
- ³⁷ «Réquiem por Christa Wolf», *The Havana Times*, 30 de diciembre, 2011, <<http://www.havanatimes.org>>, publicado fuera de la isla.
- ³⁸ Gracias a Monika Hernández, exrepresentante del DAAD en la FLEX, y al historiador cubano Rainer Schultz.
- ³⁹ Representada por Compañía del cuartel, Dir. Sahily Moreda, La Habana, 2016. Otra destacada presentación de la 10^{ma} edición de las Semanas de Teatro Alemán, del 29 de octubre al 4 de noviembre de 2016. Mi comentario se ha nutrido de las discusiones con el propio Reinaldo Montero en La Habana, 21 de abril, 2017. Véase también: <<http://www.radioenciclopedia.cu/noticias/ayax-cassandra-escena-nacional-20160511/>>
- ⁴⁰ Luisa Campuzano, «Vamos con Medea», *Cubarte* (2004), <<http://archivo.cubarte.cult.cu/periodico/principal/vamos-con-medea-/11463.html>>. Discusión con Campuzano en la Habana, 18 de abril, 2017.
- ⁴¹ Jorge Duany, *Blurred Borders: Transnational Migration between the Hispanic Caribbean and the United States* (Durham: University of North Carolina, 2011).
- ⁴² Luisa Campuzano, «Medea en el metro de Nueva Cork.» *Conjunto* (sin fecha), <<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/140/campuzano.htm>>.



Boris Pilniak en la revista *Imán*

Rafael Rodríguez Beltrán
Actualmente es vicepresidente de la Fundación Alejo Carpentier. Con anterioridad mereció el premio homónimo de ensayo por *Alejo Carpentier y el Minotauro de Bayreuth*, 2018.



¹ En una carta a su madre de mediados de 1930, Alejo Carpentier se refiere a lo que será la revista *Imán*, cuyo primer número vería la luz en abril del año siguiente. Al respecto habrá, en esa correspondencia, numerosas alusiones a lo largo de dos años, hasta que, en una carta de enero de 1933, el novelista comunica a su madre que ha sido preciso abandonar el proyecto por razones financieras.¹

En la Fundación Alejo Carpentier se conservan dos ejemplares del primer número de la revista y un ejemplar de las pruebas del segundo número que fueron entregadas al escritor para su revisión, pero que no llegaron a publicarse por los motivos antedichos.

La directora de la revista fue Elvira de Alvear, joven argentina con inquietudes literarias y que inicialmente contó con el capital necesario para poner en práctica un proyecto tan ambicioso como este. Alejo Carpentier fue el Secretario de Redacción, pero más que esto, como se puede apreciar por las cartas a Lina Valmont, se convirtió en cuerpo y alma de la revista que, en principio, se propusieron publicar trimestralmente. La impresión corrió a cargo de Jean Gaston Coulouma, tipógrafo radicado en el no. 18, de la calle Diane, en Argenteuil, localidad muy cercana a París.

El editorial del primer número de *Imán*, lleva la firma de su directora y en él se expresa la orientación latinoamericanista de la publicación:

[...] América Latina es un continente que encierra un enigma poético; pero en cuanto a manifestación exterior es ya más que una esperanza.

Entre los colaboradores de ese primer número se encontraban escritores de la talla de Leon-Paul Fargue, Jean Giono, Xul Solar, Arturo Uslar Petri, Vicente Huidobro, Henri Michaux, Eugenio d'Ors, Robert Desnos, Franz Kafka, John Dos Passos, el propio Alejo Carpentier y Boris Pilniak, entre otros.

El segundo número, cuya difusión estaba prevista para abril de 1932, tiene un índice no menos selecto en cuanto a la lista de autores. Entre los nuevos colaboradores se encontraban Stefan Zweig, Rafael Alberti, Luis Cardoza y Aragón, Pablo Neruda, Mariano Brull y Raymond Queneau. Hay solo algunos materiales

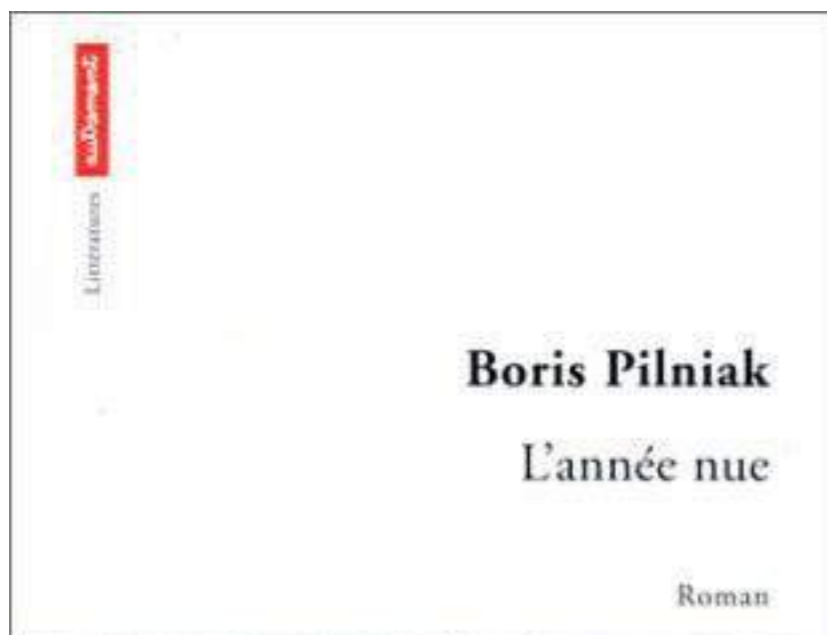
incompletos, pero la mayoría de ellos puede ser leída íntegramente.

Imán fue el resultado de varios años de arduo trabajo de Alejo Carpentier en París, quien nunca escatimó esfuerzos por dar a conocer en Europa la actualidad intelectual de América Latina y en América Latina, la de Europa. Para ello fue necesario conquistar voluntades, establecer incontables vínculos y dedicar —así se lo hizo saber a su madre— una gran cantidad de horas que sustraía del tiempo que hubiera podido consagrar a su propia creación literaria o a un muy merecido descanso, para lograr este producto acabado que marcó un hito en la dilatada senda que, andando el tiempo, ha ido conduciendo a un mayor y mejor conocimiento de nuestras realidades culturales americanas entre nosotros y en el Viejo Continente.

² Dentro de esa lista de autores que ya para entonces gozaban o en lo adelante gozarían de un gran prestigio, llama la atención la presencia, en el primer número, de un escritor ruso-soviético menos conocido, Boris Pilniak, autor cuya trayectoria vital e intelectual no carece de interés. Mucho antes de la publicación de *Imán*, Carpentier había incursionado como crítico literario en las letras rusas y soviéticas. Recordemos que con solo dieciocho años hacía una reseña sobre el relato *Tarás Bulba*, de Nicolai Gógol, en su columna

«Obras famosas» del diario *La Discusión*, y solo unas semanas más tarde, en esa misma columna, al comentar los cuentos de Edgar Allan Poe, establece un lúcido paralelo entre el escritor estadounidense y el ruso Fiódor Dostoievski.² Algunos años más tarde desde las páginas de *Carteles*, nos ofrecerá un interesante estudio que no ha perdido su actualidad sobre el relato del escritor soviético Vsévolod Ivánov, *El tren blindado 14-69*; también una





Boris Pilniak

L'année nue

Roman

interesante reseña sobre el «fecundo y voluntarioso» escritor Ilyá Ehrenburg y su querrela contra Thomas Bata; y otro donde lleva a cabo una significativa crítica sobre los autores contrarrevolucionarios rusos.³ Es conocido, además, que en más de una ocasión se refirió a otras manifestaciones del arte ruso y soviético tales como el ballet, el cine, la música y las artes plásticas en esa misma publicación y en la revista *Social*.

La notoriedad de los autores que figuran en el índice de *Imán* es bastante amplia, como lo son también aquellos a los que alude Carpentier en los artículos antes mencionados, pero tal vez no sea el caso del escritor que nos ocupa en este artículo. Boris Pilniak, pseudónimo de Boris Andréievich Wogau, descendiente de una familia alemana residente en Rusia desde mediados del siglo XVIII, nació el 12 de octubre de 1894 en la localidad de Mozhaisk, no lejos de Moscú. Tenía un año menos que Mayakovski y uno más que Esenin. Aunque realizó estudios de economía, su inclinación por las letras lo condujo a colaborar en la prensa local. Sus primeros trabajos aparecieron en la segunda década del pasado siglo,

poco antes del estallido revolucionario de 1917. En los años posteriores a esa fecha publicó varios cuadernos de cuentos, algunos de los cuales fueron reformulados en la novela *El año desnudo*, que vio la luz en 1922 y que le valió un reconocimiento no solo nacional, sino también internacional, ya que fue traducida a varios idiomas: inglés, francés, alemán, noruego, español, japonés, georgiano y hebreo. En ella, según la crítica, aparecen por primera vez en la literatura del período soviético los bolcheviques. Aunque recibió considerables elogios, sobre todo por su estética innovadora, que pudiera considerarse vinculada a los hallazgos formales de la vanguardia, tuvo también sus detractores debido a la manera en que se abordaba la revolución, período comparable para el autor con una tormenta, por su falta de organicidad, de dirección, de control, además de que los bolcheviques eran presentados, de acuerdo con esa crítica, de manera superficial.

Años más tarde, en 1926, publica otra novela, *El cuento de la luna inextinguible*, en la que relata la sospechosa muerte de un dirigente soviético que los lectores de entonces fácilmente identificaron con Mijaíl Frunze, contrincante político de Stalin. Aunque en un breve prólogo el autor declara: “el objetivo de mi relato no es en lo absoluto un reportaje sobre la muerte de ese dirigente”, la novela fue prohibida casi de inmediato. La imagen del escritor fue objeto de muchas más críticas, a partir de 1929, cuando publicó en Alemania, en una editorial de los emigrados rusos, la novela *El árbol rojo*, que brindaba una visión heterodoxa de los procesos políticos y sociales que estaban teniendo lugar en la Unión Soviética. Inmediatamente fue removido de su cargo de director de la Unión Panrusa de Escritores, cargo que había ocupado desde hacía algunos años. No obstante, en 1930 logró publicar su novela *El Volga desemboca en el Mar Caspio*, obra que en cierta forma está vinculada al relato incluido por Carpentier en *Imán*.

Según relata un hijo del autor en el prólogo a la edición de *El cuento de la luna inextinguible*, Boris Pilniak «fue detenido el 28 de octubre de 1937» y más adelante cita un documento que recibió en 1988 como respuesta a una solicitud dirigida al Tribunal Supremo de la URSS en el que se declara que «Boris Andréievich Pilniak-Wogau fue juzgado sin fundamento alguno el 21 de abril de 1938 por el Tribunal Supremo de la URSS, falsamente acusado de haber cometido crímenes de Estado y condenado a muerte por fusilamiento. Se han comprobado los datos de que la condena se llevó a efecto el 21 de abril de 1938».⁴

3

Como ya se ha señalado, además de las novelas antes mencionadas, Pilniak escribió numerosos cuentos cortos, relatos, algunos de ellos anteriores a 1920 (entre muchos otros: «Toda la vida», de 1915; «Un año de su vida», de 1916; «Herederos», de 1919) y otros, posteriores («Relato sobre cómo se construye un relato», de 1926; «El niño de Thrall» e «Iván Moscú», ambos de 1927, y «Speranza», de 1929). A pesar de las múltiples críticas recibidas por el autor, en 1930 se publicaron ocho volúmenes de las obras escogidas de Pilniak en una edición que excluyó una buena parte de su producción literaria. En ediciones posteriores no se menciona



el texto publicado por Carpentier en *Imán*, «La revuelta de las mujeres», traducido (seguramente del francés) por Miguel Ángel Asturias, y esto puede deberse al hecho de que los materiales que integran ese relato fueron refundidos y considerablemente enriquecidos posteriormente en la novela *El Volga desemboca en el Mar Caspio*.⁵ Hay que decir que, en una primera etapa de su producción, Pilniak, como tantos otros escritores y artistas soviéticos, se sumó a los avances de la literatura de la vanguardia europea. A partir de mediados de la década del 20 hubo muchos autores que se plegaron ante las exigencias de las directivas estalinistas que se hicieron programáticas en la década siguiente bajo el nombre de Realismo socialista. Acaso sea pertinente recordar que, según algunos, los suicidios de Esenin (en 1925) y de Mayakovski (en 1930), se debieron en cierta medida a las críticas que recibieron por su excesivo «individualismo». Pilniak tampoco quiso sumarse al carro del realismo socialista: en cada cuento, relato o novela experimentaba formas de hacer que nada o casi nada tenían que ver con esa orientación artística, lo que como puede suponerse, le granjeó numerosas críticas.

El relato escogido por Carpentier, «La revuelta de las mujeres», centrado en la construcción de un monolito que permitirá desviar en dirección a Moscú las aguas del río Oka, está más cercano en lo ideológico a la manera del realismo crítico decimonónico: no hay héroes ni positivos ni negativos, sino seres humanos con sus virtudes y sus defectos; los reclamos de las obreras no están directamente vinculados a la discriminación que les reservaba la estructura social zarista, sino a un drama doméstico (el ingeniero Lazlo ha sido el causante del suicidio de María, su esposa) y sus consignas reivindicatorias suenan a clichés aprendidos de manera mecánica y no a una verdadera toma de conciencia.

