

VILLA MARISTA EN PLATA

Arte, política, nuevas tecnologías

ANTONIO JOSÉ PONTE

EDITORIAL HYPERMEDIA

Infanta Mercedes 27. 28020 — Madrid
www.editorialhypermedia.com
hypermedia@editorialhypermedia.com
+34 91 220 34 72

De la primera edición:

© Editorial Colibrí

De la presente edición, 2014:

© Antonio José Ponte

© Editorial Hypermedia

Editorial Hypermedia

Tel: +34 91 220 3472

www.editorialhypermedia.com

hypermedia@editorialhypermedia.com

Sede social: Infanta Mercedes 27, 28020, Madrid

Corrección y edición digital: Gelsys M. García Lorenzo

Diseño de colección y portada: Roger Sospedra Alfonso

ISBN: 978-1502926111

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, ya sea electrónico o mecánico, el tratamiento informático, el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del copyright.

EDITORIAL HYPERMEDIA

Infanta Mercedes 27. 28020 — Madrid
www.editorialhypermedia.com
hypermedia@editorialhypermedia.com
+34 91 220 34 72

ANTONIO JOSÉ PONTE (Matanzas, Cuba, 1964) Ha publicado, entre otros títulos, *Las comidas profundas* (Deleatur, Angers, 1997), *In the cold of the Malecón & others stories* (City Lights Books, San Francisco, 2000), *Cuentos de todas partes del Imperio*(Deleatur, Angers, 2000), *Un seguidor de Montaigne mira La Habana/ Las comidas profundas*(Verbum, Madrid, 2001), *Contrabando de sombras* (Mondadori, Barcelona, 2002), *El libro perdido de los origenistas* (Aldus, México, 2002), *Asiento en las ruinas* (Renacimiento, Sevilla, 2005), *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos* (Fondo de Cultura Económica, México, 2005) y *La fiesta vigilada* (Anagrama, Barcelona, 2007). Dirigió durante una decena de números la revista *Encuentro de la Cultura Cubana*. Es vicedirector de *Diario de Cuba* (www.diariodecuba.com). Beatriz Viterbo Editora ha publicado un libro de ensayos sobre su obra: *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte* (Rosario, Argentina, 2009).

Prólogo

Las páginas que siguen se ocupan de los últimos años en Cuba. Una época que podría describirse a trazo rápido mediante dos rasgos: la desaparición de Fidel Castro de la escena pública y la exposición mediática de la violencia estatal.

No dudo que el estudio del primero de estos rasgos resulte apasionante. Más allá de las charadas e hipótesis a tejer desde que la salud del mandatario se convirtiera en secreto de Estado, sería provechoso reparar en las administraciones póstumas que él ha hecho de sí mismo. Podría tratarse como un problema de narratología, de cómo rebasar la tercera persona y recuperar la primera. De cómo fugarse de los partes clínico-mitológicos de Hugo Chávez hasta convertirse en periodista de columna. De cómo recuperar autoridad política hasta intentar volverse, más que un politólogo sagaz, un oráculo mundial.

He preferido ocuparme, sin embargo, del segundo de estos rasgos, de la visibilización de la violencia ejercida por el régimen cubano. La primera parte de este libro estudia cómo los órganos estatales de represión se han convertido en tema para algunos artistas. Las labores de Seguridad del Estado han dado pie a obras de Eduardo del Llano (*Monte Rouge*), Carlos Garaicoa (*Las Joyas de la Corona*) y Yeny Casanueva y Alejandro González (*Obra-Catálogo # 1*). La relación entre vigilantes y vigilados, entre agentes secretos e intelectuales, es estudiada en cada uno de estos ejemplos.

La segunda parte se detiene en la mayor discusión de escritores y artistas a propósito de la censura y la represión estatal. Entre finales de 2006 e inicios de 2007 fueron entrevistados en televisión tres antiguos comisarios políticos de los cuales no se tenía noticia desde hacía mucho tiempo. El rechazo a esas reapariciones consiguió una movilización bastante inusitada. La alarma intentó transformarse en polémica a través de los mensajes electrónicos circulados. Las autoridades tuvieron que encargarse de lo que amenazaba con volverse motín, y varios de los participantes se alarmaron ante las posibilidades abiertas ante ellos.

A partir de los documentos que trascendieron, he intentado recomponer las negociaciones entabladas entre autoridades y artistas. Por unos cuantos de estos últimos que quisieron acercar la discusión al presente, los más cautos hablaron solamente de la primera mitad de los años setenta. Pero, cualquiera que fuese el período en discusión, aquel debate ocurría en ausencia de Fidel Castro, y tanto a los viejos comisarios televisados como a los artistas y escritores en protesta podía acusárseles de sacar ventaja de esa convalecencia.

El ejercicio de remitirse a un discurso de 1961 en busca de los principios de la política cultural revolucionaria debió hacerse más apremiante que de costumbre. Quienes creyeron conveniente arqueologizar el debate, limitarlo a sucesos de hacía cuatro décadas, se mostraron interesados en salvar de toda responsabilidad al sistema político. Según ellos, toda culpa caía sobre un puñado de comisarios políticos siquitrillados. Para otros, censura y represión resultaban inherentes al sistema, y podían detectarse a lo largo de casi medio siglo. En resumen, la violencia política volcada sobre artistas y escritores se hizo tema de discusión en aquellos mensajes electrónicos.

La tercera parte de este libro, dedicada a la manifestación de la violencia de Estado, da cuenta del trabajo de un equipo de la Universidad de Ciencias Informáticas de La Habana, así como del trabajo de algunos blogueros independientes. Ese equipo universitario, activo bajo el nombre de Operación Verdad, se dedica a monitorear sitios y foros de internet donde se habla de política cubana. Su interferencia en esas discusiones, de cualquier grado que sea, procura anular toda crítica al régimen revolucionario. Una misión que equivaldría a la de los internautas chinos que reciben centavos de yuan por cada palabra tecleada a favor del oficialismo, si no fuera porque la calificación técnica de esos jóvenes permite sospecharles acciones más intrincadas.

En contrapartida a ellos, los blogueros independientes convierten en información lo que hasta entonces constituyera secreto, y sus empeños permiten avizorar el fin de la violencia sin testigos. Me he detenido particularmente en tres blogs realizados dentro de Cuba: *Generación Y* de Yoani Sánchez, *Octavo Cerco* de Claudia Cadelo, ambas residentes en La

Habana, y *Cruzar las alambradas* del holguinero Luis Felipe Rojas Rosabal. Quedan fuera, por supuesto, otros ejemplos valederos. Queda fuera mucho material de esos tres blogs, pues apenas cito aquellas entradas que denuncian el trabajo de Seguridad del Estado y describen lo útil de las nuevas tecnologías. Dos temas que podrían tomarse por constantes de la escritura bloguera cubana: la celebración de un vehículo propicio —internet, Twitter, telefonía móvil— y la comprobación del cerco oficial. Se trata, en ambos casos, de una exploración liberadora.

Para escribir estas páginas me he valido de mensajes electrónicos que otros se cruzaron, de imágenes captadas *in situ* por teléfonos móviles ajenos, de grabaciones de audio, y hasta de un expediente de seguimiento policial. Entradas de blogs, frases de Twitter, videos en YouTube, archivos digitalizados... He transcrito diálogos sostenidos por gente a las que ni siquiera conozco, como si mi trabajo fuera el de un escucha secreto. No en vano el título de este libro alude al cuartel general de la policía política cubana.

En muchos casos, he preferido atenerme a las particularidades de lenguaje de los mensajes electrónicos y los diálogos citados. En contra de mi costumbre de divagar y abrir paréntesis, apelo aquí a una escritura más estricta, y espero haber cumplido con la siguiente observación de Congreve: «*when I digress, I am at that time writing to please myself; when I continue the thread of the story, I write to please the Reader*».

Puse también límites a citas y referencias. William Congreve aparece en estas líneas, más adelante vendrán otros tres o cuatro nombres a propósito. Hannah Arendt, porque alguien la citó. Un personaje de Chéjov, porque me lo recordó alguien. Uno de Melville, por idéntica razón. El comienzo de un son de Chapottín y sus Estrellas, porque ni siquiera en la última revisión consiguió ser suprimido.

Soy consciente de que debí haberle ahorrado al lector algunas páginas de la segunda parte, pero he elegido pasar por puntilloso antes que por ameno. Asimismo, de no haberme acogido a discreción, habría podido agregar más comentarios en la tercera parte, aunque preferí que hablaran desahogadamente las citas extraídas de diversos blogs.

Debo el título de este libro a una pieza del artista plástico Carlos Garaicoa de la cual se habla en la primera parte.

Las últimas semanas me han permitido comprobar cuánto ha cambiado el panorama apuntado al inicio de este prólogo. Confiado en la primera persona del singular, Fidel Castro ha decidido darse de alta médica y se prodiga en apariciones y discursos. Y, escarmentadas por el escándalo internacional, las autoridades han dado orden de repliegue a sus hordas paramilitares. Es difícil pronosticar hasta cuándo podrán ocultar la violencia que los constituye como régimen. La pregunta por la existencia de Fidel Castro no tiene, según creo, demasiado sentido.

Antonio José Ponte

Madrid, septiembre de 2010

I

1

Es la hora del café, el rito del café de un hombre solo que dispone sobre la mesa un paquete marca Monte Rouge.

«Puro cubano», puede leerse en el paquete.

Él llena la cuchara y espolvorea hasta rebosar la pequeña cafetera italiana. La cierra, asegura bien la rosca.

La aparta del fuego con una agarradera de tela floreada y apaga la hornilla. Se sirve de una azucarera a juego con la taza.

Una cucharadita. Dos.

No dos, casi dos. Con cuidado de devolver a la azucarera lo que sobra de esa segunda cucharadita.

El chorro de café cae a la taza desde una cafetera de loza del mismo juego. Quien lo prepara le dedica un cuidado pocas veces reservado al café de todos los días, a un café sin visita. Lo revuelve en sentido contrario a las manecillas del reloj, sopla la taza. Sonríe antes de que los labios se peguen al borde, antes de que ocurra uno de los momentos más deliciosos del día.

