

A n a l e p s i s

Retrospectiva de la cultura cubana 1972-2020

SUPLEMENTO
REVOLUCION
CULTURAL
Y LITERARIA
4
SEGUNDA
PARTE

. En defensa de El Vedado / 1999

Mario Coyula

. Los escolapios de Guanabacoa / 2001

Carlos Venegas

**. Redescubrimiento de Jaime Valls
en el cincuentenario de su muerte / 2005**

Ramón Vázquez

. Ninón Sevilla y el cine de rumberas / 2003

Reinaldo González

. Mover la palabra, ritualizar el gesto / 2001

Vivian Martínez Tabares

En defensa del Vedado

Mario Coyula

Atravesando la ancha calzada polvorosa que se extiende, rodeada de verdes montículos a la izquierda y de rocas negruzcas a la derecha, a lo largo de las orillas del mar, se percibían las espaldas encorvadas de algunos pescadores... Llegamos al risueño pueblecillo, el más tranquilo, el más pintoresco y el más moderno de los que se encuentran en los alrededores de la capital. Todo el que vive en La Habana lo ha visitado alguna vez. Tiene el brillo de una moneda nueva y la alegría silenciosa de las poblaciones. La miseria no ha penetrado en sus ámbitos y sus habitantes parecen dichosos. Allí se refugian, en los meses del verano, los que el calor destierra de la ciudad, los escasos poseedores de bienes de fortuna y los que no se atreven a alejarse del suelo natal. Dentro de este sitio encantador, se han levantado, en los últimos años, numerosos edificios, construidos a la moderna, y de diversas proporciones.

Julián del Casal. *La Discusión*, 23 de enero de 1890.

Mundialmente se ha impuesto el concepto ensanchado de valor patrimonial referido a la arquitectura y el urbanismo, cubriendo distintas épocas, escalas urbanísticas, estilos y programas arquitectónicos. Eso incluye tanto las obras más singulares como las más representativas, las más antiguas como las más cercanas en el tiempo, las más lujosas y las más humildes; lo culto y cosmopolita, pero también lo vernáculo y local. En la ciudad de La Habana, ello significa ampliar las zonas del tejido urbano que debe estar protegido, desde las ciento cuarenta y tres hectáreas del antiguo recinto amurallado de La Habana vieja a cerca de dos mil, que cubren zonas de municipios tan disímiles como Centro Habana, Diez de Octubre, Cerro, Plaza, Playa, Marianao, Regla, Guanabacoa, Habana del Este, Cotorro y Boyeros.

Dentro de esa masa urbana de alto valor, El Vedado ocupa un lugar muy destacado. Ya desde su mismo origen en 1859, esta urbanización, promovida por José Domingo

Trigo, tuvo un carácter de vanguardia, ubicándose en la misma línea con los Ensanches que contemporáneamente se estaban realizando en Barcelona, Viena y otras grandes ciudades europeas. El trazado inicial por el ingeniero Luis Ybo-





león Bosque, con más de cien manzanas cuadradas de cien metros de lado y una retícula regular que incorporó por primera vez en Cuba al arbolado como elemento estructurador del trazado, fue indudablemente la iniciativa urbana más importante de todo el período colonial, superando incluso relevantes actuaciones anteriores.

A partir del reparto inicial, conocido como El Carmelo, el trazado se continuó en terrenos aledaños pertenecientes al Conde de Pozos Dulces, dando lugar al Vedado propiamente dicho, también diseñado por el mismo autor del Carmelo. La urbanización sería continuada más tarde con el reparto Medina, en dirección a lo que era el límite oeste de la ciudad de La Habana, la Calzada de Infanta. Con el tiempo, toda el área abarcada por esos tres repartos, que tiene una gran unidad formal, se conocería con el nombre genérico del Vedado. Esta zona, vedada antiguamente a la población civil por su interés para la defensa de La Habana, poseía algunas fortificaciones coloniales importantes como el castillo de La Chorrera, el castillo del Príncipe

y varias baterías de cañones que vigilaban el litoral.

La trama vial fue inteligentemente orientada para facilitar la entrada de las brisas diurnas y nocturnas. Las calles, rectas y amplias, fueron rodeadas de parterres arbolados, con calles más anchas cada cierto tiempo (las actuales Paseo y Avenida de los Presidentes o calle G) que funcionan como ejes jerarquizados, organizados a lo largo de un tramo central arbolado que resultaba ser como un parque lineal, y facilitaban también la entrada de la brisa marina hacia el interior de la urbanización. Otro elemento importante en el diseño urbano fue la presencia (después reducida en número por la especulación) de una cantidad de manzanas sin construir, distribuidas en la trama urbana, que se arbolaban y dotaban de iluminación, aceras internas, asientos, y generalmente un podio central elevado, quedando como espacios públicos: el tradicional parque republicano. Las manzanas se subdividían en parcelas estrechas y profundas, con parcelas dobles en las esquinas. Esa lotificación marcaba un ritmo y una textura urbana, permitiendo además el relleno gradual del asentamiento con edificaciones pertenecientes a épocas distintas, y con programas y estilos arquitectónicos diferentes.

Por ser mayores y por lo tanto más caras, así como por estar situadas en los puntos más visibles y accesibles de la retícula regular, las parcelas de esquinas fueron empleadas por viviendas más grandes y lujosas, o por comercios primarios —principalmente bodegas y farmacias— en servicio de la cuadra. Esto reforzaba la imagen de la esquina, con su fuerte pregnancia visual. Las bodegas ofrecían no solo venta de víveres para cocinar en la casa, sino también comestibles ligeros para consumir en el lugar, y además bebidas: todo eso con un horario extendido. A veces, la centralidad incipiente generada por esos servicios atraía a otros, como carnicería, pescadería, venta de huevos, reparación de calzado, quincalla, etc. Los portales de esos comercios agrupaban otros servicios menores y móviles, como limpiabotas y venta de periódicos; y funcionaban como un estar público a nivel de cuadra. Otras instalaciones de servicios que por su frecuencia y calidad caracterizaron al Vedado fueron las farmacias, los teatros y salas de cine, los restaurantes y cafeterías, y finalmente los hoteles. De esa manera, esta zona fue asumiendo una centralidad muy importante dentro de la capital, que se concretó en la década de los cincuenta y se consolidó en los sesenta. Ello se explica por el hecho de que la ciudad creció sin autodestruirse. Las zonas más antiguas fueron haciéndose más inaccesibles y menos elegantes —lo que, por otra parte, salvó a ese patrimonio construido de una demolición impuesta por el desarrollo inmobiliario especulativo—.

La sección de las vías era mucho más amplia que la de la Habana Vieja o Centro Habana, con calles típicas de siete metros de ancho, a lo que se sumaba por cada lado una franja de alrededor de tres metros ocupada por el contén, el parterre y la acera. Las edificaciones quedaban separadas de la acera por cercas bajas, con un muro ciego de 0,60 m de altura, a lo que se sumaba una segunda franja que dejaba pasar la vista, hecha con verjas de hierro o elementos de mortero fundido a manera de balaústres, hasta la altura total de 1,20 m. La urbanización fue de primera calidad: las calles estaban adoquinadas y bien rotuladas, con buenos contenes, drenaje pluvial separado del alcantarillado, buen abasto de agua (que se tornaría después insuficiente al crecer la ciudad), buen alumbrado público y un mobiliario urbano también de calidad.

Las regulaciones estipulaban que un mínimo del treinta y tres por ciento de la superficie de la parcela debía mantenerse sin construir; y establecían una faja de cinco metros de jardín entre la acera y la edificación, a lo que se sumaba una faja de cuatro metros de portal hacia la calle —que en el caso de las esquinas, debía resolver por ambas calles—. Como consecuencia, el campo visual para el transeúnte que se movía por la vía pública era mucho mayor que en la trama de Centro Habana y Habana Vieja, con treinta y un metros entre segundas líneas de fachadas (es decir, donde termina la faja de portal en planta baja). En el caso de Paseo y Avenida de los Presidentes o calle G, la franja de vía alcanzaba cuarenta y dos metros de contén a contén, incluyendo el paseo central arbolado de veintiocho metros de ancho, con circulaciones peatonales. En Paseo, la faja de parterre y acera era mayor (cuatro metros). De esa manera, sumando las franjas de jardín y portal, la distancia entre segundas líneas de fachada a ambos lados de la calle —que es la que ofrece la amplitud visual de la vía para el peatón— llegaba a sesenta y ocho metros.



En pisos superiores, la edificación podía avanzar sobre el portal hasta la línea interior del jardín, la cual constituía la primera línea de fachada. Por los costados y el fondo debía mantenerse una franja libre de un metro, mínimo, como pasillo sanitario; ello daba lugar a una tipología de edificaciones aisladas que ventilaban hacia el exterior. Eso eliminaba el régimen de medianería tradicional en la urbanización colonial, siguiendo una línea que ya había comenzado con el modelo de la casa quinta, o villa neoclásica en El Cerro, de mediados del siglo XIX, con la consiguiente ventilación hacia patios interiores. Ese modelo de casa quinta neoclásica fue seguido en las primeras edificaciones de El Vedado. Algunas de ellas, construidas en la década de 1880, aún subsisten, como la casa de calle 2 esquina a Línea (convertida en ciudadela y objeto en estos momentos de una ampliación impropia en la franja del jardín); al igual que las ruinas del una vez famoso Hotel Trotcha (1886), sobrevivientes a dos incendios, el abandono y el vandalismo. Sin embargo, el desarrollo de esta urbanización en las tres últimas décadas del siglo XIX estuvo muy limitado por el efecto paralizador sobre la construcción de las Guerras de Independencia; y la mayor parte de las construcciones de la época colonial datan del breve período de paz entre la Guerra Chiquita y la del noventa y cinco.

De esa época data también la construcción del cementerio de Colón, una de las piezas más interesantes dentro del trazado de esta zona, que fue acumulando una gran cantidad de obras escultóricas de alta calidad en sus mausoleos y panteones, lo que le valiera su designación como Monumento Nacional. La cercanía al cementerio impulsó la jerarquización de la esquina de 12 y 23, que más tarde cedería su importancia ante la de L y 23, cuando a fines de los años cuarenta despuntó el desarrollo de La Rampa. Este eje vial, donde la importante calle 23 se encontra-

ba con el Malecón, se convertiría rápidamente en un nodo de actividad — también influido por la cercanía de la Universidad de La Habana — donde en la década de los cincuenta proliferaron hoteles, restaurantes, salas de cine y de teatro. Esto convirtió a La Rampa en un centro alternativo de la ciudad, más accesible, moderno y cosmopolita que el gran centro comercial de Centro Habana, identificado por la intersección de Galiano y San Rafael. A pesar de que la inmensa mayoría de los edificios en esta zona datan de antes del triunfo de la Revolución, el apogeo de La Rampa como centro vital de actividades culturales y recreativas fue a principios de la década de los sesenta. La Rampa, como dijo un intelectual cubano por esa época, no es un lugar, sino un estado de ánimo. La escala y el carácter de La Rampa, unido al dinamismo que aporta la pendiente y la mezcla de tipos funcionales y arquitectónicos, ha hecho que arquitectos y urbanistas de renombre mundial la consideren como un modelo de diseño urbano a estudiar.



A principios de siglo aparecieron algunos ejemplos con influencia norteamericana (portales de madera en estilo *gingerbread*), como la casa de calle 8 esquina a 11; y también otros pocos ejemplos de *cottages* con referencias centroeuropeas y también norteamericanas. En cambio el *art nouveau* — o su manifestación equivalente más común en Cuba a principios del siglo XX, el modernismo catalán — casi no tuvo presencia en El Vedado; y en algún caso, como en la rara torre de la casa de Línea esquina a 6, muestra una curiosa influencia de la Secesión Vienesa.

En realidad, el estilo arquitectónico que conformó al Vedado fue el eclecticismo, tanto en su vertiente “mayor”, ejemplificada en las grandes mansiones de la alta burguesía, como en la “menor”, correspondiente a la mediana y pequeña bur-

guesía, con variaciones descendentes en tamaño y lujo, pero con muy parecida calidad de diseño. Esa gran masa ecléctica fue construida en un tiempo increíblemente corto, desde la segunda década hasta comienzos de la cuarta. De hecho, aunque la imagen urbana del Vedado se proyectaba públicamente como elegante y aristocrática, esa urbanización tuvo desde muy temprano, aun dentro de su gran unidad visual, un carácter de mezcla social vergonzantemente oculta en la república de generales y doctores, con una población que incluía a oficiales veteranos de las Guerras de Independencia que compraron terrenos con la paga recibida por su licenciamiento, inmigrantes rápidamente enriquecidos en la Danza de los Millones, que casaban sus hijas con herederos de familias criollas patriicias arruinadas: terratenientes, casatenientes, industriales, comerciantes grandes, medianos y pequeños; políticos, profesionales (con más o menos éxito y nivel económico), empleados públicos y hasta obreros —estos últimos hacinados en ciudadelas enmascaradas por fachadas con órdenes clásicos—.

Esa coexistencia social bajo los modelos arquitectónicos y los patrones culturales y de conducta impuestos por la clase dominante, se proyectaba hacia la calle y se expresaba en los espacios públicos. Unos seguían ese modelo por imitación y afán de escalada social; otros por una represión que obedecía no solo a prejuicios clasistas y racistas, sino al interés económico de la alta y mediana burguesía en preservar un marco urbano altamente calificado y evitar que se depreciaran sus propiedades.

La tendencia *neocolonial*, que se hizo sentir en La Habana como resultado de las influencias de la Feria de Sevilla de 1929 y de la arquitectura tradicional californiana, puesta de moda por el cine de Hollywood, no tuvo impacto sensible en El Vedado. En los años treinta y cuarenta aparecieron ejemplos del *art déco*, primero en la tendencia geométrica seguida por el edificio López Serrano, primer “rasca-cielos” de vivienda en Cuba; y más tarde en su variante *streamline*, correspondiendo con un modelo que también se desarrollaría en Miami Beach. En realidad, la construcción en este periodo estuvo marcada por la crisis económica nacional e internacional, que continuaba la iniciada algo más temprano con la caída de los precios del azúcar en el mercado mundial —la época de las Vacas Flacas, cuya expresión arquitectónica fue el extendido eclecticismo menor—. A esa situación se sumó una fuerte crisis económica e inestabilidad política en el país, que coincidió con el derrocamiento de la dictadura de Machado y el reemplazo de la vieja oligarquía criolla por una nueva oleada de políticos y militares de baja graduación, ejemplificada en un nuevo hombre fuerte, el sargento Fulgencio Batista. Por esa época se completó una de las piezas más importantes de la capital, la Colina Universitaria, que se había iniciado a principios de siglo con el Aula Magna. Este magnífico conjunto, concebido a manera de acrópolis en la antigua Loma de Aróstegui, funciona como un pivote entre Centro Habana y El Vedado, rematando la calle San Lázaro con su monumental escalinata. La presencia de la Universidad creó un ambiente estudiantil que marcó el carácter del entorno, sobrepasando la Calzada de Infanta en dirección este, y la calle 23 en dirección norte.