¡Ciudadanas, ved lo que hacen con nosotras! Le hace la corte, la requiebra en el trabajo, le hace un niño, la abandona, y después, ¡fastídate con tu hijo! La Revolución nos dio todos los derechos y nos apoya en todo lo que tengamos que hacer. Ahora se le va a hacer un entierro al pequeño señor, que toda la vida se acordará de su insolencia.⁶

Los saboteadores de la obra en construcción no son verdaderos monstruos contrarrevolucionarios y sus opiniones no encuentran

El niño de Thrall

A. A. P. Pávlenko

siempre una réplica por parte de los otros personajes. Uno de ellos afirma:

En nuestro país no se respeta al hombre, y, como consecuencia, no se respeta el primer derivado humano: el trabajo humano, porque antes de respetar el trabajo debe respetarse el hombre.⁷

Por otra parte, el relato no tiene un desarrollo temático hilvanado: distintos asuntos se van entremezclando de manera muy próxima a la que encontramos en la obra de los escritores de Europa occidental, influidos por el cubismo, el surrealismo y deudores del psicoanálisis freudiano.

No resulta extraño, pues, que el contexto de *Imán* fuera propicio para publicar este relato o material para una novela que se aleja considerablemente de la orientación estética presente en obras como *Cemento*, de Fiódor Gladkov (1925), *Sot*, de Leonid Leónov (1931), o *El Don apacible*, de Sholojov (1932), todas ellas de evidente subordinación a los patrones del realismo socialista. La búsqueda de Pilniak por brindar una imagen más cercana a la realidad que vivía la nueva Rusia en ese período utilizando técnicas de vanguardia, tiene que haber motivado favorablemente al colectivo de redacción de una revista que se proponía divulgar la obra más reciente e innovadora de nuestros escritores latinoamericanos en Europa y la de los escritores europeos en América.

El silencio que siguió a la desaparición física de Pilniak en relación con su vida y su obra en la Unión Soviética solo comenzó a disiparse a partir de los años 70 del pasado siglo, como fue el caso de muchos otros escritores y artistas que recibieron semejante ostracismo literario. En una edición de algunas de sus obras que viera la luz en 1988, el crítico literario V. V. Nóvikov, asegura que el legado literario de este autor muestra «de qué manera multifacética y contradictoria se manifiesta el proceso de formación de la literatura soviética de la segunda mitad de los años 20 del siglo pasado y la primera de la década siguiente. Pilniak fue uno de los primeros que abordó el tema de la revolución y ser primero es difícil».⁸ Carpentier no volvió a referirse, que sepamos, a este autor en su abundante periodismo, pero le cabe el mérito de ser el primero que puso en manos del lector latinoamericano a un autor, al menos una muestra de su obra, que merecería una mayor difusión entre nosotros.

NOTAS

¹ Alejo Carpentier, *Cartas a Toutouche*. Biblioteca Alejo Carpentier, colección Documentos, Editorial Letras Cubanas, ICL, La Habana, 2010. [p. 219 y 337-343 respectivamente].

² Cf. «El Cosaco» y «Narraciones extraordinarias» en: *Alejo Carpentier, Lecturas de Juventud*. Casa Editora Abril, La Habana 2017 [pp. 109-112 y 120 respectivamente].

³ Cf. «El tren blindado 14-69», «Millonarios contra escritores» y «De sueños y actividades. Rusos blancos», en *Alejo Carpentier. Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1976 [pp. 9-13, 290-294 y 295-302, respectivamente].

⁴ Boris Andronikashvili-Pilniak. «Acerca de mi padre». En: *Boris Pilniak. El cuento de la luna inextinguible*. Editorial Knizhnaia Palata, Moscú, 1989, [p. 25].

⁵ De hecho, lo publicado en *Imán* puede ser considerado «fragmento de novela», como es el caso de los capítulos que en ese número se incluyen de *Las lanzas coloradas*, de Uslar Petri y *¡Écue-Yamba-Ó!* del propio Carpentier.

⁶ Boris Pilniak. «La revuelta de las mujeres». En: *Imán*, abril 1931, p. 68.

⁷ *Ibidem*, p. 184.

⁸ V. V. Novikov. «El sendero creador de Boris Pilniak». En: *Boris Pilniak. Toda la vida*. Selección de su narrativa. Mastátskaia Literatura. Minsk, 1988.

...Sol y viento...

En Estambul, en la colina de Gülhane, en un callejón situado detrás de la plaza Yanicharov, entre la iglesia de Santa Irina y el Topkapi, antiguo serrallo del Sultán, se encontraba el Museo de Antigüedades. En el silencio de la sala consagrada al período helenístico se yergue la estatua del Pastor de Thrall tallada en mármol por el escultor griego Mirón. Allí, en el silencio de la sala donde se exponen las obras del período helenístico, admiramos imagen de un niño de cabello crespo que con orgullo alza su cabeza sobre su delgado cuello; lleva en sus hombros un capote de piel de oveja y está descalzo. Pero entonces me enseñaron una fotografía realizada en 1918 por el conservador del Museo de Thrall, en la cual se ve a ese mismo pastor que esculpiera Mirón hace mil quinientos años, con la cabeza igualmente erguida, con iguales rizos, frente, nariz, cuello y hombros, con el mismo capote de piel de oveja. Si no fuera porque el pastor retratado en 1918 no lleva en su mano un callado, se pudiera pensar que la fotografía corresponde a la estatua de Mirón. En los desfiladeros, en los desiertos de Asia Menor, se conservaba intacto el tipo helénico; en el desierto de Asia Menor se conservaban las costumbres de la Hélade. Y entonces fuimos en busca de Thrall.

Sol y viento.

Era el mes de noviembre y por eso hacía fresco como en Rusia cercano al día de la fiesta del Corpus. En el horizonte se divisaban las montañas de Kestene. El cielo tenía un color azul intenso. Alrededor, un día cualquiera: el sendero de caballos, las elevaciones doradas, las piedras, el polvo del camino, la ausencia de vida, el silencio del desierto. Junto a los viejos pozos se veían charcos de agua y heces de camellos. Nadie transita por el camino que tal vez habían abandonado los griegos o las cohortes romanas. Por los antiguos caminos de los griegos, abandonados desde hacía miles de años, rodeando las ruinas junto a las cuales los turcos fundaron sus aldeas, se erguían álamos cubiertos de polvo; allí residen turcos y rumos, los campesinos turcos. A veces se ve planear un águila por el cielo. De vez en cuando, al borde del camino se elevan fragmentos de estatuas y estelas de mármol con inscripciones y señales viales. Los campos quedaron limpios; algunas carretas cargadas de paja, y, muy de tarde en tarde, una caravana de camellos. Estas carretas y los turcos que las conducen son los héroes que aparecen en los relatos del escritor nacional Refik Halit Karay. Ayer por la noche en el albergue que había junto a un pozo, un asno espantado por el disparo que le lancé a un chagal, se lanzó contra nuestras pertenencias y con el casco rompió el estribo de mi silla de montar. Con temor voy cabalgando, pues no puedo apoyarme en ambos estribos. Y en cada aldea por las que pasamos pregunto



dónde conseguir un estribo. Los turcos responden con el silencio. Y nosotros callamos bajo el sol y contra el viento.

Y una vez más pasamos la noche junto a un pozo cubriéndonos con mantas de piel de oveja. Los chacales no nos molestaron esa noche: es un paraje deshabitado y por ello los chacales abandonaron el lugar.

A la mañana siguiente, de nuevo el sol y el viento. Dejamos el camino para adentrarnos en un desierto de piedras calcinadas, de altiplanicies, en busca de Kestene-Dag, la cordillera que se divide en el horizonte: más allá, en una hondonada entre montañas se encuentra del desierto de Thrall.

Allí llegamos hacia el mediodía. ¿Dónde está Thrall? El valle entre montañas se halla en silencio, con sus piedras esparcidas entre las colinas y sus restos de vida humana. Entramos por una callejuela solitaria, totalmente abandonada. Bajo el sol de noviembre no se percibe sonido alguno. Entro a una casa; la puerta no está cerrada. En el umbral hay un cesto de mimbre que contiene carbón. Una mosca zumbó a mi llegada y luego hizo silencio. En el suelo de losas de barro hay heces de cabras. En el escalón del umbral se ven inscripciones. Todo el pueblo, hasta su último habitante, abandonó este lugar en 1921, cuando los turcos expulsaron de la Anatolia a los griegos.

... ¿Sería así la Hélade hace dos mil o mil quinientos años? ¡El polvoriento tren de Adanska es alemán! Nosotros no quisimos tomar el ferrocarril y preferimos dos días y medio de cabalgata. Aquí, aparentemente, desapareció toda traza humana. Estamos en el Asia Menor, en la meseta de Anatolia. Devastada por las cabras. ¿Acaso vivieron aquí felices colonias griegas? ¿Fue aquí donde florecieron los siglos helenísticos? Sí, aquí fue, hace más de mil años. Hubo un tiempo en que Éfeso fue la primera ciudad donde hubo bancos, la que dio lugar a los bancos de todo el mundo. Pérgamo fue entonces la ciudad de los sabios con su enorme biblioteca. La Magnesia quedó para la historia como la patria de actores, dramaturgos y filósofos. Thrall y también Theos fueron ciudades bulliciosas, de poetas, pintores, músicos, funciones teatrales y sacerdotes dionisiacos. En Theos, hasta hoy se pueden ver en las paredes ruinosas algunos versos de Anacreonte. Thrall fue una ciudad que se caracterizó por una intensa vida teatral y tuvo diferentes nombres: Antea, Evantea, Larissa, Antoquia, Los seléucidas la llamaron Güsel-Hisar, que significa "hermoso castillo".

¿Acaso estas ruinas muestran lo que fue la Hélade? Por supuesto que no. El Gran Maestro Teatral convirtió Evantea en arena. No es broma afirmar que las cabras se comieron toda el Asia Menor. El país floreciente de feliz comercio, de poetas, filósofos, de moral dionisiaca no fue destruido por las guerras y las invasiones asirias, persas, romanas o turcas, sino, mayormente, por las cabras, que durante siglos devoraron los brotes de los árboles, aniquilaron por completos los bosques y las arboledas, secaron los valles y los ríos y transformaron la verde Anatolia en áridos pedregales. Thrall conserva en nuestros días ese aspecto en que quedó una antigüedad devastada y según los historiadores, allí se mantiene, viva la Hélade. Pero el Maestro Teatral debe realizar su trabajo: y Thrall, ha quedado abandonada por los griegos, ahora y para siempre, en 1921, en los días de la guerra greco-turca, cuando los turcos, con empleo de la artillería pesada rusa, han desplazado a los griegos hacia el Mediterráneo, obligándolos a huir, abandonando sus casas y su vida.

... ¡Esta es Evantea, feliz patria de poetas y músicos! En la mesa de un hogar vacío encontré un pedazo de pan seco y en otra casa, un candil en el que todavía quedaba un poco de aceite. Esta es Antea, patria de grandes eventos teatrales: una Hélade muerta, porque nada nuevo tuvo lugar en la vida de los griegos que aquí residían en los últimos mil quinientos años; sin embargo, los turcos no lograron, después de 1921, saquear estos parajes.

Procedente de la montaña, cabalgando una mula, llegó hasta nosotros un hombre que nos hizo señas con los brazos. Nos acercamos a él por un camino de tierra. En la intercepción con otro camino se erguían los restos de una estatua de Afrodita cubierta con una piel de búfalo. El hombre que se nos acercaba montado en la mula era muy viejo, llevaba un abrigo blanco y calzaba sandalias. La mula no estaba ensillada.

Le pregunté:

— ¿Se puede conseguir por aquí un estribo?

— ¿Un estribo? — preguntó el anciano y se quedó pensando —. Sí, es posible — me respondió —. Allá en esa colina hay una calle, en la tercera casa, a la derecha, debajo de un banco, hay un estribo. Tómelo.



Fui cabalgando en busca del estribo. La casa estaba abierta y vacía. Del dintel de la puerta colgaba un huso. Debajo del banco, en medio del polvo había un antiguo estribo de bronce. Lo tomé entre mis manos y lo observé: era un estribo que tal vez había permanecido allí desde la época de Alejandro Magno.

Y entonces vi la auténtica Hélade.

Mi guía le preguntó al anciano:

— ¿Dónde está Thrall?

— ¿Thrall? ¡Aquí! — respondió.

El anciano nos condujo a una casa, vacía como todas las demás. De un odre vertió vino rojo en un recipiente de barro y nos ofreció queso de cabra. El anciano era de pocas palabras, pero muy respetuoso.

Se consideraba dueño, soberano de estos lugares, pero se inclinó ante nosotros de manera muy marcada. Me pareció que no estaba del todo en sus cabales, como no lo están muchos campesinos rusos de avanzada edad. Descansamos antes de proseguir entre las ruinas. El anciano nos dijo que esperaríamos a que bajara de la montaña un niño. Observé al anciano: era extraordinariamente bello, descendiente sin dudas de Dionisos, con su abrigo mugriento, su cabello canoso y su orgullosa mirada. Le preguntamos a qué se dedicaba en estos parajes, por qué vino a vivir aquí; respondió confusamente que era griego.