Y, en ese mismo momento, tocan a la puerta.

Antes del primer buchito.

«¡Mierda!», suelta.

Lleva una camiseta negra, un pañuelo verde en la cabeza. Se ha dejado crecer las patillas y una barba pequeña en el mentón. Tiene una o dos pulseras ajustadas en la muñeca derecha. Luce como un cuarentón de cierta bohemia.

Hay una mirilla en la puerta, pero él no la utiliza. Hay una cadena que no pasa antes de abrir. Hay una cruz de cerámica colgada, con lunas y soles dibujados en ella.

Abre, decidido, con tal de volver al café antes de que se le enfríe.

EDITORIAL HYPERMEDIA

Infanta Mercedes 27. 28020 — Madrid
www.editorialhypermedia.com
hypermedia@editorialhypermedia.com
+34 91 220 34 72

Dos hombres llenan el hueco de la puerta. El de la derecha lleva gafas de sol, el pelo cortado casi al cero y viste una guayabera. Su acompañante, gafas graduadas, pelo revuelto, un chaleco de pescador de vara o de técnico de filmación.

Hombro con hombro, son aproximadamente de la misma estatura. Tan altos como quien les abre. Los tres de edades parecidas.

«¿Sí?»

«Buenos días», saluda el de las gafas de sol. «Mi nombre es Rodríguez. Aquí, el compañero Segura.»

Segura inclina la cabeza despeinada.

«Venimos a instalarle los micrófonos», anuncia Rodríguez.

El dueño del apartamento mira a uno y al otro sin entender.

«No... no sé de qué me hablan. No soy músico, ni locutor, ni dijei.»

«¿Ni, ni qué?», pregunta Segura.

«Dijeí... El que selecciona la música en una discoteca y lo hace de manera creativa.»

Rodríguez, el de gafas oscuras, sonríe.

«Sabemos perfectamente que no es nada de eso. En cambio, sabemos que su nombre es Nicanor O'Donnell, que trabaja como chofer en el ICAIC, y a veces como corredor de permutas clandestino.»

El café empieza a enfriarse inevitablemente. Quien lo preparó se encuentra en un aprieto. Los dos tipos recién aparecidos, Rodríguez y Segura, conocen su nombre, saben de su empleo en el instituto estatal de cine, y del modo en que se gana un dinero extra en el mercado negro inmobiliario.

«Incluso», continúan los detalles de Rodríguez sobre su expediente, «que hace poco sedujo a una modelo de La Maison».

Segura asiente. Ambos visitantes sonríen.

«Lo que tiene mucho más mérito teniendo en cuenta que, por entonces, tenía usted un flemón.»

«Ajá, el flemón me duró más que ella.»

«También nos consta. Y, como es natural, sabemos que, a menudo, habla mal del gobierno.»

Nicanor O'Donnell se queda sin palabras.

«Muy a menudo», le sonrío Segura.

«Es por eso que estamos aquí.»

Rodríguez apenas le enseña un carné.

«Nuestra misión es instalar unos micrófonos en su casa para escuchar directamente sus comentarios antigubernamentales.»

Antes de acabar la frase, ya está dentro de la casa.

«Permiso.»

Segura lo sigue. Nicanor da unos pasos fuera de su apartamento, mira al pasillo o a la escalera.

«No, esto tiene que ser una jodedera», se dice en voz alta.

Un instante después, aparece sentado en la única butaca de la sala. Los dos hombres, de pie.

«Esto es en serio», asegura Rodríguez, apoyado en una gran mesa rústica. «Venimos a instalarle los micrófonos».

Nicanor O'Donnell no consigue creérselo.

«Ni siquiera lo disimulan», se queja. «¡Qué desfachatez!»

Su comentario hace que Rodríguez se quite las gafas de sol y sonría a su compañero.

«A los clientes no hay quien los entienda. Antes se quejaban de que no dábamos la cara... A ver, Nicanor, ¿qué usted prefiere? ¿Que vengan dos desconocidos y entren en su casa subrepticamente cuando esté vacía, o que se acerquen y hablen francamente con usted y le planteen el problema?»

«¿Sabe qué prefiero? Que los desconocidos sigan desconociéndome.»

Apoyado en la mesa, Rodríguez parece a punto de tomar una decisión rotunda. Ahora es Segura quien se quita las gafas.

Nicanor se ve obligado a retractarse.

«Aunque... si... si tengo que escoger, prefiero el diálogo.»

Rodríguez se abre en una sonrisa, lo apunta con el índice izquierdo.

«¡Ahí lo tiene!»

Camina por toda la habitación.

«Esto pasa en muchas partes del mundo, pero nuestra jefatura, atendiendo a las numerosas quejas, ha estructurado un plan para cambiar gradualmente nuestro sistema de trabajo y hacer nuestra presencia más participativa, si se quiere.»

Segura presta atención a un cartel de cine colgado en la sala.

«Yo expresé la idea que eran de prever reacciones iniciales como la suya», continúa Rodríguez.

Para nerviosismo de Nicanor, Segura da con un par de galones de combustible, hace anotaciones en una libretica y le echa una mirada.

«Me acusaron de conservador, y me eligieron para la experiencia piloto.»

Nicanor asiente. Tiene clara ya la razón por la que Rodríguez fue elegido para esta empresa. Pero, ¿y él?

«¿Por qué yo?»

«Porque es el más creativo.»

«¿Eh?»

«Nicanor, la mayoría de las personas que piensan como usted se limitan a criticar la Mesa Redonda, los apagones, el *Granma*... a preguntarse hasta cuándo es esto... En cambio, usted ha hecho análisis realmente sagaces de nuestra política migratoria. En realidad, nos ha ayudado mucho.»

«Gracias.»

«También, si hay que decirlo todo, su casa nos quedaba mucho más cerca. Teníamos que venir a pie. Un colega nuestro se llevó el carro para la Tribuna Abierta de Caimito, y no sé sabe cuándo regresa.»

«Eh, fue de Bauta, Rodríguez.»

Después de husmear en paredes y pertenencias, ahora Segura olisquea el aire.

«¿Monte Rouge?»

El sabueso da con el café colado.

Nicanor se ve obligado a invitarlos. Trae en una bandeja su taza ya servida, de loza blanca y azul con filetes dorados, y un par de tazas de barro para los visitantes.

Rodríguez toma la mejor de las tres. Sentado en la única butaca, aspira con aire embelesado el humo.

«Exquisito», sonrío.

El buen café parece sacar lo mejor de cada persona.

«De la Escuela de Cine, ¿verdad?»

Su fineza de catador asombra a Nicanor.

«Muy buena tiendecita ésta», reconoce Rodríguez. «Económica, bien surtida. La semana que viene, por ejemplo, van a sacar aceite a 1.50».

Sus tareas parecen incluir, no sólo la vigilancia de ciudadanos, sino también las existencias de las tiendas y sus tablas de precios.

Segura pasa revista a un anaquel de libros. Muestra a su compañero un número de la revista *Encuentro de la Cultura Cubana*, publicada en el exilio. Pero Rodríguez le quita relevancia al hallazgo con un gesto, y echa una mirada general a la casa.

«La verdad es que da gusto ver una vivienda bien cuidada, ¿eh?»

Se diría que los temas domésticos le apasionan.

«Esto parece una oficina comercial, una embajada, qué sé yo... Se ve que su madre, que en paz descanse, era un mujer de buen gusto.»

«Esta mesa», cita como ejemplo, «es una maravilla».

«Sí. Esta era la mesa de derrota, que es como se les llama a la mesa con la que trabajan los capitanes de barco, del almirante éste... ah, Sebastián de Ocampo, que fue el primero en hacerle el bojeo a Cuba. ¡Total, para darse cuenta de que esto era todo lo que había!»

«Lo sé, lo sé. El custodio del Museo de la Ciudad al que se la cambiaste por un video JVC es vecino mío.»

Otra vez deja a Nicanor sin palabras. Amén del trapicheo de combustible y de casas, amén de coleccionar publicaciones del exilio y de criticar al gobierno, están al tanto de sus incursiones dentro del patrimonio museístico.

Segura bebe el café sin ceremonias.

«Muy bueno.»

Palmea la espalda de Nicanor, carga la maleta y secretea algo a su jefe.

«Positivo», le confirman.

Rodríguez deja la mejor de las tres tazas sobre la mesa.

«Bien, vamos a lo nuestro. ¿Dónde suele hablar mal del gobierno?»

«¿Cómo?»

«¿En qué parte de la casa?»

«¡Imagínate tú! No sé, en cualquier parte. Aquí, o en el cuarto. En la cocina», asiente con mayor propiedad, «en la cocina».

Tanta dispersión abruma a Rodríguez.

«Caramba, es que no tenemos sino dos micrófonos. Para que recoja bien, en estéreo y con nitidez, deberían ponerse en una sola habitación.»

Nicanor rompe en una carcajada.

«¡¿Qué dice?!»

«Digamos, en su cuarto. ¿Le importaría?»

«Pero, coño... Pero, coño, ¿qué me está diciendo? ¡Claro que me importaría! Pero, ¿a ustedes qué les pasa por la cabeza? Si me da la gana

de hablar mal del gobierno en la cocina, ¿no puedo hacerlo? ¡En mi casa! Oiga, aquí en la sala está el televisor. Si dicen una estupidez por ahí, por el noticiero, y no me gusta, ¿yo tendría que irme para mi cuarto y criticarlo allí? ¡Eso no se le ocurre ni al que asó la manteca, compadre!»

Rodríguez se pone en pie.

«¡Dos micrófonos, Nicanor! ¡Usted vive solo y el Estado le asigna dos micrófonos para sus necesidades! ¡Hay familias de diez que se pasan el día echando pestes de las oficinas de Urbanismo, de la Vivienda y, por ahí para arriba, de cualquiera, y no hemos podido instalarle un solo micrófono! ¡Coño, ¿qué más quisiéramos nosotros que poder instalarle...?!»

Sus razones terminan por convencerlo.

«Bueno, bueno, ya, está bien. ¿Quiere en el cuarto? Pues en el cuarto entonces...»

