

# A n a l e p s i s

Retrospectiva de la cultura cubana 1972-2020

SUPLEMENTO  
REVOLUCION  
CULTURA  
2  
SEGUNDA  
PARTE

**. Telarte: tela por donde cortar / 1984**

*Erena Hernández*

**. Arte y diseño / 1985**

*Nelson Herrera Ysla*

**. Es tela y es arte / 1987**

*Antonio Eligio (Tonel)*

**. Telarte V / 1988**

*Adelaida de Juan*

**. Frank Emilio, aprendiz y maestro / 1989**

*Mayra A. Martínez*

**. ¿Quién inventó el mambo?**

**Entrevista con Orestes López / 1976**

*Leonardo Acosta*

**. ¿Son los latinos pésimos amantes? / 2001**

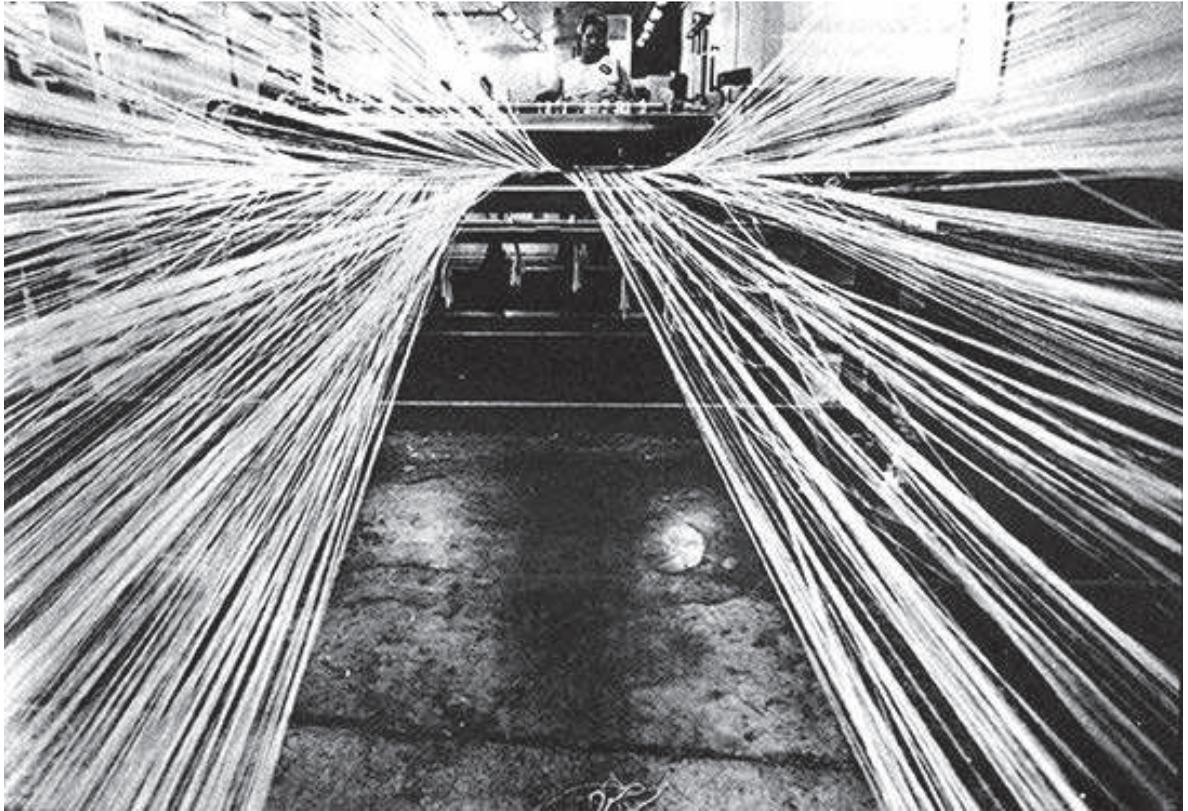
*Oscar Montero*

## **Telarte: tela por donde cortar**

*Erena Hernández*

*Telas que habitualmente se utilizan para hacer forros de colchones, ropa interior masculina, pijamas, guantes y encerados, de pronto fueron altamente codiciadas por cuantos pares de ojos se posaban en ellas. Se escucharon comentarios como: “¡Qué linda para una cortina!”, “esta sería preciosa en un batón”, “me haría una saya con la que tiene la cenefa”... Ese cambio de valores se produjo gracias al diseño de un grupo de artistas plásticos con los cuales se estamparon los tejidos. El público pudo verlos en una exposición denominada Telarte, que se mostró en la Sala Tespis del Hotel Habana Libre del 30 de diciembre del año pasado hasta el 15 de enero del presente. Pero Telarte no concluyó ese día.*

*La muestra se organizó por los ministerios de Cultura y de la Industria Ligera. Es una experiencia que se repetirá, pues pretende vincular a los artistas con la producción material, por un lado, y, por otro, embellecer el ambiente social. Ambos objetivos se sustentan en las tesis sobre la cultura artística y literaria, aprobadas en el Segundo Congreso del Partido.*



*Sobre esta experiencia habla Beatriz Aulet, directora de Artes Plásticas y Diseño a.i., del Ministerio de Cultura:*

La intención de la Dirección de Artes Plásticas fue trabajar con los tejidos que la fábrica produce habitualmente. Así se despierta el interés por el lienzo y la loneta, que son útiles en nuestro clima. Telarte para los artistas significa un estímulo, pues es otra vía de expresión plástica. Además, es un acicate saber que se trabaja en la producción de bienes de consumo para la población, por-

que esas telas sirven para uso personal y social: lo mismo se aplican a vestimenta que a cortinas para hoteles u otras variantes.

Se trabajó con el lienzo dejando áreas sin estampar, no se enmascaró con colores, para que se viera la calidad de la tela, sus propiedades, su valor. Se trató de hacer un buen diseño hasta para algo tan íntimo como es una toalla, y demostrar que aunque exista para ser colgada en el baño, puede ser un elemento decorativo.

—¿Qué posibilidades concretas existen de hacer sistemática esta producción?

—La Industria Ligera ha determinado que un porcentaje de sus tejidos sean dedicados a producciones especiales para abastecer el mercado paralelo. Las perspectivas de *Telarte*, por parte nuestra, son las de lograr que los artistas más interesados continúen estas líneas de creación; conseguir que se establezca un sistema de trabajo efectivo con la industria, de modo que al artista que tenga más aceptación se le hagan solicitudes de diseños. El éxito de *Telarte* dependerá de la repercusión que tenga en el público. Esta vez se hará en la fábrica Desembarco del Granma, de Villa Clara, que tiene una tecnología más moderna.

—¿Qué criterio existió a la hora de seleccionar a los artistas que participaron?

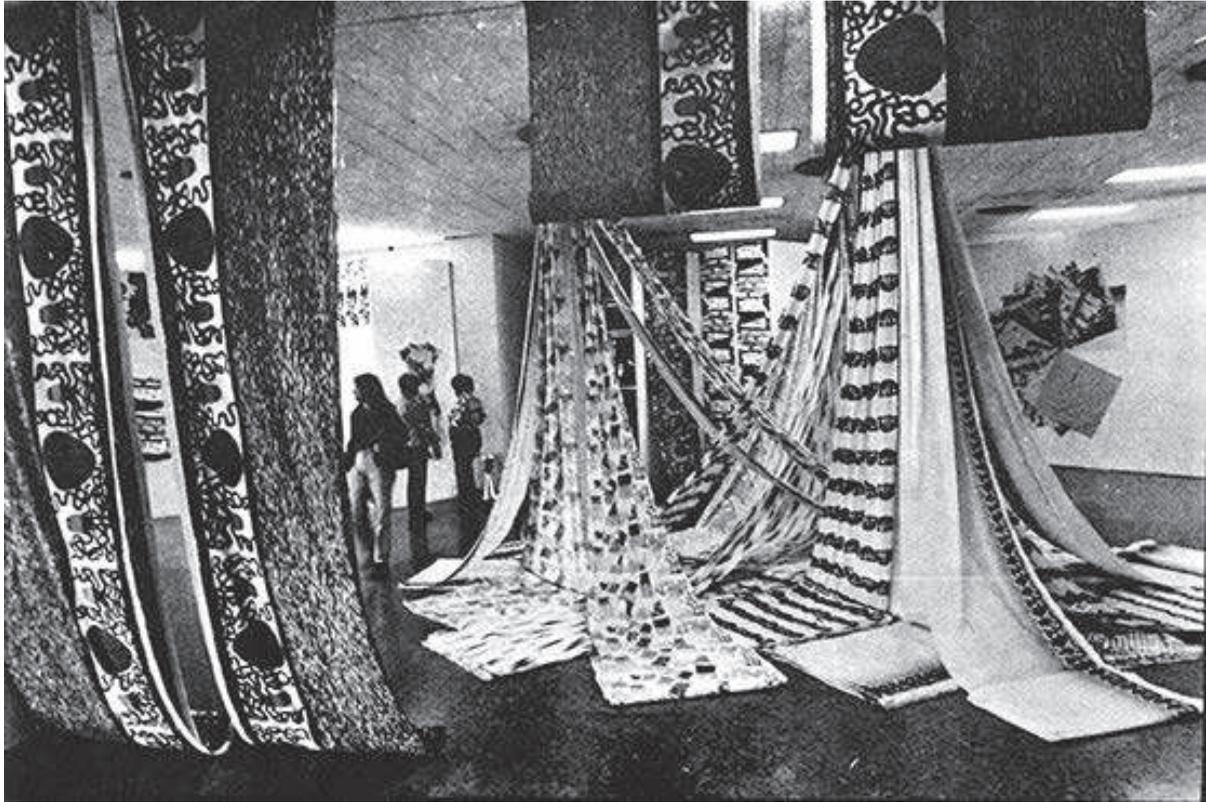
¿Serán los mismos esta vez?

—En la invitación a los artistas y en la selección de los diseños, se trató de que estuvieran representadas diferentes líneas expresivas. Que hubiera unos con elementos figurativos, como los de Tomás Sánchez; otros, abstractos, al estilo de Diana María Linares; reflejar aspectos de nuestra cultura, y se pensó en los tejidos de Mendive... Así, sucesivamente, para obtener variedad. Todos ellos están entusiasmados, de modo que la próxima vez harán diseños más ricos. Se seleccionó el trabajo de un diseñador de Ariguanabo, la fábrica donde se hicieron las estampaciones; porque se aspira al intercambio entre creadores que se expresan de formas muy diferentes. Además de los artistas ya mencionados participaron Pedro Contreras, Zaida del Río, Flavio Garciandía, Lázaro Gracia, Raúl Martínez, Umberto Peña, Roberto Pandolfi, Leandro Soto y Raúl Santos Serpa. Por Ariguanabo, Roberto Suárez. Todos ellos aspiran al segundo *Telarte*, pero pensamos incorporar algunos artistas más.

### Otros puntos de vista

*Para Rafael Morales, el jefe de producción de la planta de estampado Permatex, de la fábrica Ariguanabo, esta fue una experiencia provechosa.*

—Nosotros tenemos los equipos —dice Morales—, la materia prima, el personal... pero no se hacen estampados como los que se exhibieron en *Telarte*, sencillamente, por desconocimiento de los que orientan la forma de vestir, de que hay recursos para hacerlos. La máquina de *silk-screen* donde se imprimieron los diseños se compró con ese fin; sin embargo, está ociosa, se usa unos días en el año para producciones especiales, no tiene un plan definido. El taller de estampado ha quedado como un complemento de la producción. La ropa de vestir es importada, todo de poliéster, y nosotros producimos mezclilla, warambol, tela antiséptica, tejidos técnicos... Con la loneta se hace calzado; con la lona, los guantes y encerados; el lienzo se usa para pijamas, batas de casa y ropa interior en general. Pienso que si tenemos el algodón —que se importa de la Unión Soviética—, podemos aprovechar el prestigio de los artistas plásticos y lograr telas de algodón estampadas con la misma calidad que las que se logra-



ron en *Telarte*. La gente en la calle dice que por qué no hacemos cosas mejores, pero esto es lo que nos piden que hagamos. Para pijamas ya sabemos los diseños que tenemos que hacer, al igual que para las camisas, porque cuando nos salimos de lo tradicional no lo aceptan.

*Raúl Cruz, el asesor técnico del taller de diseño de Permatex, también intervino: —Somos una fábrica de producir diseños para cumplir un plan anual; porque todos los días no hay motivos de inspiración para hacer diseños exclusivos semejantes a los que se hicieron para Telarte. Aquí trabajan en total cinco compañeros, que deben hacer unos setecientos diseños al año, de los cuales escogen unos doscientos para estampar.*

Creo que *Telarte* demostró —prosigue Raúl— que si un artista plástico se dedica a hacer diseños textiles se tiene que olvidar de su obra individual, de su manera de crear, de su estilo, y ponerse en función de la industria. No es lo mismo hacer una obra única que concebir un diseño para que sea reproducido masivamente. En el futuro se podrán hacer mejores trabajos si los artistas se adaptan a las características de lo que debe ser un diseño textil, el cual debe tener, como condición esencial, la función a la que se va a destinar la tela.

### **Los creadores**

*Una opinión muy importante sobre Telarte es la de Umberto Peña, cuya labor como diseñador gráfico es bien conocida:*

—Esta experiencia de trabajar con los artistas la hizo Casa de las Américas una vez: se hicieron pañuelos, pulóveres... pero la experiencia con telas sí es novedosa, porque demuestra las posibilidades que tiene la industria, y las que poseen los artistas plásticos y los diseñadores para intervenir en ese mundo.

En Telarte se cumplió el cometido inicial: tratar de diseñar telas para usos múltiples; pero pudo haber sido más elaborado, no hay que hacer el mundo personal de uno como artista en la tela; sino diseñar tela con un criterio artístico, que no es lo mismo que hacer una pieza particular, única, como un cuadro. Siendo artistas, Flavio y Mendive fueron de los que mejor se aplicaron, porque ellos pueden hacer su mundo personal en la tela sin que se afecte, pues ambos tienen una obra muy diseñada: ellos diseñan formas en sus cuadros. *Telarte* —agrega Peña—, al emplear artistas que no tienen que ver con el diseño textil, refrescó el ámbito de la tela. Debe mantenerse de una manera más profesional y perder el carácter experimental. Así se abrirán posibilidades de mercados: la gente encontrará telas diseñadas, pensando en funciones específicas; no sucederá como en la época en que se inundó el mercado de damasco chino, que la gente iba vestida con él y se sentaba en un taxi que tenía el asiento tapizado de ese mismo tejido. Ahora queda el futuro: ver cómo se conducirá el público a la hora de comprar esas telas, y si se contratará, para hacer nuevos trabajos, a los artistas plásticos y a los diseñadores gráficos que intervinieron en esto.