No esperamos al niño y nos fuimos por entre las silenciosas ruinas. El anciano nos acompañó, como dueño y guardián. Nos habló de la antigüedad; sabía más que lo que informaban las guías que habíamos consultado y sus palabras nos llevaron a través de siglos de historia; nos mostró también cada casa, nos habló de quiénes habían vivido en ellas y quiénes habían permanecido, con la misma precisión que relataba lo ocurrido en siglos pasados. Mi intérprete me comunicó que el anciano solo empleaba el tiempo presente actualizando así los acontecimientos históricos. En una de las casas, tomó un candil y me lo regaló; era un candil de más de mil quinientos años hecho de barro oscuro.

El anciano nos señaló la polvareda que procedía de la montaña y nos dijo que era el niño que conducía su manada de cabras. Hablaba de él en tono solemne.

Y hacia nosotros vino el niño, con la cabeza erguida sobre su frágil cuello, el mismo niño que había visto en el Museo de Antigüedades de Estambul en la colina de Gülhane. A los pies del niño se agrupaban las cabras y los perros guardianes. Sobre sus hombros llevaba un capote de lana de oveja; en sus manos blandía un cayado.

Y entonces lo supe: bajo el sol, enfrentando el viento, vi entonces la Hélade auténtica. La auténtica Hélade, aunque en Asia Menor, había sido devorada por las cabras. El Maestro Teatral no olvidó que Evantea había sido una ciudad donde se habían producido importantes representaciones escénicas.

Con mucha solemnidad el anciano dijo señalando al niño:

— Aquí solo somos dos. Aquí estoy solo. Cuido de estos lugares. El niño de Thrall todavía vive. La Hélade sigue viva.

El anciano dirigió su brazo en dirección a las montañas; el anciano -actor genial- orientó su mirada por encima de mi cabeza. En medio de su grandeza, repitió en voz baja, como para sí:

— El niño de Thrall sigue vivo.

Sol y viento. Era el mes de noviembre y por eso hacía fresco como en Rusia cuando se aproxima el día de la fiesta del Corpus. Brilla el sol y el viento trae un aroma como de manzanas rusas.

Yámskoie Polie, 30 de diciembre de 1927.

Si yo hubiera tenido una *tablet*

María Antonia Borroto Trujillo

Periodista, profesora titular en la filial camagüeyana de la Universidad de las Artes. Autora, entre otros, de *Julián del Casal: modernidad y periodismo* (2016, mención de ensayo artístico literario en el Premio Casa de las Américas).



I

Mi papá recuerda mi primera vez en la *matinée* del cine del pueblo: mis carcajadas, sonoras y felices, copaban el espacio, exultante emoción de quien, sin saberlo, descubría un arcano. Por eso, puedo comprender perfectamente la fascinación ejercida hoy en día por los medios audiovisuales.

¿Cómo no entenderla si yo misma me quedaba boba —son palabras textuales de mami— frente a los muñequitos? Me refiero a los que veíamos en Cuba en la segunda mitad de los setenta, en un televisor americano sustituido luego por un modernísimo Krim 218. Me quedaba boba, decía mami, y papi lo corrobora, hasta el punto que llegaron a dudar de mi salud mental. Ellos lo decían en broma, aunque mi papá sigue sin entender qué de divertido había en Lolek y Bolek, Tutsa Kututsa, el cartero Fogón y otros tantos, pues él, nonagenario hoy, creció con las tiras cómicas de los periódicos y con aquellas hechuras de Walt Disney que en eterno *revival* nos siguen acompañando.

Quizás no les faltaba razón, y tengo un tornillo medio suelto o demasiado ajustado. Supongo que ese tornillo que por mi cabeza anda o que a mi cabeza falta es el responsable de que cuando otros muestran su fascinación frente a los nuevos medios yo permanezca tranquila, diciéndome que no es para tanto y que el asunto tampoco debe verse en términos tan apocalípticos como lo perciben algunos. Debemos situarnos en una perspectiva histórica y ver la lógica del proceso cultural precisamente como eso, un proceso, con continuidades y saltos, nunca incausados. Estas páginas pretenderán andar ese camino respecto a un fenómeno muy inquietante —los videojuegos—, al que intentaré aproximarme con algunas herramientas de la Teoría de los Juegos, la Semiótica y la Estética. Quizás sea ese mi desquite por haber llegado un poquito tarde. Ay, si en vez del televisor americano y de aquel Krim —que hasta comején cogió— yo hubiera tenido una *tablet*!

II

Lo digo sin rubor alguno: cuando me regalaron una *tablet* pensé venderla. ¿Para qué quería eso? Tres horas después había cambiado de idea. ¿Venderla? ¡Ni soñarlo!, ¡usted está loco! Así es, descubrí una herramienta utilísima, y eso que muy recientemente

pude comenzar a utilizarla para navegar por Internet. En un primer momento noté una de sus principales virtudes: ya no tengo por qué andar llena de carpetas que dañan mi columna vertebral: los materiales de lectura y mis clases yacen allí. Gracias a ese dispositivo intercambio textos con mis alumnos, oriento tareas, las reviso... «Levante Zapyra, profe, para pasarle el trabajo». La frase, usual en mi rutina, muestra la reconfiguración de algunas prácticas docentes, incluso en Cuba, aparentemente muy al margen de estos fenómenos. Del asunto podemos hablar largo y tendido, podemos hasta preguntarnos si se trata realmente de una reconfiguración del proceso mismo o si solo han cambiado los medios técnicos y el proceso permanece inalterable. ¿Cuál es la función del maestro en momentos en que la sobreabundancia informativa obliga a aguzar el olfato y no dejarse pasar gato por liebre? ¿Están nuestros alumnos preparados para tales desafíos o algunos prefieren la molición de las lecturas reglamentarias y parceladas, las asignaturas como cotos cerrados y la comodidad de lo que debe ser repetido? Pero no es de esto de lo que quiero hablar sino de los videojuegos, los que debí retirar de mi *tablet* porque me robaban espacio y tiempo: solo dejé los juegos de baraja, pues los amo desde niña.

III

También amo el ajedrez, los palitos chinos, los yaquis, el parchís, las damas, las damas chinas... Y por supuesto, brisca, monopolio, machuca... En el preuniversitario, mis compañeros de aula y yo nos apasionamos con la brisca. Debíamos hacerlo: eran demasiadas las horas de clases, y si bien algunos hacíamos ejercicios físicos —empezamos a amarlos en esa época, no como culto a las apariencias del cuerpo sino como manera de romper la monotonía de los días— había momentos en que la distracción era más reposada, por lo que las barajas se adueñaron de nuestros brevísimos recesos. Quiero decir con esto algo que algunos supuestos eruditos suelen olvidar: el fenómeno no es para nada nuevo.

Según Huizinga —*Homo ludens*, 1939— el juego es esencia de la cultura y esta puede ser entendida desde esa perspectiva. Mas, ¿qué es lo lúdico? El filósofo holandés señala como primera



característica del juego que es una actividad libre. Es, para el hombre adulto, una función que puede abandonar en cualquier momento; algo superfluo, pero, al mismo tiempo esencial, constitutivo de la esencia de la cultura:

No es la vida corriente o la vida «propiamente dicha». Más bien consiste en escaparse de ella a una esfera que posee su tendencia propia [...] El hecho de que la conciencia de estar jugando en modo alguno excluye que el mero juego se practique con la mayor seriedad y hasta con una entrega que desemboca en el entusiasmo y que, momentáneamente, cancela por completo la designación de «pura broma».

Ello es posible porque el juego «se aparta de la vida corriente por su lugar y por su duración». También implica la posibilidad de repetición. En una tesis que puede parecer osada, pero plenamente coherente con la lógica de sus análisis, afirma que «el lugar sagrado no se distingue del campo de juego».

Otros rasgos también advertidos por Huizinga permiten entender la fascinación de ciertos videojuegos: «crea orden, es orden. Lleva al mundo imperfecto y a la vida confusa una perfección provisional y limitada. Exige un orden absoluto. Esta conexión con el aspecto de orden es el motivo por el que parece radicar en el campo estético. Propende a ser bello. Está lleno de ritmo y de armonía», fascinación que también se explica porque el juego es tensión: lo rige el azar, posee carácter pugnaz y el equipo de jugadores propende a durar más allá del juego. Notemos también la facilidad con que se rodea de misterio, la que le confiere una posición de excepción. Y, muy importante para entender el mecanismo del avatar, «ese ser otra cosa y ese misterio, encuentran su expresión más patente en el disfraz» (13-51).

El francés Roger Caillois, por su parte, en *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo* (1958), afirma el carácter antagónico y simultáneo del juego y lo que llamamos «la vida corriente», pues entre los juegos, las costumbres y las instituciones existen estrechas relaciones de compensación y connivencia. Destaca de los juegos su continuidad en el tiempo: emigran y se adaptan con rapidez y facilidad en diferentes sociedades. Así imperios e instituciones desaparecen, pero los juegos persisten conservando las mismas reglas o, por el contrario, emigran, por así decir, de

unos lugares a otros. El *mah-jong* fue un fenómeno masivo en las primeras décadas del siglo XX, y la entronización en Occidente de las damas, el parchís y el ajedrez se pierde en el tiempo. Tal vez, digo yo, en los juegos radique una conexión profundísima entre el Oriente y el Occidente, y, amén de nuestras divergentes cosmovisiones, nos una en lo que de entusiasta, al tiempo que afanoso y constante, puede tener el ser humano.

Afirma Caillois que las reglas transforman al juego en fecundo instrumento de cultura. Su misión enculturadora es tal que como fenómeno total los juegos disciplinan los instintos, les imponen existencia institucional, los hacen apropiados para contribuir a la fijación de estilos de cultura. Su virtud civilizadora consiste en proporcionar ejemplos de valores morales e intelectuales, incrementando la capacidad de salvar obstáculos y hacer frente a dificultades.

Pero Caillois no se detiene en estas consideraciones, pues propone una clasificación. Distingue cuatro grandes grupos: competencia o agon, azar o alea, simulacro o mimicry y vértigo o ilinx. La competencia remite al enfrentamiento en el que se crea artificialmente la igualdad de oportunidades. El resorte del juego consiste en el deseo de ver reconocida la excelencia alcanzada. Supone por lo tanto atención sostenida, entrenamiento, disciplina, perseverancia y ambición de triunfar. Reivindica la responsabilidad individual, ya que se presenta como manifestación del mérito personal.

El azar se basa en decisiones que no dependen del jugador: el destino es el único artífice de la victoria. Niega, por tanto, la calificación, el entrenamiento y la paciencia. Implica una renuncia de la voluntad, espera ansiosa, inmóvil y pasiva al veredicto de la suerte.

El simulacro supone una ilusión. El juego radica en el gusto por adoptar una personalidad ajena. En este sentido, la función de la máscara es disimular al personaje social y liberar la personalidad verdadera. Implica capacidades imaginativas e interpretativas.

El vértigo busca alcanzar una especie de aturdimiento, pánico y arrebatado puro que destruya por un instante la estabilidad de la percepción consciente. Cumple la función de evadir por un momento el resto de la realidad.

Caillois usa los conceptos de *padia* y *ludus* para explicar las manifestaciones y restricciones de los impulsos enérgicos. Si la *padia* remite a «la fantasía desbocada, exuberancia espontánea, agitación, risa loca e improvisación», el *ludus* se refiere a la «necesidad de plagar tal energía de convencionalismos arbitrarios e imperativos, requiriendo de entrenamiento y de adquisición de determinadas habilidades». Desviar las reservas de energía que representa la *padia* hacia la invención o hacia el ensueño es fundamental. En tal sentido, la elección de la que dan testimonio los juegos revela el estilo y los valores de cada sociedad, y al mismo tiempo educan



PASTOR
RIVERA
2023

y entrenan en esas virtudes o defectos. Según el autor, los juegos no enseñan oficios: desarrollan aptitudes. Caillois cita un ejemplo delicioso: la civilización industrial ha hecho nacer al *hobby*, actividad secundaria, gratuita, emprendida y continuada por gusto, como forma particular de *ludus*, pues constituye una ocupación de desquite contra la realidad, compensadora de la mutilación de la personalidad provocada por el trabajo en serie, automático y fragmentario. También aquilata la posibilidad de corrupción de los juegos. La violencia pervierte los de agón, la astrología los de azar, los trastornos de la personalidad los de mimicry, mientras que la drogadicción es la corruptela de los de vértigo.

Huizinga, por su parte, reconocía al momento de la escritura de su monumental libro (década del 30 del siglo XX) ciertas transformaciones del lugar y sentido del juego en la cultura occidental. Al sumamente serio y circunspecto siglo XIX le siguió una época en la que lo serio adquiere rasgos lúdicos, y el juego por excelencia —verbigracia, el deporte— se torna cada día más grave, una época también en la que la técnica, la publicidad y la propaganda incitan constantemente a la competencia. Por otra parte, los negocios y la especulación financiera adquieren rasgos de juego, donde confluyen el agón, el azar y el vértigo, y en ocasiones hasta la mimicry.