«En el cuarto no puede ser», afirma Segura, de vuelta en la sala. «Porque tiene un aire acondicionado ahí, ilegal por cierto, que hace tremendo ruido. Eso interfiere, ahí no se va a poder hacer».

Nicanor mira a su alrededor.

«¿Y aquí?»

«No, en la sala tampoco. La sala es demasiado grande, y con dos micrófonos no se recoge.»

«Y», Nicanor aporta otra propuesta, «¿si lo ponen en la cocina?»

«La cocina tiene el tamaño apropiado, pero como da al pasillo lleno de muchachos correteando todo el tiempo, tampoco va a servir.»

Nicanor se rinde.

«Bueno, yo no sé, decidan qué es lo que van a hacer.»

Segura mira a su jefe, mira al cliente.

Los tres pasan al baño.

«Ustedes están locos.»

Segura se pone a canturrear dentro del baño.

«Pues aquí hasta te podemos grabar un disco, para que sepas.»

«Miren, miren, miren. Yo hablo mal del gobierno cuando tengo invitados, amigos que me visitan. Monologar no tiene gracia. ¿Ustedes pretenden que yo reciba a mis amigos en el baño?»

«¡Cómo te gusta complicar las cosas, Nicanor! La orientación es que hables mal del gobierno aquí. Si necesitas un pretexto para traer a tus amigos, podemos conseguirte un minibar de ésos que hay en los hoteles y te lo instalamos ahí, debajo del lavamanos, o allá...»

«¡¿Qué?! Gracias, gracias, gracias, ya me las arreglaré...»

Dispuesto a instalar los micrófonos, Segura encuentra otros galones de combustible debajo del lavamanos. Más pruebas de contrabando.

«Rodríguez», pide a su compañero, «dile lo otro».

«Ah, claro. Mira, Nicanor, a veces tú tienes tendencia a ser indulgente con el gobierno. El otro día, en El Rápido de 26 y Zapata, empleaste quince minutos en explicarle a ese trovador amigo tuyo por qué, a pesar de todo, prefieres vivir aquí.»

Nicanor sonríe. Por fin un secreto que no va a meterlo en problemas.

«Las cosas buenas del sistema no nos interesan», le advierte Rodríguez. «Por favor, concéntrate en lo tuyo».

Segura lleva audífonos.

«Vamos a hacer una prueba, Rodríguez. Ven acá, Nicanor. Párate... aquí.»

Lo coloca ante el espejo del lavamanos.

«Di algo ahora.»

Él esconde sus manos detrás de la espalda y se alza como si fuera a alcanzar un micrófono en lo alto.

«Uno, dos, tres, probando.»

«No, chico, no, di algo subversivo. Para ir entrando en calor.»

«Oh...»

Segura lo conmina con un gesto de grabador musical.

Nicanor mira a uno y a otro.

«¡Me encantaría tener una antena parabólica!»

«Así. Quedó perfecto. Alto y claro.»

Segura se quita los audífonos, Rodríguez parece satisfecho.

«Bien, Nicanor, si tiene alguna duda...»

El dueño de la casa se lo piensa.

«Sí», dice al fin, «¿Tengo que desconectar algo si se va la luz?»

La pregunta hace sonreír al jefe.

«No, no. Claro que no. ¿Qué sentido tendría montar un sistema de escucha que se desactive en el momento en que más falta hace?»

«Ajá.»

Los dos sonríen.

«No, no, tranquilo, tranquilo. Ahora, si me permite, ¿puedo usar el baño?»

De las sonrisas, Nicanor cree pasar a la complicidad.

«¿Quiere hablar mal del gobierno?»

Rodríguez se enseria.

«Quiero... orinar, Nicanor.»

Esperan por el jefe en la sala.

«Oye», Segura habla en voz baja, «si lo que te preocupa es lo de la antena parabólica, éso yo te lo puedo resolver».

La propuesta agrega a Nicanor O'Donnell el asombro final.

«Pero eso queda entre tú y yo, porque este tipo es un poco cuadrado... Yo te aviso.»

Rodríguez vuelve del baño. Los visitantes se despiden.

Nicanor tiene que recordarles la maleta, que dejaban olvidada.

Al recogerla, Rodríguez se da un golpe con la mesa de derrota.

«¡Mierda!», masculla antes de marcharse.

Pasan los créditos del cortometraje *Monte Rouge* realizado por Sex Machine Producciones en La Habana, en el año 2004.

2

Eduardo del Llano, autor del guión, director del cortometraje, letrista de una de las canciones y actor en el papel de agente Segura, se encontraba en el tiempo muerto entre la filmación de dos de sus historias. Gerardo Chijona acababa de terminar el rodaje de *Perfecto amor equivocado*, y Fernando Pérez se disponía a comenzar la filmación de *Madrigal*.

Eran películas producidas por el instituto oficial de cine. Él había trabajado ya con el segundo de estos directores. Llevaba una carrera relativamente exitosa como escritor de comedias dentro del instituto oficial de cine. Con el éxito de las carreras que se llevan allí adentro. Su distinción como guionista estaba en dotar de cierto ingenio a tramas más bien adocenadas. En conseguir alguna alegoría.

La película de Gerardo Chijona terminaría por ser una ramplona comedia de costumbres. La de Fernando Pérez, una alegoría fallida. Y, entre una y otra, Eduardo del Llano se propuso dirigir la anécdota de dos agentes de la policía secreta que un buen día se presentaban a la puerta del apartamento de Nicanor O'Donnell con el fin de instalarle un sistema de escucha.

Nicanor O'Donnell era el nombre que él insistía en darle al protagonista de muchas de sus historias. Guardaba historias con las que podrían filmarse varias películas breves. Material que nunca llegaría a crecer hasta largometraje, situaciones que no terminaban de encajar en los guiones que escribía para otros directores.

Con el propósito de realizar esos cortometrajes fundó Sex Machine Producciones, junto al músico Frank Delgado y los actores Luis Alberto García y Néstor Jiménez. Se trataba de una productora pequeña, más bien de una marca para que no salieran desamparados aquellos trabajos por

cuenta propia. Porque no había dinero para empezar. O apenas lo había. Así que la mayoría de los participantes no reclamaba pago de antemano. Luis Alberto García, uno de los actores más recurrentes del cine oficial, trabajaba en el papel protagónico. Néstor Jiménez, actor teatral con alguna que otra incursión en el cine, hacía de agente Rodríguez. Frank Delgado, integrante del Movimiento de la Nueva Trova, cantaba los dos temas musicales compuestos por él para el cortometraje.

Monte Rouge fue filmado gracias a la complicidad de un puñado de amigos. En su realización no cupo ayuda del instituto oficial de cine. El proyecto tenía a su favor que era una historia de pocos personajes y de una sola locación. Tres de los socios de Sex Machine Producciones bastaban para encarnarlos. El propio apartamento de Eduardo del Llano haría de apartamento de Nicanor O'Donnell. Contaban con una cámara MiniDV que Frank Delgado puso a disposición del equipo técnico. El trabajo de filmación no debería tomarles demasiado tiempo.

Sin embargo, no dejaron de surgir algunos percances. Y después de los agradecimientos de rigor, en los créditos finales podía leerse este rubro: «Desagradecimientos». Con una dedicatoria: «A los que no se atrevieron».

Eduardo del Llano aclaró después que esa dedicatoria iba dirigida a ciertos actores que, pese a interesarse por el guión, evitaron comprometerse. Hubo incluso quien, luego de aceptar el papel, debió pensárselo mejor y abandonó el proyecto. Pues se trataba de personificar a unos agentes de Seguridad del Estado nada gloriosos. Se trataba de hacer burla de un asunto tan serio como la labor de Seguridad del Estado.

Tal como era de esperar, *Monte Rouge* no alcanzó a estrenarse en los cines o en la televisión nacional. Su guionista y director declaró que nunca había estado entre sus planes la emisión del cortometraje por la televisión cubana. Tampoco que el instituto oficial de cine, donde filmaban a partir de guiones suyos, se ocupase de su estreno y de su distribución.

No se había hecho demasiadas ilusiones. Concibió su película para el circuito de festivales cinematográficos. Cuando imaginaba un destino para aquel divertimento era algún festival lo que imaginaba. Y su elección no tenía por qué excluir al más cercano de todos ellos, el Festival Internacional

del Nuevo Cine Latinoamericano. Sex Machine Producciones envió el primero de sus filmes al festival habanero, un certamen controlado por el instituto oficial de cine. Mandaron la broma alrededor de unos agentes secretos a donde no faltaban colegas de Rodríguez y Segura, policías secretos de verdad.

La comisión encargada de seleccionar las obras del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano decidió no contar con *Monte Rouge*. Cancelada esta posibilidad, impensable su exhibición televisiva o cinematográfica, el cortometraje gozó, sin embargo, de una circulación fulminante. Pasó de mano en mano, de recomendación en recomendación. Entró en la memoria de muchísimas máquinas, fue copiado en discos, alquilado sin tregua por los proveedores clandestinos de películas.

Ciertas facilidades tecnológicas habían permitido su realización y ciertas facilidades tecnológicas le propiciaron una difusión extensa. Era posible realizar una película con apenas presupuesto, actores amigos y una simple cámara, sin necesidad de laboratorios posteriores. Y no era necesario contar con una pantalla de cine o un espacio de televisión para que muchos espectadores alcanzaran a verla. Gracias a la digitalización de las imágenes, *Monte Rouge* pudo ser filmado. Gracias a las facilidades de su reproducción y a los dispositivos de memoria, circuló profusamente.

3

Después de seis años sin exponer en La Habana, Carlos Garaicoa fue invitado en 2009 a mostrar sus trabajos más recientes en el Museo Nacional de Bellas Artes, en ocasión de la Décima Bienal de Artes Plásticas.