Debido en parte a las limitaciones impuestas por la Segunda Guerra Mundial, esa arquitectura *art déco* suavizada y simplificada persistió durante la primera mitad



de los cuarenta. A fines de esa década surgieron algunas de las primeras manifestaciones de arquitectura del Movimiento Moderno, ya definitivamente despojado de ornamentación. Esa arquitectura asumió dos tendencias: una que intentaba integrar elementos de la arquitectura cubana tradicional (aleros, portales, patios, cubiertas de tejas de barro) con los códigos del Movimiento Moderno, sobre todo en la escuela de arquitectura orgánica norteamericana, con mucha influencia de Frank Lloyd Wright; y otra más estrictamente afiliada a tendencias racionalistas como el purismo y el neoplasticismo, tomadas primero directamente de las vanguardias europeas y más tarde filtradas a través de los Estados Unidos. Ya en los años cuarenta aparecen más frecuentemente los edificios de apartamentos, un tema que se desarrollaría rápidamente en los cincuenta, respaldado por la Ley de Propiedad Horizontal. Es la época en que se termina el último tramo del Malecón, desde Paseo hasta el Castillo de La Chorrera, conectado por un túnel en 1958 con el gran eje de la Quinta Avenida, espinaza de Miramar.

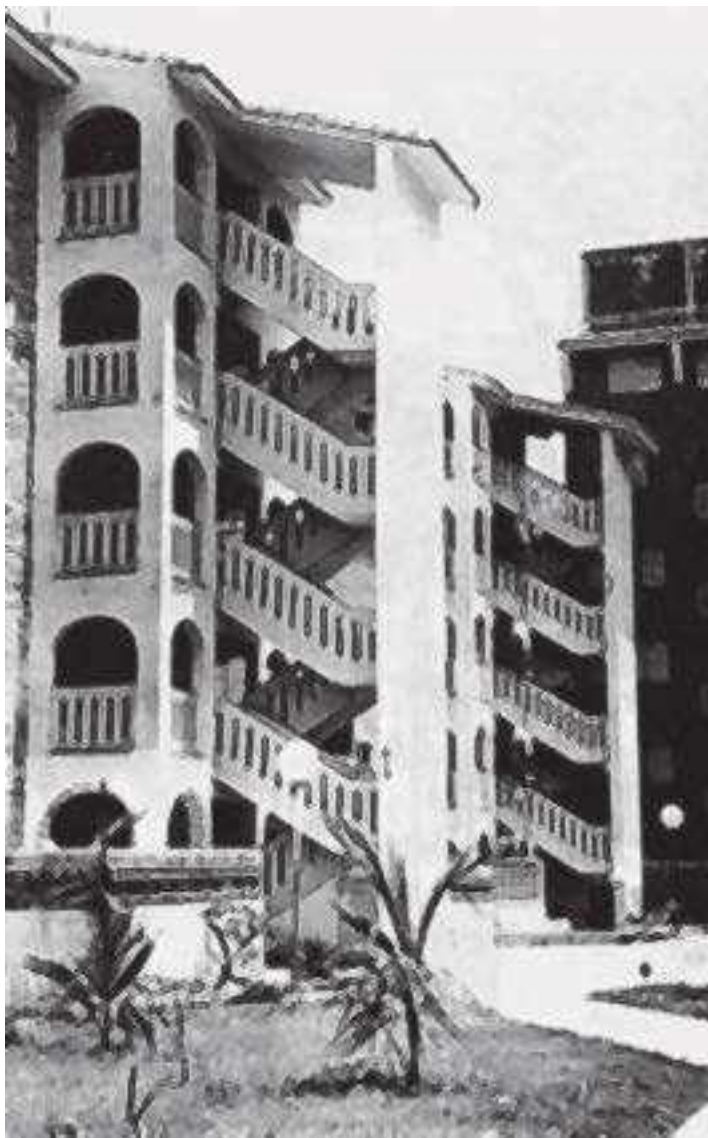
Finalizando la década, resultaba evidente la amenaza de llegar a cerrar las visuales hacia el mar y la entrada de la refrescante

brisa marina con una pared virtual de edificios torres y pantallas ubicados a lo largo del Malecón — algo similar a lo ocurrido en Río de Janeiro con el “muro de la vergüenza” —. El Plan Director de José Luis Sert (1956-58) aceptaba y explotaba esa creciente centralidad del Vedado, en cuya zona sur ya se había inaugurado en 1953 la Plaza Cívica, luego convertida por un uso radicalmente distinto en Plaza de la Revolución. Por otra parte, se observaba ya una tendencia especulativa a violentar las condicionales urbanísticas del Vedado — fundamentalmente, pero no solo, por la altura desproporcionada respecto a la trama original —. Un ejemplo de violentación flagrante fueron los tres edificios altos del Retiro Radial, en Línea entre E y F, prácticamente adosados entre sí. Esas violaciones, sin embargo, casi nunca llegaron a romper con la alineación de portal, si bien lo cerraban de inicio con vidrio; ni con la de jardín, si bien generalmente el verde era sustituido por pavimentos cementados y entradas a parqueos semisoterrados. Por otra parte, la calidad constructiva era alta, lo que era lógico en una economía de mercado; pero

el nivel predominante de diseño era sorprendentemente bajo, teniendo en cuenta, que en muchos casos se trataba de apartamentos de lujo.

A pesar del gran peso que tuvo la arquitectura del Movimiento Moderno en La Habana, su influencia en El Vedado fue menor, debido a que ya se encontraba bastante saturado, y a que, desde 1925, la clase alta y media alta había comenzado a desplazarse hacia el oeste cruzando el río Almendares. En cambio, el Nuevo Vedado, desarrollado al sur del cementerio de Colón y que se extendía hasta el río, fue masivamente construido después de la Segunda Guerra Mundial siguiendo los códigos del Movimiento Moderno, tan representativos de los años cincuenta. No obstante, el rápido desarrollo de La Rampa fue realizado con los códigos de esa arquitectura, con ejemplos destacados como el edificio Radiocentro con el cine Warner, actual Yara; los hoteles Capri y Hilton (actual Habana Libre), el antiguo Retiro Odontológico (actual Facultad de Economía), el antiguo Retiro Médico (actual Ministerio de Salud Pública) y el edificio N, entre otros. La Rampa también ofrece algunos de los pocos buenos exponentes de arquitectura moderna después de 1959 en zonas centrales de la ciudad, como el Pabellón Cuba y la heladería Coppelia.

Ya en la década de los años sesenta comenzaron algunas inserciones negativas en El Vedado con edificios típicos de apartamentos de cuatro plantas, que aparecían implantados como bloques sin relación con el entorno, incluso presentando cullas ciegas en su fachada principal hacia la calle. La situación continuó durante las dos décadas posteriores, si bien el efecto negativo fue menor al haber pocos terrenos disponibles para edificios típicos, en operaciones de relleno. En cambio, esa tipología se extendió cerca de la Plaza de la Revolución, en la zona comprendida entre la Avenida de Rancho Boyeros y la calle 26, donde había mucho terreno disponible. El ejemplo emblemático de ese enfoque fue la gigantesca pantalla de dos cuerdas de largo y doce pisos de alto al fondo del cementerio, con doscientos seis apartamentos.



Junto con las intervenciones que rompían con la trama tradicional del Vedado, otro problema desatado por los cambios de uso improcedentes fue la conversión de multitud de antiguas mansiones en oficinas, generando modificaciones como el cierre de portales, cambios de fenestración y la construcción de agregos, case-tas y naves; así como terrenos tomados para parqueo —que a menudo se con-vertieron después en talleres de mecánica y después en cementerios de equipos desactivados—. A ello se agregan los cambios introducidos por los habitantes de viviendas convertidas en cuarterías, la colocación de kioscos y vendutas en por-tales de antiguos comercios, y la conversión de antiguos comercios en viviendas improvisadas; más el deterioro introducido por el paso del tiempo, la sobrecarga de uso, y la falta de mantenimiento y reparaciones sistemáticas. Los nuevos edifi-cios de apartamentos construidos por el Movimiento de Microbrigadas tuvieron la ventaja de ser proyectos atípicos, que por lo tanto hubieran podido adaptarse mejor a las características del contexto urbano. Sin embargo, la calidad de diseño en muchos de los que se hicieron en El Vedado fue baja, retomando los códigos de la peor arquitectura de los años cincuenta: y violando en algunos casos las condicionales en cuanto a alineación. La calidad constructiva y de terminaciones también fue baja. Dentro de ese panorama hubo excepciones a destacar, como el edificio de 1ra Avenida entre las calles 10 y 12; o el de 47 esquina a 36, en el Nuevo Vedado.

En su historia de ciento cuarenta años, El Vedado ha acumulado un patrimonio urbanístico y arquitectónico muy importante. El modelo ofrecido por esta urba-nización, tanto en cuanto a concepción, trazado y regulaciones, como en cuanto a procesos, ha demostrado ser muy flexible, resiliente y eficaz; con una mezcla balanceada de unidad con variedad, que ha sido siempre la esencia de la armonía. Ese modelo ha pasado por la prueba de resistir agresiones por intervenciones in-apropiadas que hubieran degradado definitivamente a otras urbanizaciones más débiles. Sin embargo, como sucede con la contaminación, si las agresiones a la imagen urbana continúan, se llegará al punto en que sean irreversibles y El Ve-dado pierda definitivamente el atractivo que, paradójicamente, atrae a los que lo pueden dañar.

Uno de los peligros que acechan al Vedado es la inserción de nuevas edificacio-nes incompatibles con el entorno. Debe recordarse que la urbanización inicial, con su lotificación, alineaciones y otras normativas, fue hecha para casas aisladas de dos pisos (con puntal alto) y un mirador, en las de más lujo. Especialmente impactante sería la construcción de edificios altos en forma de torres y pantallas, que alteran la silueta y el carácter del barrio, y recargan las redes técnicas, los servicios y los espacios para estacionamiento. Esas estructuras han surgido en el mundo como resultado de la especulación del suelo y la des-preocupación por el equilibrio ecológico y la convivencia entre estratos sociales con ingresos diferen-tes. En los países donde surgieron están siendo criticadas desde hace tiempo, no solo por militantes socialistas, intelectuales liberales, estetas y ecologistas, sino por el mundo académico en general, los medios de divulgación masiva y hasta los clientes potenciales que ya no identifican al modelo con el lujo y el estatus so-cial. Ese modelo resulta intrusivo y dependiente, y por lo tanto muy vulnerable; y

además introduce patrones de vida más alienados con respecto a los hábitos y costumbres tradicionales. Basta con mirar —de cerca, porque la distancia siempre beneficia— a las torres de Propiedad Horizontal que en los años cincuenta comenzaron a tapiar la vista al mar en El Vedado.

Por otra parte, aumenta el déficit acumulado en el mantenimiento y la reparación de edificaciones, lo que se relaciona con el hacinamiento y sobreexplotación creciente del fondo de viviendas. La experiencia ha mostrado que ese aumento de la población dentro de las edificaciones heredadas se mantiene por un tiempo sin hacerse evidente, pero termina por eclosionar. Además, la calidad constructiva en esas acciones espontáneas siempre es baja. Como resultado, se han producido pérdidas y cambios irreversibles, con un empeoramiento cualitativo del fondo habitacional y de la imagen que se proyecta hacia la calle. Estos problemas pueden parecer insalvables, pero en definitiva son grandes porque también el tamaño y el valor del Vedado son muy grandes.

Si se invierten los términos, y en vez de considerar al barrio y sus habitantes como problemas se valoran como recursos, pueden empezar a aparecer soluciones. Ello demanda una participación activa de la población, sobre la base de una coincidencia de sus intereses con los de la ciudad y el barrio.

El Vedado es una de las piezas más importantes en la capital. Por su centralidad y calidad urbanística, ambiental y arquitectónica, está en el punto de mira de muchos inversionistas. Ello exige un análisis muy cuidadoso que concilie el desarrollo con la preservación de sus valores. Esto no significa que haya que congelar al Vedado. La Habana enseña estratos bien sedimentados de toda su historia, expresados en buena arquitectura de todas las épocas, que coexisten armónicamente. También es justo, y muy necesario, que muestre buenos ejemplos de arquitectura contemporánea; esa que precisamente falta, al menos en las zonas centrales.

Revolución y Cultura, no. 5 de 1999: 20-25.



Los Escolapios de Guanabacoa

Carlos Venegas

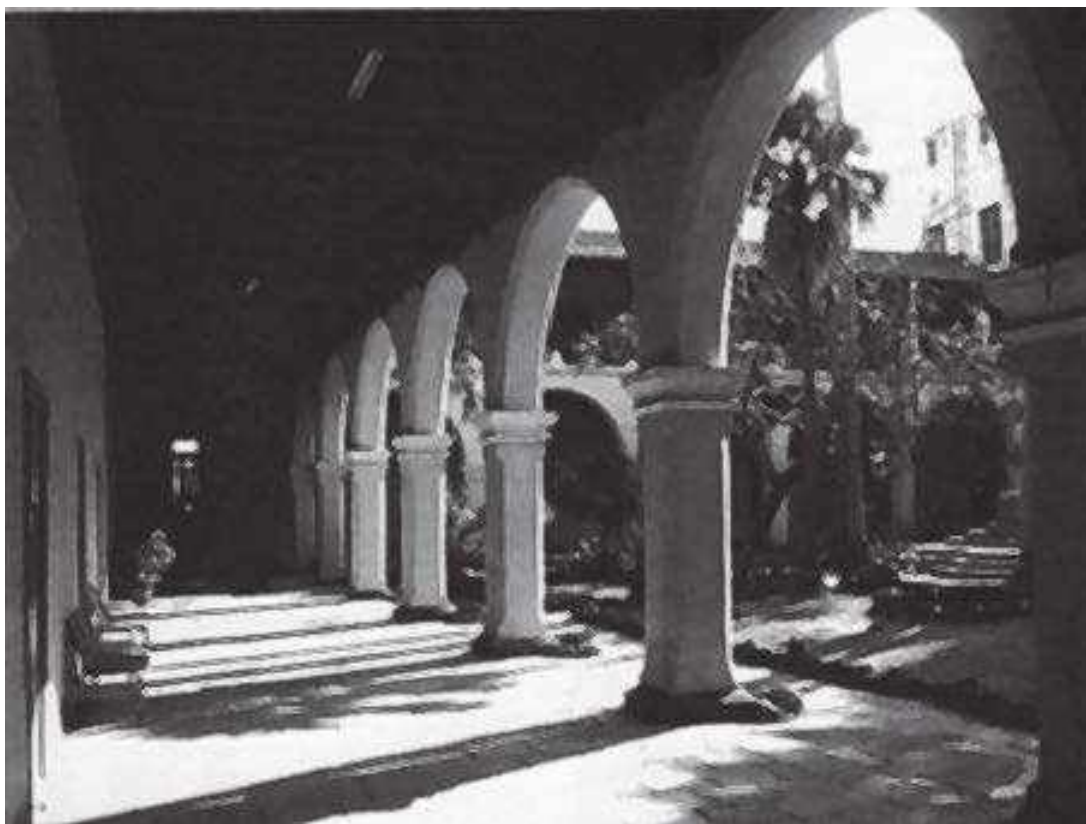
El edificio del antiguo colegio de los Escolapios de Guanabacoa se destaca por su alto valor patrimonial, la integridad de su conservación y por la capacidad de transmitir un singular y significativo mensaje dentro de los de su género. Durante casi tres siglos sus claustros han mantenido una notable actividad docente organizada dentro de la clásica estructura de los colegios y monasterios, en torno a patios cerrados por galerías y habitaciones. Pero sin abandonar este modelo tradicional, han logrado desarrollar una valiosa secuencia arquitectónica en tiempo y espacio, adicionando cuerpos de diferentes estilos, sin superposiciones que anulen la autenticidad de las soluciones originales, inscritas cada una en un acontecer histórico distinto.

El actual conjunto permite apreciar tres etapas constructivas distribuidas sobre un amplio espacio: el convento de San Antonio de Padua de la orden de San Francisco, conocido también como el Convento de los Franciscanos de Guanabacoa (1720-1857), el Colegio de los Escolapios (1857-1942) y su Noviciado (1952-1957).