*Tan valiosos como los de Peña, son los criterios del conocido artista Flavio Gardiandía:*

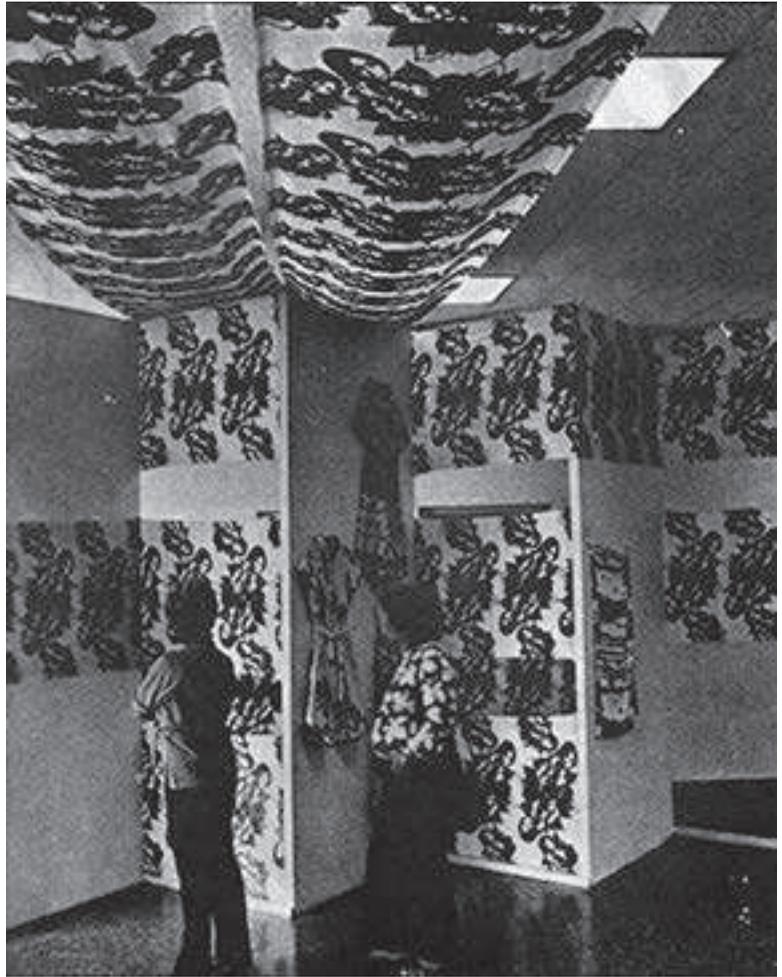
—*Telarte* —afirma— me parece una excelente experiencia si se entiende como un primer paso para una vinculación, real y efectiva, del buen diseño con la producción de telas, no ya del arte con el diseño textil. Las perspectivas de esta labor estarían dadas por la mayor incorporación de nuestros diseñadores a ella, lo que traería aparejado una mayor especialización dentro de la misma. Esto solo será posible si los organismos responsables son capaces de crear y mantener los mecanismos que propicien este intercambio entre diseñadores, industria y consumidores. Las previsiones están de más en este caso. A mí me interesa hacerlo, siquiera de manera esporádica, para darme el gusto de ver realizados diseños que no existen. Quizás es la misma razón por la que uno pinta o hace arte: por ver cosas que le gustaría ver, pero que no las hay en ninguna parte, y entonces uno se ve obligado a hacerlas por sí mismo. De todos modos, creo que un trabajo como el diseño textil —vinculado a la producción industrial masiva, no a una curiosidad de *boutique*— exige un grado alto de especialización, de atención a factores como las técnicas específicas del ramo y ¡cómo no! a la moda, en la cual no me creo capaz o para la que no dispongo de tiempo. Tal como lo hice esta ocasión lo haría en el futuro —mis motivaciones están dadas en lo que dije antes—. Pero no trataría de llevar mi mundo personal a las telas, porque sería el equivalente de pasar de lo sublime a lo ridículo. Cada cosa tiene su lugar: ese mundo personal trato de encauzarlo o realizarlo dentro de mi trabajo artístico. El diseño de telas tiene que ver más con mis gustos y con la moda. Y este parece ser un poco “menos” que aquello. Con estas extrapolaciones de sentido hay que ser cuidadosos: un Gauguin reproducido en un pulóver no es arte, es *kitsch*.

*Un artista de la talla de Tomás Sánchez también acometió esta labor. He aquí sus ideas al respecto:*

—A mí siempre me ha interesado el diseño en general —dice— pero no tengo tiempo suficiente para hacer en el mismo lo que quisiera. Me atrae el textil

por la posibilidad de obtener nuevas formas mediante la reiteración de una. Con esa idea concebí lo que hice para *Telarte*. Pensé en un diseño propio para cortinas, porque en un encuentro que tuve con unos turistas extranjeros en Cayo Largo, me llamó la atención que estaban muy entusiasmados con el hotel; pero les resultaba chocante que lámparas, cortinas y otros elementos fueran iguales a los que habían visto en otros cuando estuvieron con anterioridad.

Creo que *Telarte* debe ser algo sistemático —continúa Tomás—, porque es indispensable la variedad en el diseño. Ofrecerle a la gente cosas sencillas, simples, modernas, de buen gusto, con elementos de la naturaleza. Al menos, como yo hago paisajes prefiero los detalles naturales; si hiciera el paisaje completo se perdería en la reproducción. Lo geométrico con colores planos tiene ciertas limitaciones, hay que elaborarlo dando sensación de volumen. Esas limitaciones me obligan a trabajar en formas a las que no estoy acostumbrado, lo que no me molesta, porque yo soy diseñador de muñecos y de escenografía y debo adaptarme a los requerimientos de un colectivo.



*También opinó el pintor Santos Serpa:*

—Esta experiencia me interesa, porque en la medida en que el arte se haga sentir en la vida común de la gente es más funcional y se logra una mayor comunicación. Cualquier intento de acercamiento al público es positivo. Aquí se han visto errores y defectos. Por mi parte me siento satisfecho con lo que hice: tiene un sentido de uso en grandes espacios, aunque también puede llevarlo en un vestido una mujer que por su talla lo asimile. Agradezco que la Dirección de Artes Plásticas me haya invitado. Antes había hecho diseños para telas por puro placer, pero nunca las había visto estampadas.

*Uno de los diseños que más gustó para vestidos fue el de Lázaro Gracia, quien explicó:*

—*Telarte* es una buena experiencia como diseño ambiental, muy positiva, porque las masas participan de ella. Cuando hice el diseño me puse en función de

la tela, la imaginé puesta, a partir de ahí trabajé. En cuanto a las proporciones, pensé en la función que iba a tener, en los resultados finales.

### **A modo de epílogo**

*Arte en la fábrica* habrá conseguido su fin esencial si esta noche, en vez de una clausura, estuviéramos haciendo más bien una apertura: la apertura de una relación de trabajo estable y mutuamente beneficiosa entre la industria y los artistas plásticos. Si *Arte en la fábrica* quedase no solo como un ensayo demostrativo de las grandes posibilidades que ofrece ese vínculo, sino como el inicio de una línea permanente, entonces estaríamos participando en un acontecimiento histórico para nuestra cultura.

*El párrafo anterior corresponde al discurso con que la viceministra de Cultura Marcia Leiseca clausuró otro evento que también acercó a los artistas al mundo de la producción material (aunque con propósitos distintos, porque en Arte en la fábrica ellos hicieron obras de arte con materiales de desecho de la propia industria para embellecer esos lugares; mientras que en Telarte su labor incide directamente en la producción de la fábrica, aspira a mejorarla estéticamente). Y esa idea de todas formas la considero válida para concluir una opinión sobre Telarte. Solo hay que cambiar el nombre del evento a la hora de leer:*

Vincular de modo permanente las artes plásticas y la producción industrial es un proyecto a largo plazo, que deberá transitar por diversas etapas. Y es también un desafío para todos: artistas, obreros, tecnólogos, dirigentes. Un desafío hacia el futuro que rompe con muchos hábitos estereotipados. Un desafío revolucionario que no podemos postergar.

*Revolución y Cultura, No. 5 de 1984, pp. 8-13*

## Arte y diseño

Nelson Herrera Ysla

Cuando un país enfrenta los urgentes problemas de su desarrollo, tiene en el diseño, entre otros instrumentos técnicos, científicos y artísticos, una de las vías más eficientes para alcanzar ese desarrollo. Digo del diseño más allá de la práctica concreta en una esfera de acción: arquitectónico, urbanístico, de información, industrial. Me refiero a su concepción global, como elemento significativo dentro de un sistema, como factor esencial, básico, en toda acción humana en la que exista un propósito, un objetivo que cumplir.

Para apropiarnos de él, debemos vencer numerosos obstáculos, ya que el término *diseño*, pese a lo familiar que es en el conjunto de los países desarrollados económicamente, todavía es observado con ciertas sospechas en nuestro mundo en tránsito. No forma parte aún de nuestro lenguaje: en ocasiones



se asocia a “creación artística”, al universo de la gráfica... o se encierra en los marcos del diseño de maquinarias, piezas, equipos. Esto, por supuesto, no surgió de la nada ni obedece al mero azar.

El subdesarrollo se ha apoyado (entre otras) en una brutal dependencia económica que a la larga ha repercutido en una no menos brutal dependencia cultural. Dependencia que se traduce en varios planos de la vida de una nación y que tiene una expresión sensible en la gama cuasi infinita de objetos para el trabajo, el estudio, la recreación, de uso personal, etc.

Cuando la mayoría aplastante de esos objetos proviene de los países “independientes” (los centros de dominación y de poder), resulta difícil en la práctica

ponerse a pensar en cómo resolver el complejo asunto de los objetos, su diseño, su comercialización, si ya llegan de aquellos países exquisitamente empaquetados y presentados y solo resta distribuirlos para la compra.

Eso, que no es otra cosa que el ritual del consumo, acaba con cualquier intento de independencia en términos de diseño: nada más organizado ni elaborado para borrar diferencias, para “equiparar” supuestos modos de vida, internacionalizar gustos y preferencias, y destruir expresiones auténticas y autóctonas. Bajo la aparente inocencia de un pantalón, una bicicleta, un reloj, un par de zapatos, diariamente se consumen en nuestras “repúblicas adoloridas”, una respetable cuota de dependencia mientras tales productos (si no todos, al menos una parte) no sean fabricados a partir de un diseño *nuestro*, con recursos e industrias *nuestras*. (Esto, valga la aclaración, no significa echar por tierra el papel importantísimo del intercambio económico entre naciones, en materia de tecnologías y productos como forma de contribuir *por igual* al desarrollo mutuo).

Este proceso dependiente en materia de objetos comienza por socavar otros sectores de la vida social, específicamente el de la cultura. La calidad de un automóvil, de unos espejuelos de una canción, de un filme, por lo general están íntimamente relacionados porque esos países “independientes” productores de tecnologías tienen una concepción integral del fenómeno diseño, una concepción totalizadora, ya que reconocen que se trata de algo más que vender un producto. En ese proyecto está en juego la naturaleza misma de su sistema: ahí no caben las grietas, las fallas, las omisiones. Un cantante de moda puede generar fácilmente una producción de pulóveres, pantalones, juguetes. La calidad de estas piezas tiene que estar a la altura, sin dudas, de la canción y del autor. De esto hay sobrados ejemplos.

Por otra parte, es iluso pensar que quienes gastan dólares en diseñar hasta el más mínimo detalle de eso que han llamado “modo de vida americano”, no razonen en términos de integración, de sistematicidad, de estructuras. Sus conceptos poseen tanta flexibilidad que, incluso, permiten espacios para lo “espontáneo”, lo instintivo, la llamada y mil veces manipulada “libertad de expresión”, caldo de cultivo donde germina y florece el éxito individual, la unicidad de la obra como rasgo distintivo en contraposición a la estandarización, a la masividad de productos fabricados en serie.

Esta delimitación entre arte e industria (que tuvo su origen en las necesidades de la producción en el siglo XIX) generó la ya clásica división entre “arte y diseño”, cuyas fronteras (en los finales del siglo XX) comienzan felizmente a borrarse a partir del desarrollo de ciertas tecnologías de reproducción, el papel del fenómeno “consumo” y su consiguiente elevación del nivel de la calidad en la oferta, el auge de la profesión de diseñador, la importancia de los medios de difusión masiva en la circulación de imágenes, y las nuevas concepciones en la enseñanza artística.

Aunque se mantendrá por mucho tiempo esta diferenciación entre ambos modos de asumir una práctica social, no cabe duda de que nos encaminamos hacia la fusión de los procesos productivos y los procesos artísticos y la cualificación estética de todos los ambientes de vida.

A pesar de ser los países industrializados los que mayor conciencia tienen de este fenómeno, algunos en vías de desarrollo han dado pasos para hacer frente a ciertas necesidades que tienen que ver con la calidad de sus productos,

sus ambientes, su información. La carencia de cuadros calificados en sectores especializados del diseño ha impulsado a entidades privadas, firmas comerciales, a obtener los servicios de “artistas” para la solución de determinados problemas.

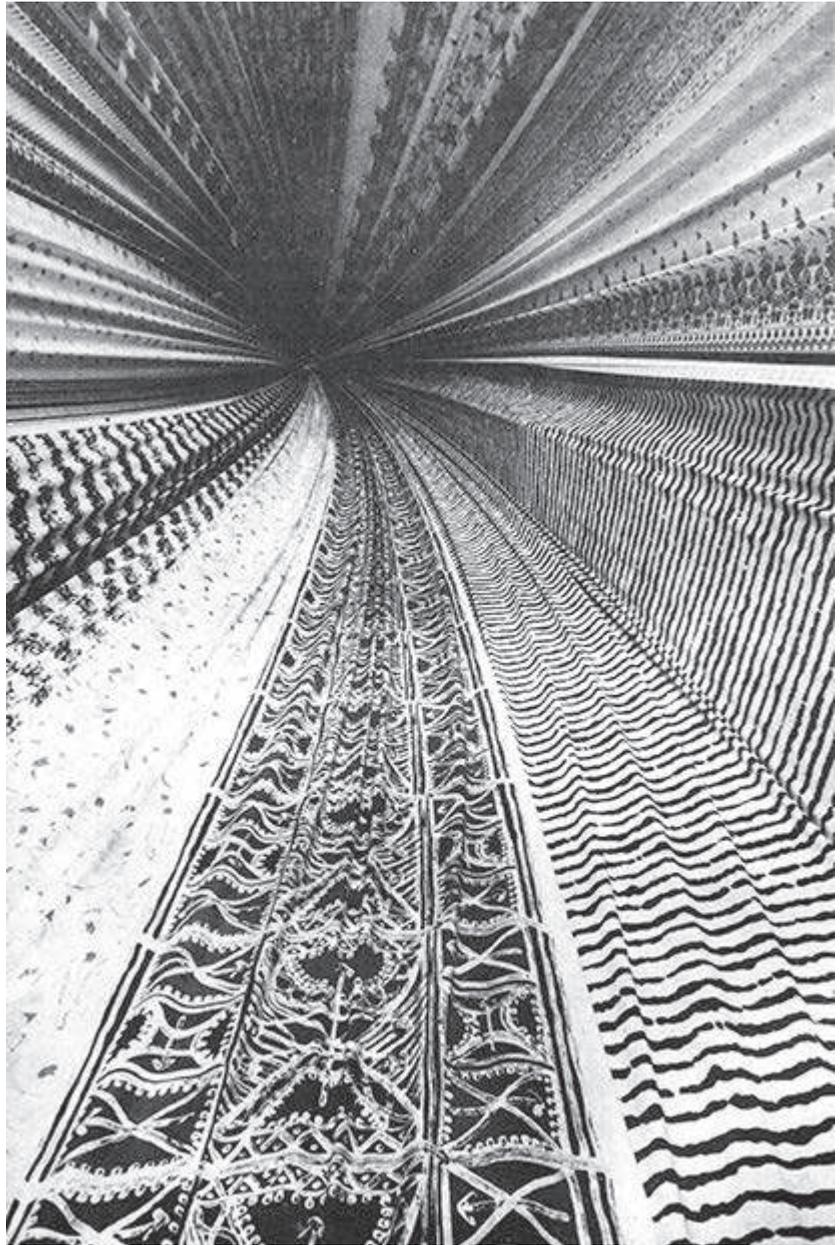
En Cuba, no contando aún con los profesionales necesarios en las ramas que se requieren, se perfila también como un primer acercamiento al problema el modesto aporte que pueden hacer a la producción de objetos, algunos artistas provenientes del campo de las artes plásticas y el diseño gráfico.

Nosotros, que no hemos alcanzado todavía un alto nivel de desarrollo económico y tenemos un limitado crecimiento de las fuerzas productivas, así como carencias de ciertos recursos naturales, nos hemos propuesto esta tarea inmediata mientras se forman los futuros especialistas del diseño industrial. Las

realidades de la economía y la producción nos obligan a agudizar la mente en la búsqueda de soluciones eficientes, racionales, y para ello pueden existir respuestas en un campo tan aparentemente alejado como es el “arte”.

No siempre las relaciones entre la economía, la creación artística y la cultura son fácilmente perceptibles. Lo trascendente es que puedan ser aprovechadas esas relaciones para una incidencia favorable de lo cultural, de lo artístico, en lo económico. El diseño nos brinda, precisamente, un ejemplo de esa profunda relación.