La invitación era señal inequívoca del reconocimiento en el país, que se sumaba al reconocimiento internacional de una obra con exhibiciones en Boston, Madrid, Beijing, Río de Janeiro, París y Montreal, por citar solamente las del año anterior. Las salas del museo que contiene la mayor colección de arte cubano de varios siglos se abrían para un artista nacido en 1967. Se trataba de un escenario principal de la Bienal: podían contar con

la presencia del ministro de Cultura en la apertura. Varias de las mayores instituciones del país estaban involucradas en aquella invitación y, como de costumbre, tendrían que negociar cuáles piezas se expondrían, en qué iba a consistir la muestra.

A Garaicoa le gustaba fundar ciudades encima de un tablero, ciudades a escala. Trabajaba con maquetas iluminadas. Alguna vez había construido un *skyline* de lámparas de arroz de papel.

Había levantado ciudades candeleros, que ponía a arder y que se desgastaban lo que durara la exposición. Había concentrado diversas capitales en una sola, Cosmópolis.

Había fabricado un jardín japonés de arena rastrillada, y bautizado como jardín cubano el reguero de escombros de un edificio derruido de La Habana Vieja.

Había expuesto en un patio de Córdoba una ciudad de azúcar blanca y prieta, poblada por hormigas que se alimentaban de ella.

Había planeado una Babel que era, como siempre, la imposibilidad de una Babel.

Había conseguido, del clausurado bar Sloppy Joe's, su *Sloppy Joe's Bar Dream*.

Garaicoa dibujaba plantas y alzadas de edificios, delineaba con hilos.

Recortaba arquitecturas de viejos grabados para prestarles ampliaciones incongruentes, sombras fantásticas.

Construía ciudades que se levantaban como salidas de libros *pop-ups*.

Trazaba sobre fotografías de inmuebles arruinados unas muy raras consecuencias. Procuraba descifrar lo que decían los viejos carteles lumínicos habaneros, cuando ya habían desaparecido los establecimientos que anunciaban. Y agregaba frases a los reclamos inscriptos en las aceras comerciales de Centro Habana.

Trabajaba como publicista de negocios quebrados hacía medio siglo. Rara vez sobreescribía o tachaba, lo suyo no era el palimpsesto. Consistía,

más bien, en desarrollar las ruinas, en agregarle nuevas alas a construcciones devastadas.

Lo desvelaban las vallas que hasta hacía poco imponían propaganda gubernamental. Esas vallas llegaban a corresponderse en abandono con los viejos carteles comerciales. La propaganda comercial y la política por el mismo camino de decrepitud.

De una quedaban los letreros incapaces de brillar, desvencijados, que anunciaban la nada. De otra, armazones vacías a la orilla de las carreteras y en lo alto de algunos edificios, a la espera de una frase memorable, del líder de un país amigo, de una campaña diseñada para cambiar la correlación de fuerzas del mundo.

A él le interesaba imaginar las edificaciones que podrían salir de esas armazones. Las convertía en andamios, formaba con ellas el trazado de construcciones por venir.

Les inventaba consignas.

«No puedo seguir más», rezaba una.

«Errar y arriesgar», en grandes letras.

«Perseguido por la palabra, opto por el gesto.»

«Mierda», en varios idiomas.

«Dios», en varios idiomas.

O interjecciones, nada de consignas entendibles.

Sustituía la monocordia de la propaganda política por exclamaciones achacables a cualquier individuo. Sus vallas eran globos de cómics que salían de las casas, fragmentos de conversación entre edificios.

La obsesión arquitectónica lo había llevado a planear un observatorio en Castleford, West Yorkshire, y el trabajo con maquetas que proponía al Museo Nacional de Bellas Artes consistía en modelos a escala de ocho edificios de distintas partes del mundo.

Ya había construido una sola ciudad con edificaciones emblemáticas de muchas, pero en esta ocasión perseguía algo distinto. Las quería citadas como ejemplos, colocados en un expositor, protegidas por cristales.

Eran maquetas de:

- a) la sede de la Stasi
- b) la Base Naval de Guantánamo
- c) el Estadio Nacional de Chile
- d) el cuartel general del KGB en la Plaza Lubyanka de Moscú
- e) el Pentágono
- f) la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) en Argentina
- g) el edificio de Línea y A, sede del servicio de inteligencia exterior cubano
- h) Villa Marista.

Cada modelo fundido en plata, acompañado de dos fotos del lugar y un texto explicatorio.

Formaría con ellos la sección *Las Joyas de la Corona*, dentro de la exposición llamada *La enmienda que hay en mí*.

Si el museo seguía interesado en exponer su trabajo.

4

La historia contada en *Monte Rouge* giraba alrededor de unos dispositivos. El cortometraje sólo había podido realizarse con la ayuda de ciertos artefactos y, a su vez, narraba un enredo tecnológico, la instalación de unos micrófonos secretos sin ocultarse del vigilado.

No era una historia perfecta y, sin embargo, quizás constituía el mejor trabajo narrativo de Eduardo del Llano hasta la fecha. Aunque, aun en su ajustada economía, incluía al menos un par de borrones. Uno de ellos, el episodio referido del flemón y la modelo de La Maison, sólo entendible como un chiste fallido. Otro, la leyenda en torno a la mesa de derrota, que hacía difícil precisar a cuento de qué venía. Quizás para aportar un dato más al listado de pormenores del vigilado. O acaso la mesa estuviera plantada allí

para prestarse al tropezón final del policía, y formaba parte de las inclinaciones alegóricas del autor.

La instalación de un par de micrófonos llevaba a los agentes Rodríguez y Segura a interrumpirle el café a Nicanor O'Donnell. Los escrúpulos tecnológicos pesaban más que los morales. Pues estos últimos se desvanecían frente al poder representado por la pareja, y de nada valdría discutirlos. Al protagonista no le quedaba más remedio que transigir y ofrecer su colaboración, sin importar cuán descabellado fuera aquel propósito. Entonces las limitaciones tecnológicas creaban las peripecias más absurdas. Lo extraño no estaba en que vinieran a instalar unos micrófonos, sino en que tuvieran que colocarlos en el baño. Después del absurdo, quedaba más absurdo todavía.

Segura y Rodríguez operaban con micrófonos idóneos siempre que el espacio a barrer no fuera demasiado grande o no existieran ruidos que interfirieran. Y cuando aparecían los impedimentos para su instalación en la sala y la cocina, se veían obligados a citar el ejemplo de familias numerosas que no contaban con un solo micrófono. Apelaban a la misma lógica del discurso oficial para explicar las diferencias en la distribución de bienes mínimos. Como si los micrófonos espías formaran parte de la canasta básica de la población. Como si constituyera deber del Estado garantizar a cada núcleo familiar tantas pastillas de jabón al mes, tantos gramos de arroz o pasta de tomate, y tal número de escuchas.

El baño era el sitio de la desnudez, lo cual aseguraba la sinceridad extrema en las opiniones. Era también el sitio de la mierda, y quien hablaba en Cuba contra el gobierno solía autoinculparse de «estar hablando mierda». Se denunciaba a sí mismo por soltar opinión. Se otorgaba la mejor de las licencias, sin tener que llegar a la locura, para hablar de política.

Los micrófonos quedaban instalados en el sitio de la desnudez y de la mierda, de la verdad y de la crítica. La comprobación de su buen funcionamiento acarrearía un aparato más, pues O'Donnell delataba su deseo de una antena parabólica. Dos agentes secretos se aparecían en su casa, le mostraban los instrumentos, tanteaban la instalación de éstos y, cumplida la misión, uno de ellos iniciaba las negociaciones por un nuevo artefacto. La

instalación de un sistema de escucha policial daba paso a los acuerdos de compraventa de una antena parabólica.

Un agente encargado de revelar al vigilado la tecnología oculta se empeñaba con éste en un nuevo secreto. Hasta el punto que lo verdaderamente escandaloso, lo que ciertamente tendría que pasar en silencio, no eran los dos micrófonos acabados de instalar, sino la antena parabólica que saldría de todo aquello.

Más que el combustible almacenado en varias habitaciones o los embrollos inmobiliarios en los que el vigilado estuviese metido, su principal gesto de contrabando lo empujaba hacia una antena. Pretendía lo mismo que buscaban allí aquellos intempestivos visitantes, pretendía información. Y si acaso resultaba perverso el contrato que venían a establecer con él, no menos perverso habría de estimarse su deseo de contar con una antena parabólica, el contrato acabado de pactar con Segura.

Monte Rouge, un cortometraje cuya suerte dependió en mucho de la multiplicación de copias, parecía versar acerca de lo contagioso de las tecnologías. Del pacto por los micrófonos secretos al pacto por la antena prohibida.

5

Las antenas prohibidas jugarían un papel decisivo en la suerte del cortometraje. Porque, a diferencia de la televisión nacional, el canal 23 de Miami no tuvo reparos en emitir varios fragmentos suyos, y luego toda la obra. Regresó así al país, de rebote, el chiste imposible de contar acerca de unos segurosos. Los propietarios de antenas furtivas pudieron acceder a *Monte Rouge*, si acaso no lo conocían ya. Y fue ocasión para grabarlo, para que aumentaran las copias de distribución clandestina.

La televisión miamense no sólo emitió aquella peliculita increíble, sino los comentarios que ésta despertaba. Se avivó el escándalo ante la omnipotencia del régimen policial, ante la intromisión del Estado en las vidas privadas. No tardó en publicitarse *Monte Rouge* como ejemplo de cine

clandestino, hecho a espaldas de la gente ocupada en plantar micrófonos, en contra de esa gente.

Lo peliagudo del tema permitía augurar los peores castigos para quienes aparecían en él, para cada nombre inscripto en los créditos. Aquellos que hasta entonces habían llevado con suerte sus carreras en el cine y en la televisión podían ir despidiéndose de ellas. Porque las autoridades repartirían sanciones a la altura de su frustración de no poder ocupar todas las copias. Y puede que no hubiera faltado razón a quienes, en los créditos finales, recibieran desagradecimientos.

Sin embargo, las peores predicciones quedaron sin cumplirse. De atenernos a la versión ofrecida por Eduardo del Llano, el único inconveniente que el caso trajo a la vida de los actores fue un período de tres o cuatro meses en que les negaron trabajo televisivo. Ninguno de ellos tuvo tropiezos a la hora de viajar al extranjero, y Sex Machine Producciones continuó con la planificación de sus cortometrajes venideros. Aunque, luego del estreno en Miami, pareció recomendable realizar algunas aclaraciones ante la prensa.