El holandés tampoco tuvo una *tablet*, por supuesto, ni la tuvo Caillois. Es lícito, sin embargo, reflexionar sobre los juegos actuales desde sus postulados. ¿Cuánto del juego original, ese que para ser auténtico implica aniñarse el alma (Huizinga), permanece en los videojuegos? ¿Constituyen una traición al sentido lúdico primigenio? ¿Es un fenómeno no ajeno en lo absoluto a los procesos más o menos similares que viven hoy en día todos los aspectos de la cultura? Si la nuestra es una época nueva, ¿dónde ubicar su nacimiento? ¿De cuánta novedad estamos hablando? En este sentido prefiero ser sumamente cautelosa e intentar colocarme en una postura histórica, o sea, sentir «como moderna o actual una mayor porción del pasado que aquel que vive en la estricta miopía del presente» (Huizinga, 55).

IV

Pero los juegos a los que me debo referirme son audiovisuales, y poseen, por tanto, rasgos analizados en los años cincuenta por Edgar Morin. El filósofo, más conocido entre nosotros por la teoría de la complejidad, es autor de un texto que desde la antropología —*El cine o el hombre imaginario*, con versión al español de 1951— busca entender la fascinación ejercida sobre el ser humano por la imagen en movimiento; encantamiento que es, en primerísimo lugar, fascinación del doble, sentido especular que nos permite reconocernos, rehacernos, idealizarnos y proyectarnos. Por eso el

cine se conectó en sus inicios con la magia. También por eso han convivido dos tendencias: el realismo de los Lumière (la sorpresa frente al anodino día a día, verlo en otra dimensión, rescatado de la provisionalidad de la vida) y el sueño de Méliès: realización espectral del imposible. Y ambas confluyen en esa suerte de paroxismo de existencia adquirido por las cosas comunes y corrientes, fenómeno descrito por los primeros teóricos y que explica por qué el nuevo invento resultó tan atractivo para los surrealistas. Edgar Morin se hacía al respecto una pregunta válida aún hoy: «¿No es asombroso que la cualidad 'legendaria', 'surrealista', 'sobrenatural' sea resultado inmediato de la imagen más objetiva que se pueda concebir?».

En el caso de los videojuegos —por cierto, reducirlos a un único caso o tipología es casi imposible—, el asunto también puede ser analizado desde una perspectiva similar. Cabe decir de ciertos juegos de simulación, pura mimicry, según Caillois, lo que del cinematógrafo dijera Leroy: «la semejanza parecía rigurosa, la impresión de realidad [...], de vida intensa que se desprendía de ella era tal vez más profunda que si me hubiera encontrado frente al objeto real» (35).

Pero si real es el ser humano captado por la cámara, y real la sensación en un videojuego, también puede «serlo» el avatar: «en el encuentro alucinatorio de la mayor subjetividad y de la mayor objetividad, en el lugar geométrico de la mayor alienación y de la mayor necesidad, se halla el *doble*, imagen-espectro del hombre. Esta imagen [...] se manifiesta como ser o espectro autónomo, extraño, dotado de una realidad absoluta» (Morin). Y aquí tenemos el que, creo yo, puede resultar uno de los más apasionantes desafíos de algunos videojuegos: ese desdoblamiento que tan iluminador resulta respecto al ser humano —concreto e históricamente situado— que juega, como a la especie misma.

Y definían aquellos primeros teóricos una cualidad nueva, la fotogenia, ese «aspecto o cualidad poética de los seres y de las cosas», «susceptibles de sernos reveladas exclusivamente por el cinematógrafo» (Delluc y Moussinac, citados por Morin). Epstein da un paso adelante cuando, por encima de «la propiedad cinematográfica de las cosas, especie de potencial conmovedor», define como fotogénico «todo lo que es valorizado en alto grado por la reproducción cinematográfica». La fotogenia es en principio opuesta a lo pintoresco, que emana de las cosas mismas. Es misión del cinematógrafo, como de la fotografía misma, hacer parecer pintoresco lo que en principio no lo es.

En el caso del videojuego, el asunto va más allá incluso de una suerte de duplicación de lo real. Duplicación, tengámoslo presente, que propicia nuevas relaciones espaciales y temporales: una continuidad que no es la de la vida propiamente dicha, detalle, por cierto, que

acerca la experiencia cinematográfica a la lúdica. Va más allá el videojuego, decía, porque sus elementos raramente pueden ser reconocidos como reales, o sea, pertenecen a esa veta de indagación abierta por el portentoso Méliès. ¿Cabe hablar de las figuraciones de los videojuegos en términos de pintoresquismo y fotogenia? ¿Se trata acaso de la síntesis de ambos elementos, con el añadido de la *mimicry*: la posibilidad de vivir otra vida, otra historia?

V

Pero hay un aspecto que en esta rápida aproximación no puede ser soslayado: el problema de la tecnología. Y uso la palabra *problema* con total propiedad, pues así es vista por algunos, quienes han reducido el asunto a los términos de los *apocalípticos e integrados* del Umberto Eco de los sesenta.

Muchos hablan de una nueva época. Consecuente con mi deseo de situarme en una perspectiva histórica, reconozco cierta ligereza en quienes reparan en esa «nueva» época, olvidados de que rara vez existe ese momento que uno pueda interpretar como un parteaguas, delimitador de un antes y un después. En las cuestiones relacionadas con la tecnología y con la comunicación, como en todo, hemos de ver la azarosa continuidad de un proceso: tal vez hoy estamos viviendo la apoteosis de fenómenos de larga data. Pienso, por ejemplo, en que la velocidad no es un fenómeno solo de estos tiempos, que la modernidad la eligió como meta y símbolo: el acortamiento entre el hecho y su presencia en la prensa en forma de noticia, por ejemplo, es ya un fenómeno del siglo XIX, no atribuible por tanto al cinematógrafo, a la radio o a la televisión. Puede parecer que me alejo del asunto, pero no, pues a mi memoria viene Alejo Carpentier, quien al referirse a Ramón Valle Inclán y su «técnica eminentemente novedosa, anticipada, en muchos años, a ciertas cosas presentadas después como grandes hallazgos de forma y desarrollo», sugiere invertir los términos con que solemos mirar las causalidades. Reconoce la sorpresa que puede experimentar el lector al notar en Valle Inclán «con bastante anterioridad a la teoría de una influencia del cine en la literatura, todo lo que a esa supuesta influencia atribuyeron algunos críticos: rapidez de acción, esquematización de diálogos y situaciones, perpetua mutación de planos cuando nadie usaba aún los términos de 'montaje', ni de contrapunto...» Sin caer en una suerte de absolutización del *mainstream* de la época o reducirlo a un solo principio, sí creo que ciertas búsquedas ajenas a la propia indagación científica —y anteriores a ella— orientan a la ciencia hasta el punto de que una suerte de toma y daca proteico entre el espíritu de la época y el desarrollo tecnológico —por poner un caso— es la verdadera causa de eso que a falta de un nombre mejor llamamos desarrollo. ¿Respecto a los videojuegos también? En

Dota, por ejemplo, elegimos un avatar, claro, porque nos es dada la posibilidad de hacerlo, y allí podría radicar una causalidad. Me pregunto, sin embargo, si esa posibilidad no nace de un deseo más profundo y ancestral, de esa suerte de inconformidad con nosotros mismos que, según algunos, alienta también la auténtica búsqueda artística, esa sensación de paraíso perdido al que una y otra vez buscamos regresar.

Y asociado a la tecnología gravita otro asunto: la llamada cibercultura, o lo que es igual: el conjunto de sistemas sociotécnicos y culturales que tienen lugar en el ciberespacio. La investigadora María Belén Albornoz añade a este concepto una circunstancia que conforma incluso nuestras experiencias más íntimas, pues la cibercultura «transforma los imaginarios y los discursos de los cibernautas a través de saltos e interacciones constantes entre la interfaz y el 'mundo real'». Por eso las «prácticas en línea comienzan de este modo a desbordar la virtualidad y a irrumpir en la realidad de los sujetos más allá de lo imaginado». Los teóricos hablan de un *zapping actitudinal* «entre lo virtual y lo real», que van configurando nuevas nociones del «ser» y novedosas expresiones y modos de representación del sujeto en línea.

Es por ello que Internet es considerada no ya como una tecnología de comunicación, sino que «va constituyéndose en la tecnología de representación por excelencia del nuevo siglo. La inicial construcción ficcional del yo, que caminaba de la mano con el anonimato, está siendo sustituida allí por la reconstrucción y el reconocimiento del sujeto en sus prácticas virtuales».

Albornoz también recomienda no caer en la tentación de suponer lo virtual y lo real como categorías opuestas. Sucede que la cultura digital «es en gran medida una extensión de la cultura fuera de la interfaz, donde lo virtual efectivamente propone 'otra' experiencia de lo real». O sea, «lo virtual no sustituye a lo real, lo representa, es un laboratorio de experimentación ontológica que nos obliga a renunciar al apoyo de las apariencias y nos vuelve cazadores de lo real en bosques de símbolos».

Puede parecer a primera vista que esto nada tiene que ver con el juego. Pues no: se supone que el poder del artefacto es tal por «la capacidad de juego, experimentación y evocación que contiene». Hay un párrafo suyo que no puedo evitar citar:

Estas transformaciones funcionan como un anillo de Moebius donde los imaginarios sobre lo real y lo virtual se intercambian constantemente. Los juegos de simulación van configurando de este modo, mundos paralelos donde el anonimato, la privacidad, la credibilidad, la confianza tienen versiones diferentes a las del mundo fuera de la Red.

Pensemos en *Second Life* que, surgido en 2003, llegó a tener gran popularidad. Según algunas descripciones se trataba de



PASTOR
RIVERA
2023

un entorno virtual a medio camino entre videojuego y red social. El usuario podía explorar el mundo a través de un avatar personalizado e interactuar con otros. No había ningún conflicto ni objetivo, simplemente era eso, una segunda vida. Llegó a tener 38 mil usuarios en el mundo virtual de forma simultánea en cualquier momento. Desde las perspectivas de las que he partido para este ensayo, era, efectivamente, un juego: *mimicry* depurada para satisfacer anhelos... Vivir, en fin, otra vida.

¿El propio arraigo de Facebook no se debe al sentido lúdico que potencia? Facebook es, en buena medida, un juego de representación. ¿Su aparente fidelidad a lo real no lo convierte acaso en el más elaborado de los juegos de *mimicry*? Sé que puede parecer exagerada esta postura, pero —consecuente con la ruta trazada—, como hipótesis, puede funcionar muy bien.

En fin, que si bien el juego es universal y es también un motor de la cultura, este ha de adoptar las formas de la cultura y, al mismo tiempo, ser una fuerza motriz de ella. Que no podemos pretender seguir jugando igual, ni que nuestras prácticas sociales posean el mismo ritmo de antaño. Tal vez estemos ahora, gracias a los videojuegos, redescubriendo de una manera más total el sentido lúdico de las primeras edades de la humanidad, antes del triunfo del proyecto modernizador como meta y estandarte de civilidad. Tampoco podemos cegarnos con la pretendida novedad del videojuego, pues, en resumidas cuentas, el juego mismo es algo primigenio, cuya dialéctica cultural, profundamente cultural, se remonta posiblemente a cuevas tan o más ilustres que las de Altamira, algo de nacimiento tan antiguo como el de aquellos bisontes. Es más: las manos que trazaron los bisontes ya jugaban, y esa huella en la pared es también un acto lúdico.

VI

Historia interesante y antiquísima, pero desatendida. Sí, porque del juego solemos tener una visión solo instrumental, como suelen tenerla algunos del audiovisual, visto al servicio de *otras cosas*.

Tal vez tenemos con respecto al videojuego la simplificadora y prejuiciosa actitud que en relación con el cine tuvieron algunos en sus comienzos. En una era anterior a Walter Benjamin se dudaba de que fuera arte, se le culpaba de daños en la vista, de ligereza, de volver pura broma lo más serio... Incluso, las conexiones con la violencia todavía no son muy claras. Según algunos enfoques la violencia en el audiovisual puede funcionar como un mecanismo para la catarsis simbólica. De ser así, actuaría como válvula de escape y su misión sería benéfica. Otros —del tipo del recalitrante apocalíptico— estiman todo lo contrario: alienta a la violencia, ofrece modelos, convierte en héroes —por ese paroxismo de existencia del que hablaba antes— a los malvados...

Con el videojuego podría estar sucediendo algo similar. Si asumimos en el comportamiento adictivo una corrupción del juego —como las advertidas en su momento por Caillois—, podemos convenir en que sí, en que puede ser dañino, como dañino es todo lo que controle la personalidad del individuo. Y desde ese punto de vista, la dificultad del poseso de asumir la distancia real entre el campo de juego y el de la vida «propriadamente dicha» puede ser muy dañina, pues significa precisamente la supresión de la distancia: la solución en un plano de los conflictos del otro. Tanto el agón, como el azar y sobre todo la *mimicry* y el vértigo —que confluyen en algunos de los videojuegos más elaborados— sufren una real transformación. Pero tales son, reitero, casos extremos. Y casi nunca la causa primera de la corruptela está en el juego mismo. Es que el juego, en la perspectiva de Caillois, es expresión de la cultura y sus valores. Videojuegos misóginos, violentos y racistas son la expresión de una cultura misógina, violenta y racista, y en el toma y daca de que hablé antes devienen elementos valiosísimos para la aprehensión de valores.