El universo de problemas que puede enfrentar el diseño está conformado por varias escalas, zonas: la arquitectura, el urbanismo, el paisaje, hasta los objetos de uso personal, pasando por piezas, equipos, tecnologías, sistemas (sin incluir ahora el complejo sector de la información). Encarando estas zonas



aisladamente, las soluciones siempre serán fragmentarias, parciales. Claro que pueden abordarse una a una pero no perdiendo de vista la totalidad, la ubicación de cada elemento en su estructura, en su sistema.

Los últimos pasos dados por el Ministerio de Cultura en coordinación con el Ministerio de la Industria Liger y la industria cerámica de la Isla de la Juventud, apuntan hacia una de esas zonas y permiten entrever un comienzo prometedor, una integración real entre lo “artístico” y lo “económico-productivo” como forma de superar las viejas dicotomías, de ir borrando esos límites impuestos por una industria segregada de las necesidades estético-funcionales y espirituales de la sociedad.

La necesidad de mejorar la calidad de los estampados textiles y la imagen de los objetos cerámicos para el hogar, propició el encuentro entre artistas y productores. Los resultados los pudimos apreciar en las exposiciones *Telarte I* y *Telarte II*, realizadas en las ciudades de La Habana y Santa Clara, respectivamente, en 1983 y 1984, así como en la más reciente titulada *Lo útil y lo bello*, en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1985.

Esta renovación de la imagen de los estampados y los objetos cerámicos, respetando el proceso de impresión y graficación tiende a aumentar el valor de uso del producto, situándolo en niveles superiores a los establecidos. Por otra parte, genera una demanda mayor de los mismos, lo que se revierte a su vez en una aceleración de la producción para satisfacer tal demanda. Es ahí, en esta continua interacción entre oferta y demanda, donde se manifiesta más claramente la importancia de “diseñar” con calidad un determinado producto.

No se trata del mero hecho de embellecerlo, de ponerlo “bonito” para el gusto de alguien o de unos cuantos. Se trata, en el fondo de la cuestión, de un asunto económico que necesita el auxilio de otras disciplinas de carácter social para marchar adelante. Es así como se han impuesto en el mundo ciertos productos. Es así como un país puede entonces proponerse exportar y participar significativamente en el intercambio comercial.

El arte, lo que el artista puede lograr en concreto, no es lo exterior, lo superfluo del asunto (aunque algún productor quiera entenderlo de esa manera) sino algo más profundo. Los resultados de esta primera experiencia tal vez sean difíciles de precisar para muchos. Si se pudiera ir más allá, el trabajo comprendería también el flujo de producción, el aprovechamiento óptimo de las materias primas, las formas de embalaje, la distribución, hasta la presentación del producto en los establecimientos comerciales. Pero esto requiere ya una dedicación mayor y una capacitación profesional que el “artista” no posee. De ser posible esta incidencia integral en la producción, la economía de nuestro país se beneficiaría en grado sumo.

Imaginemos por un momento que esta experiencia pueda extenderse a otras ramas como la ambientación de edificaciones sociales, la programación de la televisión, la imagen de los medios de difusión impresos, la señalización de ciudades... Entonces, como decimos en Cuba, *otro gallo cantaría*.

Poco a poco se iría materializando, de esa manera, nuestra concepción del diseño ambiental (del cual, por cierto, se viene hablando desde hace tiempo pero sin repercusión alguna, lamentablemente, en numerosas esferas de la vida cotidiana).

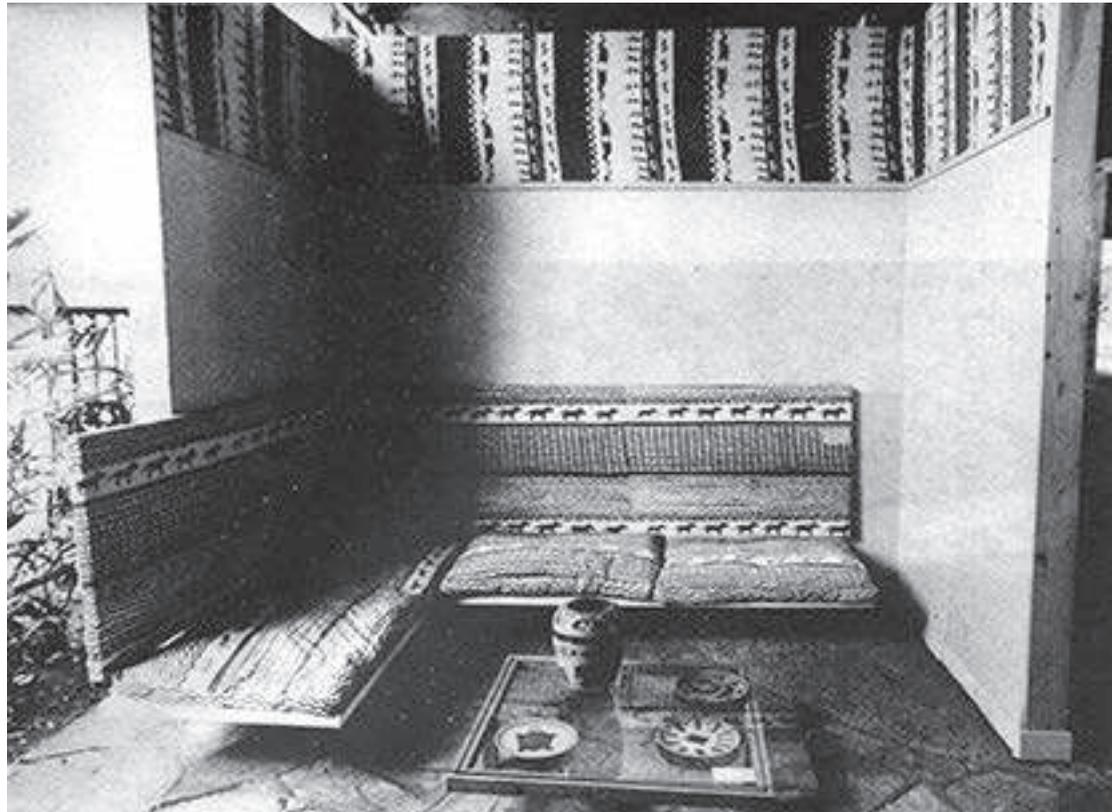
Unos cuantos párrafos no pueden abarcar el complejo mundo del diseño, que cuenta ya con una extensa historia con importantes centros de experimenta-

ción y docentes en todo el mundo, rica bibliografía y revistas en varios idiomas. Pero sí pueden llamar la atención sobre algo más que tres exposiciones y volver a insistir en la caducidad de ciertas fórmulas aún imperantes para resolver cuestiones y problemas ampliamente superados en el mundo actual.

El diseño ha puesto a prueba la capacidad productiva del país, ha derrumbado mitos, ha barrido las fronteras artificiales tendidas durante años al concebir productos de alta significación estética. El papel del diseñador y su obra multiplicadora no es aún de todos conocido, pero mientras este no aparezca entre nosotros, tiene el artista tradicional una misión importante y delicada que cumplir al proponerse el diseño como un modo otro de inserción social a una escala superior.

Las perspectivas que tiene delante son, diríamos, infinitas. El ámbito y la repercusión de su talento creador encontrarán caminos diversos en los cuales florecer.

*Revolución y Cultura*, No. 6 de 1985, pp. 52-56



## Es tela y es arte

Antonio Eligio (Tonel)

Al celebrarse por cuarta vez, *Telarte* va camino de convertirse en una de las más hermosas —y productivas— tradiciones culturales cubanas. Por lo pronto, puede afirmarse que esta actividad, coauspiciada por los ministerios de Cultura y de la Industria Ligera, satisface plenamente la acepción más global del término “cultura”, ya que entrelaza con naturalidad los dominios material, espiritual y artístico de la actividad humana.<sup>1</sup>

La posibilidad de que los artistas diseñen patrones para estampado textil, destinados a una industria que los reproducirá por decenas de miles de metros, es ya de por sí extraordinaria. Esto permite poner al alcance de muchos lo que —por supuesto que en otra dimensión y con otro sentido— de otro modo sería apreciado tan solo por un número siempre relativamente reducido de espectadores, en la galería o en el museo.

Y no se trata de abaratar un producto artístico cualquiera para hacerlo “asequible” al público masivo, como sucede con esas “adaptaciones” consumadas con el objetivo de estampar sobre un *pull-over* piezas de Da Vinci o de Renoir. Los creadores, en este y en los otros *Telartes*, han trabajado especialmente para el medio textil, aceptando las reglas del juego —y también extrayendo



buen provecho de ellas, en muchos casos— por lo que las telas exhibidas en el Museo Provincial de Villa Clara llevan sobre sí, ni más ni menos, la imagen inicialmente concebida por el artista.

Esta idea de situar las posibilidades productivas de la industria al alcance del artista plástico tiene un aleccionador viceversa: los obreros y técnicos textiles, al trabajar en *Telarte*, saben lo que se traen entre manos; enfrentan su papel con un toque —a veces imperceptible— de especial sensibilidad y además, se

han familiarizado ya con el lenguaje de muchos de los pintores, dibujantes y diseñadores participantes: pueden reconocer un Mendive, un Flora Fong, un Raúl Martínez, un Santos Serpa, un Adelaida Herrera...

De todos modos, sería necesario lograr un mayor nivel de comunicación entre los artistas y aquellos que, en la fábrica, traducen el patrón original a los requerimientos industriales, hasta hacerlo plenamente realizable. Ello permitiría pulir pequeños defectos todavía presentes en uno que otro diseño, enriquecería el conocimiento mutuo de los intereses de ambas partes y alimentaría, sin dudas, esa corriente de simpatía sin la cual —al menos, en lo tocante a la industria— hubiese sido imposible llevar adelante el proyecto.

Por otro lado, vale decir que *Telarte IV* es también un resumen bastante abarcador del panorama actual de la plástica cubana. Esto se cumple tanto en lo referente a las líneas expresivas representadas como en la amplia participación generacional: se han estampado esta vez diseños de personalidades ya hace tiempo consagradas, como Mariano Rodríguez, Ernesto González Puig y Amelia Peláez —de ella, por razones obvias, se escogieron dibujos a partir de los cuales Umberto Peña conformó el diseño textil—, quienes son parte indisoluble de nuestras primeras generaciones de modernos y, por supuesto, del patrimonio artístico nacional.

Desde esas generaciones tempranas hasta las más recientes, todas están representadas en este nuevo *Telarte*. Se destaca, sin embargo, el número de artistas surgidos después de 1959, incluidos en esta ocasión en el evento, especialmente aquellos egresados de las escuelas de arte durante los años setenta y ochenta.

La diversidad de los participantes acentúa esa notable pluralidad apreciable en los diseños. Si bien algunas individualidades reiteran soluciones típicas de su quehacer —como sucede con Flora Fong, Mendive, Adelaida Herrera o Gilberto Frómata—, en otras se observa un trabajo dirigido, sobre todo, a realizar un buen diseño textil, sin que sean obvios —no por ello inexistentes— los nexos con la obra del propio autor en la pintura, el dibujo o la gráfica. En este último grupo podrían considerarse los diseños de Leandro Soto, Carlos García, Gustavo Acosta, Umberto Peña, Flavio Garcíandía, Nelson Domínguez. Ellos, si se quiere, han asumido su labor un poco como el escritor que dice escribir los libros que en algún momento quiso leer y no encontró por ningún lado: han concebido el diseño textil que desearían utilizar o ver en la calle y no han visto porque, ciertamente, no existía hasta ahora.

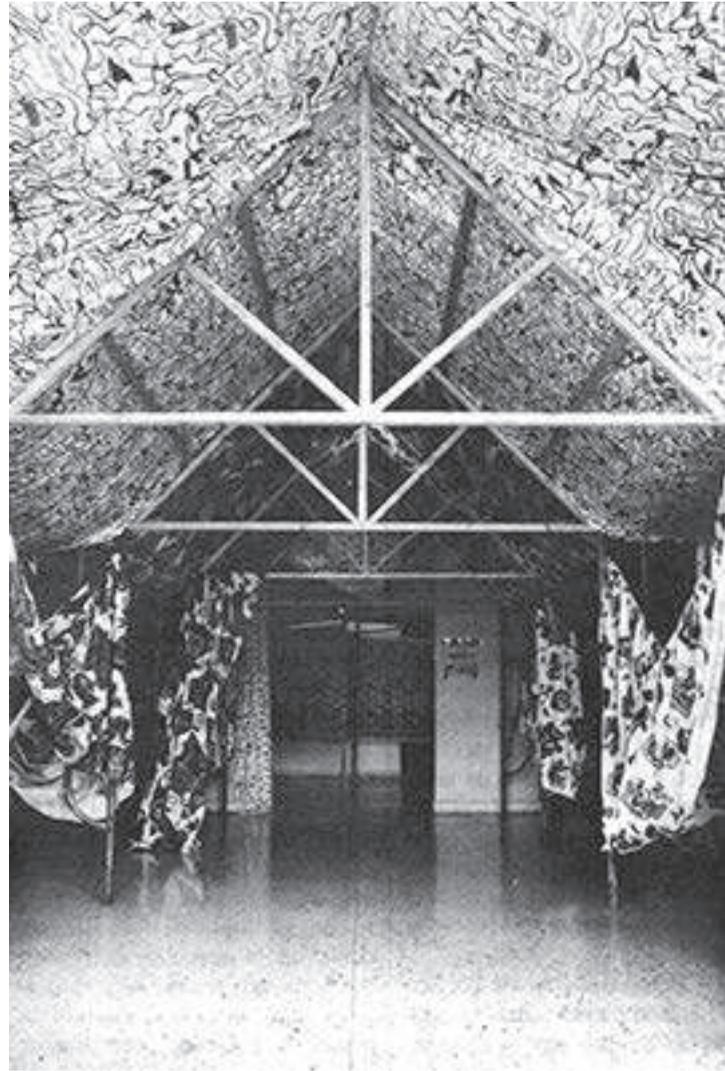
La línea predominante, no obstante, es aquella en la cual los creadores han trasladado al estampado —a veces más, a veces menos directamente— sus experiencias en otros medios. Destacaría en este sentido, por la trasposición creativa y bien lograda, los trabajos de Mariano, González Puig, Minerva López, Franco, Fayad Jamís, Sandra Ceballos, Eduardo Rubén, Moisés Finalé y Marucha. Todos, salvo Franco, ven por primera vez sus diseños reproducidos a escala industrial. Por otra parte, este grupo parece ejemplificar cabalmente la peculiaridad mayor del diseño textil *Telarte*, pues ellos como conjunto transportan al tejido estampado algunos de los momentos más significativos de la plástica cubana de ahora, aunque no agoten ni por asomo la riqueza de esta. En algunos diseños de *Telarte IV* es evidente la aproximación a la moda reciente —tanto en el sentido más general como en la acepción particular de la *moda artística*— sin que haya sido este un objetivo *a priori*. Así sucede, con mayor

evidencia, en los diseños de Sandra, Umberto Peña, Emilio Castro, Flavio, Franco, Carlos García y otros. Vista en su totalidad, sin embargo, la colección mantiene un aire de extraordinaria contemporaneidad — en los conceptos del diseño mismo, en los colores, las gamas, los tonos—, sin renunciar por ello a valores artísticos permanentes. O tal vez sea precisamente por esto último —por ser una colección portadora en sus ejemplos más logrados de valores artísticos poco cuestionables, de signos en muchos casos inseparables del universo visual cubano actual y que expresan, en última instancia, la ubicación particular de nuestro arte como sitio de encrucijada, localizable en Latinoamérica, en el Caribe, pero abierto hacia otras latitudes y longitudes— que el conjunto transpira ese aire de modernidad un tanto atemporal, no encasillable en esta o aquella única tendencia de la moda y, ciertamente, más difícil de definir que de percibir.

*Telarte* se inscribe en uno de los lineamientos esenciales de la política cultural cubana actual, el referido a la inserción orgánica del arte en la sociedad y en la economía, “... como una necesidad de carácter ideológico,[...] como un requerimiento del propio desarrollo económico”,<sup>2</sup> para decirlo con palabras del ministro de Cultura Armando Hart. Del propio Hart es esta idea sobre el tema:

Dentro del socialismo, para que el arte como tal pueda cumplir su papel sobre la economía, debe plantearse penetrar en todas las esferas de la vida; y responder a las exigencias que imponen el desarrollo técnico y las necesidades espirituales de las grandes masas de la población.<sup>3</sup>

La posibilidad —ya realizada en tres ocasiones anteriores— de que cada año una parte de este tejido llegue directamente a la población es sin dudas un aporte —bien que modesto— al esfuerzo por elevar la calidad de la vida en nuestro país, por la vía de vincular *arte* y *producción material*, *arte* y *tecnología*. Y ello constituye una necesidad, como hemos visto, no solo *económica*, sino también *ideológica*.