Eduardo del Llano pidió al vicepresidente del instituto oficial de cine que convocara a corresponsales nacionales y extranjeros. Él respondería cualquier interrogante en una conferencia de prensa. Podría ser un espacio de debate donde escuchar las diversas opiniones sobre su trabajo.

Su propuesta corrió la misma suerte que la inscripción del cortometraje en el festival más importante del país. Las autoridades se decantaron por una modalidad más manejable. *La Jiribilla*, publicación digital especializada en arte y propaganda política, publicaría una entrevista con el realizador. De esta manera evitaban cualquier gesto imprevisto, y sacaban la noticia del ámbito local. Del Llano hablaría para los lectores extranjeros del semanario digital, no para los furtivos espectadores del cortometraje en Cuba. Y no respondería tanto a la curiosidad de una entrevistadora como a los comentaristas miamenses de su obra.

La propia directora de *La Jiribilla*, Nirma Acosta, se encargó de hacer las preguntas. Con perfecto sentido de la oportunidad, entrevistado y entrevistadora centraron gran parte de la conversación en la emisión del

cortometraje por una cadena televisiva miamense. Del Llano confesó que nadie le había pedido autorización para ello, que no habían contado con los derechos de los autores. Según él, entre Sex Machine Producciones y el canal 23 no mediaba acuerdo ni contrato alguno. Y aquella gente de Miami utilizaba la supuesta clandestinidad del producto para eludir las exigencias usuales de comercialización.

Con tal de soslayar el escándalo político que constituía la película, ambos se escandalizaban por los manejos de una empresa extranjera. Como en tantas ocasiones, un buen asunto externo resultaba indispensable a la hora de pasar por alto los más próximos. De modo que lo que parecía reunirlos a ambos en aquella entrevista no eran tanto las explicaciones que Eduardo del Llano debía a las autoridades cubanas como una violación internacional de los derechos de autor. Igual que hicieran Rodríguez y Segura, Nirma Acosta y Eduardo del Llano ocultaban la verdadera naturaleza de su conversación bajo lenguaje empresarial.

«A los clientes no hay quien los entienda», se quejaba el agente de gafas oscuras.

La entrevista ocultaba el delito de opinión detrás de un delito económico. Y vino a servirles para esas maniobras, no sólo una cadena de televisión miamense, sino la mismísima Oficina de Intereses de Estados Unidos en La Habana.

Del Llano avistó la oportunidad.

«Hace unos días, me llamó una amiga y me dice que le comentaron que el documental se podía descargar libremente desde un sitio web, y también que la gente de la Oficina de Intereses de EE.UU. en La Habana lo estaba distribuyendo.»

Sin proponérselo, Sex Machine Producciones contaba con poderosos distribuidores, con negociadores peligrosísimos. La aparición de este dato cambiaba rotundamente la naturaleza de lo que trataban allí. El caso se agravaba con la participación de personal diplomático estadounidense. Por lo que el responsable de la broma filmada tuvo a bien hacer gala de su pureza de intenciones.

«No sabía nada de eso. No fui yo y estoy seguro de que no fue ninguno de nosotros quien lo dio para que fuera exhibido o repartido por alguien.»

Se encontraban ahora en medio de la guerra. Tropezaban, no con una simple cadena de televisión, sino con la diplomacia del mayor enemigo. Y desde que los servicios secretos estadounidenses utilizaban aquellos quince minutos filmados como un arma había quedado atrás el supuesto caso de piratería.

Eduardo del Llano no dudó en ofrecerse para la réplica.

«Si se logra comprobar que los de la SINA lo están distribuyendo, que cuenten conmigo para darle curso legal a eso, porque no me da la gana que me utilicen, sin pedirme permiso —que no lo voy a dar— e ignorando mis derechos.»

Una alusión suya a la Fundación Cubano Americana completaría el espectro de enemigos contra los cuales combatir. Él no tenía noticias de que integrantes de esa fundación tomaran parte en la campaña en torno a su cortometraje, pero valía la pena sumarlos como hipótesis. Metidos ya en el discurso de la guerra, venía a cuento por necesidad retórica. Cerraba el cuadro, hacía que el asunto sonara más convincente.

Del Llano comentó que una cadena de televisión miamense, Planeta TV, le había hecho un ofrecimiento de compra de los derechos para colgar el cortometraje en su sitio web.

«Les pedí que enviaran la propuesta por e-mail para estudiarla con los abogados del ICAIC, y le solicité a un amigo que revisara el sitio en Internet para saber cuál era el perfil editorial del mismo, porque si de pronto la página que decía estaba, por ejemplo, patrocinada por la Fundación Cubano Americana, por supuesto que no había nada que hablar.»

El equipo de *Monte Rouge* había filmado una broma que incluía a agentes de la policía secreta cubana. Aquella broma se había esparcido hasta írsele de las manos, y otras fuerzas empezaban a contarla y reírla a sus respectivos modos. Hablar ahora del cortometraje suponía referirse a la inteligencia estadounidense y a los diversos destacamentos de la contrarrevolución. Su entrevistadora se complacía en el tema. Una inocente

broma alrededor de dos micrófonos les permitía destapar todo un complot internacional.

En un intento de volver a dominar su trabajo, Eduardo del Llano no tuvo inconveniente en utilizar esas fuerzas internacionales para el exorcismo. Fueran fantasmáticos o no, aquellos que medraban con el cortometraje servirían al director y guionista de *Monte Rouge* para ratificar su lealtad revolucionaria y hacerse disculpar su paso en falso. Porque aquella entrevista era otra manera de hacer ficción. Detrás de la visita de Rodríguez y Segura, en la historia que el cortometraje contaba, existía un colega anónimo que viajaba en el carro oficial hacia Caimito o Bauta. Se dirigía a una Tribuna Abierta, una de esas celebraciones de la Batalla de Ideas que incluía discursos de dirigentes, danzas y cantos de pioneros, recitaciones de poemas patrióticos a cargo de actores conocidos, repetición de mantras antimperialistas... Luego de atreverse a escribir y filmar *Monte Rouge*, Eduardo del Llano creyó oportuno remedar, en defensa propia, una Tribuna Abierta.

Necesitaba aplacar el escándalo político, ofrecer las interpretaciones más tranquilizadoras. Su historia había sido filmada y circulaba, era tiempo ya de desdecirse un poco de ella. Cada uno de los espectadores sabría qué encontrar en la visita de dos agentes secretos a un hombre que se preparaba un café. A él le correspondía ahora quitarse de encima las acusaciones, obrar por la continuación de su carrera. Dentro de poco, Fernando Pérez empezaría a filmar otro guión suyo. La suerte de todo un equipo dependía de él, y tendría que librarlos de la presión de los verdaderos Segura y Rodríguez.

Más que una entrevista, *La Jiribilla* le propiciaba un *making-of* de su película que incluía espías estadounidenses, piratas de Miami y, con bastante probabilidad, la más odiada fundación contrarrevolucionaria. Así que la única salida que encontró fue forjar un episodio más de la Batalla de Ideas, de la campaña de intensificación ideológica comenzada a propósito de Elián González.

Lo mismo que el niño Elián, *Monte Rouge* había sido raptado por gente de Miami. La contrarrevolución procuraba hacerse del control de su criatura.

6

«Me interesaba hablar de las joyas de la corona como ese espacio privativo de los Estados, estos lugares oscuros, centros de inteligencia, centros de tortura», reconoció Carlos Garaicoa después de inaugurada su exposición.

Las maquetas de plata incluían dos ejemplos de regímenes comunistas europeos, dos ejemplos de dictaduras latinoamericanas de derecha, dos estadounidenses y dos cubanos: la historia mundial a través de sus edificios más terribles. Pues, aunque el Pentágono y la torre de Línea y A no albergaran la tortura, ambas sedes presuponían su ejercicio. Se alzaban sobre cárceles adjuntas.

Garaicoa observó que la serie de maquetas podía crecer con nuevos ejemplos.

Eran figuras construidas a escalas variables. Sus dimensiones no marcaban el grado de ignominia. No se trataba de una comparatística del horror. Por el contrario, estaba implícita cierta equivalencia. Las sedes de la inteligencia y la contrainteligencia cubana eran consideradas a la par que los centros de tortura de las peores dictaduras sudamericanas, y ninguna disculpa humanística venía a relativizarlas. No cabía la excusa del pequeño país sitiado por el gigante enemigo. Nada de guerra necesaria, nada de calabozos imprescindibles. Todos los ejemplos compartían con la Base Naval de Guantánamo la condición de limbo jurídico, de hueco negro de la legalidad.

Eran construcciones cuyos pasillos tragaban gente.

Joyas de qué Corona, podían preguntar los visitantes de la exposición. Pues cabría algún sentido en emparejarlas de aquel modo.

Tendría que existir una intersección de todas ellas de la que parecía estar hablando el artista. Una sola Corona, un solo Imperio que respondiera por todas.

Aun las que se enfrentaban encarnizadamente pertenecían a una misma idea. Pentágono y Línea y A conformaban un exacto antagonismo. El primero albergaba al Departamento de Defensa, el segundo reservaba tres de sus pisos para la inteligencia contra Estados Unidos. Los dos peleaban con iguales armas, con la misma falta de escrúpulos. Destilaban imperialismos no muy distintos.

La torre alzada en Línea y A, disimulada su condición entre otras torres similares del Vedado, cobraba individualidad. Villa Marista, desdibujada de tan presente en el miedo popular, aparecía sobrevolable. Villa y torre podían mirarse desde arriba, como a las pesadillas sobrepasadas. El juego secreto quedaba expuesto, Garaicoa perimetraba el horror.

Tal como se previó, el ministro de Cultura asistió a la apertura. Entre el 26 de marzo y el 21 de junio de 2009 fueron expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes las maquetas fundidas por Garaicoa. El museo publicó un catálogo que dedicaba casi una veintena de páginas a *Las Joyas de la Corona* y doscientas a todas las obras expuestas por el artista.