El convento de San Antonio

A iniciativa de los terciarios franciscanos¹, el síndico del cabildo de Guanabacoa pidió licencia en 1719 para abrir un convento de frailes de esa orden destinada a la educación de niños y jóvenes. Los franciscanos se encontraban en proceso de expansión por toda la Isla² y la villa era por entonces una de las poblaciones mayores de Cuba, después de Puerto Príncipe, Santiago de Cuba y Bayamo, por tanto, el establecimiento propuesto fue aceptado al año siguiente por el obispo y por el capitán general. El cabildo cedió terreno en los bordes del núcleo poblado y se designó al fraile Alonso Sanjurjo para llevar a cabo la nueva fundación. No se tiene un testimonio concluyente de las obras realizadas entonces. En el siglo XIX se afirmaba que desde el inicio se levantó un templo sólido, de regular tamaño, de una sola nave «con su sacristía, presbiterio, coro, campanario con frente





al oriente, refectorio, cocina y habitaciones para dar clases»³, del cual se conservan aún los techos correspondientes al coro, a la nave principal y al crucero, si se tienen en cuenta los rasgos que distinguen su carpintería, diferentes a los de otras ampliaciones posteriores. La similitud entre los techos de la iglesia del convento y los levantados casi al mismo tiempo en la iglesia parroquial de la población, concluida hacia 1721 por el arquitecto Alejandro Hernández, reafirman este criterio.

En 1747 se dio inicio a la construcción del primer claustro del convento como tal, con donativos de los vecinos de la villa, pero avanzó con lentitud pues aún en 1755 no se consideraba terminado⁴. Una lápida sobre los muros contiene la siguiente inscripción: «Día 22 de junio de 1755 a las 11 del día se remataron los arcos». Precisamente, la forma peraltada de estos arcos constituye una de las singularidades del convento; aparecen sostenidos sobre pilares de mampostería relativamente bajos con respecto a la altura del medio punto, efecto de contraste que resulta muy atractivo. Tal vez el comentario de la lápida encierre un alarde técnico bien cumplido en su momento y hoy inadvertido, pero digno de memoria para sus realizadores. En la galería alta, toda de madera, algunas soluciones despiertan la atención.

Allí se alternan dos tipos de pies derechos sobre los cuales descansan las pendientes de la cubierta de tejas criollas: uno de estos más elaborado, con el fuste torneado en forma de husos, imitando en gran escala los balaustres de las rejas o balcones; los otros, muy simples y escuadrados como era común. No hay huella que indique que provengan de una sustitución posterior, y se alternan ordenadamente. Otros pies derechos tallados de forma semejante se encuentran también por estos mismos años de la construcción del convento, en algunas casas de la ciudad de La Habana. En realidad, se trata de un motivo de la tradición mudéjar enriquecido bajo la influencia y las libertades creativas despertadas por el barroco, o bien, una reelaboración debida a iniciativas artesanales asumidas con el paso del tiempo.

El patio del convento ha llamado la atención de los historiadores por las soluciones antes descritas. Joaquín Weiss lo consideraba como una anticipación del estilo de las misiones franciscanas de Nuevo México, algo más tardías en su aparición:

El claustro es decididamente lo más substancial, arquitectónicamente, de este viejo convento. En él las altas arcadas de medio punto, sencillamente repelladas y encaladas como en las misiones californianas, y la galería alta de madera, de menor puntal, en cuyos pies derechos y barandas el experto tornero fijó siluetas complicadas y nerviosas, ofrecen un agradable contraste de formas, proporciones y materiales, exaltado por el color: el blanco de la arquería, el verde aplicado al maderamen del piso alto, el rojo del voluminoso tejado, y el verde de la vegetación, entre la que se yerguen las palmas reales, imprimiendo un matiz paisajista al conjunto.⁵

Concluido el convento, se llevaron a cabo a partir de 1788 obras importantes para ampliar la iglesia. La primera de ellas fue la construcción de una nueva fachada, en línea con la pared o muro exterior del claustro, con su torre lateral y coro alto; todo lo cual implicaba una ampliación de la iglesia hacia el frente.

Estas obras han sido atribuidas al constructor José Perera, el mismo que pocos años antes había edificado la iglesia de la ciudad de Santa María del Rosario. En ambas Perera utilizó un sereno diseño de fachadas con dos niveles de órdenes superpuestos de pilastras poco resaltadas y limpias de decoración aplicada. Un tímido barroquismo aparece en el remate superior de los templos con una curva amplia. El mismo estilo desornamentado de fachada ha sido observado en otros templos de Cuba en el siglo XVIII, acompañando cubiertas mudéjares, y, en general, ha sido descrito en otras iglesias de los territorios coloniales hispanos que rodean el mar Caribe. El historiador Diego Angulo Íñiguez, en su capítulo dedicado a las iglesias cubanas, relaciona la fachada de San Francisco con la de la Candelaria en Guanabacoa, así como con la de San Francisco de Paula en La Habana. Después de describir el claustro del convento de modo similar a Weiss —lo consideraba como el patio colonial de más carácter existente en Cuba—, Angulo reparaba en la sobriedad decorativa de su fachada y de su frontón mixtilíneo⁶. La segunda parte de las obras de ampliación de la iglesia fue promovida por la iniciativa de los terciarios franciscanos para hacer su capilla, quienes terminaron por agregar una nave lateral a este fin, comunicada con arcos con la principal, la cual estaba a punto de terminarse en 1796 y no fue concluida hasta 1806.

En 1797 la vida del convento cambió de ritmo con la llegada de los franciscanos recoletos, que rescataban la ortodoxia de las disciplinas de la orden y ciertas condiciones de clausura. Los nuevos frailes eliminaron la docencia, delimitaron el convento con un muro exterior, colocando en una de sus esquinas una hornacina aún conservada, con una imagen de San Antonio, y ampliaron la iglesia hacia el fondo, transformando la antigua sacristía en altar mayor y levantando una nueva de dos plantas; el presbiterio original quedó como un crucero. Esta última y tercera parte de la ampliación de la Iglesia se concluyó hacia 1809. En estas obras continuaba predominando el mudejarismo constructivo, sobre todo en las cubiertas de artesonados: la nave lateral con harneruelo y tirantes de simples lacerías; el presbiterio, con artesonado y ventanas con celosías en forma de tribunas⁷.

Al terminarse este conjunto de ampliaciones, el convento quedó caracterizado por la presencia mudéjar en la carpintería constructiva, la vistosa fachada de

piedra de la iglesia frente a un amplio atrio, y el hermoso claustro. En lo adelante permanecerá por muchos años sin modificaciones, más bien sumido en la inactividad y la decadencia, a causa de los cambios que el siglo XIX trajo para la vida monástica con el ascenso de las ideas liberales en Europa y América. La secularización de los conventos fue decretada por vez primera en el período constitucional de 1820, y se aplicó en la Isla. Pero en 1824 el convento de Guanabacoa había restablecido su comunidad como otros, ya restaurado el antiguo régimen monárquico en España. En 1835 un período nuevo de auge liberal se instaló y el estado español dictó leyes de extinción de las órdenes religiosas, las leyes de Mendizábal, que no se aplicaron en Cuba hasta 1841, y sin afectar a las órdenes femeninas. En ese año los frailes franciscanos que por su edad o estado de salud no abandonaron el país o no se secularizaron, fueron recogidos en el convento de San Antonio de Guanabacoa, sin hacer vida comunitaria y sostenidos con pensiones de la Real Hacienda que se había incautado los bienes de los regulares, pero sin venderlos a particulares, como sucedió en la metrópoli. En el convento vivieron desde entonces algunos franciscanos viejos y enfermos. La torre fue derribada en 1846, después de haber sido dañada por un huracán. En este ambiente de deterioro y abandono se destacó la presencia de dos hombres de elevada espiritualidad.

Uno de ellos fue el gaditano Ignacio Moreno y Rapallo. Había emigrado joven, a principios del siglo XIX, hacia La Habana, buscando fortuna para sostener a sus padres en la península, y aquí se hizo comerciante. Fallecidos estos, tomó los hábitos como fray Ignacio del Corazón de Jesús y pasó con los demás hacia el convento de Guanabacoa, oficiando en la cercana ermita de Potosí. Se dedicó a la práctica de la virtud y llevó una vida de prestigio en la localidad, por lo cual se le llamó el Padre Santo hasta su muerte en 1850.

El otro, Andrés Facundo Cristo de los Dolores Petit, era un terciario dominico, mulato, que habitaba con los frailes en el convento, usaba sandalias y recogía limosnas para ayudarlos. Andrés Petit fue además isué de la potencia ñañiga Bakoko, famoso por haber iniciado a hombres blancos en los misterios abakuá y conocido como «el ñañigo que vendió el secreto a los blancos por ochenta onzas de oro», aunque en realidad lo hizo para proteger a algunos de ellos que conspiraban contra España y para fortalecer la secta⁸.

La figura de Petit está envuelta en fábulas. Era un mayombero con éxito en sus curaciones y en el ejercicio de la adivinación. Se decía que leía el pensamiento, y que había visitado al Papa y que este bendijo su bastón. Fundó la Regla Kimbisa en la parroquia del Santo Cristo del Buen Viaje, templo de raigambre franciscana por la adoración al Cristo de ese nombre, alias Kimbisa o «Quien vence». La Regla fue un modelo de santería o sincretismo muy acabado y divulgado en toda la Isla, mezcla de espiritismo, catolicismo y cultos africanos. La presencia de Petit en Guanabacoa puede haber influido en ese carácter de meca de la santería que aun acompaña a la población.

El colegio de los Escolapios

En el siglo XIX, en medio de una crisis general de la vida monacal con el derrumbe de las monarquías y el ascenso de las repúblicas laicas, miembros de la orden de los Escolapios o padres calasancios, buscaron una salida o misión hacia el futuro a través de América, que se convertía nuevamente en una tierra de promisión para la expansión del catolicismo: algo similar a lo sucedido en el siglo XVI.



La Isla de Cuba era una colonia estratégica para estos propósitos por su papel de llave de las Américas, aun en poder de España, una monarquía católica que mantenía vigente el Real Patronato. El amplio campo americano se abría ante órdenes que como los Escolapios tenían por objetivo la educación, y Cuba era una puerta o punto de apoyo para la expansión de la docencia católica cuando tantos colegios se cerraban

en Europa. Desde esta perspectiva actuaba el obispo de Santiago de Cuba, nombrado en 1851: José María Claret, más tarde confesor de la reina Isabel II, y santo.

Para los gobernantes coloniales, en medio del auge del movimiento anexionista hacia Estados Unidos, la educación de las nuevas generaciones con sentimientos de fidelidad hacia España era un objetivo a lograr, especialmente por el general José Gutiérrez de la Concha, que tenía la influencia de los colegios privados, como el de José de la Luz y Caballero, entre la juventud criolla acomodada, y la atracción que ejercían los estudios en el extranjero.

Cediendo a informes del general Concha y del obispo Claret sobre el pésimo estado de la educación pública de la Isla, la Reina dictó una real cédula en 1852 que autorizaba la introducción en Cuba de congregaciones religiosas docentes, algo muy dentro del espíritu del Concordato, siendo los Escolapios unos de los primeros en arribar en 1857.

Para el gobernador, preocupado por extender la educación primaria, la llegada de la orden significaba la oportunidad de poner en práctica un acariciado proyecto para la reforma educacional: la fundación de una Escuela Normal para preparar maestros con destino a las escuelas públicas de los numerosos pueblos rurales de la Isla. Con el fin de obtener un apoyo de la administración colonial, los escolapios aceptaron este desvío inesperado de su intención original que era el establecimiento de sus escuelas pías.

La Real Hacienda les entregó a los padres fundadores el antiguo convento de San Antonio y trasladó a los pocos frailes franciscanos que permanecían recogidos en él hacia el de San Agustín en La Habana. La elección fue bien acogida en general. Guanabacoa era por esos años una población de unas quince o veinte mil personas, más bien pobres, a solo veinte minutos de viaje de la capital por tren y barcos; con un emplazamiento sano y elevado que era utilizado como sitio de veraneo por muchas familias habaneras. Resultaba más conveniente para un internado que el ambiente de La Habana.

Los normalistas fueron pensionados por los distintos ayuntamientos del país, y la Escuela Normal estuvo abierta diez años, hasta 1868, en que cerró sus aulas porque los ayuntamientos no continuaron pagando las pensiones de los alumnos, después de haber expedido ciento treinta y tres títulos correspondientes a los primeros maestros graduados en la Isla. La Normal y su escuela pública anexa, destinada a las prácticas, fueron alojadas en un pabellón de dos plantas construido a ese fin por el ingeniero militar Juan Modet con un fondo de cincuenta mil pesos dado por la Hacienda, y adicionado al claustro existente, que se dedicó a la vida de la comunidad⁹.

Al desaparecer la escuela, y en medio de una crisis social debida al estallido de la primera guerra de independencia y al derrocamiento de la Reina, los padres emprendieron la tarea de abrir la Escuela Pía, para lo cual estaban autorizados,



pues ese había sido el propósito inicial de su establecimiento, con capacidad para internos y un aula gratuita, tal como existían en la península. Resulta asombroso lo exitoso de la obra, en circunstancias económicas difíciles y solo con los recursos recaudados por la orden. En 1869 comenzaron con la enseñanza primaria; al año siguiente, la segunda enseñanza, y en 1871 ya contaban con doscientos internos. La transformación de la estructura existente en un nue-

vo claustro para el colegio parece haberse iniciado por entonces, entre 1871 y 1875, con el incentivo de los rendimientos de un bazar efectuado en 1872. Las obras comenzaron a partir del pabellón de los normalistas, que fue asimilado como el ala norte de un edificio de cuatro lados, cerrado en torno a un patio mayor que el del convento contiguo, de aspecto más sólido y moderno, símbolo de un nuevo contenido social de nuevos tiempos. El claustro viejo continuó siendo el de la vida de los sacerdotes en común, y el nuevo fue para los alumnos internos y sus aulas.

Si se compara el nuevo claustro con el antiguo, se advierten ciertas relaciones de identidad y ruptura que pueden resultar significativas, pues se establece como un contrapunto intencional entre los mismos. El claustro del convento franciscano tenía una planta baja con pilares y arcos de mampostería, que sostenía una galería superior de pies derechos de madera tallada, de aspecto más

ligero. En el nuevo claustro diseñado por los padres escolapios esta relación se mantuvo, o mejor dicho, se acentuó el contraste, con un patio de arcadas bajas y potentes, casi soterrado, sobre el cual se levantaban airosos y esbeltos pies derechos de hierro fundido de dos corredores altos. Pero el empleo de estos soportes adquirió entonces un contenido de modernidad evidente, en tácita comparación con los del claustro viejo, muy de acuerdo con el sentido de renovación docente que ostentaba la escuela pía de Guanabacoa.

Es difícil establecer una exacta datación cronológica de la construcción de este nuevo cuerpo del Colegio, el de mayor capacidad dentro del conjunto y el cual llegó a tener una destacada presencia. Se ha atribuido la dirección de las obras del mismo a partir de 1871 al padre Ramón Querol, valenciano, y con habilidades para la albañilería y la arquitectura. Diseñó los altares mayores de las iglesias habaneras de San Agustín y de la Merced y se afirma que hizo «los planes del que había de ser gran Colegio en aquel tiempo y lo sigue siendo aún en los nuestros actuales»¹⁰.