Si a la luz de la tensa coyuntura económica actual se hace todavía más claro el valor potencial de *Telarte* como producto exportable —lo cual, por cierto, contribuiría a la difusión internacional de esta producción—, ello no contradice, en modo alguno, la idea de que los consumidores cubanos continúen recibiendo el mayor volumen posible de esta tela, realmente única en nuestro medio. Cuando alguien adquiriera unos metros del tejido *Telarte IV* —para vestirse, hacer una cortina, un mantel o una sobrecama— le estará dando un uso práctico cotidiano, tal vez sin saberlo del todo, a algunos de los componentes que definen nuestra cultura visual, artística, hoy por hoy. Pues ya lo dice la palabra que —tan acertadamente— se ha creado para identificar esta tarea: *Telarte*. Lo que equivale a decir: es tela... y es arte.

*Revolución y Cultura*, No. 4 de 1987, pp. 8-10

#### NOTAS

<sup>1</sup> Concepto reseñado por Antonina Kloskowska en su trabajo “Concepto de Cultura en Marx”, a partir de las definiciones de C. S. Arzakanián y A. I. Arnóldov. Véase el trabajo citado en *Cultura, ideología y sociedad*. Selección, traducción y nota introductoria de Desiderio Navarro, Ed. Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1983, pp. 11-42

<sup>2</sup> Hart Dávalos, Armando. “Intervención en la XI Reunión de Ministros de Cultura de los Países Socialistas, en Moscú (7 de julio de 1978)”, en: *Del trabajo cultural...* Selección de discursos, Ed. Ciencias Sociales, Ciudad de La Habana, 1978, p. 320.

<sup>3</sup> Idem.

## Telarte V

Adelaida de Juan

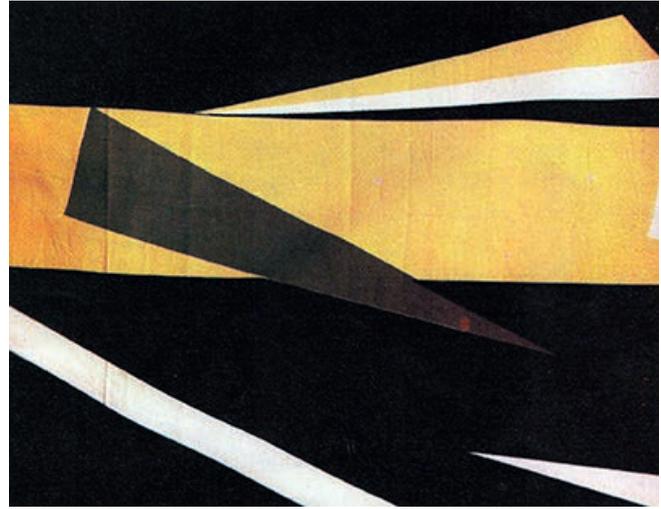
La relación entre la industria y el arte es un tema por largo tiempo polémico. El concepto de la producción industrial, en la vertiente específicamente referida al diseño utilitario, ha sido con frecuencia objeto de cierta manipulación en los terrenos teórico y práctico. Ello la ha enfrentado antagónicamente a las exigencias de la apreciación de la belleza. Este planteamiento excluyente de modo innecesario separa de manera a veces irreparable dos aspectos no solo conciliables sino mutuamente provechosos. Es arcaizante intentar una dicotomía entre diseño utilitario y el campo de lo denominado como arte; si para este último se sigue un criterio estrecho.

Hace algo más de un siglo, el inglés William Morris, asociado a las ideas de John Ruskin, criticó al producto industrial por su masificación e indiferencia ante la labor creadora. Morris, figura ambivalente en su momento (progresista socialmente de modo utópico y retardatario en sus planteamientos artísticos) vio, no obstante, que el objeto cotidiano conllevaba cualidades estéticas, excluyendo, sin embargo, a la producción industrial. Uno de los méritos históricos de Morris fue su reconocimiento del interés social del cual el producto industrial podía ser vehículo. El movimiento que él propició —*Arts and Crafts*— incluía la producción artesanal inglesa a partir de 1860: su más brillante expositor fue el propio Morris (recordemos su diseño sobre tela de algodón a dos colores —rojo y azul sobre blanco— titulada *El ladrón de fresas*). El Art Nouveau, surgido casi contemporáneamente, exaltó, asimismo, las técnicas artesanales pero con la aceptación de la intervención de la máquina. Esta tendencia de múltiples nombres —Art Nouveau, Liberty, Sezession, Jugendstil, Modernismo— introduciría el concepto de la estética aplicada como cualificación de los objetos, con lo cual abarcaba a “artistas” y “artesanos” en una paralela dimensión en cuanto a la estructura social en la cual se encontraban insertos.

Valorando en su justa dimensión histórica la actitud precursora en este orden de los constructivistas rusos, quienes vivían en condiciones sociales bien diferentes (recordemos las extraordinarias iniciativas de Tatlin), no sería sino hasta entrada la década del veinte de nuestro siglo, al consolidarse en manos de Hannes Meyer la Bauhaus, que se incorporaría orgánicamente el concepto



de función social amplia a una escuela formadora. Meyer, al asumir la dirección de la Bauhaus en 1928, indicó cómo las formas de los objetos eran, no solo los símbolos del mundo como había postulado Gropius, fundador de la escuela en 1919, sino la manifestación de un nuevo concepto de la vida. Perseguidos por los nazis, primero Meyer y luego la propia Bauhaus, esta desapareció de Alemania, habiendo establecido, sin embargo, la posibilidad de la enriquecedora conjunción de industria y arte, de objetos funcionales e intención estética. De ahí se deriva que la definición cualitativa del diseño destinado a la producción industrial es, también, su calidad estética: el arte se proyecta sobre objetos que tienen otras finalidades que la de ser solo portadores de un mensaje artístico.



En esta vertiente se inscribe, ya con una trayectoria meritoria en nuestro país, *Telarte*. La incorporación de artistas que trabajan en técnicas propias de una pieza única o de su reproducción relativamente limitada, a la obra del diseño textil ha sido altamente fructífera; ha desbaratado aquella falsa dicotomía y establecido las bases de la interrelación de industria y arte.

El antecedente histórico en Cuba de *Telarte* fue una iniciativa de los Encuentros de Plástica Latinoamericana convocados, en los primeros años de la década del setenta, por la Casa de las Américas. Diez pintores hicieron, en 1974, diseños para pañuelos que fueron realizados en la textilera Ariguanabo. Estos diseños se reimprimieron en 1979, con motivo del Festival de la Juventud celebrado en nuestro país. Al año siguiente, para la celebración del 26 de julio, se confeccionaron prendas (pulóveres) también diseñados por algunos pintores que habían participado en la primera iniciativa. Algunos de estos artistas, como Portocarrero, Mariano, Jorge Alberto Carol y Lesbia Vent Dumois han colaborado en las diversas entregas de *Telarte*.

El primer *Telarte* se exhibió en diciembre de 1983 en la Sala Tespis del Hotel Habana Libre, donde se mostraron los diseños de trece artistas. Entre ellos se encontraban Raúl Martínez y Umberto Peña, quienes han participado en los cinco *Telarte* impresos hasta hoy, así como Mendive, Zaida del Río, Flavio Gardiandía, Santos Serpa y el diseñador Pedro Contreras, quienes han participado durante cuatro años. Al año siguiente, la muestra se hizo, además de en el Museo Nacional de Bellas Artes, en Villa Clara, donde se encuentra la textilera Desembarco del Granma, la cual comparte con la de Ariguanabo la tarea industrial. Ya en esa edición se incorporan diseños de otros artistas presentes en esta quinta entrega. Entre ellos recordamos a Flora Fong y Adelaida Herrera, cuyos diseños han sido impresos en más de una ocasión. *Telarte* tiene la característica de contar entre sus creadores, no solo a artistas que han trabajado asiduamente en este tipo de labor sino también con nuevos colaboradores que han hecho diseños variados y novedosos. Fayad Jamís, Leandro Soto, Sandra Ceballos, José Franco, Gustavo Acosta, Frómata, Tomás Sánchez, Nelson Do-

mínguez, Fonseca, Eduardo Rubén García, Minerva López, Marucha, son solo algunos de las artistas que han visto varios de sus diseños convertidos en textiles. En esta quinta edición se añaden aún nuevos nombres a la respetable lista de los anteriores colaboradores, provenientes de diversas disciplinas dentro de la producción plástica. Destaquemos los aportes de Matamoros, Lesbia Vent, Cuenca, Né-lida López y Figueroa, como ejemplos de la constante incorporación de pintores, diseñadores, arquitectos y fotógrafos al empeño de nuevas propuestas dentro de las amplias posibilidades de *Telarte*.

En la segunda entrega (en diciembre de 1984), Nelson Herrera Ysla señalaba cuatro líneas fundamentales en el diseño de estampados. En la primera, predominan elementos geométricos que funcionan como moldes repetitivos (la tela de Carlos Alberto García hoy es ejemplo paradigmático de este modo de abordar el diseño). Las variantes de este código son múltiples, con una alta intensidad cromática que subraya la estructuración geométrica o bien actúa como variante que flexibiliza la composición en su totalidad (el actual diseño de Umberto Peña).

Otra línea maneja el diseño de modo más libre, organizando sobre el espacio de la tela formas que provienen del mundo animal (recordemos las libélulas de José Franco o las plumas de pavo real de Lesbia Vent) o del mundo vegetal (la composición de múltiples elementos de Flora Fong).

Se mantiene una línea en la cual está presente un más evidente acercamiento al lenguaje del diseño gráfico por medio del uso potenciado de colores planos y las formas delimitadas en su espacio físico. En algunos de estos casos —notablemente el de Raúl Martínez— el ejercicio múltiple del creador en el campo de la pintura y en el del diseño gráfico sirve como punto de partida para el uso de elementos frutales, animales y humanos.

Se señalaba entonces un caso especial —referido fundamentalmente a los diseños de Mendive— basado en las imágenes pertenecientes a la mitología popular, a la cultura sincrética de fuertes raíces africanas.

A estas tendencias debemos añadir ahora novedosos aportes, que revelan la traducción de modos plásticos personales al lenguaje del diseño textil. Podemos hoy reconocer la temática personal de Fayad Jamís, expuesta hace algunos años bajo el rubro de *Zona postal 4*; la *Gran familia*, de Raúl Martínez; la mujer yacente bajo el árbol florecido de Ruperto Jay Matamoros; las frutas de Mariano o las *Islas*, de Ernesto González Puig. Algunos artistas de las promociones más jóvenes también realizan con éxito esta plasmación en diseño de su obra pictórica: las formas incisivas de Sandra Ceballos, el afán demitificador de Cuenca o de Buergo, el mundo pletórico de formas expresivas e imaginativas de Zaida del Río, las creaciones ricas en color y forma de Minerva López o la conjunción de elementos originalmente acuñados en la tira cómica, de Tonel. A la línea iniciada el año pasado por Marucha se suma ahora, con un manejo



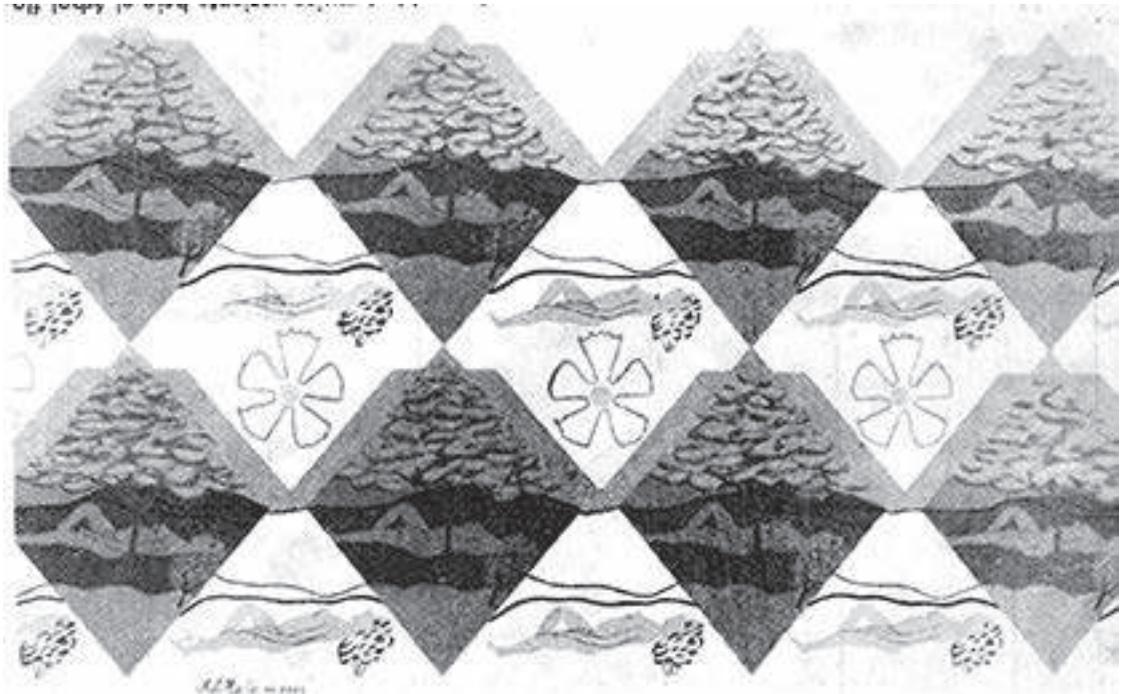
formal diferente, Alberto Figueroa. Ambos parten del mundo iconográfico de la fotografía, llevado armoniosamente al terreno del diseño textil.

Resulta interesante hacer un contrapunto entre las dos facetas del quehacer de los artistas. Al realizarse creadoramente, no se trata del mero traslado mecánico de la composición pictórica o fotográfica al espacio y a la calidad intrínseca de una tela. Esta conlleva determinadas exigencias, que empiezan con el proceso industrial del estampado. De ahí que sea frecuente que, de las cuatro variantes cromáticas que se imprimen de cada diseño algunas *funcionen* con más alta efectividad que otras. El artista (como en los casos que hemos citado a modo de ejemplo) crea un diseño, como crea un cuadro, un grabado, un cartel o una fotografía, con un determinado punto de partida que le es propio. Este también motiva su diseño para el estampado de la tela pero su concepción compositiva ha de variar, tomando en cuenta las dimensiones, la fluidez cambiante acorde con el uso que se ha de dar a la tela y las inevitables alteraciones que el proceso industrial impone al diseño original. Reconocemos así en la tela la impronta personal del artista y las connotaciones diversas de su obra: estamos en presencia de una nueva creación, destinada a cumplir otras funciones, sin disminuir en ningún momento su valor estético.

Ya hemos apuntado que se han realizado cinco ediciones de impresiones textiles originales de artistas y artesanos de diversas generaciones y tendencias estilísticas. Elección cualitativa, persistencia y variedad, incorporación de producciones museables y de elaboraciones novedosas, integración de pintura, diseño y fotografía, asimilación de técnicas diversas: tales han sido los criterios que selectivamente han presidido la producción textil de *Telarte*.

La verificación práctica inmediata de esta iniciativa del Ministerio de Cultura en conjunción con el Ministerio de la Industria Ligera se encuentra en su incorporación masiva (aunque aún insuficiente cuantitativamente) a la vida cotidiana cubana. Sus aplicaciones han sido a menudo insospechadas para los propios creadores, muestra de la activa participación del destinatario de una obra, cuya imaginación colabora en la multiplicidad de usos de la tela, por lo demás perfectamente adecuada a nuestro clima. Por otra parte, *Telarte* ha tenido una notable proyección internacional, la cual colabora a la irradiación concreta de las concepciones estéticas (vinculadas al quehacer práctico) de la Cuba actual. La libertad expresiva, la variedad formal y la audacia creadora encuentran, también en los textiles, vías de comunicación y de proyección masivas.