Podría parecer absurdo que el mayor evento de artes plásticas del país y las mayores autoridades políticas y culturales saludaran el trabajo de un artista que incluía tan fuertes inculpaciones políticas. Es de imaginar el asombro de los comisarios políticos y de los infaltables oficiales de Seguridad del Estado al conocer de antemano los detalles de la exposición. Carlos Garaicoa se presentaba ante autoridades y especialistas del Museo Nacional de Bellas Artes, aprovechaba la celebración de la Décima Bienal de La Habana, y anunciaba que pondría un puñado de juguetes de plata entre los cuales se contaban unas reproducciones de Villa Marista y de la sede del DGI, en Línea y A. Colocaba a la vista de los espectadores unas imágenes de las cárceles secretas del país. Enseñaba hacia dónde conducían los micrófonos.

Los jefes habían estructurado un plan que cambiaba el sistema seguido hasta entonces, explicaba Rodríguez en *Monte Rouge*. En adelante ellos se harían más visibles, trabajarían en conjunto con sus vigilados. Los nuevos tiempos traían algo más que innovaciones tecnológicas liberadoras. Una época de antenas parabólicas furtivas obligaba a nuevos procedimientos de espionaje. Se hacía necesario un convenio de nuevo tipo entre vigilados y vigilantes, un clientelismo policial de nuevo cuño.

Tal vez cuando Rodríguez hablaba de clientes no habría que entender el término en su acepción comercial. Tal vez para entenderlo con justeza convendría descartar la exageración humorística, descartar que se tratara de una extrapolación de lenguajes. Porque él podría estar acogándose a una acepción no tan pronta, que explica al cliente como persona bajo la protección o tutela de otra.

«El que me atiende», acostumbra a llamarse irónicamente, con ironía perdida de tanto decirla, al oficial de Seguridad del Estado vuelto visible, inquisidor cercano.

Por supuesto que los agentes de la policía secreta no visitaban a ninguno de sus vigilados para conveniar la instalación del sistema de escucha. Pero, ¿no acostumbraban a veces a desvelar su juego? ¿No apelaban a dejar caer determinados datos hasta convencer a sus expedientados de que se hallaban bajo vigilancia? ¿No era el suyo un juego de ocultamientos, pero también de revelaciones?

Entraban, subrepticios y desconocidos, cuando las casas se encontraban vacías. Y también se aproximaban, daban la cara, hablaban todo lo francamente que podían, planteaban sus problemas. ¿Qué había de absurdo entonces en recibir la visita de unos policías secretos, escuchar de rebote algunos detalles íntimos, verlos pasar por alto una que otra infracción, compartir con ellos un café y sacar la certidumbre de que se sufría un puntilloso seguimiento?

Eduardo del Llano había filmado un cortometraje independiente entre dos películas de producción oficial con guión suyo. Procuró inscribir el cortometraje en la programación del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, y no fue aceptado allí. Recibió ofrecimientos de compra de

una televisora extranjera, y pidió asesoría profesional a los abogados del instituto de cine. No dudó, al terminar su película, en ponerla a disposición de la censura política. Y en cuanto recibió una oferta de compra recurrió a los peritos legales del instituto estatal de cine.

Comisarios y abogados a sueldo del Estado podrían ocuparse, a petición suya, de la suerte de *Monte Rouge*, de los detalles de su exportación y venta. En caso de entablarse un proceso judicial contra los manejos de la diplomacia estadounidense, las autoridades cubanas podrían contar con la adhesión de Sex Machine Producciones.

Todas estas negociaciones en torno a los quince minutos de cine de *Monte Rouge*, aun tratándose solamente de negociaciones reveladas por el director, no parecían menos estrambóticas que las que sostuvieran Rodríguez y Segura con Nicanor O'Donnell. La historia en torno al cortometraje, lo mismo que la historia contada por éste, hablaba de una extraña promiscuidad, de una cohabitación un tanto rara.

Eduardo del Llano se apresuró a calificar de absurdo lo ocurrido dentro de su primer trabajo como director cinematográfico. Le parecía absurdo y digno de no ser tomado en serio el compromiso que establecían tres personajes suyos. Aquel cuento resultaba divertido por lo lejos que se encontraba de la vida real, por lo imposible que era. Y, sin embargo, sus gestiones para darle un destino a esa obra suya participaban de aquel mismo absurdo: presentar ante una comisión oficial un filme como *Monte Rouge* exigía un desparpajo no muy distinto al de unos vigilantes que confesaban haber venido a instalar los micrófonos.

8

Nirma Acosta, directora de *La Jiribilla*, se encargó de aplacar los comentarios internacionales despertados por la exposición de Carlos Garaicoa. No contaba para esta ocasión con una televisora extranjera, le faltaban los espías estadounidenses. Cuanto hubiera de escándalo político había sido promovido por los directivos de la Bienal de Artes Plásticas de La

Habana, por las más altas autoridades del Ministerio de Cultura, contaba con el visto bueno de Seguridad del Estado. La exposición se había inaugurado sin cancelación a la vista. Las figuras en plata de Villa Marista y de Línea y A habían recibido la aprobación de todos los factores. De modo que ella tendría que hacer su trabajo sin culpar a nadie, y poco margen de interpretación le dejaba el artista.

Garaicoa no se ocupaba de un par de agentes a los que pudiera achacárseles negligencia. Iba a profundidad, iba a la sede. En su ataque contra Seguridad del Estado abarcaba todas las dependencias, desde las oficinas iluminadas en las madrugadas de urgencia hasta las celdas donde la luz no se apagaba nunca o a las que no llegaba nunca luz. Abarcaba las torturas, la planificación de las torturas, el procesamiento de datos obtenidos violentamente, los listados de nuevas detenciones. Abarcaba toda la lujuria geopolítica de averiguaciones y contraaveriguaciones. Y no existía nada de sátira o humor. El caso no podía reducirse a lo impropio de un chiste.

Ella empezó su artículo relativizando la importancia de la exposición. No es que no fuera importante, pues no podría afirmarlo sin demeritar a la Bienal en marcha, sino que en el propio Museo Nacional de Bellas Artes existían otras muestras de no menor relevancia. No era sólo Carlos Garaicoa quien exponía allí. Quedaban abiertas al público sendas exposiciones de Roberto Fabelo y Esterio Segura. Una tercera exposición demostraba las relaciones existentes entre las obras de Wifredo Lam, Raúl Martínez y José Bedia, residente este último en el exilio.

De ninguna de ellas daban noticia las agencias deleitadas en las maquetas de Garaicoa, y ya tenía Nirma Acosta enemigo visible contra el cual dirigir su articulismo: las agencias extranjeras de prensa. Cuando éstas se acercaban a las piezas del joven artista lo hacían para resaltar la equivalencia entre los distintos lugares de tortura, y únicamente transcribían la nota que acompañaba a una de ellas. A Villa Marista, precisamente.

El resto de las notas explicativas dispuestas por el artista no parecía guardar interés para esos corresponsales, que nada ponían en sus artículos

acerca del Estadio Nacional de Chile, por ejemplo. El Estadio Nacional de Chile había sido utilizado como campo de concentración de prisioneros políticos en los comienzos de la dictadura de Augusto Pinochet. Por allí habían pasado 40.000 personas, de las cuales 1.850 fueron asesinadas después de ser torturadas. Y habría que sumar a ellas 1.319 prisioneros desaparecidos.

De estas cifras, de estas aclaraciones históricas citadas por Carlos Garaicoa, no decían nada las agencias extranjeras. Tampoco consideraban instructivas las referencias a torturas en la Base Naval de Guantánamo. Ellos iban detrás de la carnaza y del escándalo. Y, para resarcir esta falta, Nirma Acosta escribía un artículo en defensa de la Décima Bienal de La Habana, aportaba ejemplos de su variada programación, y discutía las acusaciones de disidencia política que la prensa internacional procuraba verter sobre el trabajo de Carlos Garaicoa.

«Hay “disidencia”, sí, en la exposición de Garaicoa, porque sostiene una mirada penetrante, crítica, no domesticada, frente al pensamiento único, frente a la globalización de la tontería, frente a un mercado del arte asociado a las concesiones y a estafas.»

Para evitar que el enemigo se aprestara a construir un caso político, ella apuraba otros nombres de iguales disidentes: Roberto Fabelo, Esterio Segura, René Francisco Rodríguez, José Ángel Toirac, Lázaro Saavedra, Kadir López.

Eran las agencias noticiosas, y de ninguna manera el autor, quienes establecían un injusto paralelo entre las distintas piezas expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes.

«Tanto en las notas al pie de las distintas piezas como en el catálogo de la exposición, Garaicoa ha resuelto claramente la diferencia radical entre Villa Marista y la DGI del MININT y las demás “joyas de la corona” trabajadas por él. Se trata de una obra rigurosa, de lectura compleja, con un altísimo nivel de elaboración conceptual y artística, que es reducida en el cable de ANSA, de manera vulgar, a un paralelo insostenible, grotesco, ofensivo, entre dos instituciones cubanas consagradas a la defensa del país,

ajenas por definición a toda violación ética, y los más tenebrosos centros de tortura, crimen y represión.»

Los corresponsales internacionales apreciaban solamente las semejanzas entre aquellos ocho ejemplos. Nirma Acosta, en cambio, descubría las diferencias. A su juicio, Garaicoa traía a cuento dos ejemplos cubanos por lo tan diferentes que eran respecto a los demás ejemplos concertados allí. La directora de *La Jiribilla* se permitía darle una lección de apreciación del arte a sus colegas de otros países: había que concentrarse en las notas explicativas, también parte de la obra. Y en esas notas se hacía evidente la distancia existente entre las citas cubanas y el resto.

Los textos críticos incluidos en el catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes mencionaban muy de pasada esa sección. Mario Coyula le dedicaba tres escurridizas líneas en un texto de cinco páginas. Corina Matamoros Tuma hablaba de la totalidad de los ejemplos como rebasados ya: «un conjunto de edificios en miniatura que tuvieron en algún momento funciones represivas: prisiones, sitios de torturas, edificaciones militares».