VII

No abundan, en Cuba, las investigaciones culturales sobre los videojuegos. Acoto el adjetivo porque las conexiones profundas de los videojuegos con la cultura y con la educación reciben muchas veces la crítica ideológica pero no el análisis cultural. ¿Cómo se articulan en nuestras prácticas más comunes? ¿Acaso le confieren un nuevo espacio y aspecto a esas prácticas? ¿Cuáles son los juegos más populares? Si varias veces se ha dicho, y con razón, que el consumo cultural es una asignatura pendiente en nuestros estudios, ¿qué decir del videojuego? ¿Cuál es —o debe ser— su lugar en la escuela cubana?

En otros lares no es así. Mark J.P. Wolf y Bernard Perron, en su «Introducción a la teoría del videojuego» reconocen que el videojuego «se ha convertido recientemente en el campo de estudio más de moda y más volátil dentro de la nueva teoría de los medios de comunicación». Tras analizar algunos hitos fundamentales, tanto en la historia del fenómeno como en su exégesis, reconocen un importante hito en de *Playing With Power: Movies, Television, and Video Games from Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*, cuando su autor, Marsha Kinder, advierte en el videojuego no un caso marginal de «nuevo medio» sino «un objeto cultural con un lugar en un contexto social y económico más amplio», al tiempo que repara en su impronta en el cine y la televisión, invirtiendo las coordenadas al uso: ya no es desde el cine y la televisión que se «exportan» personajes a los videojuego, sino al revés.

Marsha Kinder también llama la atención sobre cómo la creciente complejidad y tamaño de los videojuegos y sus mundos diegéticos



PASTOR
RIVERA
2023

hicieron «que la crítica fuera más difícil, puesto que se ampliaba su objeto de estudio. Cada vez va siendo necesario más tiempo y habilidades en los propios juegos para examinarlos con suficiente detalle». He ahí uno de los retos para la comunidad académica, recelosa ante el fenómeno. Pensemos en la comunidad académica cubana, a la que supongo más recelosa aún. Tales estudios, además, deben ser asumidos desde una perspectiva interdisciplinaria y desprejuiciada.

VIII

A las aseveraciones de Marsha Kinder, quien reconoce la influencia del videojuego en el temario y los personajes del cine, debo añadir otro aspecto que, a mi modo de ver, es aún más importante: la influencia es también formal. Por eso debemos ver el asunto en un radio mayor. Me explico. La interactividad que propician los videojuegos es buscada también, o simulada, por muchas obras audiovisuales. Incluso, la audiovisualidad contemporánea contiene un carácter lúdico potenciado, no ajeno en lo absoluto a su espíritu original, pero sí exacerbado. Pensemos en Tim Burton, por ejemplo, y su mundo fabuloso. Ello es posible, reitero, porque se mueve en esa tensión entre la racionalidad y el desborde que el juego posibilita, equilibrio que también hacen suyos esos artefactos en los que el espectador tiene que contribuir de una manera mucho más activa. Es la *Rayuela* de Cortázar fomentada una y otra vez: el juego de azar, pero donde la habilidad es importante, y la obra resulta de las combinaciones posibles, o hay tantas obras como combinaciones. La llamada *videocreación*, ¿no se mueve también en estas coordenadas? Y que conste que a veces usamos el término juego de una manera impropia, olvidados de que lo lúdico es, ante todo, una actitud. Este espíritu anima no solo a las obras de la llamada alta cultura: muchos de los fenómenos de la comunicación de masas se asientan en la interactividad y potencian lo competitivo. Pensemos en los programas de la llamada *telerealidad*, en los *reality shows* de segunda generación, ¿son acaso una corrupción de lo lúdico tal como lo entendió el pensamiento humanista de Huizinga y Caillois? ¿Es que lo lúdico en una sociedad como la contemporánea —y me ahorro los adjetivos— debe necesariamente potenciar el *voyeurismo*, lo escabroso, la inhumanidad misma, el sálvese quien pueda? Mas convengamos en que tales son los valores que desde ciertos sectores de los *mass media* se imponen como valores de la sociedad toda.

IX

Otro asunto para debatir sería la consideración de los videojuegos como arte. Filósofo como pocos, este problema demanda un análisis mucho más detenido que el posible en esta primera aproximación.

De hecho, no debemos confundir los conceptos de arte y de obra de arte, pues a veces se habla de uno y en realidad se está pensando en la otra. O sea, si casuísticamente un artefacto² determinado puede ser considerado obra de arte; y el arte como actividad específica.

Y el asunto se vuelve aún más complicado por las dificultades mismas de la definición del arte y, al mismo tiempo, por los intentos teóricos de apreciar la confluencia entre sus peculiaridades actuales y otras actividades. Piénsese, por ejemplo, en el deporte. Un excelente ensayo de Wolfgang Welsh —«El deporte, considerado desde el punto de vista estético e incluso como arte»— puede parecer incluso sacrílego. El autor, sin embargo, nos incita a apreciar las transformaciones en el arte que lo acercan al deporte y, a su vez, cómo este ha ido adquiriendo rasgos de lo considerado artístico.

Entre los elementos del deporte cercanos al arte, Welsh incluye los «paralelismos con el proyecto original de la estética»: el conocimiento sensible del mundo. Hoy en día es *lo estético* —y no la belleza, como antaño— la categoría rectora de la Estética, y lo estético fuera del arte una de las zonas de indagación.

Por otra parte, considera ciertas transformaciones del campo artístico como concomitancias con innegables lógicas del deporte: «el arte, en vez de definir lo estético, se ha convertido en un caso de lo estético», las luchas del arte moderno por «interpenetrarse con la vida», «la tendencia al desgaste de las artes» —así denomina a la fusión de las artes—, a neutralizar sus fronteras, por lo que «la entrada del no arte a la esfera del arte se hace posible en principio» (183). Otro de los rasgos del arte que apuntan hacia su posible simbiosis con el deporte tiene que ver con «el avance del arte y la estética hacia lo popular». Y recuerda que el desempeño en la competición, la no reducción a las reglas y la fascinación con el evento son elementos que, en principio, ambos comparten. Por supuesto, tal vínculo es posible —y vuelvo a actuar como abogada del diablo— por las conexiones de ambas esferas con lo lúdico. No olvidemos tampoco que ya los videojuegos se consideran deporte en algunos lares —son, se afirma, el deporte nacional de Corea del Sur—. O sea, que el ensayo de Welsh nos resulta doblemente útil, sobre todo porque, en sus líneas finales, asegura que decidir la cuestión de «si el deporte es arte o no [...] sería formular la cuestión de modo demasiado esencialista». Se guía, en cambio, por lo que modestamente llama un presentimiento: «todas las objeciones contra ello —o sea, considerar arte al deporte— no están en armonía con la comprensión moderna del arte como la presenta el arte mismo». Sugerir la complementariedad del arte y el deporte, «no pretendía cuestionar el estatus del deporte como arte. El deporte es *un*³ tipo de arte. El arte (en su sentido usual) es otro. Eso es todo». (211)

¿Cabe formular el asunto en iguales términos respecto a los videojuegos? Creo que sí, con la salvedad de que respecto a los videojuegos el análisis no debe implicar solo el aspecto formal, en lo que muchos se detienen. No, no debe ser ese el camino, porque ya no es esa la ruta para considerar arte cualquier otro aspecto de la realidad. Se trata más bien de ver la lógica del proceso mismo, cuánto en común tiene con los procesos de la creación artística.

Varios *youtubers* se preguntan incluso por la conveniencia de considerar arte los videojuegos. Titubean por la manera en que el entretenimiento y estas otras pretensiones podrían convivir. Y aunque al mismo tiempo reconocen que el cine es la palmaria evidencia de que la tal confluencia es posible, también ratifican que considerar arte los videojuegos debe suponer en ellos, sobre todo, la autorreflexividad tan cara al arte contemporáneo.

Yo, en cambio, me hago otras preguntas, relacionadas con la presencia y lugar de un «autor», con la naturaleza misma de ese «autor», con los horizontes de interpretación del jugador, con la posibilidad —o no— de discutir las reglas de juego... También me cuestiono si los videojuegos son la realización a ultranza de la «obra abierta»; si acaso conseguirían el sueño de tener en el público a un absoluto co-creador; si, tal vez, corresponde a los videojuegos la «proeza» de acercar a grandes sectores de la población a las prácticas artísticas... En estas interrogantes radica una buena parte del peliagudo asunto de considerar —o no— a los videojuegos como arte. Pero siempre, insisto, lo serán según la definición de arte que se sustente. Es que —acotemos— consideramos ciertas obras como arte en virtud de un consenso y de ciertas —¡vaya casualidad!— reglas de juego. Y no es una respuesta salomónica la mía, aunque también: no olvidar jamás que Marcel Duchamp pretendió negar la posibilidad, siquiera la posibilidad, de definir el arte. ¿Entonces?

X

Nada es inocente, o sea, todo significa, lo que quiere decir que es «un equivalente a...», o sea, un signo. Nada es inocente, pues la inocencia sería aquí ausencia de significado, y hasta la inocencia, pretendida o real, es significativa. Es que para la semiótica aun aquello cuya finalidad última no es comunicar puede devenir en signo. Recordemos que en la introducción a *Signo*, Eco afirma que un libro sobre el signo —valga la sucesiva reiteración— es un libro sobre *todo*. La dialéctica entre los signos comunicativos —cuya finalidad es comunicar— y los expresivos —aunque su finalidad no es comunicar, en la lógica de la vida social también devienen significativos— permite establecer lecturas respecto al ser humano y a la cultura en que está inmerso. Así habríamos de ver las actitudes del ser humano en el juego: signos que mucho podrían decirnos de nosotros mismos.

Umberto Eco clamaba por una guerrilla semiológica, que intentara copar no los centros donde la comunicación se origina, sino aquellos donde llega, y que hiciera el análisis puntual de los contenidos según los códigos del lugar dónde son recibidos. Esa sería la manera no de controlar la recepción —poder aún más terrible que el supuestamente omnímodo de quién decide qué comunicar—, sino de establecer una lectura crítica de la comunicación. Tal ha de ser nuestra actitud con los videojuegos.

Pienso desde Cuba. Insisto en este detalle, no tanto por ubicarme y ubicar a quién me lee en un contexto, sino porque siento que la actitud preconizada por Eco sería viable entre nosotros para los videojuegos foráneos —la gran mayoría— que nos invaden y para la naciente industria nacional: no los anatematicemos; mejor entendamos la lógica cultural en la que se realizan, crecen y se expanden.

Angela, con su pelo blanquísimo y ropa a la moda, no es para nada inocente. Exige manjares suculentos y que le cepillen los dientes, y ella solita es capaz de apagar la luz cuando quiere dormir. Tom hace otro tanto, se pone triste si no juegan con él y reclama su comida diaria con puntualidad inglesa. Han sido muy populares, es cierto, tanto o más que los Aristogatos que alcancé a ver en mi infancia, que el otro Tom, siempre esquilado por Jerry, y que el alborotador Jim, a quien suponía mexicano, pues como tal hablaba en las versiones de mi niñez. Angela y Tom son tan o más populares que aquellos, y como aquellos, igualmente significativos.

Mas, ¿tienen el mismo sentido donde fueron concebidos que entre nosotros? Tal vez sus creadores quisieron hacer un producto universalmente válido, o fueron ellos mismos los primeros sorprendidos al apreciar su popularidad en espacios en los que, tal vez, nunca pensaron. Poco importa una u otra variante. Lo cierto es que no basta el alcance que los fabricantes pretendieron para entender el sentido que entre los jugadores pueden tener.

Angela y Tom han desandado nuestras calles. En *tablets* y teléfonos inteligentes de personas de cualquier edad dejaban oír sus maullidos. Sin embargo, apenas nos referimos a ellos en nuestros debates sobre el consumo audiovisual, como tampoco nos referimos a los tantos personajes y tendencias de los juegos. O lo que es igual, apenas indagamos en sus significados. Esa zona, la de los videojuegos, ha permanecido en un limbo de virtualidad más virtual que la realidad emanada de los ordenadores. Ya va siendo hora de asumirlos sin prejuicios y sin mistificaciones: es hora de entender que estudiarlos es estudiar al ser humano: el que juega desde que el mundo es mundo; el que seguirá jugando mientras haya un planeta donde hacerlo.