El lenguaje hablado por los objetos —en este caso las telas— conlleva significados iconológicos de gran amplitud. La especulación formal no puede soslayar la especificidad funcional que ha de cumplimentar, pero dentro de esta existe un vasto campo para la expresión. La conjunción obligada de estos diversos factores, lejos de anular un mensaje artístico (visto este desde la estrecha óptica tradicional), lo potencia en otra dirección. Parafraseando un célebre lema del campo del diseño industrial, podremos afirmar que la fealdad, no solo se vende mal, sino que, además, es mal acompañante: nos acompaña mal. Es sabido que todas las necesidades generan resultantes culturales y estas son la prueba palpable de nuestras concepciones estéticas. Martí vinculó siempre lo útil con lo agradable, lo alegre, lo fino, a más de subrayar el valor espiritual de la hermosura: “un objeto bello me conforta como un bálsamo”. Trabajemos siempre para que esta expresión continúe y se amplíe como fuente de placer vital al alcance de todo el pueblo.



## Frank Emilio, aprendiz y maestro

Mayra A. Martínez

*Cuando Frank Emilio afirmó ser un pianista sin estilo propio y, más aún, una especie de aprendiz de todo y maestro de nada, solo lo tomé como una broma, de esas hechas a la ligera por quienes de tanto exigirse y dar de sí mismos, dudan al valorarse en la medida justa.*

*Este hombre jovial, con las manos entrelazadas en un gesto característico, narra su vida sin ocultar malos episodios. Su pasmoso optimismo alienta el diálogo. No obstante, pensé después en esas películas sensibleras donde el protagonista, abatido sin cesar por la mala suerte, consigue un rotundo éxito en su obra,*



*además de la felicidad íntima. Cuántos de esos melodramas nos parecen increíbles y, a pesar de eso, mientras revisaba los apuntes comenté: “uno de esos guionistas se daría banquete con esta historia”. Ya se sabe, la realidad supera la ficción, se ha dicho muchas veces, mas uno casi siempre se sorprende. Por eso, como pocos, él ganó el derecho a la inmodestia, aunque no haga uso de tal prerrogativa.*

*En este encuentro con uno de nuestros pianistas y orquestadores más versátiles, tenaces y experimentales, dejé el testimonio de su devenir en sus palabras, en una suerte de retrospectiva abarcadora.*

—Nunca vi imágenes. Solo luces y colores con el ojo izquierdo hasta los trece años. Me llamo Francisco Emilio Flynn Rodríguez, aunque siempre me nom-

braron Frank, por mi padre norteamericano. Nací en 1921, en el número 19 antiguo de la calle Oquendo. Después vivimos en otras casas, hasta la muerte de mi madre. Yo tenía cuatro años. A ella le gustaban las veladas, era una buena anfitriona y cuando los amigos músicos salían de tocar en los cines o teatros iban para nuestra casa, donde siempre hubo piano. Todavía pequeño levantaba el brazo y con los dedos y el codo trataba de reproducir lo oído. Mi tía y su esposo se hicieron cargo de mi crianza. Recuerdo que me vestían de Príncipe de Gales los domingos y me llevaban a escuchar la banda en la glorieta. Fui un niño común, trepaba a las ventanas, al techo, jugaba con los otros en la calle. Era un “mataperros” del barrio. Me estimulaban la confianza en mí mismo, pues les preocupaba que fuera un marginado. Incluso, me hicieron estudiar violín. Pero no tenía vocación. Lo mío era el piano. Tocaba de oído. Con diez años, luego de llevarme a todos los oculistas de La Habana, el doctor Carlos Finlay hijo determinó: “ese niño no verá nunca”. Eso ayudó, pues supieron que debían educarme como ciego, para valerme de esta manera en el futuro. Mi tía me dijo: “tienes una gran dificultad en la vida, pero trata de hacer las cosas y no te rindas a esa evidencia”.

Por ese entonces, me enamoré del danzón. Empecé a imitar a Antonio María Roméu. Luego me anunciaban como “el único imitador del Mago de las Teclas”. En 1932, me presento a un concurso de aficionados en el Teatro Nacional. Toco *Tres lindas cubanas* y gano el premio masculino. El otro recayó en las Hermanas Lago, que se acompañaban con mandolina. En recompensa daban una semana de contrato. Con posterioridad, entro a la CMBG, situada en Hospital y Jesús Peregrino, tocando danzones con el güirista Manuel Puerta, quien forma una orquesta por la que pasaron músicos como Miguel Ángel López, Barbarito Diez y Diego Rodríguez, en las voces; Braulio Suárez, Manolo Morales y Margarito Berroa, en la flauta; el *Americano* y Medardo Renzoli, en el contrabajo; Nicolás Vázquez, en el timbal; Puerta y Gustavo Tamayo en el güiro; y, en el violín, estuvieron Juan Pérez, Eugenio Calabar y Pedrito Hernández. Imagínate, usaba pantalones cortos y al cumplir los quince y estrenar mis primeros pantalones largos, lo dijeron por la radio. Todos en la orquesta eran videntes y mayores que yo. En ese año, Roméu me invitó a tocar con su orquesta en una actuación en el Centro Castellano y en su programa de CMCD, en el Palace de G y 25, llamado “Hora íntima”. Hice *Tres lindas cubanas* y *El manisero*. También fui con ellos a la Feria Internacional de la tienda Los Precios Fijos, que era una tarima delante de ese comercio donde presentaban las mejores orquestas.

Al adentrarme en la música, comprendo mi incultura en general. Tenía tanta avidez de superación que matriculé la primaria en la escuela de la Asociación Cubana de Ciegos en 1936 y, tres años después, entraba en el Instituto. Por cierto, el son me gustaba mucho y, una vez, los de la Sonora Matancera me invitaron a tocar un número con ellos en la CMGB, La Voz de Oro. Por aquel tiempo, no usaban piano, sino trompeta... Por lo que recuerdo, solo el Cuba y el Vara tenían pianistas. En otra ocasión en la CMCJ tuve el privilegio de tocar con el Septeto Nacional: eran los primeros en popularidad. Ignacio Piñeiro lo dirigía y era el contrabajista, mientras Alfredito Valdés y Bienvenido León hacían el dúo. Era fabuloso.

Por suerte, he tenido facilidad para la improvisación. Esa actitud libérrima, de soltar los dedos, me perjudicó un poco cuando estudiaba el repertorio de con-

ciertos. Mas, aquella era una buena etapa y gastaba el dinero como mejor lo deseaba... Luego, hubo un contagio de tuberculosis en mi familia. En menos de dos años, perdí a mis tíos. Quedé solo y recluido de 1941 a 1943 en el Sanatorio de La Esperanza.

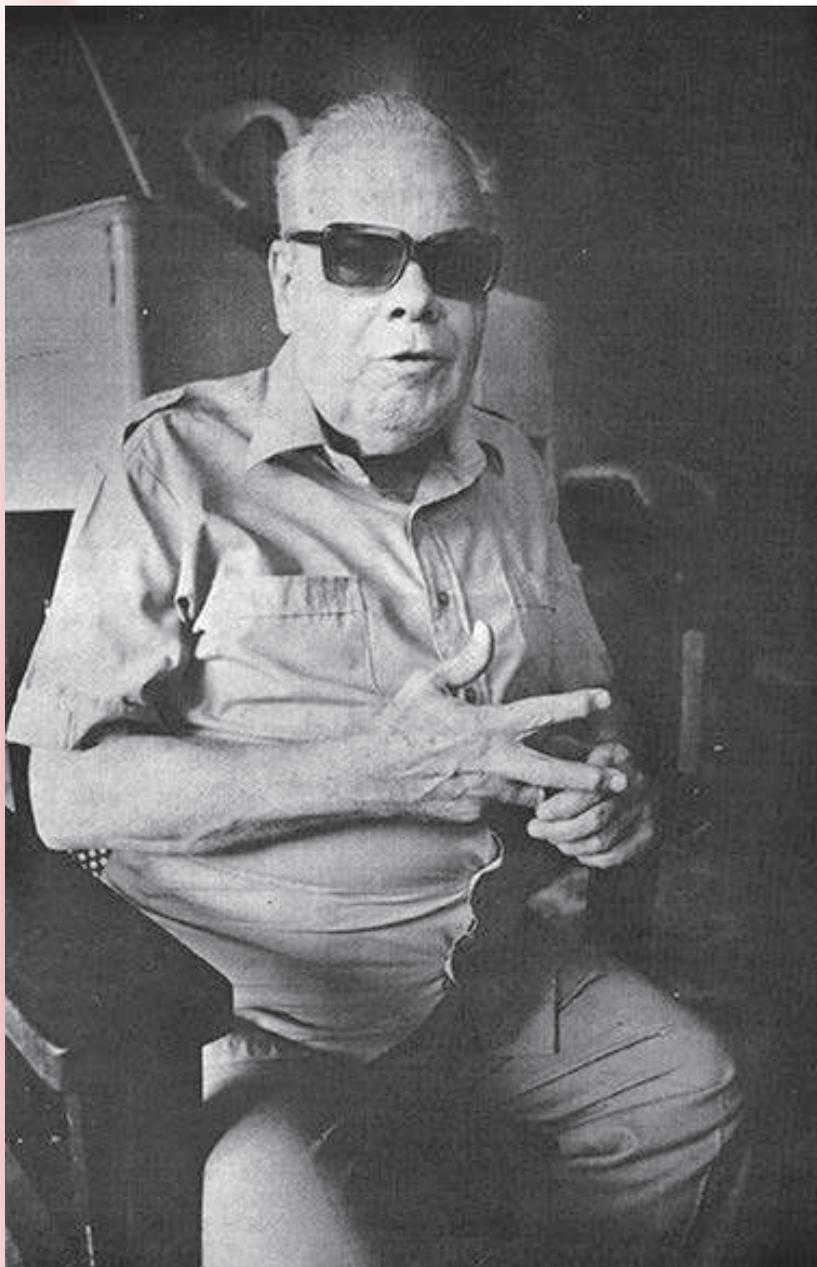
*En 1945, regresa a la música. Miguel Ángel López lo busca como pianista acompañante. Actúan en espectáculos de los cines. Frank Emilio recibe la ayuda esencial de la Asociación Cubana de Ciegos. Le proporcionan trabajo como maestro de primaria en el centro y una vivienda. De Zacarías Alpízar y Julio Azanza tomaría los ejemplos de abnegación pedagógica. Juana Sánchez y Concepción Castañer lo adentran en la música y en el dominio del piano. En ese período, conoce a Félix Guerrero y a Harold Gramatges. Muestra interés por la armonía, les pide orientaciones y consulta libros. 1946 viene con aires favorables. Ingresa en la radioemisora Mil Diez e inicia sus relaciones con Marta, en quien halla una colaboradora para la vida y, nuevamente, una familia.*

—He pasado por momentos difíciles en una existencia de grandes contrastes, con un saldo positivo. Ahora, lo bueno es saber quién te dio la mano en la desgracia. He dado con personas generosas, de alto calibre humano. Por ejemplo, entré en la Mil Diez gracias a las gestiones de Félix Guerrero y a Miguel Matamoros, quien condicionó su contrato allí con el mío. Ni siquiera éramos amigos. Me oyó una vez y me dijo: “eres un diamante en bruto y debemos pulirlo”. Tuvo ese gesto bondadoso. En la Mil Diez igual acompañaba que hacía programas a piano solo. En un estudio de ensayos se reunían los muchachos del *feeling*. Disfrutaba su nexa con el jazz. Por la radio estaba al tanto de lo que sonaba y era adicto al *swing* y a las canciones románticas de Glenn Miller, Tommy Dorsey y Harry James. A veces, acompañé a Miguel de Gonzalo en sus montajes de números del *feeling* y me colaba en los ensayos del grupo Loquibambia, que hacía música norteamericana de moda. Deseaba incorporarme, pero no lo decía. Un día José Antonio Méndez se me acerca y me pregunta tímidamente si quería hacer algo con Loquibambia. Por supuesto, acepté. Teníamos un programa los domingos a las dos de la tarde, con Manolo Ortega como locutor. Loquibambia tuvo a José Antonio como guitarra prima, a Alberto Menéndez en la segunda guitarra, a Oscar Kiko González en el contrabajo, a mí en el piano; y como cantantes a Eligió Valera, Leonel Brabet y Omara Portuondo. En cierto modo, todos dirigíamos, arreglábamos, decidíamos los montajes. Después, cada cual siguió su camino.

Ya en 1948 tengo un programa de jazz a piano solo en Radio Kramer, en 17 y O, los jueves, y toco en clubes, en cualquier sitio propicio. Viene una etapa dura y me vi obligado a vender tabacos en comisión, de una vidriera a otra y andaba la ciudad sin bastón. Trabajé en Radio Continental, por la ganancia de los anuncios, hasta quedarme con uno de seis pesos.

*En 1951, Frank Emilio forma Los Modernistas. Pepe Reyes cantaba los boleros y Francisco Fellove las guarachas y otras piezas bailables. Componían el grupo, José Antonio Méndez, en la guitarra; Isauro Hernández, en el contrabajo, así como Justi Barreto y Oliveiro Casanova en la percusión. Actúan diariamente en Radio Cadena Habana y realizan una gira por el país. A la vuelta, Frank Emilio entra al cuarteto sonero de Alejandro y sus muchachos, que permanece durante tres años en el club Maxim's.*

*En los años cincuenta, se adentra a plenitud en el ámbito jazzístico capitalino. Cuando un entusiasta colectivo de músicos y aficionados propone la creación del*



*Club Cubano de Jazz, integra un cuarteto con Leonardo Acosta, en el saxo alto; Orlando Papito Hernández, en el bajo y Walfredito de los Reyes, en la batería y, durante las seis semanas preliminares, recaudan fondos para cubrir los gastos de los primeros instrumentistas extranjeros invitados a las jam sessions. Frank Emilio no olvida las tres noches de suplencia en el piano del Lobby Bar del Hotel St. Johns, junto al famoso saxofonista Eddie Shu, completando su cuarteto o las “descargas”, con Leonardo y Walfredito, en unión del Trío de Sarah Vaughan en el cabaret Sans Souci. Tampoco deja de referirse a su labor junto al baterista Philly Joe Jones y a la Amenaza Roja, saxofón barítono.*

—Hacíamos nuestros arreglos y Leonardo decía: “verás, con esto le vamos a tumbar el tabaco a la gente, de la impresión”. Todo nos parecía maravilloso, en esas “fechorías” jazzísticas. Al terminar las *jam sessions*, íbamos al Club 21 o a Las Vegas, a “descargar”. Éramos apasionados. De lo contrario, nos íbamos a un café en los muelles, hasta el amanecer. Aún conservo mi carné de fundador del Club Cubano de Jazz. La sede era el Habana 1900, en 23 y P, un sótano, y se trató de una iniciativa interesante. Nadie cobraba por

actuar en las *jam sessions*, los domingos al atardecer, ni siquiera los músicos norteamericanos que invitábamos, muchos de sólido prestigio en el jazz. Cobrábamos un peso la entrada y el consumo. Con esto, costeábamos los pasajes y las estancias. Al jazzista de verdad le gusta tocar, confrontar con otros, meterse de lleno en las improvisaciones y oír música durante horas, hasta la saciedad. No lo niego, aprendí mucho en aquella etapa, oyendo, tocando, compitiendo sanamente...

En otras ocasiones, mientras estaba trabajando, llegaba alguno y decía: “cuando termines, pasa por tal sitio para descargar”. A veces, le decíamos al dueño de Las Vegas: “tranca esto, vamos a tocar y el consumo es nuestro”. Y nos metíamos la madrugada en eso. ¿Imaginas si hubiéramos grabado aquello? Hacíamos jazz de toda índole, sin etiquetas, sin importarnos si era de los cuarenta

o de los veinte, o si era *swing* o latino. Ahora le ponen demasiados apellidos al jazz, como si fuera necesario justificar algo.