Las notas elegidas por el artista como explicación de cada pieza mostraban un marcado desbalance. De los casos chileno y argentino ofrecían estadísticas de víctimas. Del Pentágono, cifras de empleados, número de pisos y de corredores. A propósito de la Gran Lubyanka era citado, incluso, un chiste soviético. Pero las explicaciones adelgazaban al abordar Villa Marista.

«Fue creada en 1963. Es parte del Departamento de Operaciones de la Contrainteligencia del Ministerio del Interior.»

Ni una palabra más.

Del edificio de Línea y A se ofrecía algo más de información. Información técnica, sin juicio de valor alguno.

Las joyas cubanas eran las menos explicadas.

A fines de marzo de 2009, por los mismos días en que ocurría la Décima Bienal de La Habana donde Carlos Garaicoa exhibiera sus maquetas, Yeny Casanueva y Alejandro González hicieron circular una serie de mensajes electrónicos con documentos del departamento de Seguridad del Estado a cargo de los artistas plásticos cubanos y, muy especialmente, de los ciudadanos estadounidenses que contactaban con éstos.

Casanueva y González se encontraban en el extranjero desde hacía poco. Los nueve mensajes que enviaban constituían «la versión digital del álbum-documental que es la Obra-Catálogo físicamente».

Obra-Catálogo # 1 llamaban a la suma de todas esas piezas. Un archivo que contenía, además de los documentos policiales, entrevistas a ambos artistas en las que comentaban sus prácticas, testimonio gráfico de sus intervenciones plásticas habaneras y proyectos futuros.

La más citada de sus intervenciones, *Referencias territoriales*, había sido abortada por la policía.

Croquis de un proyecto urbanístico para deconstruir el entorno autoritario de la Plaza de la Revolución de Cuba habían titulado un proyecto futuro.

«Usted está en presencia de una OBRA DE ARTE», podía leerse al inicio de cada uno de sus mensajes electrónicos.

Inevitablemente, la revelación de documentos secretos restaba interés a las noticias de obras suyas pasadas y venideras. O tal vez no fueran éstas tan consistentes. En cualquier caso, los documentos revelados eran también obra de Yeny Casanueva y Alejandro González. Pues los dos jóvenes artistas se habían apropiado de un pequeño archivo jugoso, y el acto de hacerlo público era obra suya ya. En caso de aceptar la advertencia hecha por los remitentes, se estaba en presencia de una obra de arte.

De una obra de arte conmemorativa, porque las actas de seguimiento y vigilancia reveladas pertenecían a la edición anterior de la Bienal. Y al divulgar la versión digital de *Obra-Catálogo # 1* en coincidencia con la celebración de una nueva edición de ese evento conseguían un gesto,

además de artístico, periodístico y político. Festejaban una efemérides, denunciaban una política.

En el primer envío explicaban cómo llegaron a sus manos aquellos documentos. Un proyecto anterior de ambos, *Referencias territoriales*, les había acarreado el seguimiento del agente Douglas. *Referencias territoriales* había reunido a tres decenas de artistas el 5 de agosto de 2008 en un muelle abandonado de la Avenida del Puerto. Ellos contaban con las licencias pertinentes para aquella intervención artística y, sin embargo, fueron interrumpidos por la policía, las autoridades de la Capitanía del Puerto y agentes de Seguridad del Estado.

Se llevaron a Alejandro González detenido. Las obras fueron decomisadas o destruidas.

No faltaban razones para la suspicacia de tanto policía. Únicamente la torpeza de un funcionario pudo extender permisos precisamente para ese día. Porque se conmemoraba el decimocuarto aniversario del Maleconazo, el alzamiento popular que incluyera secuestros de lanchas de pasajeros en esa misma zona portuaria.

En los envíos electrónicos de Casanueva y González podían consultarse imágenes de la interrupción policial. De aquella jornada habían sacado un acercamiento intensivo del agente Douglas.

«Pretendiendo que colaboráramos con el sistema bajo crecientes amenazas de arremeter contra nosotros y contra nuestras familias, amenazas efectuadas tanto por Douglas como Jorge (sin apellidos) también agente de la Contra Inteligencia cubana (que ubica su base de operaciones en Calle 19 y O, del Vedado, en el Departamento de atención a Cultura), los agentes insistían constantemente en visitarnos a nuestra casa, además de llamarnos por teléfono a cualquier hora para estar al tanto de nuestras actividades y solicitarnos informes sobre las obras y los artistas participantes en los últimos cuatro proyectos de intervención urbana realizados por el movimiento de Artistas Cubanos Independientes que habíamos aglomerado a nuestro alrededor en Cuba.»

En una de esas visitas, el agente Douglas les entregó un dispositivo de memoria digital para que le copiaran en él imágenes de obras suyas. Él

prefirió quedarse en la acera, no quiso pasar adentro. Por mantener oculta su identidad, aducen Casanueva y González. Para que nadie más conociera el motivo de su visita.

De modo que le cargaron en el dispositivo las imágenes pedidas y, a su vez, descargaron todo lo que él guardaba en aquel aparato.

2 carpetas con archivos de música.

1 documental censurado sobre el juicio del general Arnaldo Ochoa.

1 documental censurado sobre el juicio al ministro del Interior José Abrantes.

8 documentos en Word.

Éstos últimos eran los que ahora publicaban. Los documentos describían la vigilancia sobre artistas e instituciones durante la Novena Bienal de La Habana. Torpemente redactados, según ellos.

Casanueva y González garantizaban la veracidad de aquella información.

«La autenticidad de estos archivos radica en que recogen tal número de detalles, nombres, fechas, horas, palabras textuales y situaciones concretas, que negarlos resultaría impensable.»

El coronel Arturo, jefe del departamento III del DGCI, firmaba cada uno de los informes. Los escenarios de vigilancia eran museos y galerías, hoteles, domicilios de artistas, alguna conferencia.

Los diplomáticos estadounidenses y el agregado cultural español eran vigilados de cerca. Se sabía que el jefe de seguridad de la Oficina de Intereses en La Habana y su esposa portaban credenciales con nombres falsos.

Cualquier comentario soltado por coleccionistas y críticos extranjeros podía resultar de interés. Cada grupo de turistas estadounidense era catalogado según hotel y responsable. Entre los vigilados se encontraban el arquitecto Jean Nouvel y el fotógrafo Spencer Tunick.

«Vínculo homosexual», llamaban a la relación consolidada entre personas del mismo sexo.

«Vínculo SINA», a la relación con la Oficina de Intereses de Estados Unidos en La Habana.

Carlos Garaicoa había expulsado de su casa a los guías de la agencia de turismo Havanatur que acompañaban a un grupo de estadounidenses invitado a almorzar en su casa, «aludiendo que el almuerzo era pagado por él. Durante el almuerzo Garaicoa mostró en una computadora a los visitantes, lo más reciente de su obra, matizada por su carácter hipercrítico y contrarrevolucionario...»

Las conversaciones que los agentes sostenían con algunos artistas eran tildadas de «contactos profilácticos».

Siempre que conocían de algún propósito peligroso de parte de un artista se hablaba de «desmotivarlo».

Entre los sujetos vigilados existían las posiciones contestatarias y las posiciones contrarrevolucionarias.

«Se acuerda se tomen medidas según lo previsto y se prepara una posible visita a la residencia del artista», concluía un parte.

Otro avisaba que determinado artista esperaba en su exposición la visita de un oficial de Seguridad del Estado para utilizarla y «demostrar la intolerancia del Estado ante este tipo de propuesta».

Los desvelaba la impresión que pudieran llevarse los visitantes estadounidenses.

«Valora nuestra fuente que el mensaje que les llega a los norteamericanos, por parte de estos artistas plásticos, es muy dañino, partiendo que en la mayoría de sus obras exponen de manera hipercrítica los problemas de nuestra sociedad y nuestra Revolución.»

El ministro de Cultura aparecía en medio de sus tareas represivas. Abel Prieto encomendaba al presidente del Consejo Nacional de Artes Plásticas y a un director de galería «que visiten a dichos artistas, valoren las muestras y los desestimulen de realizar esta acción».

En sustitución del espacio que ofrecía el agregado cultural español a unos artistas, Prieto ofrecía otro, y «de no ser aceptado el plan por estos artistas se procederá a llevar a cabo severas medidas administrativas».

Con la publicación de estos informes, Yeny Casanueva y Alejandro González devolvían el golpe. La policía secreta se había entrometido en una de sus intervenciones urbanas, ellos intervenían ahora el trabajo realizado por sus agentes. Ocupaban sus documentos del mismo modo que ocupaban un rincón de la ciudad. Hacían, desde el extranjero, una fiesta paralela a la Bienal de La Habana. Revelaban el intríngulis de la Bienal, el trabajo conjunto de policías y comisarios políticos.

Los textos policiales venían acompañados de textos de ambos artistas. Lo adocenado del lenguaje utilizado por los agentes de Seguridad del Estado parecía corresponderse de algún modo con lo adocenado del lenguaje de ellos. Casanueva y González podían ser más artificiosos que el agente Douglas, pero la redacción de sus textos no dejaba de ser torpe. Contaban con muy poca destreza de lenguaje para hacer conceptualismo.

El crítico de arte Juan Antonio Molina, autor de un agudo ensayo sobre *Obra-Catálogo # 1*, consideró que «uno de los puntos débiles de esta obra es que está basada en textos escritos, pero la escritura no es suficientemente clara».

No se refería Molina a lo anotado por los agentes. Aun cuando, según él, «Douglas y Jorge pudieran ser los coautores de esta obra, tanto como Alejandro y Yeny pudieran ser los autores del informe».

10

El catálogo de la siguiente exposición de Carlos Garaicoa, abierta en el castillo de Blandy-les-Tours entre junio y septiembre de 2009, avisaba que toda la información contenida en *Las Joyas de la Corona* había sido extraída de internet. Aviso que no aparecía en el catálogo publicado por el Museo Nacional de Bellas Artes.