De todos modos, ya en 1881 no cabe duda de que las obras del mismo habían alcanzado un nivel destacado. En ese año apareció publicado en una revista dedicada a recoger los avances de la cultura en España y sus colonias, un grabado del colegio tal como lo apreciamos hoy, si exceptuamos la fachada neogótica de la iglesia y otros detalles¹¹. Al mismo tiempo, un texto editado por la orden describe el conjunto con «Anchos y cómodos patios de juego, plantados de árboles, completos y magníficos gabinetes de Física, laboratorio de Química y Museo de Historia Natural, preciosos modelos para Dibujo y Pintura, Gimnasio sin rival, excelentes baños y espaciosa natatoria»¹². Es probable que el grabado representara en gran parte un proyecto y no una realidad construida totalmente, y tal vez fue realizado por el mismo padre Querol, pero lo cierto es que debe haber servido de guía a las obras posteriores, como la espadaña de arcos apuntados, construida en 1884, igual a la que muestra el grabado, y que tanto ha llamado la atención por su sobrio diseño. La vigencia de este plan recogido en el grabado de 1881, debe haber alcanzado incluso las reconstrucciones de 1908, posteriores a un incendio que causó grandes daños en el cuerpo principal del colegio.

A este proceso progresivo de mejoramiento material parece aludir la descripción del poeta Julián del Casal publicada en 1890, con una sensible percepción del paisaje y del conjunto:

El edificio del colegio, de construcción sólida, de forma elevada y de aspecto severo, ha sido restaurado en los últimos años. Tiene un sello especial, una fisonomía característica, antigua y moderna a la vez, que contrasta con la desoladora tristeza de los ruinosos edificios de la vieja población. Viéndolo aparecer en medio de aquellas calles inmundas, a la vuelta de una esquina próxima a la estación, al lado de la sombría iglesia parroquial y frente a un parque yermo, solitario y oscuro; se siente un gozo secreto, un enternecimiento voluptuoso y una sensación de profunda alegría, comparada solamente a la que experimenta el peregrino al encontrarse de repente, en mitad del sendero cubierto de escollos y rodeado de abismos, un santuario risueño, donde podrá olvidar las angustias de la jornada, recobrar las fuerzas perdidas y encomendarse a los dioses tutelares.¹³

Casal también alude a la excelencia del plantel y enumera gabinetes, sala de museo, salones, y señala cómo de su seno iban saliendo en esos años muchas de las celebridades intelectuales del país. No sería posible en este artículo confec-

cionar la lista de personalidades relacionadas con el mismo, pero es conveniente establecer que a pesar de los presupuestos ideológicos colonialistas de que partió la reforma de la enseñanza y la presencia de los colegios de la orden en Cuba al mediar el siglo XIX, estos no parecen haber tenido un gran efecto en la vida política: ya instaurada la república y eliminado el dominio de España, los padres escolapios pudieron contar entre sus egresados a ciento catorce miembros del ejército libertador¹⁴.

Un paréntesis catalán

Las Escuelas Pías de Cuba fueron incorporadas desde 1871 a la provincia de la orden establecida en Cataluña. Desde el inicio los frailes catalanes desempeñaron un papel esencial en el colegio de Guanabacoa. El fundador, Bernardo Collazo, era habanero, pero había estudiado y tomado sus hábitos en Barcelona. En los años de la Escuela Normal, de los veintinueve profesores que pasaron por ella, doce eran catalanes, y en 1871, de once sacerdotes siete eran catalanes. Por esos mismos años, inició sus viajes a La Habana una de las glorias del renacimiento de la literatura catalana, el padre Jacinto Verdaguer y Santaló, el cual debió ser acogido por sus compatriotas establecidos en el colegio de Guanabacoa con esa misma alegría que experimentara Casal posteriormente. Verdaguer, sacerdote desde 1870, había pasado a Barcelona a recuperar su salud, y allí entró como capellán de la Compañía Trasatlántica y viajó en los vapores “Antonio López”, “Guipúzcoa” y “Ciudad Condal” con los que atravesó varias veces el Atlántico hasta 1875¹⁵.

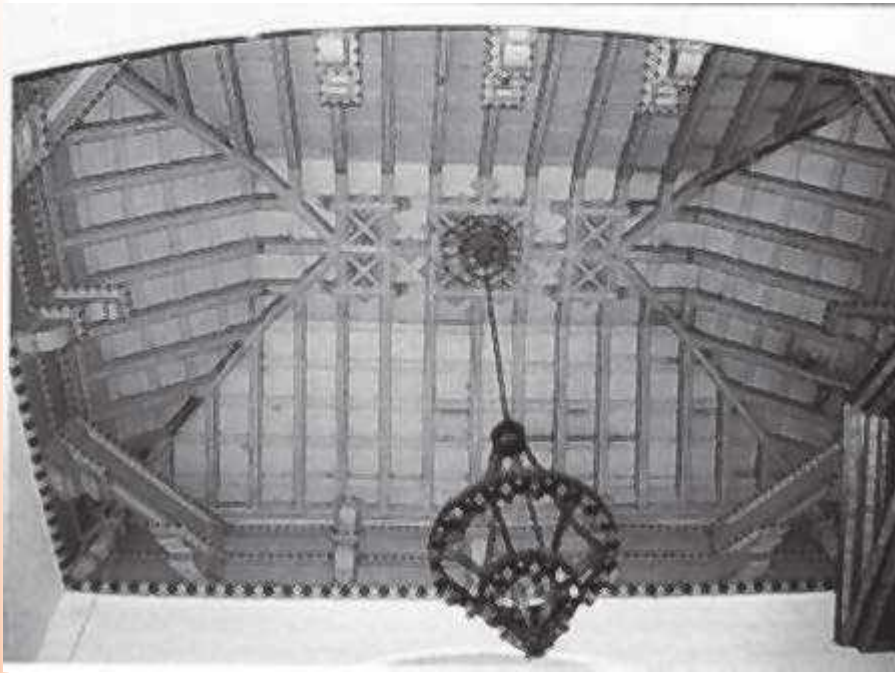
El célebre poeta venía escribiendo desde 1866 su poema épico *La Atlántida*. Su contacto con el mar, a bordo de los barcos que conducían a Cuba a los soldados españoles que tendrían que enfrentar la guerra de independencia, debe haber estimulado el ánimo de un creador que rememoraba en su obra las pasadas glorias de Colón, precisamente cuando la vieja metrópoli española trataba de detener el ocaso definitivo de su imperio americano. Verdaguer recibió el premio de los Juegos Florales por su poema en 1877, y el elogio de la crítica europea. Un ejemplar del mismo fue enviado por el autor a los escolapios de Guanabacoa, de quienes había sido huésped y en cuyos claustros encontró tal vez descanso para continuar su escritura.

Del mismo modo, ya en el siglo siguiente, otros paisanos de los frailes fueron bien acogidos allí. El tenor Hipólito Lázaro canto «Celeste Aída», como lo hacía en el Liceo de Barcelona; el violoncelista Xavier Cugat dio una clase práctica, y el pintor Luis Graner pintó por encargo del colegio un lienzo modernista del Sagrado Corazón de Jesús.

El Noviciado y epílogo

En 1957, en pleno auge de las fiestas del centenario de la orden en Cuba y de su colegio, el conjunto edilicio de Guanabacoa experimentó su última ampliación con un nuevo claustro para la inauguración del noviciado realizada ese año por el cardenal Manuel Arteaga¹⁶.

A estas alturas el edificio original del convento ya tenía un valor arquitectónico reconocido en publicaciones históricas y asumía un valor de símbolo para los mismos escolapios. Por este motivo el noviciado y su patio se inspiraron en el antiguo claustro de San Antonio. El arquitecto Eloy Norman proyectó una versión basada en el mismo, pero en estilo contemporáneo, con placas de hormigón ar-



mado, y un diseño funcional. Los arcos, parabólicos, buscaron un efecto semejante a los antiguos y, del mismo modo, la composición formal de la galería alta con elementos constructivos modernos. La nueva adición del noviciado dentro del amplio radio del territorio de que se disponía vino a ser el tercer y último claustro, con el que se cerraba el ciclo arquitectónico con

una especie de regreso simbólico al núcleo original. Entre las obras de su estilo, clasificado como un neocolonial moderno no historicista sino más bien de corte racionalista, el Noviciado ocupa un lugar destacado en estos años por su expresividad.

En este estado fue alcanzado el Colegio por la intervención de los colegios privados después del triunfo de la Revolución. La orden mantuvo bajo su propiedad la iglesia y el noviciado, mientras los otros claustros pasaron al Estado, como antaño había sucedido durante la exclaustación. La función docente no ha abandonado el edificio donde actualmente radica un complejo de escuelas de importancia para la localidad. Después de haber sido restaurado en el año 2002 se encuentra ocupado por dos escuelas primarias, una secundaria, un centro de documentación y la sede de la Universidad para Adultos¹⁷. La docencia ha perpetuado su presencia en el antiguo colegio y aún alienta su memoria.

Revolución y Cultura, no.2 de 2007: 15-22

Notas

¹ Los terciarios constituyeron agrupaciones de laicos anexas a las órdenes religiosas y a sus templos.

² Gran parte de las energías acumuladas por los frailes de la provincia eclesiástica de Santa Elena, que abarcaba a Cuba y a la Florida, se concentró en el siglo XVIII en la Isla, y a fines de ese siglo se desvió hacia la colonización del norte de México.

³ El cabildo entregó a los primeros frailes unas doscientas varas cuadradas de terreno, espacio que debió ser aumentado muy pronto, pues la iglesia fue orientada con gran amplitud siguiendo la dirección litúrgica de los templos católicos, de levante a poniente. Sobre la historia del convento ver Cayetano Núñez de Villavicencio. «Noticias históricas de la villa de la Asunción de Guanabacoa», *Los tres primeros historiadores de la Isla de Cuba*, tomo I, Habana, 1876, pp. 633-39.

⁴ El Obispo Morell de Santa Cruz durante su visita de ese año describía el templo como una nave de treinta y cuatro varas de largo, por diez de ancho y nueve y media de alto, con coro, sacristía, ocho altares y un órgano; en cambio, el convento «aún no está perfeccionado: trátase de ello con celdería y oficina altas y bajas.» Pedro Morell de Santa Cruz, *La visita pastoral*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1985. p. 40.

⁵ Weiss, Joaquín. *La Arquitectura Colonial Cubana*. La Habana-Sevilla, 1996. pág. 284.

⁶ *Historia del Arte Hispanoamericano*. Tomo III. Barcelona: Salvat, 1956, pág. 120.

⁷ El investigador Pedro Herrera López ha establecido con rigor estas sucesivas transfor-

maciones en su artículo «La iglesia y convento de Nuestra Señora del Sagrado Corazón de Jesús y San Antonio. (Los Escolapios),» en *Palabra Nueva*, No. 14. La Habana, junio de 1993.

⁸ La información sobre Petit ha sido tomada de Lydia Cabrera y su libro *La Regla Kimbisa del Santo Cristo del Buen Viaje*, Miami, 1986.

⁹ La documentación existente en el Archivo del Arzobispado de la Habana sobre los escolapios es abundante en datos de presupuestos y obras. El primer presupuesto de 1859 para habilitar el convento fue de doce mil pesos, más tarde se concluyó el pabellón en 1861 a un costo de veintiséis mil pesos, y al año siguiente se amplió el espacio del conjunto con la compra de tres casas y terrenos adyacentes. También se invirtieron algunos miles de pesos en equipamientos docentes, en acondicionar un jardín botánico y en libros de ciencias. Legajo 10, Órdenes y Congregaciones.

¹⁰ Galofre, Modesto. *Notas históricas de la fundación de la Escuela Normal*, La Habana, 1951, pág. 82. Querol envió desde España casi al final de su larga vida en 1906, una carta acompañada de un croquis donde establecía las etapas constructivas del conjunto.

¹¹ «Colegio de los Escolapios. Escuelas Pías de Guanabacoa». *La Ilustración Española y Americana*. Año XXV, No. XXIX. Madrid. 8 de agosto de 1881. pág. 77 y 76.

¹² *Colegio de las Escuelas Pías de Guanabacoa*. Habana, 1881.

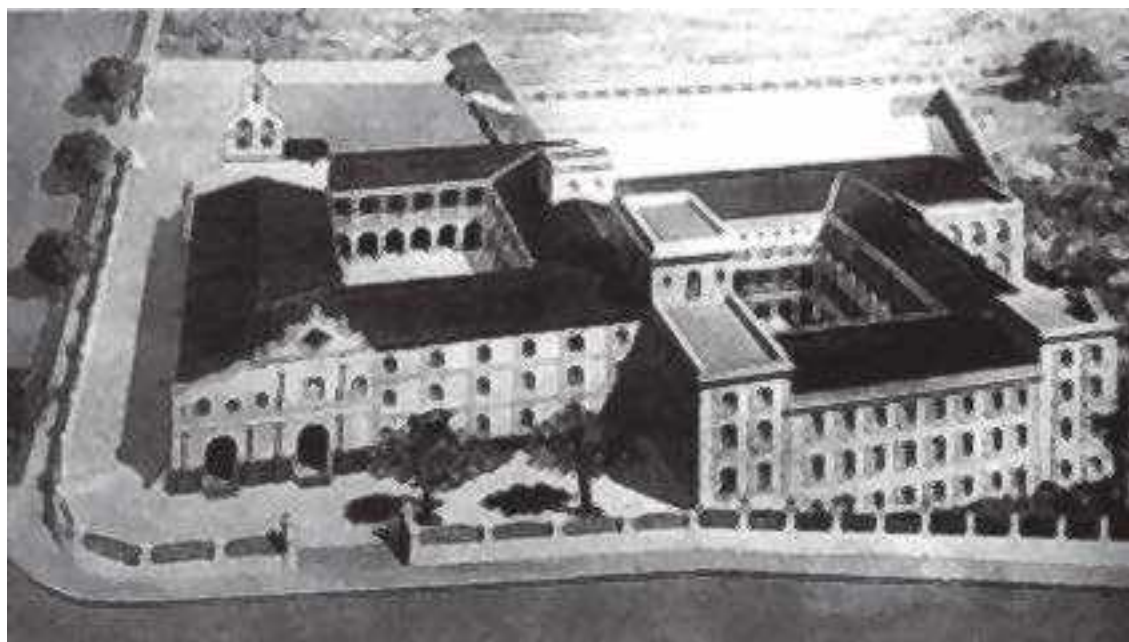
¹³ Casal, Julián del. «Academia Calasancia». *Prosa*. Tomo II. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1979, pág. 81.

¹⁴ *Memoria del Centenario de las Escuelas Pías*. Cuba, 1957

¹⁵ Segura Soriano. Isabel. *Viatgers catalans al Carib: Cuba*. Barcelona, 1977, pág. 21.

¹⁶ Con anterioridad, en 1942, se había inaugurado una obra nueva en el edificio del Colegio que consistía en la ampliación de un ala del mismo según el diseño de los arquitectos Cristóbal Martínez Márquez y Jorge Luis Diviñó, con salón de teatro, club, duchas, y dormitorios. *Escolapios de Guanabacoa. Memoria. (1942-1943)* Habana 1943.

¹⁷ Para el estado del convento ver «Restauración del Convento de San Antonio de Guanabacoa», trabajo realizado en 1995 por un equipo del CENCREM, en el archivo de esta institución.