¿Mis pianistas preferidos? El principal, Art Tatum. Es para mí como una meta inalcanzable. Lo considero el más grande. También, George Shearing, con su modo de interpretar elegante, meticuloso, contenido en la improvisación y un gran aprovechamiento de los recursos armónicos. Otros son Oscar Peterson, de una agilidad y un gusto tremendo, y Lennie Tristano, uno de los impulsores del *be bop*. Claro, en otros géneros recibí influencias de pianistas como Antonio María Roméu, a quien imité en mis comienzos. Tengo bien delimitado cómo enfrentar el piano, acorde con los requerimientos de cada momento. Una cosa es interpretar, otra acompañar. Es diferente una orquesta que un grupo pequeño. En la interpretación no tengo estilo propio. Busco el de la obra y su autor. Si toco un concierto de Chopin, pienso en la manera que él lo hubiera ejecutado. Si hago una composición de Bola de Nieve, respeto al máximo su estilo. En la improvisación mezclo estilos de unos y otros, sintetizo a mi forma, soy más personal. Pero no hay arte sin antecedentes. ¿Talento para componer? Poco, en verdad. Escribí dos fuguetas, escolásticas, sin mayores pretensiones.

*Frank Emilio guardaba una insatisfacción. Quería dominar la música de concierto, a profundidad. En 1958, inicia su perfeccionamiento en este sentido con César Pérez Sentenat, el cual se extendería hasta su desaparición en 1973. Después de conversar, el maestro le advirtió que estaría tres meses a prueba y que si en ese tiempo no resolvía los ejercicios, no continuaría su enseñanza. Siete meses después, el 17 de julio de 1959, presentaba a Frank en su primer recital con obras de Bach, Mozart, Ravel, Debussy, Cervantes y Lecuona, en la Sala del Museo de Bellas Artes. No significó un alejamiento del repertorio popular.*

*A fines de esa década surge el Quinteto Instrumental de Música Moderna, hito insoslayable en la creación sonora cubana, cuyo núcleo básico lo constituyeron Frank Emilio, Guillermo Barreto, Papito Hernández, Tata Güines y Gustavo Tamayo. Con posterioridad, a partir de una sugerencia de Barreto, lo nombrarían Los Amigos, dado el perfil de laboratorio abierto a la experimentación, de flexible formato, con la incorporación eventual de otros instrumentistas, según las intenciones de cada grabación o concierto.*

—A Barreto, Papito y a mí nos contratan en 1958, en el bar del St. John's y empezamos a jazzear la música cubana. Ellos habían participado en la edición de *Descargas cubanas*, un disco renovador, así que coincidíamos en nuestras inquietudes musicales, en el modo de expresarnos. Vinculamos el jazz sin reparos a los montajes de piezas cubanas. El jazz, sobre todo, del *be bop*. No hubo discusiones, ni planes previos. Todo salió del trabajo diario. Nos hablan de un estudio de grabaciones privado en Miramar y decidimos grabar un disco producido por Adolfo Simans. Finalmente, fueron dos, hechos con las mínimas condiciones y un piano Baldwin acrosónico. Ahí entran Gustavo Tamayo, Tata Güines y participan en algunos números Carlos Emilio Morales y Emilio del Monte. Luego, grabamos el tercero de esa serie en la Panart nacionalizada. Se identificaron con el título de *Tropicana Vol. 1, 2 y 3*. En el primero, incluimos versiones, todo con nuestras orquestaciones, de *Delirio, Imágenes, No puedo ser feliz, Tres palabras, Añorado encuentro, De ti enamorado, Tony y Jesusito, Algo bueno* y *Cha Cha Chá blues*. El siguiente reunió nueve obras, entre las que estaban *Drume negrita, La gloria eres tú, Hoy como ayer, Profecía* y *Rico melao*, que tituló la edición española de 1960. En *Tropicana 3*, vendido en edición

húngara como *Jazz 6 pm.*, figuraban, entre otras, *Quiéreme mucho*, *Damisela encantadora* o la “descarga” *Gandinga, mondongo y sandunga*. Verás la diversidad de géneros abordados, siempre con montajes nuevos, eso sí, cuidando su identidad, sin traicionar los propósitos del autor. Los Amigos hemos grabado cinco LD en estos años y, te digo, ha habido sesiones memorables de trabajo de mesa, de experimentación.

*Entre la veintena de discos en los cuales participa Frank Emilio, de una u otra manera, destacan el de Danzas y danzones cubanos (1959), Pianoforte (1963), con la trilogía pianística de Adolfo Guzmán, Peruchín y Frank, a quien corresponden tres composiciones de la placa: la “descarga” Sasauma, el mambo Tony y Jesusito y El ritmo de la rumba; Danzones de Antonio María Roméu (1972), respaldado por Tamayo en el güiro, en homenaje al centenario del compositor; Música de Cervantes (1974-75) y Frank Emilio presenta a Frank Emilio (1974), del cual prefiere Indefinidamente, con dos pianos superpuestos, De los dos, Toda edad y Tú y mi música. Además, acompañó y orquestó dos LD de José Antonio Méndez.*

*Otra faceta importante en la labor de Frank está relacionada con Armando Roméu con quien ha preparado un libro inusual, el único estudio paralelo de notación musical en el sistema Braille y en el común, que permitirá a profesores y transcripores videntes el trabajar para ciegos y débiles visuales.*

—Esto tuvo su origen décadas atrás. Actuaba entonces en el Bar Panorámico de Tropicana y, una noche, en la cafetería estudiaba el *Primer Scherzo* de Chopin en Braille. Armando se acercó y preguntó al respecto. Le expliqué y tomé notas. Pensé que era mera curiosidad. Le enseñé, paulatinamente, lo básico del Braille. Y un día me dice: “tráeme un coro de saxofones escrito en Braille, un *blues* a cuatro voces”. No entendí cuáles eran sus intenciones, mas se lo llevé. Y lo pasó al pentagrama. A partir de ahí me transcribió innumerables obras. Gracias a él y a su voluntad en ayudarme, he tocado las contradanzas de Cervantes, e incluso estrenado el *Concierto en fa*, de George Gershwin, en 1964 con la Sinfónica Nacional, bajo la dirección de Duchesne Cuzán.

Un año antes, había tocado *Rapsodie in Blue*, del mismo autor, con la Orquesta del ICR, guiada por Adolfo Guzmán, pero andaba enamorado del *Concierto en fa*. Fui al teatro Amadeo Roldán y le pedí a Duchesne que, si disponía de algún tiempo libre, me permitiera probar con la orquesta esa obra, para ver si cumplía con las expectativas y la montaba. Me respondió: “no vas a probarla, pues no tenemos *particellas*... pero, dile a Andraque que las prepare para estrenar contigo el concierto y abrir la próxima temporada”. Me quedé impávido. Fue una prueba de confianza increíble. La Sinfónica nunca había acompañado a un solista ciego. Fui el primero en Cuba y el único, hasta ahora. No obstante, confío en algunos de mis alumnos y pronto serán seguidores en ese empeño. ¿Que si poseen los ciegos una sensibilidad especial para la música? No lo creo. Uno debe desarrollar el oído y la visión facial, pero conozco ciegos con el oído “cuadrado”. Ciertamente, somos impedidos inquietos, que compensamos nuestras desventajas con la acuciosidad, pero no tenemos una naturaleza diferente, ni somos individuos distintos. Eso sí, como me advirtieron desde niño, no nos podemos rendir ante nuestra realidad.

*Revolución y Cultura*, No. 6 de 1989, pp. 40-44

## ¿Quién inventó el mambo? Entrevista con Orestes López

*Leonardo Acosta*

Alrededor de 1950 —si la memoria no me falla— se puso de moda un número que cantaba el entonces poco menos que desconocido Benny Moré. En la voz —ahora inconfundible— del Benny, se oía un texto que decía:

¿Quién inventó el  
mambo que me  
provoca?

¿Quién inventó el  
mambo,  
que a las mujeres  
las vuelve locas?

Era un disco grabado en México por la famosa compañía disquera yanqui RCA Víctor. Los fabulosos trompetistas mexicanos de la orquesta de Dámaso Pérez Prado (Chilo Morán, José Solís, Guadalupe Montes, entre otros), hacían subir



vertiginosamente los decibeles, cuando se volvía a escuchar la voz del Benny que, destacándose por entre los figurados de los metales, gritaba:

¿Quién inventó esa  
cosa loca?

¿Quién inventó esa  
cosa loca?

¡Un chaparrito con  
cara de foca!

En efecto, uno de los apodos con los que sus conocidos llamaban a Pérez Prado era “el Cara de Foca”. En el popular número *¿Quién inventó el mambo?*, su autor dejaba bien sentado que él, Dámaso Pérez Prado, había inventado el nuevo ritmo llamado “mambo”, que causó furor en México primero y luego en todo el mundo. Sin embargo, la historia de cualquier forma de arte demuestra que ningún creador, por genial que sea, ha creado a partir de la nada; siempre han aparecido antecedentes más o menos directos. La única creación *ex nihilo* es la que aparece en la Biblia, y nunca han aparecido testigos fidedignos para comprobarla. En cuanto al mambo, Pérez Prado nunca dio el menor indicio sobre los antecedentes de su “inventó”. Un buen día se le ocurrió, y nada más.

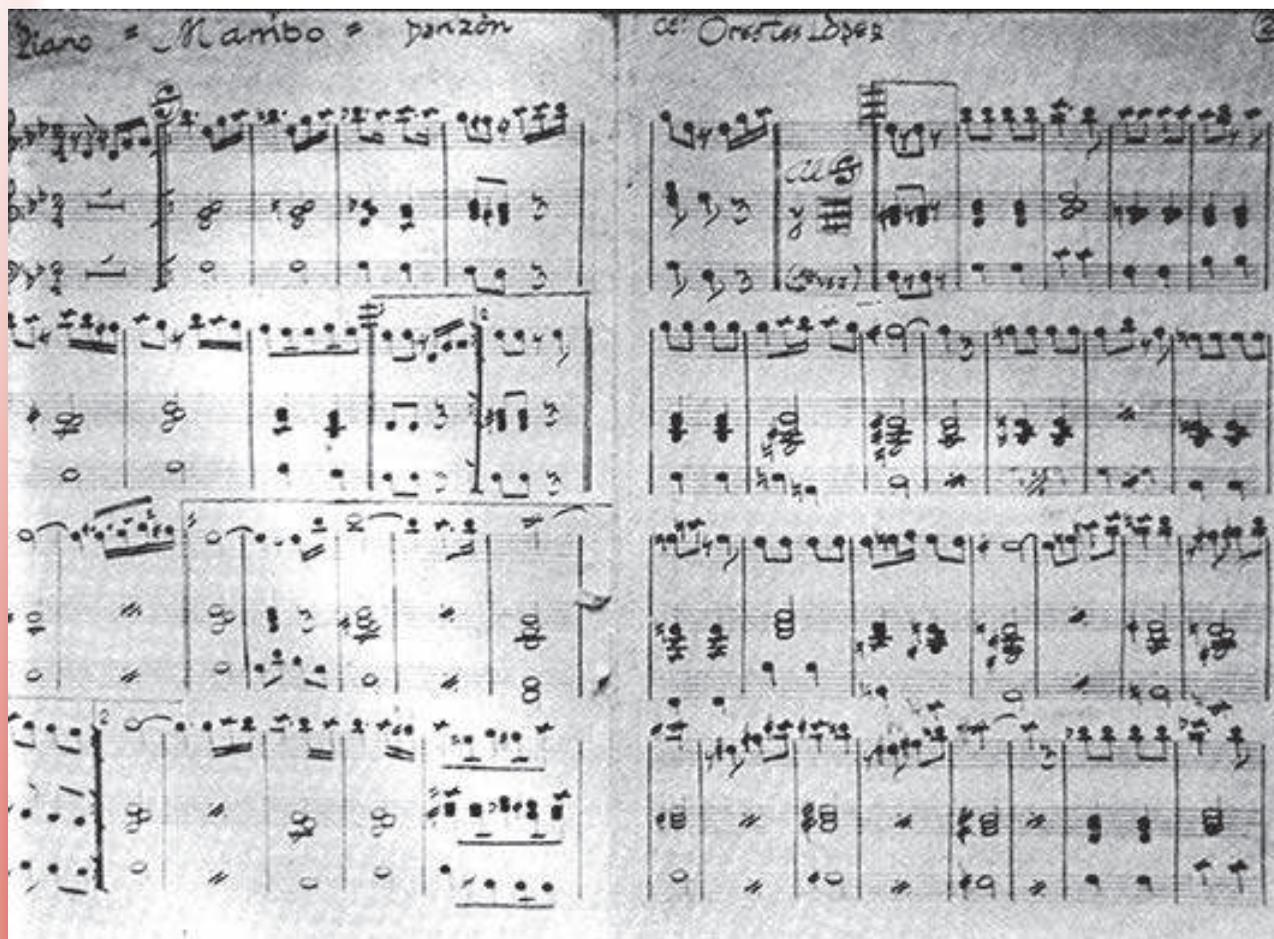
No fue poca mi sorpresa al leer un artículo del musicólogo Odilio Urfé, alrededor de 1960, en que hacía una clasificación de los géneros musicales cubanos, y agrupaba en un acápite los siguientes géneros instrumentales: danza, contradanza, danzón, danzonete y mambo. Al principio creí que el musicólogo había enloquecido. Al menos la procedencia del chachachá se podía trazar con más exactitud. Su creador, Enrique Jorrín, llevaba años tocando y componiendo danzones, y su “nuevo ritmo” era interpretado en el contexto de la orquesta típica de danzones (ampliación de la tradicional “charanga”), a base de violines, flauta, piano, percusión. Pero, ¿el mambo?

Años más tarde, el propio Urfé se refirió, en una conferencia, a la adición de una variante sonera como parte final del danzón, realizada por la orquesta de Arcaño y sus Maravillas en 1938 en una composición de Orestes López, el danzón titulado *Mambo*. En la propia charla, Urfé definía el mambo de Pérez Prado como una “cosmopolitización... de esa variante”. O sea, de la variante introducida en el danzón por Orestes López a partir del ritmo del son.

Antonio Arcaño, quien dio a conocer en 1938 el *danzón de nuevo ritmo* o *mambo*, abundó sobre el tema en la entrevista que le hiciera nuestra revista el año pasado (Rosa Ileana Boudet: “Arcaño y sus maravillas”, en *Revolución y Cultura* No. 25) Arcaño recordó que “ya antes del treintaiocho, el contrabajista, pianista y compositor Orestes López, indicaba ‘mil veces mam-bo’, cada vez que necesitaba repetir muchas veces un estribillo. Ya se decía ‘vamos a mambear’. En 1938 compuso el danzón *Mambo*”.

Así las cosas, decidimos ir directamente a Orestes López, el hombre que según todos los indicios aparece como el creador —ya fuera del campo de la leyenda y el mito— de ese ritmo cubano que se ha llamado “mambo”. Por si las moscas, vamos pertrechados con un libro editado recientemente por el Instituto Cubano del Libro, y que se llama *La música y el pueblo*. Autora: María Teresa Linares. Una vez ante Orestes, le leemos tres párrafos que tienen que ver directamente con el tema que nos trae:

Orestes López nació en La Habana en 1908. Integró por más de veinte años la orquesta de *Arcaño y sus maravillas*, en la que ejecutaba indistintamente



el bajo, el cello y el piano. A él se debe el danzón *Mambo*, creado en 1938, que dio inicio a un nuevo estilo del danzón, así como muchos otros que fueron ejecutados por la misma orquesta. Posteriormente, el bajo sincopado del mencionado danzón... dio origen por una parte al género bailable llamado “mambo”, creado por Dámaso Pérez Prado, y por otra al chachachá, creado por Enrique Jorrín.

En el danzón de nuevo ritmo se incluía, en el tercer danzón o montuno, el ritmo sincopado de los treseros orientales que tocaban sones, usándose también —como en el baile que se llamó “mambo” posteriormente— un cambio de planos instrumentales, usando la tumbadora para determinados acentos. A este nuevo montuno del danzón, donde su tema principal —de dos o cuatro compases— adquiriría un carácter especial sincopado, se le dio el genérico de *mambo*.