Un dato así podría explicar las razones de tanta economía explicativa al tratar los ejemplos cubanos. Una consulta a Wikipedia en varios de sus idiomas permitiría descubrir que no existe entrada bajo el nombre de Villa Marista en sus ediciones en español, francés, alemán, portugués o italiano. Únicamente la edición en inglés avisaba brevemente que se trata de una prisión habanera de Seguridad del Estado, notoria por sus detenciones de prisioneros políticos, e incluía los nombres de tres de éstos: el disidente Vladimiro Roca, el político Jesús Escandell y el poeta Nicolás Guillén, a quien seguramente confundían con su sobrino, el cineasta Nicolás Guillén Landrián.

En la más socorrida obra digital de referencia aparecían pocas líneas o ninguna sobre Villa Marista. Y en cuanto a Google, no era muy considerable lo aportado. Podría afirmarse entonces que la parquedad informativa en la que reparara la directora de *La Jiribilla* denotaba un particular sigilo, un silencio más profundo que los otros silencios. Y, si cabía intención del autor en este punto, Garaicoa estaría refiriéndose a la tortura de la información, a la barrera impuesta por el régimen cubano contra el acceso a internet, a la penalización de todo periodismo independiente. Los centros habaneros de represión conseguían reprimir cualquier noticia que los incluyera. La ausencia de entradas en Wikipedia sólo podía explicarse por cierta desidia del exilio, por falta de comprensión de la utilidad de esa herramienta.

Cada una de las maquetas en plata iba acompañada de nota explicativa y de un par de fotografías del edificio. La nota de Villa Marista era la más breve, sus imágenes eran las de peor calidad. Parecían imágenes de cuando el sitio era un colegio religioso. Entre todas las joyas de la Corona, Villa Marista se alzaba en medio de una neblina espesa y norcoreana. Como un emporio de secretos en un régimen de secretos.

Durante la Décima Bienal, Carlos Garaicoa fue interrogado por un corresponsal extranjero acerca de las negociaciones necesarias para que fueran expuestas sus piezas en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Él reconoció haber atravesado por esas negociaciones.

«Hemos conversado. En todas exposiciones hay una negociación. Ha sido una negociación bastante abierta, sana. Si se ha hecho habla muy bien

de todos (del Ministerio de Cultura, de la Bienal, de la libertad de los artistas). No he tenido que renunciar a nada. Este era mi proyecto.»

E igual parsimonia reservaba para la más polémica de sus maquetas.

«A todos nos toca, todo país tiene su joya. Aquí se sabe que es Villa Marista.»

En Cuba se torturaba y reprimía, se negaba el acceso general a la información, y era preciso conveniar cuanto se publicaba con los comisarios políticos, colegas de quienes torturaban y reprimían.

La exposición de Carlos Garaicoa y sus declaraciones a la prensa, el reconocimiento de estos hechos, contribuían a desmentir los alardes de salvedad del régimen revolucionario, sus ínfulas de justicia social generalizada. De igual modo, era preciso admitir que las autoridades con las que el artista entablara negociaciones habían hecho gala de autoironía. O de cinismo, si prefiere explicarse de este modo. Tragaron el disgusto que unas piezas pudieran traerle con tal de presentar allí, para gala de la Bienal de Artes Plásticas, la obra más reciente de un artista importante.

Ministro y otras personalidades del gobierno debieron mantener la calma al pasar junto al expositor con las piezas de plata. Debieron detenerse delante de ellas con tal de mostrar su inmunidad, el perfecto sentido del humor del que gozaban. Se permitieron, quizás, alguna broma. Rieron por tropezarse allí, entre ejemplos extranjeros, a aquellos dos perfectos conocidos.

Los casi tres meses de exposición abierta al público, el catálogo publicado a expensas del Museo Nacional de Bellas Artes, e incluso el artículo publicado por Nirma Acosta en *La Jiribilla*, mostraban una loable sangre fría institucional.

11

En algún momento de la entrevista Eduardo del Llano tendría que referirse a Seguridad del Estado. Tendría que hablar de las razones que lo

llevaron a inventarse una historia en la que tomaban parte dos agentes de Seguridad del Estado.

Sería conveniente que el realizador aclarara que en su trabajo no había burla alguna contra el serio empeño de esos hombres y mujeres.

Sería oportuno dejar claro que ninguno de los actores y técnicos que trabajaron en *Monte Rouge* había intentado reírse de ellos.

Como director y guionista, Eduardo del Llano no cejaba en la defensa de los derechos de la imaginación creadora.

«El corto», dijo refiriéndose a la obra en cuestión, «defiende el derecho de utilizar casi cualquier zona de la realidad».

Aunque se tratara, evidentemente, de derechos coartados. Porque la imaginación creadora gozaba de plenos poderes sobre casi toda la realidad, no sobre la realidad toda. Fuera de esa cartografía, como tierras en las que el humor y la imaginación harían bien en no adentrarse, quedaban ciertas zonas sagradas.

Del Llano no tenía inconvenientes en mencionarlas.

«A mí no se me ocurriría nunca atacar a la Revolución, a Martí, Fidel, son cosas más sagradas.»

Y entre ellas cabía Seguridad del Estado.

«Todo el mundo sabe lo importante que ha sido el trabajo de la Seguridad cubana que incluso ha evitado más ametrallamiento de gente y sabotajes, o sea todo eso que han hecho las lanchas de Miami, en los campos de caña y las otras mariconá.»

Dispuesto a enumerar misiones cumplidas por la policía secreta, reaparecían puntualmente las fuerzas de la contrarrevolución. Si bien en su cortometraje los agentes se ocupaban del seguimiento de un ciudadano común, en la saga desplegada para la entrevista las fuerzas de Seguridad del Estado batallaban únicamente contra fuerzas externas. Acechaban a lanchas invasoras y a saboteadores llegados desde el exilio. Se infiltraban en sociedades extranjeras con el fin de garantizar la seguridad nacional.

Las tropas de Seguridad del Estado, *La Jiribilla* y esa misma entrevista que él respondía ahora trabajaban únicamente de cara al extranjero.

A juzgar por el final de la frase de su entrevistado, Nirma Acosta prefirió acogerse a una notación pegada a la oralidad. Debió considerarlo un buen recurso para hacer más próximo lo que allí se decía, para acercarlo a sus lectores. Un insulto, una palabra gruesa, con la más cruda grafía, puesto que en ese punto no cabían ya las buenas maneras o la literatura. Era preciso transmitir la indignación del entrevistado. Su indignación patriótica.

«La Seguridad», continuó él, «ha evitado muchas de esas cosas, son la gente nuestra que han estado presos en las cárceles norteamericanas, por ejemplo los cinco héroes... Yo jamás juzgaría a la Seguridad cubana, de pronto me pareció tan obvio que no pensé en algún efecto contrario».

¿Y cómo se le había ocurrido aquella idea?

Él la había emprendido con Rodríguez y Segura desde su confianza en que nadie percibiría en ella una denuncia política.

Había encarnado a uno de los agentes.

Se trataba de una broma, de un juguete.

Era simplemente un divertimento.

Todo empezó como en el clásico ejemplo de los dos marcianos que tocan a la puerta de una casa y piden agua. Esa historia de los marcianos constituía uno de los ejemplos más socorridos a la hora de inventarse historias graciosas. ¿Qué pasaría si tocan a la puerta, abres, y te encuentras con dos marcianos que te piden agua?

Pues bien, los marcianos aquí eran dos agentes secretos, dos hombres de Seguridad del Estado. ¿Qué pasaría si tocan a la puerta, y dos segurosos anuncian que han venido a instalarte unos micrófonos?

En la premisa del chiste residía ya el absurdo. Porque no podría existir policía secreta que avisara de sus seguimientos de antemano. El chiste estaba en que el trabajo policial perdía toda su gracia en cuanto era revelado. ¿Se entendía?

Poco faltó a Eduardo del Llano para advertir que Rodríguez y Segura eran policías tan disparatados como el inspector Clouseau. Y no era tan inexacta la equivalencia entre segurosos y marcianos desde que los hombres de Seguridad del Estado quedaban desprovistos de toda agenda doméstica. Seguridad del Estado no se encontraba entre nosotros...

Aquella historia suya no podría considerarse, ni mucho menos, una sátira. Una sátira supondría haber tomado una situación real con el propósito de exagerarla. Y *Monte Rouge* no partía del modo en que operaba Seguridad del Estado. Modos de operación que él, por otra parte, desconocía.

Cierto que aquella anécdota tenía el inconveniente de contar con unos personajes políticamente escabrosos. Pero él la había escrito y dirigido en la convicción de que nadie iría a tomársela en serio. Se trataba de puro absurdo divertido, de ciencia-ficción risible con marcianos bebedores de café.

«Que lleguen y te propongan grabar cuanto quieras decir en una especie de compromiso cívico, debía parecer absurdo y divertido, nada más.»

12

Rodríguez y Segura visitaban intempestivamente a Nicanor O'Donnell.

Douglas, nombre de guerra, visitaba y telefoneaba a cualquier hora a Yeny Casanueva y Alejandro González.

Carlos Garaicoa negociaba su exposición habanera con las autoridades.

Eduardo del Llano debió padecer algún contacto profiláctico, algún oficial debió desmotivarlo.

Carlos Garaicoa, hipercrítico y contrarrevolucionario, era vigilado.

Rodríguez y Segura venían a instalar los micrófonos.

Douglas tendía un dispositivo de memoria a Yeny Casanueva y Alejandro González.

Nicanor O'Donnell soñaba con una antena parabólica.

Villa Marista no aparecía en muchas Wikipedias.

Carlos Garaicoa fundía a Villa Marista en plata.

Yeny Casanueva y Alejandro González publicaban seguimientos secretos.

Segura negociaba una antena con Nicanor O'Donnell.

Abel Prieto amenazaba a los díscolos con medidas severas.

Nirma Acosta entrevistaba a Eduardo del Llano.

Abel Prieto inauguraba la exposición de Carlos Garaicoa.

Eduardo del Llano alababa a Seguridad del Estado.

Nirma Acosta interpretaba la obra de Carlos Garaicoa.

Una especie de compromiso cívico.

Por absurdo y divertido que pareciera.