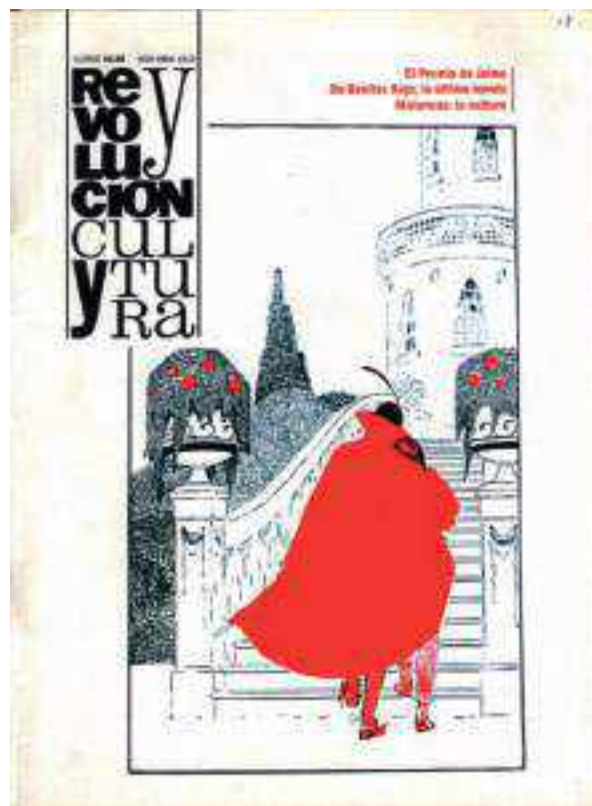
Redescubrimiento de Jaime Valls en el cincuentenario de su muerte

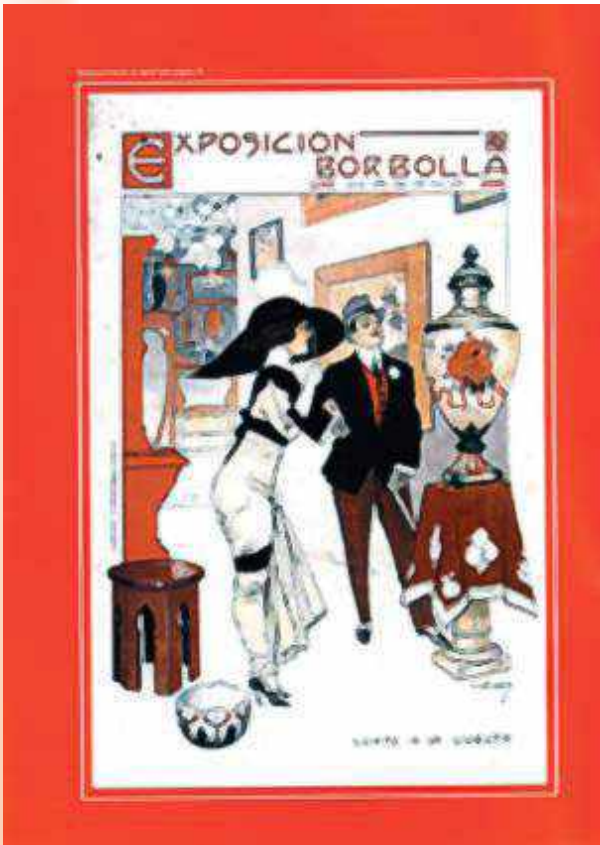
Ramón Vázquez Díaz

En su monumental y casi olvidado ensayo *La caricatura contemporánea*, fechado en 1916¹, Bernardo G. Barros (1890-1922) dedica dos capítulos a Cuba, en los que da testimonio del giro efectuado en el humorismo insular después de las guerras de independencia. Landaluze, Peoli, Cisneros y otros más han sido superados y, sin transición alguna, se ha verificado entre nuestros gráficos la asimilación y la puesta en práctica de las nuevas tendencias, ya erigidas en escuelas nacionales tanto en Europa como en América. A principios del siglo XX, el humorismo cubano queda liberado de las deformaciones del pasado y está en camino de hallar sus propios códigos expresivos, independientes del dibujo no humorístico.

Los responsables de esta revolucionaria actualización son —y seguiremos acudiendo a Barros— tres jóvenes artistas, de quienes se ocupa en uno de los capítulos: «Los modernos: Blanco, Massaguer y Valls»². En ellos, dice, se dividen las preferencias de los críticos y el público y se resumen las orientaciones más novedosas del humorismo contemporáneo. Son artistas en proceso, resueltamente ubicados dentro del gusto moderno pero todavía en tránsito hacia la definición de sus individualidades. Han recorrido un tramo de sus carreras hasta ocupar el sitio en que los coloca Barros, y aunque en 1916 una parte principal de sus obras estaba por llegar, este juicio representa, sin dudas, un primer reconocimiento por parte de un testigo informado e inteligente. Después, el tiempo les dará una forma definitiva: llegarán a la madurez, alcanzarán la popularidad y recibirán los elogios de la crítica más calificada...

Pero la posteridad los ha tratado de manera diferente. En tanto ha reafirmado la genialidad de Blanco y la singularidad de Massaguer, ha relegado, por diferentes causas, al tercer integrante de este trío renovador. A la muerte de Valls en 1955, tras quince años de retiro de toda vida social, Suárez Solís escribe: “Llegó a estar Valls tan olvidado que seguramente muchos de los que últimamente debieran conocerle no saben siquiera que alguna vez había existido”³. Un olvido absoluto que ahora, cuando se cumple medio siglo de su desaparición, comienza a disiparse. En los últimos años se ha despertado un discreto interés por este artista y se han visto las primeras señales de un redescubrimiento lleno de asombros⁴. A esta corriente quieren contribuir estas notas y las imágenes que las acompañan.





El arraigo en Cuba

Valls nace en Cataluña en 1883. Todo su entrenamiento artístico es barcelonés. Al llegar a los dieciocho años a Cuba con sus padres y hermanas, por asuntos de una herencia materna, ya está formado y con cierta experiencia en el oficio en que se desenvolverá toda su carrera. La que iba a ser una estancia transitoria se vuelve permanente, cuando decide establecerse y formar un hogar en la Isla. El impacto del medio será fundamental en el sesgo que tomará su propia obra. Es innegable la huella que en el nacimiento de su personalidad artística tiene el modernismo catalán, pero a esta y a otras influencias matrices Valls les fue dando un tono propio a partir de sus impresiones. No se explica su éxito inmediato sino por esa adecuación que lo hizo ser fácilmente admitido y admirado como cosa propia. En el joven catalán se produjo un fenómeno de simpatía instantánea hacia una realidad física y humana que sus sentidos captaban con placer y su pluma devolvía tras un proceso de estilización. Son muchas las señales de este rápido arraigo: el ascenso a humorista político en algunos de los diarios de mayor tirada, en donde comentaba con propiedad la política doméstica;

las caricaturas de figuras locales en revistas artísticas y literarias; su conversión en el anunciante de importantes firmas comerciales e industriales; su atracción, en fin, por los más pintorescos y amables aspectos del ambiente y la psicología criollas... Este proceso de «aplatanamiento» ya estaba completo cuando Barros escribe su libro: «Aunque es catalán —observa—, su personalidad humorística pertenece por completo a Cuba».

Los años iniciales: escultura, humorismo político, caricaturas personales, ilustraciones, carteles, anuncios...

Para medir a Valls en sus primeros tiempos tenemos que reflejar el ambiente. Hay que dar el campo pobre, el vacío de La Habana en aquellos años. Cuando nuestras escuelas de pintura se perdían en la copia de todo lo europeo: campesinas francesas e italianas, manolas, figuras de Velázquez más o menos malogradas, etc. Cuando mirar a nuestro pueblo era ya un escándalo, ya Valls andaba con su creyón por la calle.

José Ma. BensArrarte, 1930⁵

Los primeros años de Valls en La Habana son de exploración: el artista recién establecido va definiendo gustos e intereses, afinando su oficio y adaptándose a las nuevas demandas. Sondea las potencialidades de una sociedad que, anclada en el pasado en ciertos aspectos, se moderniza en otros. Valls es testigo de una rápida transformación de la economía, la industria y el comercio; de la prensa, de la vida social y de la política misma. En muchos sectores, la fisonomía de esta modernización es norteamericana. El artista recordaba que su primer trabajo realizado en Cuba fue un escudo vagamente modernista, modelado en barro en 1904 por encargo de los empresarios catalanes José y Ramón Crusellas, para

anunciar productos de perfumería. Será también su primer éxito: Santa Coloma retrata al joven escultor para *El Figaro*, bajo el título «El Arte y la Industria», y la obra es mostrada en una vidriera de Obispo. Pero en el arranque mismo de sus triunfos, Valls comprende que la escultura no será el medio más productivo para vivir en una modesta medianía, o incluso para sobrevivir. Aunque por un tiempo siga haciendo relieves escultóricos, va privilegiando el dibujo, más adecuado para expresarse en una nueva disciplina con más posibilidades de crecimiento: aquella que resulta del enlace de sus diseños más decorativos con las propagandas comerciales. Aquí comienza un trayecto que sentará pautas, y en el que se observa la tensión —igualmente padecida por otros de sus colegas— entre el arte comercial y los dibujos «no mercantiles». Por lo pronto, esta primera fase en que se instala progresivamente como el mejor representante de la propaganda artística en Cuba, no excluye otras actividades. En la naciente república se está viviendo un proceso de modernización de la prensa, que concede una importancia creciente a las imágenes. Valls fue durante años el caricaturista político de *La Discusión*, pero esta faceta de su obra es prácticamente desconocida por nosotros, como lo son otras iniciativas efímeras: las publicaciones satíricas de actualidad tituladas *El Chato Cómico* (1905) y *¡Ataja!* (1908-1909), en las que también colaboró. (Anotemos, de paso, que para Barros, en Cuba no habían existido, hasta el momento, grandes caricaturistas políticos: ni Torriente, ni Massaguer, ni Valls...). En el campo de la caricatura personal y en los carteles Valls hará aportes destacables. A pesar de sus éxitos en la propaganda comercial, Valls era al principio el «conocido humorista de *La Discusión*» o «el popular cartelista y exquisito dibujante». Cuando hace su entrada en el escenario habanero ya están operando en Cuba las últimas tendencias del humorismo internacional, aunque persisten rezagos de las formas tradicionales. En el propio Valls se percibe esta contradicción. Algunas de sus caricaturas publicadas en *El Figaro* en 1909 —como las de Alfredo Zayas o José Miguel Gómez— recurren a los anticuados recursos de colocar cabezas exageradas en pequeños cuerpos, pero otras —como las de Manuel Sanguily o Eugenio Leopoldo Aspiazo, del mismo año— están dentro de lo que Barros llama el «impresionismo lineal» contemporáneo. Los retratos de Morúa Delgado y Juan Gualberto Gómez, exhibidos en la Exposición Nacional de 1911, son descritos por *El Figaro* como «dos soberbias exageraciones» y explican por sí solos el papel protagónico atribuido a Valls en este contexto renovador.

En cuanto a su obra cartelística, Barros lo reconoce de modo enfático como el primero, en un momento en que ya sobresalían Blanco y Massaguer y apuntaba el talento de García Cabrera. «...Los *affiches* de Jaime Valls poseen la expresiva sencillez que caracteriza el procedimiento de los cartelistas alemanes. Ha estudiado ese arte. Ha comprendido e interpretado sus reglas. Y en Cuba es actualmente el único artista que verdaderamente lo domina»⁶. Pero Barros también advierte que a la concisión alemana Valls le aporta, en curiosa convivencia de estilos, algo de la elegancia de Mucha, más afín a su propia inclinación decorativa. Asociados tanto a empresas comerciales como a eventos culturales o conmemoraciones oficiales de otro tipo, los carteles de Valls acapararon los primeros premios en casi todos los concursos celebrados en el momento.

De las «propagandas artísticas» al «buró de publicidad»

Según Barros, Massaguer es el promotor en la Isla de los anuncios ilustrados, aunque Armando Maribona le concede la primacía a Valls, a quien considera «el



iniciador del anuncio artístico en Cuba, cuando aún los Estados Unidos no habían alcanzado en las propagandas de sus periódicos y revistas méritos para ese adjetivo»⁷. Mañach prefiere hablar de «cuatro pioneros mayores: Valls, García Cabrera, Lillo y Masaguer»⁸. No obstante, la prioridad en el tiempo se vuelve irrelevante en este caso, porque no hay dudas de que, en ese círculo de ilustradores destacados, fue Valls el más constante en el desarrollo profesional de esta novedosa especialidad, en constante redefinición. Fue también el que más tiempo la mantuvo con un alto nivel creativo y quizás el que más popularidad logró dentro de ella, sobrepasando incluso la conseguida como caricaturista y cartelista. Para Fernández de Castro, los anuncios de Valls «han influido enormemente en la orientación ideológica de los que llegaron después, tanto espectadores como creadores»⁹.

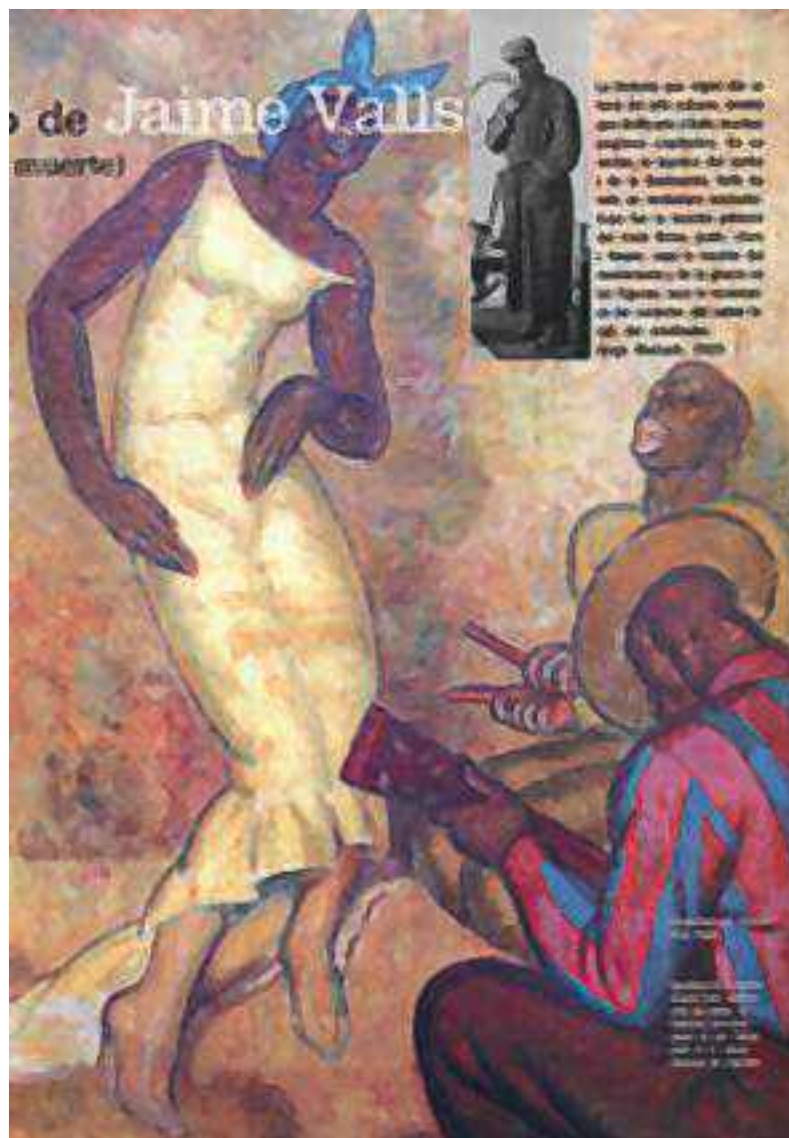
Vinculado al principio a diversas agencias anunciadoras, Valls logró independizarse y formar su propio taller. Sus primeros estudios radicaron en su propia residencia *art nouveau* de la calle Cárdenas, y en la sede del periódico *La Discusión*, en la Plaza de la Catedral, para establecerse, al fin, con el éxito económico y artístico de la empresa y la creciente diversificación de sus funciones, en Escobar 78, en donde permaneció hasta su disolución. Sus nombres, y los logotipos correspondientes, variaron según las remodelaciones y los cambios de orientación sucesivos. Desde las primeras «propagandas gráficas» hasta la configuración del estudio como un «buró de publicidad» de acuerdo con modelos estadounidenses, transcurrieron más de tres décadas de trabajo sin interrupción. En el cuerpo de su obra de anunciante van apareciendo algunos de los rostros que la modernidad fue adoptando entre nosotros: del *art nouveau* al *art déco*, pasando por un leve contagio con el «arte nuevo», hasta terminar en los más despojados elementos del diseño

comercial. Una obra que comienza apoyándose en el dibujo artístico y decorativo, o en el soporte anecdótico y costumbrista, hasta terminar apelando a los recursos psicológicos según técnicas publicitarias recientes.