Le preguntamos a Orestes López si está de acuerdo con todo lo planteado aquí, y nos dice que sí, que todo es exacto, inclusive su fecha de nacimiento, que nos aclara que fue el 28 de agosto. Ya no me quedan dudas de que estamos sobre una pista segura, puesto que, en primer lugar, conozco desde hace unos años la integridad fuera de toda duda de Orestes López, así como el prestigio de que goza entre todos los músicos cubanos; y, por otra parte, cuento con la opinión de tres autoridades distintas, de indiscutible prestigio. Solo me preocupa una cosa: no es lo mismo tocar música que hablar sobre música, y el lenguaje utilizado para hablar sobre música necesariamente está cargado de términos técnicos que todo músico cree que los demás entienden (y lo mismo les pasa a los médicos, por solo mencionar un ejemplo). La realidad me ha demostrado que no es así. Hay quien disfruta la música e inclusive conoce bastante de ella

sin saber lo que es una corchea. Y quizás haya quien se sienta defraudado o confundido ante las definiciones sobre el mambo que hemos dado, que parecen apuntar —apuntan— en varias direcciones simultáneamente. Por eso me decido a intercalar un párrafo que probablemente resulta muy aburrido:

Se ha hablado del mambo como un géneroailable de música cubana, y como un “nuevo ritmo”, lo que significa que ha habido un desplazamiento en los acentos marcados por los instrumentos básicos (por ejemplo, no es lo mismo el ritmo que marca: *un, dos, tres, un, dos* que el que dice *un, dos, un, dos, tres*). Pero además hemos hablado de una frase breve, situada al final de una pieza, y que se puede repetir mil veces, a la manera de un estribillo.

No veo otra forma de explicar esto sino situarse, como saxofonista o trompetista de una orquesta de ritmosailables cubanos, e imaginarse que uno tiene el arreglo (o mejor dicho, la parte que corresponde al instrumento que uno toca) sobre el atril. No importa el género. Puede ser uno de esos híbridos como el bolero-mambo. El cantante obviamente tiene la parte principal. Si uno toca, por ejemplo, saxofón, tiene una voz acompañante junto con los demás saxos de la sección o “cuerda”, solo que cada uno haciendo la misma frase pero con una voz distinta (la voz más aguda o prima la hace el primer alto, la más grave el barítono, si lo hay). Entonces al final del arreglo, uno se encuentra con una parte que dice: *Estribillo*, o que puede decir también *Montuno*, muy breve y que se repite cuantas veces le parezca al director. Sobre esta parte improvisa el cantante, o un instrumento (la flauta en el caso de Arcaño, la trompeta generalmente cuando se trata de un *jazz-band*). A partir de 1938, era frecuente encontrarse con un pasaje que dijera *Mambo*. Era lo mismo, pero no era lo mismo. Equivalía ciertamente a un estribillo o un montuno, pero ya venía en un ritmo diferente, sincopado, con los acentos repartidos de otra manera. De modo que, según lo que hemos visto hasta aquí, el mambo en sus comienzos era la parte final de los danzones *de nuevo ritmo*. Ya con Orestes López, este nos habla de sus inicios en la música:

A la edad de ocho años mi padre y madre comenzaron a enseñarme la música. Mi padre era músico de la Orquesta Sinfónica por aquel tiempo. Tocaba contrabajo y trombón. Mi madre tocaba piano y guitarra. Más tarde mi padre me llevó al conservatorio Casino Musical, donde cursé mis estudios de piano con el maestro Fernando Carnicer. Con mi padre, aprendí el contrabajo, y más tarde aprendí a tocar el violoncello. Conozco la flauta de cinco llaves y el violín lo conozco un poco.

Y el famoso danzonero nos relata su vasta experiencia en el terreno de la música sinfónica:

A los dieciséis años mi padre, que tocaba entonces en la Orquesta Filarmónica, me llevó a practicar a dicha orquesta. Habló con el director, que era el músico español Pedro Sanjuán, y el maestro le dijo que sí... Eso fue por el veintitrés o veinticuatro... Empecé a practicar en la Filarmónica. Los conciertos eran los domingos por la mañana; los ensayos eran de martes a sábado. Como yo estaba solo practicando, el sábado me despedí del maestro: “Hasta el martes, maestro”. Y me dijo: “¿Cómo hasta el martes?” Si tú vas a tocarte el concierto!” Y así me quedé mucho tiempo.

(Esa fue prácticamente la época de oro de la Orquesta Filarmónica, la época de los grandes estrenos. Ya se destacaba como primer violín de la orquesta el joven Amadeo Roldán, que luego sustituiría al maestro Sanjuán en la dirección,

y que junto a Alejandro García Caturla, revolucionaría la música sinfónica en Cuba al incorporar los elementos rítmicos, melódicos y tímbricos de procedencia africana a la música “culta”).

Después me dediqué a tocar el géneroailable en distintas orquestas: en una tocaba el piano y en otras tocaba el bajo, y con Arcaño tocaba también el cello. Yo tuve tres orquestas: López Barroso, la Orquesta de Orestes López y la Orquesta Unión. En las tres tocaba el piano. De todos los danzones que yo he sacado el más popular es el danzón con el ritmo *mambo*. Después del año treintaiocho saqué muchos más como *Camina Juan Pescao*, *El truco de Regatillo*, *El que más goza*, *Los jóvenes de la defensa*, *El moro eléctrico* y muchos más.

Sobre el controvertido tema del mambo, nos dice Orestes:

El *Mambo* lo saqué en el año treintaisiete. Lo guardé. Y en 1938 lo estrené en la emisora Mil Diez con la orquesta de Arcaño. Fue un éxito. Me felicitaron todas las Sociedades de La Habana y de otras provincias. Muchos pensaron luego que Pérez Prado, que lo llevó a México con una buena propaganda, era el autor de dicho ritmo.

—¿Y qué fue lo que cambió Pérez Prado?

—La instrumentación, sobre todo. Claro, le puso trompetas, saxofones, trombón, y la sonoridad era mucho mayor. Además eliminó las otras partes del danzón tradicional.

Le pedimos a Orestes que nos tararee la parte de mambo de su histórico número. No solo tararea la parte completa, sino también el “cierre” de la percusión, fundamentalmente a cargo del timbalero y que terminaba con lo que se conoce como “el abanico”. Si mis oídos no me fallan, ahí está indiscutiblemente la célula rítmica del mambo. Recuerdo también que cuando vi la banda de Pérez Prado en 1950 usaba dos tumbadoras, pero nunca dejó de utilizar un timbalero, y muchos de los “cierres” eran muy parecidos al que acabo de oír.

—Orestes, me estoy acordando de un hecho que seguramente varios músicos cubanos podrán corroborar. Hay un mambo que se llama Mambo a la Kenton, que compuso Armando Romeu Jr. y se lo mandó a Pérez Prado. ¿Y qué pasó? Pues que Pérez Prado grabó ese mambo, pero lo inscribió como si fuera de él.

—Sí, ¿tú ves? Es un bicho. Por suerte yo registré mi danzón *Mambo* en el treintaiocho, y ahí está.

Y Orestes López nos habla ahora del presente y del futuro. Sigue componiendo, haciendo arreglos, dando clases. Opina que los músicos jóvenes tienen mucho que encontrar en nuestra música popular tradicional, que partiendo de las raíces pueden hacer “mil cosas”, sin repetir lo ya hecho. Y que debían oír más música cubana en vez de tanta música extranjera, “La música cubana es la que interesa en todo el mundo”, nos dice, y estamos de acuerdo.

También me dice que, según le han informado, Pérez Prado grabó su danzón *Mambo* en Nueva York. ¡Ya era hora!, pienso. Y sin negar los méritos indiscutibles de Pérez Prado, creo que un factor determinante en el éxito mundial que logró se debe a los grandes medios publicitarios y el aparato difusor con que contó. Lo cual me hace pensar en la necesidad de difundir la obra de muchos valores genuinos de nuestra música popular que, como Orestes López, no han recibido aún el reconocimiento que se merecen.

*Revolución y Cultura*, No. 2, 1976: 70-75

## ¿Son los latinos pésimos amantes?

Oscar Montero

Traducción de Omar Pérez

Fueron los anuncios de automóviles los que me atrajeron hacia los montones de viejas revistas sobre una mesa desvencijada en la parte alta de Broadway. Todos no eran más que torpes e insaciables consumidores de gasolina, pero sus nombres todavía conservan el glamoroso retintín de otras épocas: Auburn, Cord, La Salle, Pierce-Arrow, Packard, carrozas de acero que hace tiempo se oxidaron en el olvido. Sus imágenes borrosas y los detalles que ensalzaban su belleza y potencia provocaban un placer diferente de cualquiera que pudiera adquirirse en la elegante megatienda de la esquina, donde incluso los clásicos tienen el lustre de lo recién fabricado. Hojeaba de golpe las crujientes páginas ante el ojo cansado del vendedor, un viejo que se callaba sus propias historias, aun cuando sus brazos tatuados ofrecieran unos pocos indicios. Fue entonces que leí el título: “Los latinos son pésimos amantes”.

El artículo llevaba la firma de “Anónima” y se abría paso entre anuncios de autos y máquinas de afeitar eléctricas. El manido título estaba tan fuera de moda como los autos con asiento trasero al descubierto y los programas radiales de *Lucky Strike Hour*. Era demasiado viejo e irrelevante para ser ofensivo. Sin embargo, era extrañamente inquietante para mí, latino y amante (no siempre al mismo tiempo). Di allí mismo una ojeada al breve artículo, divertido por la sátira a la virilidad latina. Me fijé en la fecha: era el número de octubre de 1936 de la revista *Esquire*.

“Son doce dólares”, dijo el viejo, apuntando en mi dirección. Se había agotado mi tiempo para curiosar. Pagué la revista, la embuté en mi mochila y eché a andar calle arriba.

De regreso a casa acomodé la revista allí donde era menos probable que volviera a encontrarla, señal inequívoca de que nunca me separaría de ella. Salía a flote continuamente, interrumpiendo insignificantes ocupaciones: desempolvar un entrepaño abandonado, buscar un lápiz decente, rastrear un ejemplar de biblioteca cuyo plazo de devolución había expirado. Cada encuentro con el artículo provocaba una extraña forma de *satori*, cuyo poder me sorprendía aunque su sentido se me escapara. Intenté suscitar en mí una cierta cólera, sin lograrlo. Sería tal vez que en las aristas más cortantes de una antigua tomadura de pelo a la virilidad latina, reconocía yo retazos de la historia cubana, borrosas imágenes de las tradiciones de barrio, recuerdos personales, el raído equipaje de todos los exiliados.

En los años treinta, la misión del sofisticado *Esquire* era vender el “Nuevo Modo de Vida Americano”. Esa frase acompaña fotografías de casas, muebles, utensilios, abrigos de lana y, por supuesto, automóviles. Un lugar supremo entre aquellos guerreros de la carretera hace tiempo fuera de circulación lo ocupaba el legendario Packard Super Ocho: ocho cilindros, ciento cincuenta caballos de fuerza, motor de trecientas ochenta y cinco pulgadas cúbicas, con un precio de salida de casi cuatro mil dólares, suficiente para comprar al menos seis Chevys nuevos de paquete. El Packard no era solo un auto; era un símbolo.

La tecnología se da la mano con el lujo y el confort, y todo justo para usted.

Una publicidad a toda página acerca de una nueva casa proclamaba: “El ‘New American’ no es un nuevo estilo de arquitectura. Es un modo nuevo y mejor de

vivir”. Este estilo promocionaba nuevos accesorios, calefacción central y pátina de clase alta, objetos todos del deseo de aquellos consumidores del *New Deal* capaces de pagar en cuotas fáciles. ¿Quién no mordería el anzuelo? Entonces como ahora, el negocio de *Esquire* era vender artículos de lujo, entre ellos el lujo de la ironía y la contradicción. En la sección de correspondencia el lector, y a veces la lectora, común, se presentaba como alguien refinado y sin embargo con los pies en la tierra, elegante y sin embargo desprejuiciado, avezado, tolerante, abierto inclusive a posibilidades eróticas que podrían disturbar a los circunspectos. Ya fueran exquisitos habitantes de Manhattan o dentistas de Wabash, los lectores de *Esquire* participaban de una comunidad virtual que



parecía más cosmopolita y estaba ciertamente más en onda que las ciudades y poblaciones reales donde vivían. Los automóviles y las narraciones de Ernest Hemingway se vendían en un mismo envoltorio. Un número podía incluir textos de Langston Hughes a la par de historietas que ridiculizaban sin piedad a los afronorteamericanos. Otras historietas describían las estúpidas ocurrencias de los incultos campe-sinos del Sur. Los editores no vacilaban en cuanto a la identidad de su lector ideal: el *horseymán*.

Este término, al uso de los anuncios de ropa masculina, hacía referencia al joven blanco, esbelto, impecablemente vestido que aparecía en las páginas de la revista. El *New Deal* de Roosevelt había abierto una puerta para estos hombres, muchos de los cuales, recién empleados y a años luz de la angustia de convertirse en nuevos Willy Loman, tenían dinero suficiente para gastar, e incluso desperdiciar, en nuevos autos, chaquetas a la medida, mujeres elegantes

y, a veces, en viajes. Un crucero de seis días desde Nueva York en el *Siboney* o el *Yucatán*, vapores de la época, con dos días en La Habana y todos los gastos incluidos, costaba setenta y cinco dólares, una suma al alcance del ahorrativo y laborioso ciudadano, o ciudadana, común.

Para un turista, la violencia política del Caribe de los años treinta se traducían en poco más que una inconveniencia ocasional. El viaje “Por el camino de Cuba” o “Al sur de la Frontera” —estas eran las frases mágicas del momento— se convirtió en una experiencia deseada, cada vez más accesible y, sin embargo, lo bastante exclusiva y exótica para conservar un aura de privilegio. Podía transformar a un vendedor de zapatos de Poughkeepsie o una mecanógrafa de Hoboken en un turista de primera clase, con efectivo suficiente para buscar aventuras, explorar posibilidades eróticas y deslumbrar a los que quedaban en casa con postales de follajes verde brillante y mares azul turquesa. Seguramente habría otros atractivos para los lectores de 1936, pero el Caribe de los turistas tenía un solo nombre: La Habana. Para los hombres, había hermosas “señoritas” de todos los matices. Para las mujeres, que a veces hacían el viaje sin compañía masculina, estaba el *latinlover*, un tipo desenvuelto de bien cuidados rizos, manos expertas e inglés básico que merodeaba en los *lobbies* de los hoteles de lujo y en los *night clubs* de moda.

La anónima autora declara desde el inicio estar familiarizada con los *latinlovers*, por haber hecho más de un viaje “Por el Camino de Cuba” con el único objetivo de encontrar jóvenes disponibles. Aparece como ciudadana, sexualmente liberada e inteligente en el modo socarrón tan afín a los lectores de *Esquire*. Con el propósito de “dinamitar la mítica superioridad de los latinos en cuanto amantes y relegarla a su justo lugar, a la par de otras tradiciones inconsistentes aunque atractivas”, la escritora apunta a desinflar, con firme tono de burla, la “creencia común en todo el mundo de que los latinos son los mejores amantes y los norteamericanos los peores”.

El artículo se hizo muy popular. Fue reeditado en numerosas impresiones del *The Bedside Esquire*. donde finalmente descubrí que “Anónima” era Helen Brown Norden, una prolífica periodista y posteriormente destacada editora de Condé Nast. Apareció también en su antología de ensayos *The Hussy's Handbook* (El Cuaderno de una Pícaro), publicada en 1937 por Farrar and Reinhart. En 1972 la Norden, escribiendo entonces con su nombre de casada, Lawrenson, resurgió con su libro de memorias *Stranger at the Party*, de Random House. En este parece casi avergonzada por la inevitable asociación de su nombre y su carrera con “Pésimos amantes”, que menciona brevemente como “algo impertinente acerca del sexo”, mientras se esfuerza en mostrar credenciales al afirmar enfáticamente, “siempre he creído que los prejuicios basados en el color, la religión, raza o nacionalidad son estúpidos”. Sin dudas. Sin embargo, el estereotipo del *latinlover* adquirió vida propia, alimentado por tensiones culturales que todavía están muy presentes entre nosotros.