BIBLIOGRAFÍA

- Albornoz, María Belén: «Cibercultura y las nuevas nociones de privacidad», en *Revista Nómadas*, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Bogotá, Colombia. Disponible en <http://nomadas.ucentral.edu.co/index.php/21-ciberculturas-metaforas-practicas-sociales-y-colectivos-en-red-nomadas-28?start=4>
- Caillois, Roger: *Los Juegos y los Hombres. La máscara y el vértigo* Disponible en <https://www.scribd.com/doc/136919183/roger-caillois-los-juegos-y-los-hombres-pdf>
- Carpentier, Alejo: «De una supuesta influencia del cine», en *El cine, décima musa*. Compilación y prólogo de Salvador Arias. La Habana. Ediciones ICAIC, 2011, pp.236-238.
- Eco, Umberto: «Por una guerrilla semiológica», en *La estrategia de la ilusión*. Barcelona, Editorial Lumen, 1987. Disponible en <http://omegalfa.es/downloadfile.php?file=libros/para-una-guerrilla-semiologica.pdf>
- _____: *Signo*. Barcelona, Editorial Labor, 1988.
- Huizinga, J.: *Homo ludens. El juego y la cultura*. México, Fondo de Cultura Económica, 1943.
- Morawski, Stefan: «¿Qué es una obra de arte?», en *Textos escogidos de Estética*. Compilación de Orlando Suárez Tajonera. La Habana. Editorial Pueblo y Educación, 1991.
- Morin, Edgar: *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona. Editorial Seix Barral, S.A., 1961.
- Welsh, Wolfgang: «El deporte, considerado desde el punto de vista estético e incluso como arte», *Actualidad de la estética, estética de la actualidad*. Selección: Desiderio Navarro. La Habana. Centro Teórico Cultural Criterios, 2011, pp.164-211.
- Wolf, Mark J.P. y Bernard Perron: «Introducción a la teoría del videojuego», en <http://www.raco.cat/index.php/Formats/article/viewFile/257329/344420>

NOTAS

- ¹ En España recomiendan usar la palabra tableta, sin embargo, como no es lo usual en nuestro país, prefiero el anglicismo.
- ² Uso la palabra siguiendo a Stephan Morawski, quien veía la obra de arte como «un objeto que posee al menos una estructura mínima expresiva de cualidades y modelos cualitativos, transmitidos sensorial e imaginativamente. Este objeto, añadiré, es un artefacto, en el sentido en que se ha producido directamente por medio de una *techné* determinada, o bien es el resultado de alguna idea ordenadora. Finalmente, este objeto se relaciona de una manera u otra con la individualidad creativa del artista. El proceso, con su principio, medio y fin, también es una especie de objeto estético», a lo que añadía ideas que lo conectan con las tesis de este ensayo: «Toda obra de arte, más que ser, ocurre (...), se produce merced de una colaboración del artista con su público. La teatralización del arte es en la actualidad un fenómeno importante», lo que se da «donde quiera que el arte afirme lo que tiene de juego. Este factor lúdico nos estimula a hablar del cometido cuasi ritual del arte contemporáneo».
- ³ En cursivas en el original.



14 BIENAL
DE LA
HABANA
2021/2022

La 14^{ta} Bienal de La Habana: ¿otra diferente?

Israel Castellanos León

«La Bienal diferente» se nombró una reseña sobre la 1^{ra} Bienal de La Habana (BH) escrita a ocho manos por ilustres colaboradores de *Revolución y Cultura* (No. 8/84).¹ E igual calificativo han dispensado algunos medios de información a la 14^a edición del evento celebrado entre el 12 de noviembre de 2021 y el 30 de abril de 2022. La primera se consideró distinta a otras realizadas en el mundo. ¿Y la más reciente, a cuál(es)?

En la praxis curatorial, su tema Futuro y contemporaneidad giró básicamente en torno a la (des)colonización. Así se manifestó en el evento teórico (16-20 de noviembre) y en la muestra *Caminos que no conducen a Roma. Colonialidad, descolonización y contemporaneidad*, inaugurada en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam (CACWL). Conviene recordar que como Tradición y contemporaneidad se identificó la tercera BH (la primera con temática, en 1989). Y que, dos años después, la cuarta se inclinó por El desafío a la colonización. De tal modo, la BH se recicla o revisita temáticamente.

A la extrema derecha, Juan Carlos Rodríguez presenta *Farmacia* en el evento teórico de la 14^a BH. (Foto: Alain Cabrera). Y bajo estas líneas, Glenda Salazar en su proyecto durante la 1^a Experiencia, en CACWL. (Foto: Israel Castellanos).



¿La 14^a fue acaso diferente por estructura? Mantuvo la triada usual: evento teórico-talleres-exposiciones. Anteriormente, se inauguraba todo en la primera quincena. Esta vez, y por la COVID-19, adoptó una concepción de proceso, como previamente hizo el Octavo Salón de Arte Cubano Contemporáneo.² Ello permitió renovar, por ejemplo, la muestra del CACWL, que se habría tornado muy larga con los mismos exponentes durante casi seis meses. También permitió seguir el desarrollo de algunos proyectos formulados en esa etapa inicial, v.g. *El bosque de los nombres*, de la cubana Glenda Salazar, que debía de culminar con la restitución de plantas en el lugar de donde habían sido eliminadas. Además, hubo muestras colaterales y otras que se integraron al programa central de la BH.

¿Tuvo la 14^a una extensión temporal diferente? Sí, en relación con el propio evento pero no con otros.³ La duración estuvo más determinada por la coyuntura sanitaria que por imperativos conceptuales. Se verificó en tres etapas: Experiencia 1 o Preámbulo (12 de noviembre-5 de diciembre de 2021), Experiencia 2 o La Habana de la Bienal (6 de diciembre de 2021- 24 de marzo de 2022) y Experiencia 3 o Regreso al porvenir (25 de marzo- 30 de abril de 2022).

¿Fue distinta por su extensión territorial? Nuevamente, la BH se irradió a varios puntos de la capital y otras provincias.⁴ Algunas de las incluidas en la edición anterior participaron con diferentes propuestas de los mismos proyectos: *Farmacia*, en Pinar del Río; *Ríos intermitentes*, en Matanzas; *Mar adentro*, en Cienfuegos. Sancti Spiritus cambió Zaza del Medio por intervenciones en Trinidad y en la cabecera provincial (*Carnaval conceptual*, de Álvaro José Brunet Fernández y Grupo 14avos).

Una acción como *El árbol de la vida* recorrió las dos ciudades espirituanas, la Perla del Sur y La Habana. Camagüey no tomó parte. En su lugar debutaron: Artemisa (Fundación Ariguanabo, San Antonio de los Baños), Holguín (*Configurando catacumbas: Mundos soñados*) y Santiago de Cuba (en el Prado de las esculturas). El Malecón habanero incluyó esculturas de otras provincias en Detrás del Muro (Dedelmu), gracias a viajes previos del comité organizador y encuentros con artistas en sus lugares de residencia.



Se trabajó nuevamente en comunidades y, otra vez, en la del municipio de Regla. En esta ocasión, con *Yemayá canta a La Habana, en Regla*; y el proyecto *Café minorista-Efecto distanciamiento*, del cubano Felipe Dulzaidés y el alemán Hans Winkler.

¿Se desarrolló la 14^a BH en circunstancias especiales, diferentes? Sí y no. Enfrentó un boicot mediático internacional y una pandemia, con los sabidos hándicaps en los planos material y humano. (De hecho, el gestor de Dedelmu falleció antes de inaugurar la cuarta edición de su proyecto). Ahora bien, históricamente el evento ha encarado dificultades que parecían inviabilizar su realización. La cita de 2018 se postergó un año tras un ciclón devastador, también resistió la convocatoria de una bienal alternativa y contestataria (Bienal 00). En tanto que las celebraciones de 1991, 1994 y 1997 coincidieron con los años críticos del Período Especial.

¿Fue otro el comité organizador? A partir de la segunda BH (1986), el entonces llamado Centro Wifredo Lam (CWL) asumió la organización del evento, subordinado al Consejo Nacional de Artes Plásticas y al Ministerio de Cultura. Así se ha mantenido *grosso modo*, con algunos cambios en la dirección de esas instituciones matrices y en la nómina de curadores. A los del CWL se han incorporado



colegas invitados de manera muy puntual. Y en la 14^a se conservó el núcleo curatorial de varias ediciones previas.

En la más reciente ¿se apeló a una estrategia de promoción diferente? Se mantuvieron las reseñas, entrevistas y noticias en prensa escrita y digital. También, el Noticiero de la Bienal y la página web de la BH. Pero hubo ciertas novedades. Se efectuaron varias conferencias de prensa: dos iniciales para defender la pertinencia político-cultural y logística del evento; y una anterior a cada etapa o experiencia. Se realizaron encuentros periódicos con expositores del CACWL. Se acudió más a Internet y a perfiles personales en redes sociales del comité organizador para reportar inauguraciones y acciones en vivo o *streaming*.

Se creó una red de colaboradores por WhatsApp para informar y coordinar. Se publicaron reseñas e informaciones solo digitales en *Noticias de Artecubano*. Se utilizó la plataforma YouTube para dar a conocer intervenciones virtuales y otros materiales. Se entregó a la prensa información en pdf y descargable en sitio web del centro organizador. El catálogo, usualmente a tiempo para el *vernissage*, se confeccionó a posteriori dada la carencia de papel y la concepción del evento como proceso, documentable al final.

De manera que la 14^a BH no ha representado esencialmente un punto de inflexión o paradigma diferente sino, más bien, otro giro de tuerca.

II

¿Se podría afirmar otro tanto de *Farmacia*?

Ante todo, conviene recordar que surgió como parte del proyecto de vida *Volver a la tierra*, de Juan Carlos Rodríguez. Este creador visual pinareño abundó al respecto:

Es la proyección de un mandala a escala social que devino en escuela transdisciplinar de artes visuales con el propósito reintegrar al ser humano a la naturaleza. Para ello se sustenta en la memoria telúrica como sustrato del imaginario, y en el arte como proceso de sanación. Esta concepción es la plataforma curatorial que rige el proyecto en su desarrollo.

Concebido en su total dimensión como obra en proceso, su funcionamiento incluye talleres pedagógicos, exposiciones, eventos teóricos, producción, promoción, colaboraciones y memoria del proyecto. Su evolución puede perfilarse en dos etapas (ediciones) convergentes en una estructura pedagógica de base telúrica, la cual dialoga y se nutre continuamente de un sistema que nace en lo antropológico y culmina en lo poético.⁵

¿Cómo se escogió la propuesta para esta Bienal?

*Fue una decisión del equipo curatorial de la BH. Curiosamente, cuando se lee la plataforma conceptual de la 14^a Bienal y la concepción de *Farmacia* se perciben grandes coincidencias que tienen como centro el carácter liminal del arte para ahondar en la relación del ser humano con su entorno. Percibo un interés común de retomar una conciencia del tiempo mítico donde el individuo tenía, desde lo sagrado, una estrecha conexión con la naturaleza.*

Un sentir que es global y no privativo del arte. Pienso que el reto, presente en ambas propuestas, era lograr conciliar esa relación desde los imaginarios actuales. Intentarlo era el camino.

¿Qué similitudes y diferencia hubo entre la *Farmacia* de la 13^a y 14^a BH?

Si en la Bienal anterior se mostró bajo su eslogan Una concepción, una escuela en su carácter procesual y pedagógico, en esta edición se hizo énfasis en determinadas zonas de investigación y desarrollo del proyecto bajo su premisa Volver a la tierra. Para ello la curaduría se diseñó siguiendo un itinerario, con proyectos que abarcaran las tres experiencias de la BH, divididos en cuatro ejes.

*Uno es el Botiquín Promocional *Farmacia* (muestra de archivo y memoria de la historia de *Farmacia*). Otro lo conforman las exposiciones (Paisajes cómplices, Aproximaciones y Óptica de precisión) que en su conjunto constituyen un acercamiento a la subjetividad de los participantes con el interés de ahondar en la complicidad entre lugar-memoria-imaginario-paisaje.*

El tercero estuvo representado por el II Evento teórico Memoria telúrica: Volver a la tierra, dirigido a conformar una cátedra transdisciplinar de estudios teóricos que tuviera como centro la investigación de los espacios de producción simbólica (imaginarios), la imagen y sus interrelaciones con el arte como proceso de sanación. De allí saldrían las propuestas pedagógicas y curatoriales del proyecto para accionar dentro de esos espacios en favor de una transformación social.

El cuarto eje fue el Proyecto de Colaboración Gestos, consistente en intercambios para tejer una red de experiencias y construcción de diálogos con artistas, curadores, instituciones y organizaciones del mundo en pos de regresar al ser humano a la tierra como fundamento de una vivencia poética de la realidad que sentara las bases de un nuevo humanismo.

¿Qué retos hubo de encarar *Farmacia* en la 14^a BH?

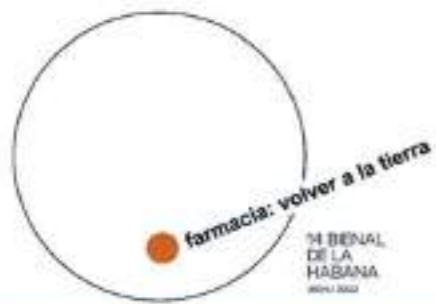
La producción. Eso es parte de la adrenalina de preparar proyectos curatoriales en «nuestras condiciones». A esto hay que agregar la crisis existencial, política y espiritual de nuestra época. Realmente hay que llevar puesto un buen marcapasos.

La receta médica es un recurso gráfico y promocional que *Farmacia* utilizó en su edición anterior. Sin embargo, el círculo se mantuvo en su identidad visual. ¿Tenía algún significado especial?

El diseño de la receta médica responde a la esencia del proyecto y se empleó por primera vez en 2014 para la exposición Ejercicios. Mantener la identidad visual del logo posee

A la izquierda, Glenda Salazar en su proyecto durante la 3^a Experiencia, en Universidad de las Artes (Isa, antiguo Country Club). (Foto: Maité Fernández). Debajo, obra del panameño Emmanuel Mose en el cuarto Dedelmu. (Foto: Maité Fernández); e instalación *La línea del horizonte*, del espirituario Osley Ponce, en la cuarta edición de Dedelmu. (Foto: Maité Fernández).