El ambiente Valls

Cuando Valls monta hacia 1908 sus primeros estudios, comienza a forjar una imagen, tanto de su persona como de su entorno, que lo acompañará siempre. Pronto consolida una identidad pública de artista refinado y moderno, que ha creado para moverse en un ambiente especial, abarcador tanto de su sitio de trabajo como de su hogar. (Muchos de los atributos significativos de ese ambiente —muebles, pinturas y objetos de arte— formaron parte, indistintamente, de

la decoración de ambos espacios). Por entonces Valls ha dejado atrás la estampa de artista bohemio, cabellos desordenados y manos manchadas de barro, frente a un abigarrado fondo decimonónico, como se puede ver en su foto junto al escudo de Crusellas. Está lejos de renunciar a los objetos de arte, aunque su hogar y su taller recién estrenados quieren tener una orientación bien actual. En las fotos más antiguas pueden verse los biombos chinos, los faroles turcos, las sombrillas japonesas, las armaduras, los tapices de Persia... Pero otros accesorios y objetos establecen ya una señal de modernidad: los propios carteles de Valls, los «divanes de colores futuristas», los «almohadones a grandes rayas verde y cereza, ocre y azul» y sobre todo los sorprendentes muebles, dibujados por Valls en 1907



con un criterio de diseño totalizador y ejecutados en La Habana por un anónimo ebanista catalán. Es un espacio —y un estilo de vida— desconocido en una ciudad que quiere evolucionar hacia el cosmopolitismo; una transición entre el «decadentismo» y la vida agitada de los negocios y la velocidad; un compromiso entre el concepto del artista tradicional y el del artista moderno. Al salir de este lugar, dice un reportero, se siente el fuerte contraste con una ciudad todavía colonial... A pesar de la parafernalia descrita, este atelier no pertenece ya al mundo —no tan distante en el tiempo— en que vivió Julián del Casal. Estamos en otro espacio en que se intenta acoplar la artísticidad de un estudio clásico con las exigencias de una empresa de nuevo tipo. Cerca de las plumas de pavo real, la foto de un automóvil último modelo...

Un conjunto «artístico» pero ordenado, limpio y armónico. «¡Cuánta sencillez y, al mismo tiempo, cuánto gusto!», exclama un periodista anónimo que visita en 1912 la residencia de la calle Cárdenas y hace un extenso reportaje gráfico del taller y del hogar¹⁰. En esto Maribona también concede a Valls la primacía: «¡En sus sucesivos *studios* inició también el gusto por la decoración interior a base de líneas simples, de colores claros, de muebles diseñados *ex profeso*...!»¹¹. El artista mismo muda su apariencia: ha tirado su bata con lazo al cuello y decide posar frente al caballete o en un rincón del nuevo estudio, con el empaque de un dandy. Esta es la nueva imagen —no sabemos

hasta qué punto construida sobre su personalidad natural— con la que se proyecta. Para los cronistas, Valls es un sibarita, gustador de todos los placeres; es el *sportman* que monta los caballos más finos: el *chauffeur* que rueda por el Malecón los más veloces automóviles llegados a La Habana; el pintor rendido ante la belleza de la mujer, a la que ha convertido en una «venus moderna y dinámica»; el hombre mundano que viste con esmero y asiste a menudo a las funciones del Alhambra... Pero Valls no creó un círculo excesivamente cerrado. Sobre todo en los años veinte el estudio fue, después del horario de trabajo, lugar de esparcimientos y tertulias, en donde confluían músicos, poetas, ensayistas, críticos, periodistas, pintores... Allí leyeron sus poemas Juan Marinello y Agustín Acosta —quien dio a los asistentes las primicias de *La Zafra*—. Allí se celebró una «fiesta clásica criolla» en honor de Ignacio Zuloaga, con música y bailes populares cubanos interpretados por los mejores artistas del Alhambra; allí transcurrieron las «tardes musicales de Tata Nacho», la presentación de los últimos cartones de Hernández Cárdenas, el homenaje a Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena... De la que es quizás la más memorable de las visitas recibidas por el estudio, tenemos el testimonio del anfitrión: «García Lorca nos deleitó más de una vez con sus maravillosas poesías y tocando al piano páginas folklóricas internacionales, de las que tenía una vasta cultura»¹². En algunas fotos de estas reuniones se identifica a Mañach, Marinello, Fernández de Castro, Massaguer, BensArrarte, José Manuel Acosta, Tristán Marof, Moisés Simons... Con los años el estudio modificó muchas veces su aspecto, a partir del mobiliario original. Su apogeo, que va desde su fundación hasta mediados de los treinta, se corresponde con el de la empresa y el del propio artista. Hacia 1936 el estudio que alguien había comparado en sus primeros tiempos con un «casi *boudoir*», se ha convertido, «siempre a tono con las últimas modalidades», en una oficina sobria y eficiente.

Los anuncios y el costumbrismo

Dando de lado a los clichés ornamentales e ilustrativos, a las burdas liboriadas, a las cromolitografías de cajas de tabaco, ideó esa serie de tipos y escenas de nuestro vivir urbano que, no por aplicarlas al mensaje mercantil de una compañía anunciadora, resultan menos saturadas de criollismo puro, menos elocuentemente expresivas de la circunstante realidad. Como un Landaluze fino de nuestro tiempo, Valls nos ha perpetuado en sus dibujos algunos tipos locales con una fidelidad de folklorista que nunca sabrá agradecerse en demasía.

Jorge Mañach, 1925¹³

De la copiosa obra de Valls, quizás sean su largo ciclo de «Anuncios costumbristas» y la serie de «Tipos populares» los puntos más atractivos, no solo





por sus valores propios sino por las consideraciones de tipo histórico, estético y aun sociológico que nos provocan. Los asuntos populares en Valls —que lo aproximan a algunas ideas programáticas del «arte nuevo»— anteceden en muchos años a su experiencia «vanguardista», y la sobreviven otros más. Valls fue un adelantado en este sentido: recuérdense sus «apuntes del natural» publicados en la época de *La Discusión*, que sugieren un Steinlen habanero. El costumbrismo, por otra parte, era fuerte aún en la literatura, el periodismo y la ilustración, aunque haya experimentado una palpable modernización. Valls no solo traza a muchos de sus personajes a partir de un enfoque de este género, sino que incorpora esta mirada a las propagandas comerciales. Son dibujos de la mayor excelencia —a los que solo se les reprochaba el alarde en los detalles exigidos por el anunciante— comparables a los «dibujos de exposición». A esta eficacia artística primordial, Valls añade el interés de una anécdota o el ingenio de una leyenda, casi siempre referida a la actualidad más inmediata.

Son «anuncios populares» —como alguien los llamó en una ocasión— aunque es obvio que están dirigidos a varios estratos sociales, sobre todo a los medios y altos, y responden a una estrategia consciente de hacer anuncios adecuados al medio en que debían operar.

Así, Valls inventa protagonistas de historias sencillas des-
envueltas en un mundo parecido a los escenarios, las situaciones, la psicología y los resortes humorísticos de los bufos del Alhambra, que mucho entusiasmaron a nuestro pintor: José Rosario, el negro catedrático: la pareja en eterno contrapunto formada por el criollo Yeyo y Pelayo el

asturiano; el matrimonio de Crisanto y Guillermina: el tío gallego y su sobrino; la negra o la mulata, el bodeguero, el chino... Con ellos crea verdaderas secuencias por las que vamos sabiendo de los acontecimientos menudos de sus vidas cotidianas, de sus comentarios sobre temas sociales, deportivos, etc. Las series elaboradas para la cervecería La Tropical, el jabón La Llave y la mueblería Los Encantos están entre las más extensas y completas. Mañach llamaba a estos anuncios «un precioso tratado de tipología tropical, que ha hecho escuela y se ha creado imitadores, pero no rivales»¹⁴. BensArrarte presagiaba que en un futuro habría, a partir de la obra de Valls, «estudios sociológicos o de interés folklórico»¹⁵.

Valls quiso ajustar su estilo sintético, alcanzado después de su regreso de París, a la renovación de la propaganda comercial. «Los anunciantes desean llamar la atención, atraer los ojos, herir la sensibilidad de los compradores presuntos: así estos, como hombres de hoy, como seres modernos, solo sienten herida su sensibilidad por el arte nuevo, luego los anunciantes deben exigir de sus artistas una afilada modernidad artística...»¹⁶. Pero el intento de conciliación entre el anuncio tradicional y el arte moderno duró unos pocos meses; finalmente fracasó por presiones de los anunciantes y el artista tuvo que regresar al impecable viejo estilo que le dio la fama.

El minorismo y el «arte nuevo»: Valls vuelve a ser moderno

Cuando los jóvenes artistas cubanos comienzan a agitarse, en un afán impreciso de renovación, Valls ya era reconocido, en cierto sentido, como un precursor. Frente a la academia, renovó y simplificó el dibujo, introdujo frescura y desenfado en los asuntos criollos, los representó con un sentido de modernidad y adelantó nuevos cánones expresivos para la interpretación del «tema negro». Así era percibida su obra por algunos críticos avisados, cuando aún el «arte nuevo» no había presentado sus credenciales entre nosotros. «Antes de Valls —escribe Mañach en 1925— el dibujo que en Cuba se daba era de una mediocre... ¿cómo diremos? hipocresía. [...] Valls le quitó la careta a ese dibujo. Hizo en su arte lo que ahora se está haciendo en otras disciplinas: atacar y ahuyentar a la simulación por medio de la claridad, a lo fatuo mediante lo honrado y lo sobrio»¹⁷.

Esta sintonía con el espíritu juvenil llevó a Valls a adherir al Grupo minorista y a colaborar con órganos del «vanguardismo», como el *Suplemento Literario del Diario de la Marina* y la *Revista de Avance*, entre otras tareas. En este momento Valls ha advertido la necesidad de renovación de su propia obra. Ese es el sentido de su «viaje de observación» a París, que emprende en 1927 junto a Eduardo



Abela. Allí permanece unos cuatro meses, los suficientes para ponerse al día. La habitual comparación entre Abela y Valls es esclarecedora para fijar sus respectivas coordenadas estéticas. En tanto el creador de *El Bobo* se sumerge en plena vanguardia bajo la tutela de Alejo Carpentier, Valls reacciona como otros cubanos —Victor Manuel o Gattorno, por ejemplo— frente a las más audaces tendencias del vanguardismo europeo; su arte se vuelve sumario, se expresa a través de las más elementales formas o las mayores síntesis lineales... pero en el fondo, está la tradición de los museos. Una preciosa crónica de Carpentier —testigo, incitador y protagonista de excepción del «vanguardismo» criollo— nos recrea las andanzas de Valls y Abela en París, guiados por BensArrarte. Allí conocen no solo las «escuelas actuales» —desde el neo-impresionismo hasta el surrealismo— sino a los que Carpentier llama los «nuevos eclécticos», aquellos que alientan la revisión de movimientos de vanguardia ya históricos, el compromiso entre clásicos y cubistas o la relectura del pasado a partir de la modernidad. En esta situación, sigue revelando Carpentier, Jaime Valls, «con finísima intención del que ha comprendido muchas cosas, se fue a dialogar durante tardes enteras con los primitivos, en el Louvre»¹⁸. En esta comprensión pesan, naturalmente, una larga trayectoria profesional, un gusto hacia lo decorativo formado a través de los años, y una sensualidad —no importa cuán fuerte sea su carga— expresada siempre a través de la contención.

Decía Mañach, al ver los cambios sufridos por Valls a su regreso a Cuba, que su viaje a París solo había servido para afilar «su percepción de los aspectos vernáculos» pues, en cuanto a los asuntos, Valls se asocia al

«arte nuevo» desde el «afrocubanismo». ¿Cómo acomodar los temas populares —músicos de sextetos, tocadores y bailadoras de rumba, escenas o tipos de la calle— con esta predisposición hacia el refinamiento? En contraste con el expresionismo de Abela y el drama de sus escenas, Valls escoge la distinción natural de negros y mestizos de la ciudad, que percibió, admiró y expresó quizás como nadie. Sus dibujos sobre «tipos populares y costumbres afrocubanas» constituyen un hito importante, muy comentado en su momento¹⁹, pero habitualmente ignorado en la historia del «afrocubanismo» vanguardista criollo. La escena pintoresca, el detalle profuso, la alusión remota a Landaluze o la filiación con los bufos, que de hecho asoman en algunos de sus anuncios, han desaparecido. Algunas de las figuras se construyen ahora con formas primarias o curvas elásticas. La secuencia conocida como *Rumba* o *Ritmo de rumba*, es el logro mayor de este breve ciclo. Las siluetas de las negras jóvenes han sido captadas —y así deben leerse— como en una sucesión de gestos y tiempos de danza, en los que el ritmo es un componente fundamental, aunque distinto del ritmo sincopado y angular del jazz en ciertas ilustraciones *art déco*. Son pura expresión corporal resumida en torsos y muslos desnudos. Los detalles desaparecen en busca de la síntesis. Todo rasgo decorativo se elimina a favor del impacto inmediato, aunque la violencia de las contorsiones, la sexualidad latente y el éxtasis del baile han sido sublimados por la elegancia. El artista ha rebasado el acercamiento descriptivo de sus propias ilustraciones costumbristas y nos ha entregado las imágenes más poderosas y concentradas de toda su obra.



Revolución y Cultura, 1 de 2005: 26-32

Notas

¹ Bernardo G Barros: *La caricatura contemporánea*, Madrid: Editorial América. 2 vol. s/f. (el ensayo está fechado por el autor en La Habana, octubre de 1916.)

² Vol. 2. cap. VIII, pp. 241-261.

³ Rafael Suárez Solís: «Paréntesis en homenaje a Jaime Valls». Nota publicada en su columna «Las pequeñas causas», *Diario de la Marina*, noviembre de 1955.

⁴ La primera fue la inclusión de Valls en la exposición «La Vanguardia. Surgimiento del arte moderno en Cuba» (Museo Nacional de Bellas Artes, diciembre de 1988), verdadero resurgimiento después de décadas de ausencia de las salas de exposición. En esta muestra se le colocó en el contexto del «arte nuevo» cubano. Años después, el Museo Municipal de 10 de Octubre expuso (febrero de 1998) otro aspecto de la obra de

Valls: una serie antológica de sus anuncios; la revista *Arte cubano* (no. 1, 1999) publicó la nota con la que se inauguró esa selección. Más recientemente (junio de 2001) se mostraron ilustraciones originales de Valls en la Sala Transitoria del Palacio de los Capitanes Generales, por iniciativa de Jorge R. Bermúdez, autor de las palabras introductorias al catálogo. En los últimos años, el Museo Nacional de Bellas Artes ha ido formando una extensa colección de pinturas, dibujos, ilustraciones comerciales y carteles de este artista; y las renovadas Salas Cubanas de esta institución incluyen, finalmente, pinturas, dibujos e ilustraciones suyas. A pesar de estos acercamientos recientes, Valls sigue siendo, para nuestra época, un desconocido, una figura por explorar.