En su desenmascaramiento de las falsas percepciones con respecto al atractivo sexual de latinos y norteamericanos, la escritora arremete también contra los conceptos tradicionales del orgullo nacional. Los cocteles de las cinco, las fiestas de *country club* y los elegantes *weekends* en el *football* son todos parte de la imagen despreocupadamente urbana del *Esquire*. El orgullo nacional, tenga su origen en Cuba o en los Estados Unidos, está pasado de moda. Para representar su postura ingeniosa y apolítica, la escritora de “Los latinos son pésimos

amantes” intenta disfrazarse de una cómica Miss America, con “una bandera norteamericana de tejido lavable colgada de manera prominente —aunque con gracia descuidada— sobre mi pecho, sosteniendo en la cabeza un águila americana”. Para ella, el orgullo nacional es un fastidio. Latino significa cubano, es obvio. Para los norteamericanos, La Habana era el primer, y con frecuencia el único, punto de contacto con la América Latina. La música cubana encabezaba las listas de preferencia, y los filmes de Hollywood utilizaban la capital cubana como decorado para la canción y el romance. La ciudad era un volcán, políticamente hablando: el presidente se escondía en palacio mientras que el jefe de las Fuerzas Armadas, un ambicioso joven llamado Fulgencio Batista, dominaba el show; la Universidad de La Habana permanecía cerrada al tiempo que los líderes estudiantiles planeaban su próxima jugada. Pero era la escala más atrayente entre Nueva York y Río de Janeiro. Las frías estadísticas apenas indican las dimensiones de la arribazón. El *Diario de la Marina*, publicación de la derecha cubana, se ufana de que más de trescientos mil turistas de los Estados Unidos eran aguardados en La Habana para la temporada invernal de 1937. De hecho, solo en el día de Año Nuevo, casi doce mil visitantes extranjeros —pasajeros y tripulantes de catorce navíos y un hidroavión— se pasearon por las calles de la ciudad.

“Anónima” es magistral en la creación de un tipo latino. “He tenido un aprendizaje singular”, proclama. “Se puede reemplazar” a los cubanos, afirma entusiasta, “con venezolanos, andaluces o argentinos; por lo que cuentan las otras muchachas, son prácticamente intercambiables”. “La ‘caza del cubano’ puede ser juzgada en el plano físico... tanto como en el moral o espiritual”, añade. “Usan sombreros de pajilla demasiado grandes o demasiado chicos, trajes mal cortados y zapatos que les aprietan los pies —y tienen los pies pequeños—”, “Anónima” hace sin dudas referencia a otra parte de la anatomía masculina cuyas dimensiones se consideran importantes. Independientemente del detalle y su medida, los cubanos “siempre se están rascando”.

Cuando las norteamericanas llegan a La Habana, los amantes cubanos “aparecen como bandadas de mariposas para recibir los barcos recién llegados. El resto del año lo pasan semidormidos, contando sus hazañas y ahorrando energías”. El sol tropical y la economía tambaleante de la república azucarera hacen de estos hombres unos lumpen eróticos de bolsillos flacos y egos hinchados. Por demás, la pobreza espiritual del cubano típico se hace evidente en su uso o abuso del lenguaje. “Una rubia de Nueva York recibió una vez un reloj y un lápiz Eversharp de un cubano que decía estar esclavizado por sus ojos, y cegado por el dorado sol de sus cabellos”, declara “Anónima”.

Algunas palabras hablan más alto que otras, y mientras más alto mejor. Algunos cubanos pueden hablar un inglés pasable, pero su *slang* es tan anticuado como sus trajes fuera de talla: “El invierno pasado encontré a un cubano que acababa de aprenderse ‘It’s the cat’s pajamas!’” [literalmente, “es el pijama del gato”]\*. Los cubanos no toleran bien la bebida, y muchos no son siquiera buenos bailarines. Cualquier forma de sutileza los deja “pálidos y sin comprender”. Los chistes acerca de pedos son su especialidad.

Para terminar con el *latinlover*, “Anónima” añade el dato más despeinado: persigue a cualquier mujer a la vista, mostrando su dorada tarjeta de presentación, pero es un fracaso allí donde más importa —en la cama. Es un hablantín que no alcanza a dar en el clavo. Al cubano “la falta de energía masculina no



le impide alardear. Los cubanos se jactan de sus proezas, de sus proporciones anatómicas, y sus métodos”. Sin embargo, mucho antes de que Viagra se convirtiera en el punto candente de las charlas televisivas, los cubanos se vieron obligados a depender de afrodisíacos de toda laya: “cantárida, yohimbim, cigarros de marihuana, cocaína, Baum Bengué”. La lista casi logró que a mi verificador de encantamientos se le quemara un fusible. Pero “Anónima” no ha concluido. Para los cubanos, argumenta, el sexo es menos importante que la charla. El *latinlover* vive “en esta atmósfera constante de sexo”. Eventualmente llega a creer en la propia farsa de amor que ha creado “En su impenetrable vanidad (los cubanos) son únicos entre todas las naciones”. En otras palabras, cuando se trata de amor, creen haber descubierto el Mar Caribe. Son “una curiosa mezcla de la tradición española, la imitación de lo norteamericano y la limitación insular. Esto explica por qué nunca concuerdan con la imagen que tienen de sí mismos”. El atractivo sexual depende de la actuación en la cama, aquello que “Anónima” llama “la rutina”. Los machos cubanos pueden “ser clasificados como muchacho aficionado de Preuniversitario, Clase G-6”, aunque alardeen hasta el cansancio acerca de ello. En cuanto a los mitos de los poderes sexuales de los latinos y los norteamericanos, “Anónima” da a entender que los hombres del norte han sido injustamente vinculados a la infame posición misionera, mientras que los latinos son considerados expertos en el arte de satisfacer mujeres. Sin embargo, según la técnica cubana, el amor es un juego

de ajedrez: “Ahora te toca a ti; ahora me toca a mí —¡vaya, te cogí!— Si yo hago esto, ella hará aquello. Si ella dice aquello, quiere decir que yo te debo hacer esto”.

Pasarán horas enteras planificando innecesarios pasos progresivos de una campaña amorosa, y cuando su objetivo haya sido finalmente obtenido, estarán al parecer demasiado agotados para hacer algo al respecto.

El artículo termina con una recomendación. “Ve al Sur, jovencito... Es el momento indicado para ponerle los cuernos a la virilidad cubana”. En definitiva, el mensaje es que los norteamericanos tal vez “no sepan nada de sexo”, como gustan de decir los cubanos, pero los baratos amantes cubanos no son sustitutos para la buena apariencia deportiva del típico muchacho norteamericano de la esquina. Tal y como señalara una decepcionada doncella a su regreso a Manhattan: “Los peores norteamericanos que ves por ahí cavando huecos o cargando vagones de hielo o montando en el metro, son todos mejor parecidos y robustos que el más aclamado de los Don Juanes de La Habana”. El patriotismo no está tan fuera de moda, después de todo.

Como era de predecir, los siguientes números de *Esquire* contenían varias cartas al editor. Los hombres cubanos se tomaron el artículo como algo personal. Uno de ellos escribió desde La Habana: “No voy a permitir que su revista entre en mi casa”. Otro escribió enojado: “Es imposible para mí renovar mi suscripción”. Un tercero, haciendo uso de una (involuntariamente) encantadora traducción literal, arguyó que el artículo había sido “*an error very lamentable*”. Algunos aplaudieron a la policía cubana por haber confiscado ejemplares de la revista. Otros se jugaron la carta de la distinción y objetaron que el artículo había sido “de dudoso gusto”. Algún que otro lector norteamericano captó la broma, pero la desautorizó, contrastándola con el estereotipo del norteamericano hipersexualizado “que olvida su moral apenas ha puesto el pie en el barco hacia La Habana”.

La carta de una dama cubana que defendía a su esposo, concluyó sencillamente con su elogio: “Acéptelo de una que está casada con un *latinlover* (y perdone si parece que me jacto)”. Otros contrapusieron a la imagen de la sumisa mujer cubana la de la *modern señorita*, que “se hace su propia carrera, asiste a la Universidad, juega *bridge* y *tennis*, monta a caballo, va al cine y viaja sola”. Sin embargo, el punto fundamental era que la mujer cubana, a diferencia de la rapaz hembra norteamericana, persistía en una femineidad por elección. “El que ella [...] prefiera las faldas plisadas a los pantalones largos, el jerez a la ginebra y el perfume francés al tabaco barato, es fruto de su propio albedrío, no de nuestros dictados”, escribía Carlos Nazario desde Ponce, Puerto Rico. Comenzaba por agradecerle a “Anónima” el haber destruido la manida leyenda, de que los Don Juanes latinos son sobrehumanas bestias de carga sexual. “El haber intentado ser fieles a esa reputación —producto del deseo de ciertas románticas señoritas norteñas— ha resultado ser una agotadora prueba para muchos jóvenes latinos”. Nazario, desplazaba luego el debate del origen nacional a la cuestión de clase. El *latinlover* de dientes de oro, señalaba, era una ficción norteña, tan ridícula en La Habana como lo podría ser en Nueva York “en el *country club* local” o “en Park Avenue” “Perdone mi inglés”, concluía Nazario sarcásticamente. “Al igual que su gigoló habanero, está algo oxidado”.

En otra carta un hombre escribía en broma que había enviado una copia del artículo a “la mujer de su vida”, quien estaba de visita en Ciudad de México.

Había esperado ponerla en guardia con respecto al *latinlover*, pero terminaba la carta con algo que pretendía ser ingenioso: “Dígame, ¿son latinos los mexicanos”. En otra carta aún “M.P” se maravillaba ante la ignorancia de los norteamericanos con respecto a distintos aspectos de Cuba, incluyendo la localización de la isla: “Una amiga de New York no sabía que Cuba estaba noventa millas al sur de los Estados Unidos. Casi se desmaya cuando le dije que yo era cubano (soy ciento por ciento blanco, de ojos azules, cabello rubio): ella tenía la idea de que todos los cubanos eran negros”. En misivas que defendían la virilidad latina, ciertos alambicados aristócratas cubanos hacían acto de presencia enfatizando su condición de “blancos” y “privilegiados”. Utilizaban el elemento racial con total desenvoltura y, por supuesto, sin la mayor traza de vergüenza. Tal vez la epístola más acertada fue la escrita por A. A. MacNamara, de Los Angeles, quien respondió al artículo con fingida cólera: “Que a la idea del latino como ente romántico se le da más importancia de la debida es cierto. Pero lo mismo ocurre con el Plan Quinquenal de Stalin, la teoría de la superioridad nórdica de Herr Hitler o la idea de que todos los norteamericanos son bien pensadas, bien afeitadas y bien parecidas bestias de seis pies de alto. Por lo demás, hay muchos cubanos tan apuestos como César Romero. Hay algunos cubanos que son pequeños y regordetes y hay norteamericanos que son pequeños y regordetes y lo mismo ocurre con el resto del mundo. ¿Y qué?” La frase final de MacNamara es inspirada: “Por cierto, yo no soy cubano”.

Aun así, queda claro que “Anónima” es quien reclama la mayor atención. Su tentativa de lograr identidades intercambiables revive una cuestión ontológica: lo importante no es quién es latino sino quién decide quién es latino. La imagen del *latinlover* de ojos entornados es una reliquia de la cultura de masas, pero el problema que subyace oculto no lo es. ¿Qué significa representar o no un tipo nacional? La cuestión puede ser estimada como irrelevante, no así los horrores que conlleva. Lo que verdaderamente me perturba es que tales asuntos sigan siendo enfrentados, a veces crudamente, con la furia estadística de las tecnocracias modernas, y en otras ocasiones cortésmente, con la retórica benevolente de los justos.

En una introducción a “Pésimos amantes”, un editor de *The Bedside Esquire* afirmaba que, aunque el artículo había dejado sin demostrar su tesis fundamental, había probado otra de manera conclusiva: “la falta de sentido del humor de los latinos”. Tuve que simpatizar con una tal señora J. Fernández, de La Habana, quien en carta al editor escribía que los cubanos estaban disgustados con “Anónima” no porque les faltara sentido del humor, sino porque se conocía tan poco de Cuba en los Estados Unidos que era “injusto por parte de *Esquire* publicar un artículo de pseudoverdades que naturalmente sería recibido como proveniente de una cierta autoridad”.

¿Pseudoverdades? Cierto —pero *Esquire* no estaba interesado en la esqui-va categoría de “verdad”—; su objetivo era divertir a sus lectores y venderles productos. Tal como lo veo ahora, inmerso en el debate acerca de la identidad de los latinos en los Estados Unidos, el intento de *Esquire* de desinflar el mito del *latinlover* era una astuta caricatura de un estereotipo de antemano risible. Las respuestas coléricas de los lectores cubanos y no cubanos claramente no daban en el blanco. No hacían más que alimentar el desprecio de los principales lectores de la revista, es decir, los petimetres angloamericanos que frecuentaban *country clubs* y pagaban a plazos sus carros del año. Aun así, desde una

perspectiva actual, el entusiasta “Nuevo Modo de Vida Americano”, a remolque de un colosal Packard Super Ocho, aparece como un grotesco resumen de los horrores de la época.

A fines de mayo de 1939, dos años y medio después de la primera publicación de “Los latinos son pésimos amantes” y seis meses después de que “la noche de los cristales” definiera el destino de los judíos europeos, el vapor *Saint Louis*, llevando la bandera nazi y transportando novecientos judíos, echó anclas en la bahía de La Habana. Batista, como muchos otros políticos y ciudadanos, se mantuvo inmovible. Las autoridades cubanas les negaron la entrada a los pasajeros, salvo pocas excepciones. Apretujados en la cubierta, los demás quedaron diciendo adiós a los pequeños botes que se llevaban a amantes, madres y hermanas expectantes. Un hombre se cortó las muñecas y saltó al agua. El navío levó anclas y viajó a la deriva a lo largo de las costas de la Florida. El hombre de las muñecas cortadas permaneció en un hospital habanero: su esposa e hijo partieron sin él. Los pedidos de asilo fueron ignorados por el presidente Roosevelt. Tras una semana dantesca, el *Saint Louis* regresó a Europa. Sus pasajeros se dispersaron. Algunos hallaron asilo en Inglaterra; otros retornaron al continente y, tras la ocupación nazi, a la muerte. *The New York Times* cubrió cada instante del incidente, pero esperó a que terminara para publicar, el 8 de junio de 1939, un editorial en que lamentaba la suerte de los pasajeros. “Es inútil ahora, concluía cínicamente el diario, analizar lo que pudiera haber ocurrido”.

Las atrocidades genocidas del Tercer Reich fueron precedidas por décadas de estereotipos antisemitas, en la prensa popular y en los tratados pseudocientíficos. En un amplio fresco de la época el *latinlover* es sin dudas una imagen menor, mutando de icono del cine mudo a caricatura de relleno de la comedia: una figura secundaria en el panorama cultural del imperio. Pero los estereotipos tienen un modo inicuo de alterar la realidad. Es muy fácil volver la mirada sesenta años atrás y ver las odiosas grietas en el “Nuevo Modo de Vida Americano”. Pero es mucho más difícil reconocer hoy día las líneas sutiles que conforman las opresiones de las cuales somos cómplices.

En la sátira de Helen Norden, los latinos eran pulidos tipos tropicales. Cómplices descerebrados, maniquíes sexuales programados para satisfacer a las señoritas norteamericanas. Los lectores latinos de *Esquire* respondieron con sus propios estereotipos. Los tiempos han cambiado, eso espero. El *latinlover* es una antigualla de aquellos días en que el Packard Super Ocho reinaba en las carreteras. Sin embargo, ha soportado los rigores del reciclaje, saliendo de nuevo a la superficie de tiempo en tiempo bajo nuevas facetas. En los setenta manejaba un Ford Granada color rojo con abrigo de piel “Moroccan”. Hoy las cejas sacadas se cambian por las naturales y los dientes de oro son sustituidos por la sonrisa victoriosa de un comercial de pasta dentífrica. Es ardua la controversia con una figura tan deliciosamente ridícula, pero es útil mantenerse en el juego. En cualquier caso, esta es mi carta al editor del *Esquire* —con sesenta años de retraso.

*Revolución y Cultura*, No. 2 de 2001, pp. 22-26

\* Equivalía entonces a “¡Esto es lo último!”, “¡Esto es lo máximo!”. [N. del T]