Collages de Farmacia. Cortesía de Juan Carlos Rodríguez

varios propósitos que van desde su posicionamiento hasta hacer visible la concepción de Farmacia: posibilitar el «proceso de individuación». Es un término de la psicología de Jung y designa un riguroso proceso de autoconocimiento que debe armonizar las diferentes partes de la psiquis. Simbólicamente, se representa con el mandala. Pero aquí llegaríamos a una exégesis que traspasa el entendimiento de los humanos, a quienes solo nos es dado arar nuestro destino e intentar la extensión del círculo.

¿Cómo ha sido la presencia o participación de los jóvenes en Farmacia?

Aunque posee un fin superior, es una escuela de formación de artistas, de profesionales para laborar en el campo artístico, de público y una plataforma de difusión y promoción para sus participantes. De ahí que su estructura incluye todas las edades, entre ellas las de los niños y jóvenes en los que se cifran las mayores opciones para transitar como artistas e incluirse en el circuito del arte. La participación de ellos se hace desde una estrategia curatorial y pedagógica que incluye talleres, exposiciones y colaboraciones donde están incluidos. La decimotercera y decimocuarta BH han sido ejemplos de ello.

Algo más que consideres relevante y/o de interés sobre un proyecto con acciones en las tres experiencias de la 14^a BH...

Quisiera resaltar la concepción de la memoria telúrica y cómo se materializa en los talleres pedagógicos, proyectos curatoriales y estructura pedagógica orientada por un sistema que descansa en cuatro pilares: antropológico, psicológico, filosófico y poético. Lo antropológico define al hombre como ser telúrico donde convergen lugar, tiempo y memoria. Lo psicológico unifica conciencia, inconsciente personal-colectivo y supraconciencia. Lo filosófico devela en las obras el ser de las cosas: la esencia. Lo poético perfila la imagen por su capacidad de penetrar en la realidad y transformarla.

Desde esa perspectiva el arte es un sendero, no un fin. Ya el propio concepto arte es una atadura; de hecho, el gran salto sería dejarlo atrás. Un salto al vacío en el sentido zen. Es una iniciación que empieza en lo telúrico como matriz y –pensando en Lezama y Eliot– termina en lo estelar, en la vivencia poética. Teniendo esto presente, y a partir de ejercicios de creación, se ahonda en la subjetividad.

Las prácticas tienen como centro al individuo, su vida y contradicciones. La iniciación contempla descender a su interior (inconsciente personal y colectivo). El propósito es condensar ese mundo en imágenes poéticas que incidan en el desarrollo de la personalidad. Así los participantes se adentran en una fase de autoconocimiento a la vez que se nutren de las diferentes concepciones del arte y su expresión. Para lograrlo se incluye el estudio de los mitos y los símbolos. La realización de una obra lleva a la otra hasta definir un perfil. Por lo general, este refleja lo que los psicólogos denominan un complejo. Esa es la base de los futuros trabajos y donde comienza la labor de saneamiento de Farmacia.

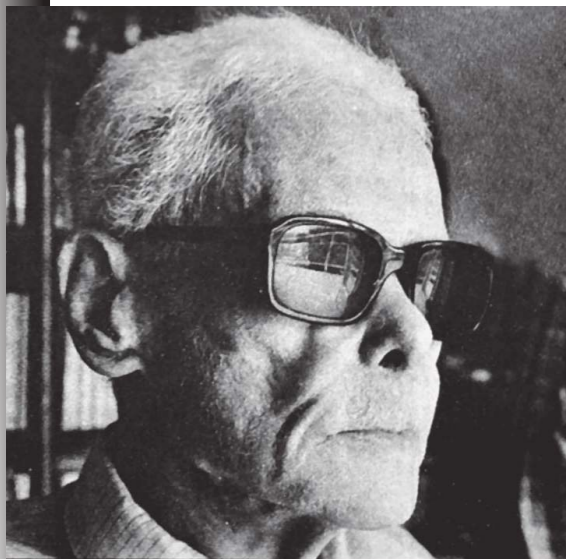
Es aquí donde percibo la diferencia, y es lo que vimos durante la 14^a Bienal. Una escuela transdisciplinar de artes visuales con una concepción telúrica y humanista constituye la base de un sistema que nace en lo antropológico y culmina en lo poético. Sobre él se establece una estrategia pedagógica, organizada desde las primeras edades hasta el final de nuestros días, con un objeto superior al de formar artistas. Como dijo Lezama acerca de su sistema poético, no «pretendo la soberbia de pensar que es algo único».

NOTAS

- ¹ Cfr. Israel Castellanos L. "BH en RyC". *Revolución y Cultura*. La Habana, no. 3 de 2018.
- ² Cfr. Israel Castellanos L. "Cdav: quien te ve, te vio y ¿verá?". *Revolución y Cultura*. La Habana, no. 3 de 2021, pp. 50-54. (www.ryc.cult.cu)
- ³ Cfr. Israel Castellanos L. "La construcción de lo posible: una Bienal cada vez más excéntrica". *Revolución y Cultura*, La Habana, no. 3/2019, pp. 36-50. (www.ryc.cult.cu)
- ⁴ Idem.
- ⁵ Todas las declaraciones de Juan Carlos Rodríguez fueron dadas al autor de este trabajo por WhatsApp entre el 12 de enero y el 29 de octubre de 2022.



Los 120 de Marcelo Pogolotti



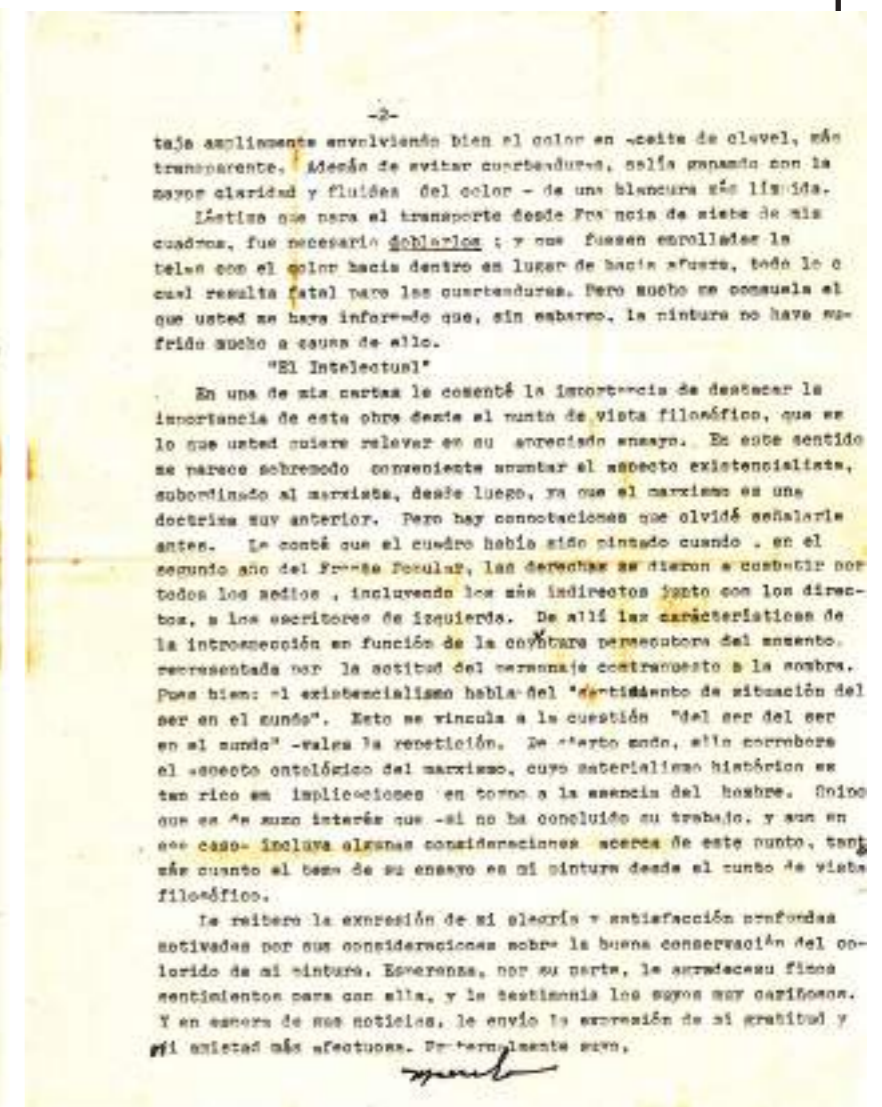
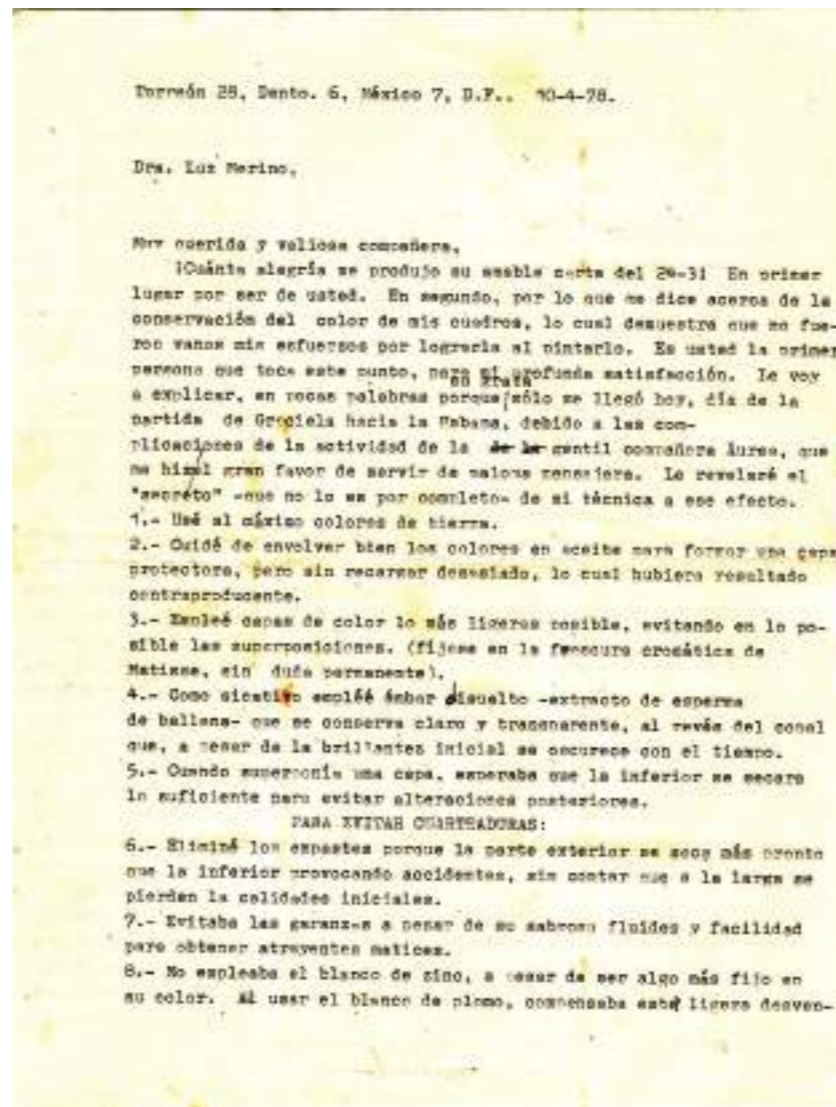
Inaugurada el día de su nacimiento (12 de julio), la exposición *Marcelo Pogolotti. Los ciclos de la Historia* conmemoró el cumpleaños 120 de ese artista visual y escritor, quien fue otro cubano que vino al mundo con la República, en La Habana de 1902. Y falleció en la misma ciudad un 25 de agosto, pero de 1988. Curiosamente, la exhibición abierta hasta el 31 de agosto de 2022 en la habanera galería 23 y 12 cubrió las fechas de su ciclo vital.

La ocasión fue muy especial, no solo por las efemérides ni por mostrarse obras que rara vez se exhiben fuera de las salas permanentes del Museo Nacional de Bellas Artes, sino por exponerse otras menos conocidas de quien afirmó un año antes de morir: "He sido y un poco lo soy aún, un soñador".¹

La exhibición procuró "mostrar la concurrencia de los acontecimientos históricos expresados en la obra del artista en un ciclo que parece repetirse en nuestra contemporaneidad". Así lo expresó Roberto Cobas en el catálogo correspondiente. El curador se refería a pinturas y dibujos datados en los años treinta del siglo pasado. Y cabría recordar que, también en su escritura, M. Pogolotti consideró la Historia como creación.