⁵ José María BensArrarte: «Jaime Valls». *Revista de La Habana*, mayo de 1930, p. 220-224. Barros, *op. cit.*, p. 259.

⁶ Armando Maribona: «Jaime Valls. iniciador del anuncio artístico en Cuba, adelantó varios años el género en toda la América». *Diario de la Marina*. La Habana, 1º. de agosto de 1937. p.3.

⁷ Jorge Mañach: Artículo en su columna «Aguja de marear», recorte sin identificar, años 50.

⁸ José A. Fernández de Castro: «Positivos VIII. Jaime Valls», *Social*. La Habana, mayo de 1930, p.29

⁹ «Visitando a Jaime Valls» *Cuba*. La Habana, 28 de marzo de 1913

¹⁰ Entrevista anónima a Valls. *El Publicitario*, La Habana, mayo-junio de 1948.

¹¹ Maribona: artículo citado, 1937

¹² *Ibidem*.

¹³ Jorge Mañach: «Jaime Valls o la insuperable maestría». *Diario de la Marina*, 21 de julio de 1925

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ BensArrarte: artículo citado, 1930.

¹⁶ Citado por Manuel Aznar: «En el estudio de Jaime Valls». *El País*, 11 de abril de 1927.

¹⁷ Jorge Mañach: artículo citado, 1925

¹⁸ Alejo Carpentier: «Noticias de arte en una carta de Lutecia». *Social*, La Habana, noviembre de 1927. Repr. en *Crónicas*. La Habana: Arte y Literatura, 1975, t. 1, p. 69.

¹⁹ La serie —ca. 1927-30— provocó los más entusiastas e interesantes comentarios de toda la carrera de Valls. Véanse las crónicas de Emilio Roig, Mañach, Maribona, Suárez Solís, BensArrarte, Ichaso, Fernández de Castro y otros. Con estos dibujos hizo Valls en la Asociación de la Prensa de Cuba, La Habana, marzo de 1930, su única exposición personal, inaugurada por Juan Marinello, quien lo considera entonces como uno de los precursores del arte moderno en Cuba, junto a Abela y Gattorno.

Ninón Sevilla y el cine de rumberas

Reynaldo González

Ninón Sevilla salió de una *nganga* carabali con todos los hierros. Fue un marmoto que desde los estudios Churubusco salpicó las parisinas entendederas de François Truffaut en su biblia crítica, *Cahiers du Cinema*, quien llegó lejos al compararla con Marlene Dietrich por “la fascinación de sus piernas perfectas, su mirada expresiva, sus gestos y bailes desafiantes, de enorme contenido erótico”¹. Esos elogios dejaron cimbrando los oídos de parisinos voluntarios anclados en la salmuera habanera, que la miraban por encima del hombro mientras ella remeneaba los suyos, y todo lo demás. El francés vio lo que vio, que ya era bastante, sin exigirle que fuera una versión antillana de una trágica griega, ni una émula tropical de Anna Magnani. ¿Quién las necesita? De golpe los críticos de *Positiff* contradijeron su propio elitismo llevado a rito. Aquella rumbera les confirmaba un erotismo “a la europea”, más duro que el del pacato Hollywood de la época.

Ocurrió cuando en París estrenaron *Victimas del pecado* (El Indio Fernández, 1950), con Ninón al centro de una borrascosa historia de ficheras, un niño abandonado, bailarines arrebatadoramente perversos y un *Ay, Juan* cantado y tocado al piano por Rita Montaner con la ductilidad de una madama de prostíbulo. Los anuncios del filme tapizaron las bocas del metro y las gacetillas proclamaron a la bailarina como una revelación. Los productores Pedro y Guillermo Calderón, que la tenían bajo contrato, reincidieron en *Sensualidad*



(Alberto Gout, 1946), truculento remedo de *El ángel azul* (Josef von Sternberg, 1930). En su versión el vejete que pierde los estribos por la pecadora no es un profesor, sino un juez interpretado por Fernando Soler, feliz porque al menos en esa ocasión se permitía echar una canita al aire.

Rumbera tan espontánea como instrumentalizable para una visión estrecha de la cultura popular, a golpes de caderas Ninón se hizo camino propio y dejó una

huella a la que se le puede criticar todo menos su autenticidad. Con la fuerza de su naturaleza caracterizó una etapa del cine cubano-mexicano —o viceversa—, que sería cortada por un intento de alcanzar cotas más altas desde una comprensión estética no siempre vinculada a los gustos de la mayoría, complejidad que los realizadores de su tiempo no pudieron imaginar. *¡La rumba es cultura porque es la música de mi país, la del pueblo!*, dijo Ninón, sin malhumorarse². La producción filmica que caracterizó su época, híbrido de melodramas surreales, lagrimeo frenético y acervo rítmico cubano, es indefendible desde una valoración estética, pero pasado el tiempo y tantas cosas que quizás no debieron pasar, aceptamos que ese cine, cuya denostación se sumaría a un drástico punto de giro, es el único reservorio donde hallamos imágenes en movimiento de artistas de gran significación, algunas individualizadas con empecinamiento programático, como si fuera posible dejar su entorno en nebulosa abstracción.

El nombre artístico de Ninón Sevilla escondió el menos sonoro de Emilia Pérez Castellanos, nacida en La Habana el 1 de noviembre de 1926. En declaraciones de sus años de éxito evocó una infancia de vocación religiosa, contradicha por una adolescencia menos contrita y una pubertad que la lanzó al baile y la actuación. Debutó en *Carita de cielo* (José Díaz Morales, 1946), donde también tuvo chance un joven y flaco Benny Moré que la jaleaba: “¡Rumba, rumbera, aquí está el cajón!”. Con celeridad de disparo Ninón se convirtió en una de las figuras centrales del cine de rumberas, con una respuesta taquillera que derrotó los pronósticos. La crítica mexicana apreció sus dotes de bailarina y algo de su histrionismo, aunque guardó las exaltaciones para dramas moralizadores en un panorama donde las excepciones fueron escasas y la producción excesiva.

En la posguerra, cuando Ninón Sevilla llegó al cine mexicano, esa industria vivía un período de desconcierto, pero tenía potencialidad para convertirse en un desafío continental. El desarrollo y la lucha por la supervivencia lanzaban a las ciudades una parte de la población rural, que se amontonaba en el hipertrofiado Distrito Federal. En la búsqueda de distracción surgieron torvos cabaretuchos que tipificaron algunas barriadas. Serían los salones que el cine de rumberas tamizaría con una peculiar imaginación brutalista, fotos de un expresionismo en ocasiones deslumbrante y un gusto grueso que subrayó su peligrosidad y su ambiente de “perdición y vicio”. Si al principio no todo fue arrabal, la arribazón de argumentos torcidos ya inundaba las salas cinematográficas del centro y hallaba eco aquiescente en todos los países latinoamericanos. Pronto el mundo conoció una “realidad” mexicana y una “cultura” cubana entrelazadas que si tenían apoyaturas ciertas, conformaban su propio universo, sensual e instintivo, de exacerbados contrastes sociales y roles genéricos, magnificación de concepciones conformistas y resignadas.

Según los patrones morales de mostrar los riesgos de la trasgresión, la modalidad de los melodramas cabareteros ganó sus propios perfiles. Las intercambiables partes se organizaban para una aquiescencia acendrada en sus consumidores. El “método” consistía en contar

una misma historia con leves variantes: una chica provinciana o, en general, de origen humilde, caía por culpa de las circunstancias —casi nunca por su propio deseo— en el cabaret, donde un padrote la acosaba mientras solían revelarse parentescos insospechados; era lo usual que la chica se hiciera a la vez prostituta rechazante, valga la contradicción, y, con lujo de facilidad, ‘artista’ famosa gracias a sus capacidades de cantante o, con más frecuencia,

de bailarina rumbera. El doble mensaje hipócrita —típico del melodrama— declaraba abominable el destino de la heroína y exaltante al cabaret. [...]. En ese ámbito se producían los muchos números musicales que salvaban los baches de las tramas, sobre todo en el dificultoso segundo tercio de las películas. La convención aceptaba que intérpretes famosos cantaran o bailaran en cabaretuchos infames, o que éstos dispusieran de amplios espacios escenográficos³.

Canciones y meneos caracterizaron aquellos dramones filmicos, devueltos a la esencia primigenia del *melodrama*—representación dramática con música y cantos en varios de sus pasajes—, y allanaron cualquier obstáculo exaltando el oscuro objeto del deseo, el inquieto cuerpo de la protagonista, que sugería otras trepidaciones punibles por la vía del sufrimiento, hasta la redención por el amor, o por la muerte, o ambas desgracias en un mismo golpe de tambor. De ahí la sucesión de finales drásticos, luego que los espectadores sufrieron y gozaron de manera satisfactoria. La parábola de la estimulación, decadencia y nuevo estímulo en aquel consumo a paletadas de ritmo, lubricidad, goce y dolor aunados se retroalimentaba en el insuperable déficit entre los niveles de felicidad establecidos como patrón alcanzable y el sucesivo desengaño impuesto por la realidad dura y ruda. El melodrama cabaretero fungía como aleccionador muestrario de la evolución social. Su multitud de prostitutas reflejaba la crispación de una moral burguesa enfrentada a su propio e indetenible desarrollo. Si la permisividad del burdel equivalía a la ¿necesaria? sentina social, el cine de cabareteras también cumplía una función profiláctica.

Para los más apegados a la tierra, Ninón fue la vampiresa que le faltaba al cine mexicano, ni tan empingorotada como María Félix ni tan hierática como Dolores del Río, ni sometida a un humorismo pacato en cuyos predios el entretenimiento se licuaba con estridencias circenses y moralina burguesa atribuida a los barrios populares. Ella vivía desventuras más que aventuras, pero nada apocaba su ingenuidad casi virginal en el estercolero de los burdeles, trata de blancas y compraventa de una droga que el cine no pregonaba tanto como ahora, con el pretexto de combatirla. Apenas dos docenas de películas bastaron para que Ninón dejara un recuerdo que aún provoca *revivals* en la televisión mexicana y de otros países del hemisferio, menos en el suyo.

Ninón aparece como la primera prostituta verdaderamente villana que exhibe los trofeos de la vulgaridad y el erotismo para escándalo de las buenas conciencias tapatías. [...] Cuando el cine mexicano traslada a la prostituta del asfalto a la guarida elegante donde un hombre poderoso intenta monopolizarla y elevarla al rango de querida, comienza a normalizarse el tema del adulterio y, muy pronto, según el rigor de las exigencias de la protegida, el espectro del divorcio. Sin las coartadas de la idealización rural (el paraíso perdido), el cine mexicano se instala vigorosamente en la realidad urbana y es, más que nunca, reflejo de las contradicciones de la modernidad, registro de la evolución de la moral pública y privada, medida justa de lo que ya no es posible ocultar sin dejar de parecer cosmopolita.⁴

Todavía Alberto Gout, predestinado por Terpsícore para la glorificación de Ninón, se empeñaba en que Meche Barba cumpliera los requisitos del género, en lo que nadie le negó persistencia, cuando elaboró un cóctel de incestos ciertos o imaginados, plenilunios veracruzanos y marea baja para pasiones imprecisas, *Humo en tus ojos*, título de una canción de Agustín Lara, lo que no resultó ori-

ginalidad. Los cronistas consideran que *Humo en tus ojos* fue la película cuyo inesperado éxito detonó las posibilidades comerciales del género. En esa película “nació” Ninón Sevilla, realidad palpitante, atendible y, por supuesto, explotable, con una potencia y un carisma que merecen respeto. De inmediato actuó en *Carita de cielo* (José Díaz Morales, 1946), también con título de una canción de Lara, y removió la pantalla con dos rumbas tan despampanantes y simpáticas que fijaron su destino: *Tuñaré*, de Juan Blas González, y *Por el Prado*, de Honorio Jiménez.

Por su “fatal naturaleza” Ninón Sevilla quedó en películas de cabaret y se esforzó para no perecer en un remolino signado por Juan Orol, el hombre que a golpes de tambores, maracas y cornetazos “siempre hizo películas autobiográficas”. Ninón se escapó de él, pero no de su aura de gangsterismo y resaca alcohólica sublimados por ritmos caribeños. En 1946 Orol convalecía de su ruptura con María Antonieta Pons y adiestraba a Rosa Carmina para el doble papel de esposa-musa. De otra manera no le bajaba la inspiración. Comenzó el año con *Una mujer de Oriente*, imponiéndole a Rosa Carmina nacionalidad inexplicable, a



López Moctezuma un rol de “malo” japonés y a Carlos Badías de extraño agente cubano de Estados Unidos. Orol no supo explicar el argumento a sus protagonistas y ellos tampoco comprendieron a sus respectivos personajes. Nadie preguntó como quedó la cosa. El siguiente pecado anual, sin reponerse del *slump* del divorcio, fue *El amor de mi bohío*, donde el único bohío era el del título de una canción de Julio Brito. Rodeó a la costarricense Yadira Jiménez de una escuálida campaña cubana, peleas de gallos, duelos a machetazos y el “renunciamento por amor”, recurso de baja intensidad para el cine melodramático.

Los espectadores disponían de dos tipos de cine, coincidentes pero opuestos. María Félix, en *La devoradora* (Fernando de Fuentes, 1946) y *La mujer de todos* (Julio Bracho, 1946) achicaba la misoginia con redobles de desalmada *honoris causa*. Las hembras que parecían convenientes al lumpen proletariado también ponían en quiebra el mito machista. A la Félix y a Ninón las vinculó la música de Agustín Lara, una canción que le cantaron a la primera (*La devoradora*), sería reciclada para la segunda (*Aventurera*) en la voz icónica de Pedro Vargas: *Vende caro tu amor, aventurera, / dale el precio del dolor a tu pecado*. Al año siguiente hizo sus últimos personajes secundarios: *Pecadora* (José Díaz Morales, 1947), protagonizada por Emilia Guiú, quien debió sentir un raudo arrepentimiento de concederle la oportunidad: “el ciclón cubano Ninón Sevilla dio una buena muestra de vivacidad a los lánguidos héroes de este melodrama”⁵, y *Señora Tentación* (José Díaz Morales, 1947) protagonizado por Susana Guízar, donde “sus números musicales son lo único rescatable de la cinta”⁶.

Su presencia reñía con el sermoneo implícito en la condena del pecado que con precipitado esmero cerraba los argumentos. En *Perdida* (Fernando A. Rivero, 1949), en pleno furor del mambo y tenida como superproducción en la época, Ninón alternó esfuerzos en el lecho y en el escenario hasta que despertó la pasión de un poderoso vejete que se empeñó en regenerarla. Pero ella tenía un imán conectado al bajo mundo, pese a los arrullos y regaños de Agustín Lara y Pedro Vargas: *porque al fango rodaste / después que destrozaron tu virtud y tu honor*. Era mejor mamboleta que “flor de fango”, aunque el cruel destino se le cerrara en brazos de su pianista lírico: *Yo también muero para siempre, aun si tengo la cobardía de seguir viviendo*. La película alcanzaba nivel de estruendo y aullaba la platea cuando Ninón Sevilla, acompañada por Benny Moré, bailaba *El Bobo de la Yuca*, de Pérez Prado.

Cuando Ninón estaba en la pantalla, los demás se eclipsaban. Había nacido una estrella, con su aire entre ingenuo y vulgar, sensual casi sin proponérselo:

Era de algún modo infantil, torpe y cómica, pero llenaba verdaderamente la pantalla con un atractivo que no debía nada a ningún misterio prefabricado. Resultaba muy próxima, muy verdadera, porque aún quizás en contra de su voluntad, no lograba integrarse al mundo artificial en que se la hacía actuar. Por eso, todo lo que le ocurría al personaje por ella interpretado resultaba de algún modo conmovedor, porque le ocurría más a un ser de carne y hueso que a la heroína abstracta del melodrama. [...] Gracias a Ninón Sevilla y a la utilización que de ella hizo Alberto Gout, el cabaret inventado por el cine mexicano se exhibió como lo que realmente era: un invento⁷.