La referida muestra, coordinada con el Consejo Nacional de Artes Plásticas, es continuidad del homenaje al artista iniciado el 12 de mayo en la Unión de Escritores y Artistas de Cuba con una exposición de su obra escrita (curada por Lesbia Vent Dumois) y un panel donde participaron Helmo Hernández, Roberto Cobas e Israel Castellanos. Este panelista aprovechó la oportunidad para vincular vida y obra de Marcelo y su hija Graziella, que en el mismo año cumplió sus noventa de vida.²

Entre los valiosos textos publicados sobre el artista en *RyC* se halla una entrevista que tuvo como antecedente un intercambio epistolar sostenido por él con la recién fallecida Luz Merino Acosta (La Habana, 1943-2022), reconocida profesora universitaria especializada en las artes visuales cubanas de la República neocolonial y colaboradora de esta revista. En homenaje a esos dos entrañables intelectuales, se rescata la referida publicación (*La secreta técnica de Marcelo Pogolotti*) aparecida originalmente en noviembre de 1987, pp. 45-47 e ilustrada con foto de Marcelo Pogolotti (en blanco y negro) y su pintura *Cronometraje*. (ICL)



NOTAS

¹ Bernardo Marqués Ravelo. "Marcelo Pogolotti: he sido y soy un soñador". El Caimán Barbudo. La Habana, año 21, edición 234, 1987, p. 23.

² Cfr. Israel Castellanos León. "Marcelo y Graziella Pogolotti: de tal palo, tal astilla". *Revolución y Cultura*, La Habana, no. 1/2021, pp. 2-5.



La secreta técnica de Marcelo Pogolotti*

Luz Merino Acosta

Recuerdo que en 1978, cierto profesor mexicano que visitaba las Salas Cubanas del Museo Nacional me comentó con extraordinario entusiasmo la alta calidad en la factura de la obra de Marcelo Pogolotti. Llamaba su atención el color, que era limpio, claro, sin grietas en las zonas blancas.

De inmediato, escribí al Maestro contándole la anécdota por lo que suponía como valoración de su obra. Poco tiempo después, recibí una emotiva carta suya en la que me resumía sus procedimientos técnicos.

Aprovechando la presencia de Pogolotti entre nosotros, quise conversar con él más ampliamente sobre el tema a partir de la significativa connotación que los aspectos técnicos en la pintura tienen actualmente y a su relativo peso en los estudios del proceso plástico cubano desde el surgimiento de la pintura moderna en nuestro país.

Con la misma generosidad con que hace casi diez años entregaba aquella valiosa información a una modesta alumna, Marcelo Pogolotti ha respondido ahora mis preguntas, quizás sin percatarse de que así revela públicamente, por primera vez, los secretos de su técnica.

Desde el inicio

- ¿Cuál era para usted el primer paso en el proceso creativo?
- Antes de pintar lavaba la tela con agua enjabonada. Esto había que hacerlo con mucho cuidado para evitar que el jabón se llevara el soporte, pues, como se sabe, el soporte tiene una capa grasienta y endurecida, que el jabón suprimía. Este lavado tenía una doble intención: una, de que la pintura se adhiriera a la tela y me aseguraba contra el desconchamiento; y dos, se hacía la tela más blanca, más clara, pues el jabón le quitaba ese halo grisáceo. Cuando el fondo sobre el que se pinta es claro contribuye a la claridad de la pintura.
- ¿Realizaba después un boceto?
- Sí, realizaba un apunte o boceto elemental para visualizar el tema pictórico. Arreglaba los defectos del primer apunte y eso lo pasaba a la tela volviendo a modificar si era necesario.

A veces, sencillamente, hacía el dibujo en la tela y pintaba. Otras, hacía la pintura en la tela en grisalla directamente y después pintaba encima la coloración correspondiente.



Un aspecto básico es que aplicaba el color en capas muy ligeras, porque de ese modo la pintura se seca de una manera más homogénea. Si el color se aplica en capas gruesas se seca más rápido en el exterior que en el interior y esa diferencia se traduce más tarde en quebraduras, alteraciones del color y pérdida del brillo.

Eliminé los empastes porque la parte exterior seca más pronto que la inferior [¿interior?] provocando accidentes, sin contar que a la larga se pierden las calidades iniciales. Igualmente evité en lo posible la superposición, pero cuando lo hacía esperaba a que la capa inferior [¿interior?] se secara lo suficiente para evitar alteraciones. Antes de retocar un color esperaba que se secara lo más posible.

- ¿La claridad que caracteriza a su obra pictórica se debe a algún procedimiento especial?

- En parte creo que sí. Yo empleaba como secativo y aglutinante el ámbar disuelto. En general, los pintores utilizaban el copal que intensifica el color, pero tiende con el tiempo a ennegrecer y oscurecer la pintura; en cambio, el ámbar conserva la claridad y la transparencia. Creo que fui uno de los pocos pintores cubanos que utilizó esta técnica. Debo aclarar que este producto lo vendía una casa belga de gran prestigio por la calidad de los productos: que se llamaba la casa Blokk. Esta casa -según decía- molía los colores a mano para conservar mejor los pigmentos y no a máquina.

Cómo conserva del color

- ¿A qué le atribuye la conservación del color?
- Pues verán, yo cuidaba siempre de envolver bien los colores en aceite

de clavel para formar una capa protectora. Este es un aspecto esencial, pues si hay exceso de aceite se corre peligro de que el color del aceite enturbie el pigmento, y si es insuficiente, el color queda expuesto a las contingencias de la atmósfera. De modo que mezclaba una cantidad de aceite para crear una capa alrededor del color y que lo protegiera.

Además, no empleaba el blanco de zinc, a pesar de ser algo más fijo su color, usaba el blanco de plomo y compensaba esta ligera desventaja envolviendo el color en aceite de clavel, más transparente. Además de evitar cuarteaduras, salía ganando con la mayor claridad y fluidez del color, que era de blancura más límpida.

Antes de aplicar el barniz esperaba a veces seis meses o un año hasta que estuviera bien seco el color; otras veces no barnizaba.

- Aparte del óleo, quisiera que se referiera a otras técnicas que ha trabajado...

- Trabajé la acuarela como experimento, prefería el gouache. Me resultaba más fácil su técnica por su cercanía al óleo. Y por otra parte, creo que el gouache tiene más posibilidades que la acuarela.

- ¿Y cómo aprendió la técnica del gouache?

- Pues la aprendí leyendo libros y aplicando, experimentado.

Textura y profundidad

- En algunos de sus dibujos hay collages, pero no el tradicional, es como metálico...

- Efectivamente, collage metálico; creo que era la primera vez que se hacía. Como hacía búsquedas, quise experimentar en ese sentido. Con los metales conseguía unos matices de gris muy difíciles de obtener en pintura, obtenía la textura y el matiz del gris. En pintura es muy difícil conseguir la diferencia entre un gris de zinc y uno de plomo.

Con este collage metálico obtuve una sensación de profundidad. Por ejemplo, en El hombre de hierro se confunden los grises realizados en colores y los metálicos.

- ¿Puede decirse que el collage metálico en Campos magnéticos está en función de la textura y la profundidad?

- En Campos magnéticos con la aplicación metálica conseguí cierto efecto de profundidad manteniéndome en la misma superficie; o sea, el trazo de metal en la misma superficie que la pintura. En esta obra logré esa sensación de profundidad en una pintura bidimensional. La pintura es una superficie plana. Hay pintores que gustan de ilusionismo, como por ejemplo, los impresionistas que buscaban efectos luminosos transparentes.

- ¿Y en su caso?

- Yo soy de los que -al igual que otros- no gustan del ilusionismo y creo que la textura es calidad de pintura, pero no es ilusionismo.



*Entrevista publicada en la revista Revolución y Cultura. La Habana, noviembre de 1987, pp. 45-47. Ilustrada con retrato fotográfico de Marcelo Pogolotti (en blanco y negro) y su pintura Cronometraje.

Ballet Nacional de Cuba

Vuelve a la carga con estrenos y promociones

Después de un breve período de ausencia de estas páginas —por razones de salud— este cronista retorna con renovada pasión por la danza toda, y en consecuencia el Ballet Nacional de Cuba, que ostenta ahora en sus programas de mano el merecido reconocimiento oficial de Patrimonio Cultural de la Nación, me despierta las motivaciones respectivas a partir de los tres estrenos coreográficos pos-pandemia en los inicios del presente año.

Dichos estrenos son creaciones de coreógrafos foráneos, con características estilísticas diversas e inclusivas. Y lo mismo puede decirse de los soportes musicales empleados en cada uno. El programa se completaba con un par de afortunadas reposiciones: así lo fue para la apertura el dúo *Love Fear Loss*, del brasileño Ricardo Amarante, y la espléndida pieza del ruso-estadounidense Alexei Ratmansky, *Concerto DSCH*, con la potente música de Dimitri Shostakóvich.

Otra nota alta que resuena con brillantez en estas representaciones sobre la escena de la Sala Avellaneda del Teatro Nacional de Cuba, proviene de los reajustes en los elencos. La ejecutoria directoral de la primera bailarina Viengsay Valdés se nos muestra atinada al realizar acertadas promociones en los diversos rangos del cuerpo de baile del BNC, particularmente entre los bailarines principales y los solistas, y ascendiendo a Yankiel Vázquez como nuevo primer bailarín. Promociones que no deben dejar al margen el éxodo de talentos juveniles ocurrido desde 2019, y sin embargo, en cuanto a la técnica, los intérpretes de los títulos programados demostraron con creces su rotunda formación académica como recién egresados de la Escuela Nacional de Ballet. No obstante, nuestros reproches van dirigidos a la lógica maduración dramática incipiente, y a las incorporaciones físicas de la danza contemporánea y las llamadas «fusiones» al uso.



Sobre las obras estrenadas

Con *Otra bella cubana*, Susana Pous se estrena a sí misma como coreógrafa cubana. Si bien sabemos que nació y se formó como bailarina en España, por más de dos décadas ha desarrollado ella una carrera destacada en Cuba, su país de adopción, donde ha constituido, además, una simpática familia.

La génesis de su propuesta se origina en la concepción musical que del tema homónimo del violinista cubano José White, hace la compositora y cantante Eme Alfonso. Recreado por una banda electroacústica y con pertinentes diseños a cargo de Guido Galí, Pous expone en su coreografía las exploraciones que ha realizado para reproducir un mundo que, confiesa, le es esencialmente muy cercano, esta vez desde una visión social sobre el papel de la mujer en la sociedad cubana *hic et nunc*. Vinculada siempre a la danza contemporánea mediante su propia agrupación, Micompañía, Susana Pous aceptó la invitación aperturista de

Reny Martínez

Viengsay Valdés, puesto que —ha expresado— siempre ha sido defensora de la idea de que la danza debe asumirse como un todo. Por lo tanto, fue un verdadero reto: «El riesgo es consustancial a la evolución», aseguró la bailarina y coreógrafa.

Le siguió el estreno en Cuba del ballet en un acto *A fuego lento*, con coreografía del ya mencionado Ricardo Amarante, autor igualmente de los diseños de luces y vestuario, discretamente ajustados a los fines buscados. Por otra parte, el soporte musical compuesto con fragmentos de Lalo Schifrin, Astor Piazzolla y Sayo Kosugi, permitió el lucimiento a sus intérpretes principales: la primera bailarina Grettel Morejón y el promovido Darío Hernández (donde exhibe su elegante y atlético físico), con la participación eficaz de cuatro parejas de solistas bien *afiatadas*. El vocabulario de pasos, intencionadamente restringido en su paleta de movimientos recurrentes y disruptivos, por momentos llega a ser punzante.

Y, después de un dilatado intermedio, en el vasto escenario de la Avellaneda, a telón abierto y en *blackout*, de súbito irrumpió el ya mencionado, Darío Hernández, con su figura de *danseur* noble y un carisma especial para ejecutar *el centro* de una clase académica de ballet, una especie de solo-performance denominada *BALLET 101*, únicamente guiado por los pasos anunciados por dos maestros de ballet en *off* y con dos cenitales como iluminación. Un *tour de force* de quince minutos intensos que fue gratificado con una sonora ovación.

Esta coreografía que ahora ingresa en el repertorio del BNC, pertenece a la autoría del bailarín canadiense Eric Gauthier (exsolista del Ballet de Stuttgart), que lo estrenó allí en 2006. Gauthier, también diseñador de luces y vestuario, decidió emplear un collage de sonidos con Jens Peter Abele, y para el montaje del solo se apoyó en el bailarín Cesar *Sonny* Locsin, con experiencias múltiples en ballet clásico, moderno,



contemporáneo y jazz, y que actualmente dirige su propia agrupación en su natal Filipinas. Es un caleidoscopio de pasos con sus variantes a partir de las cinco posiciones del canon académico, siempre con el aplomo necesario para seguir el ritmo natural de las voces en *off* de los *maitres* de ballet en una supuesta clase de ballet.

El espectáculo concluyó con la deslumbrante coreografía del muy mediático Alexei Ratmansky a cargo de un juvenil cuerpo de baile sin la seguridad necesaria para lograr los desconcertantes

rebuscamientos en los dúos y tríos que, sin duda, ya lograrán en ulteriores representaciones.

Esta obra contó con el acompañamiento en vivo de la Orquesta Sinfónica del Gran Teatro Alicia Alonso, con la dirección afortunada de su titular Yhovani Duarte, y la eficaz ejecución al piano de la concertista Daniela Rivero. Se trata de la interpretación de una muy exigente pieza del gran compositor Shostakóvich, que merecía una más cuidada afinación del Steinway utilizado.

La Habana, marzo 2023