Se tiende a fundir la significación de Ninón Sevilla con la definición del cine de cabareteras, aunque su filmografía resultó menos cuantiosa que las de otras rumberas. Es que ella destacó por encima de sus congéneres, también espléndidas mujeres, protagonistas de los más sórdidos argumentos de una cinematografía dominada por el melodramatismo, donde los filmes “rancheros” —el *western* ablandado por el *huapango*— los dramas sociales, costumbristas, de gánsters y hasta las comedias de enredos debían hacer llorar al auditorio para convalidar el éxito. Ella impuso una forma explícita y avasalladora de la feminidad en un mundo dominado por el machismo, lanzó un himno a la provocación en un terreno donde una desbordada “condición femenina” alcanzaba supremacía. *Revancha* (Alberto Gout, 1948) es una muestra de su repertorio. En ese filme tenemos a Ninón en sus albores, cuando sacaba el pie y la cadera

para imponerse por derecho propio. Lo que ha llovido desde entonces alimenta la nostalgia, sentimiento impúdico pero ineludible, y el fuego de una mujer cuya sencilla procacidad antecedió a un “realista” cine “europeo” que después vencería a los exquisitos:

Ella abre los ojos con el asombro que viene de muy lejos, mueve los labios en plena gastronomía sexual, va del candor al resentimiento en un segundo, hace de la feminidad el *show* que elige sus recompensas, interpreta a lo femenino. [...] El melodrama adquiere con Ninón su primer personaje moderno, no con la modernidad de la crítica sino con el tono zumbón del pastiche, lo que anticipó gloriosamente Mae West en los años treinta y que, con inocencia maliciosa que aún conmueve, representó Marilyn Monroe en los cincuenta: el pastiche, la recreación de los modos de lo femenino ya clasificados y utilizados técnicamente, recursos o virtuosismos alegóricos, incluso disciplinas teatrales. El cuerpo se adueña de las innovaciones lúdicas y en las convocatorias al deseo exhibe el estilo y, así, no se advierte la ironía⁸.

El cine en que Ninón Sevilla trabajó fue el mexicano cubanizado de los años cuarenta y cincuenta, donde los elementos insulares los ponían ella, sus congéneres y las orquestas trashumantes que gracias a esos dislates dejaron una huella en el celuloide, mientras en Cuba la cinematografía se debatía en una perenne arrancada, sin existir ni despegar. Llamado el “período de oro del cine mexicano”, pudo llamarse de las pistolas, el pulque y el tequila en la cantina-confesionario, los corridos heroicos, el machismo como tabla de salvación de una masculinidad en quiebra, las noviecitas y madrecitas abandonadas por seguir a la ingrata. Fue el emporio de las plumas, las lentejuelas, las maracas, los metales lanzados a vuelo y una perdurable comprensión del cabaret que en las películas dirigidas por Gout con Ninón Sevilla alcanzó su definición mejor.

Al cine mexicano ya había llegado la rumba de Cuba. Una rumba incluyó Eisenstein en *¡Que viva México!* (1936), en la sección “Rumba y muerte, kermesse fúnebre”. Arcady Boytler las apreció en su filmografía: en *La mujer del puerto* (1933), situada en Veracruz, entrada de los ritmos cubanos, y en su cortometraje *Revista musical* (1934), con *La cumbancha* cantada por Toña la Negra en un ritmo entre jorocho y rumbero, y otra, memorable, bailada por Margarita Mora en *Águila o sol* (1937). Algunos opinan que la primera rumbera del cine mexicano fue la cubana Consuelo Moreno, en *El calvario de una esposa* (Juan Orol, 1936). Quien impulsó la conga en los primeros tiempos fue la puertorriqueña Mapy Cortés, en *La liga de las canciones* (1941). La rumba llegaba a la pantalla de la calle, por una invasión incesante de músicos y bailarines cubanos que entraban por Veracruz. Desde principios de la década María Antonieta Pons se había convertido en paradigma de rumbera cubana, figura esencial en los argumentos de los dramas arrabaleros. Para entonces se reconocía que ellas eran “las buenas *buenotas*”. Su calidad era innata, con estudios, como Ninón Sevilla, o sin ellos. Probaban fortuna donde la había.

La intermitencia filmica de Cuba dejaba escapar talentos notables y se perdía un filón de autenticidad que dejó un hueco extensivo. En un país donde la industria cinematográfica no lo era, o incumplía sus funciones, o no valoraba como aceptables los condimentos que le quedaban al alcance de la mano, algo esencial de la cultura —una comprensión peculiar de “lo” cultura— buscaba sus propias vías de expresión, qué importa si resultaban “de evasión”, definición que todavía no arrastraba un sentido políticamente incorrecto. Con la rumba desem-

barcaron en México las rumberas, sus caderas, senos y todo lo demás bien puesto en cuerpos omnipresentes como autónomas piezas de una maquinaria a toda revolución. El acucioso musicólogo Cristóbal Díaz Ayala menciona a otras rumberas:

Había que mover el esqueleto en estas cabareteras producciones y vino un contingente de rumberas cubanas a animar el ambiente: María Antonieta Pons, Ninón Sevilla, Lina Salomé, Olga Chaviano, Amalia Aguilar, Rosa Carmina, Las Dolly Sisters y muchas otras. Por excepción había una rumbera mexicana, Meche Barba, y Tongolele, de origen tahitiano¹⁰.

También por Veracruz había entrado el danzón, acogido con pasión tan extremada que muchos lo creen mexicano, magnificado por el cine y por una suite del compositor norteamericano Aaron Copland¹¹. El cine de México recibiría largamente la inyección rítmica danzonera. Entre muchos ejemplos posibles sugiero *Salón México* (El Indio Fernández, 1945), inspirado en un famoso centro de baile, y *Danzón* (María Novaro, 1991).

En un melodrama arquetípico, *Santa* (Antonio Moreno, 1931), la prostituta protagonista enseña a bailar danzón a uno de sus clientes. En esa película a la novela de Federico Gamboa le incorporaron, para siempre, la canción de Agustín Lara cantada por el calamitoso pianista ciego "Hipólito"; *Santa, Santa mía / mujer que brilla en mi existencia. / Santa, sé mi guía / y alumbra con tu luz mi corazón.*

En la accidentada trayectoria del cine cubano previa a la fundación del ICAIC (1959), y en un distendido período de colaboración cubano-mexicana, la música popular pareció la carta de presentación de la cultura cubana en la pantalla. Resultó un esquema reiterado, donde posiblemente lo único salvable fueron la música y el baile popular. En aquellos dramones lideraban los ritmos criollos, sus compositores e intérpretes. ¿Quién puede exigirles otra calidad que la de haber preservado un tesoro popular que solo allí se muestra? Los musicólogos no los desprecian porque en imágenes y sonidos guardaron el palpito de agrupaciones que establecieron variantes, géneros, éxitos de multitudes, y contribuyeron a explayar nuestra sensibilidad colectiva, nuestra espontaneidad, nuestro perfil, que no siempre se refleja bien en filmes de inexplicadas ínfulas. Sobrevino un período en que sus explícitos comercialismo y pintoresquismo impidieron ver en ellos la parte positiva. Por timidez o por precaución, o para huir de sus esque-



mas, quienes llegaban al cine armados de una cultura más compleja que la de sus predecesores, soslayaron el tema. Pero se fueron al otro extremo. Mientras elogiaban a Rita Montaner, Benny Moré y Pérez Prado, cuyas imágenes en movimiento se conservan gracias a aquellas películas, no observaban, a su lado, a otros talentos extraordinarios, que también merecían preservarse en celuloide. Con todo y sus defectos, los realizadores del pasado pre-revolucionario tuvieron la advertencia de incluir en sus obras las figuras representativas de la música de su tiempo, una de las líneas culturales cubanas más definitivas.

En *Revancha*, la *Santa* de Gout, Ninón tuvo la compañía de Agustín Lara como protagonista, ya no solo aromatizando la película con su eficacia de músico-poeta. A piezas memorables de Lara le siguieron *Bembé*, de Gilberto Valdés; un aire brasileño de los que pugnaban en la competencia, *Tabaleiro da Bahía*, de Ary Barroso; *Jack, Jack*, de Armando Castro, y *Un meneíto namá*, de Jesús Guerra. A Ninón Sevilla la acompañaron Toña la Negra, Pedro Vargas, Chamaco Domínguez, Los Ángeles del Infierno, el Conjunto Tropical de Silvestre Méndez y el propio Agustín Lara, quien, como Orol, en películas fue entregando una indetenible "autobiografía". Lo subrayo convencido de que al vínculo cinematográfico mexicano-cubano de aquellos años no habremos de acuchillarlos con juicios peyorativos y ahistóricos, búsqueda de excelencias filmicas o conquistas formales que no hallaremos, sino valorarles los elementos contextuales que dejó para el conocimiento de nuestras culturas comunes, donde sobresalió la música caribeña. En aquellas películas, subestimadas por una consideración trascendentalista, quedó un archivo musical cubano y caribeño del que no tenemos derecho a prescindir. La escasez de filmes musicales cubanos en fechas posteriores no es razón para enorgullecerse, sino todo lo contrario, como corresponde a un país que en el cine de ficción casi ha soslayado una de sus expresiones trascendentes.

No todos los filmes de ese tipo contaron con las excelencias de Gabriel Figueroa, cuya fotografía dio rango de obras de arte a perfectos bodrios, ni con el Indio Fernández, una de las más recias personalidades del cine de México, cima que venció a Ninón Sevilla, así como tuvo de coprotagonista a Pedro Armendáriz en *Mulata* (Martínez Solana, 1953), memorable pese a defectos de guion y factura. Gout y Sevilla impusieron un "estilo" espectacular, al que ella se devolvería en el declive del tipo de cine en que se había especializado. Amparándose en la popularidad conquistada en Brasil, filmó *Aventura en Río* (Alberto Gout, 1952) y *Mujeres de fuego* (Tito Davison, 1958). El cine de rumberas ya estaba herido de muerte, *Aventura en Río* marcó el final del equipo Gout-Sevilla, pero ella no se detuvo: *Llévame en tus brazos* (Julio Bracho, 1953), y la mencionada *Mulata*, que requiere algún detenimiento.

Después de los créditos se lee:

Por primera vez se presentan en una película escenas de un *bembé* auténtico. Su terrible audacia no tiene nada de inmoral. Los que ejecutan sus ritmos están haciendo una ofrenda de orden religioso, y ajenos al mundo, ofrecen todo lo que tienen, el alma y el cuerpo, al llamado mágico de las antiguas divinidades africanas. Cualquier sugestión de impureza, en consecuencia, estará en nuestros ojos demasiado civilizados, jamás en la embriaguez purísima de su frenesí.

A Ninón la acompañan negras y mulatas cuyos senos ve el espectador pues, anota García Riera, "un racismo amparado en la coartada antropológica los da por menos impuros que los pechos de mujer blanca"¹². Los aspectos rituales que

muestra el filme están lejos de reflejar actos verdaderos de la Regla de Ocha o Santería, donde el nudismo de los oficiantes se consideraría profanación de las deidades que adoran. Para no dejar demasiada extrañeza en el público acostumbrado a la papilla tradicional, Ninón “desciende” a trabajar en un cabaret, el Apple Club, y ejerce una prostitución que si es su calvario, bien lo disimula. Antes de morir le queda tiempo para bailar un encendido chachachá con la Orquesta América de Ninón Mondéjar.

A los temas afrocubanos se devolvería Ninón en *Yambaó* (Alfredo B. Cravenna, 1956), con asesoría de Obdulio Morales para mostrar los elementos rituales, pero con el tratamiento cabaretero habitual del coreógrafo Roderico Neyra, Rodney. Allí destacó una actuación de la Orquesta Aragón, digna de un doble museo, del sonido y de la imagen en movimiento.

Quienes trataron a Ninón en aquellos años testimonian que siempre respetó su cultura, pese a que los argumentos de las películas en que trabajó poco atendían a reflejarla con cuidado. En *Club de señoritas* (Martínez Solares, 1955), también fungió como coreógrafa, sobre piezas musicales de Rosendo Ruiz (*Los cariñosos* y *Vacilón*), Félix Reyna (*Las mexicanas*, *Los espiritones* y *Muñeca triste*) y Jorge Zamora (*La basura*).

En doce años de intenso trabajo, Ninón tuvo una trayectoria cuyos ecos todavía se escuchan. Estuvo varios años sin filmar y, a su regreso, en una película que fue homenaje a su trayectoria, *Noche de carnaval* (Mario Hernández, 1980), interpretó a una mujer mayor que cuando joven fue una fan de “la estrella cinematográfica Ninón Sevilla” y la comparan con su ídolo por su extremado parecido físico. Ninón accedió a presentarse más envejecida de lo que estaba, para un rol que no le exigía ardid de bailarina sino concentración dramática, y ganó un premio Ariel por su actuación, el primero en su carrera. Lo recibió de manos de su admirado *Indio* Fernández. Como el cine en que participó, desde los aspectos señalados, Ninón Sevilla es una figura nada desdeñable. Una relectura sensata de su época contribuirá a recuperar la dimensión de su autenticidad dentro de lo inauténtico, de su fuerza y carácter dentro de lo superfluo y banal.

Revolución y Cultura, 3 de 2003: 50-54

Notas

¹ *Cahiers du Cinéma*, no. 49, París, julio de 1955.

² Testimonio de Ninón Sevilla en: Fernando Muñoz Castillo: *Las reinas del trópico*. México: Azabache, 1993, p. 163. David Ramón: *Sensualidad. Las películas de Ninón Sevilla*. México: Universidad Autónoma de México, 1989.

³ Emilio García Riera: *Breve historia del cine mexicano—Primer siglo: 1897- 1997—*, México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, p. 154.

⁴ Carlos Bonfil: “De la época de oro a la edad de la tentación”, en *A través del espejo —Primer siglo: 1897-1997—*, México: Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, p. 43-44.

⁵ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*. México: Universidad de Guadalajara, 1993, v. 4, p. 130.

⁶ *Ibidem*, p. 193.

⁷ *Ídem*, v. 3, p.261-262.

⁸ Carlos Monsiváis: “Se sufre, pero se aprende. El melodrama y las reglas de la falta de límites”, en *A través del espejo (El cine mexicano y su público)*, México: Milagro. 1994. p. 187.

⁹ David Ramón. *Op. Cit.*, p. 20-22.

¹⁰ Cristóbal Díaz Ayala; *Cuando salí de La Habana. 1898-1997: Cien años de música cubana por el mundo*, San Juan: Fundación Musicalia, 1998, p. 85

¹¹ Cf.: Jesús Flores y Escalante: *Salón México. Historia documental y gráfica del danzón en México*, México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C., 1993.

¹² *Ídem*. v. 7. p.145.

Mover la palabra, ritualizar el gesto

Vivian Martínez Tabares

Mientras parte de la escena contemporánea intenta recuperar esencias de sus orígenes rituales, en busca de una posibilidad de supervivencia frente a la saturación del arte de masas, homogeneizante y anulador de la especificidad, algunas experiencias desplazan la comunicación verbal hacia los símbolos visuales o las pautas de una sonoridad inarticulada, y otras rescatan la riqueza de la palabra. Quizás la ya antigua discusión entre la postura logocéntrica, que sitúa a la dramaturgia textual como punto de partida, y la autonomía del discurso espectacular, haya favorecido un espacio para expresiones híbridas, para poéticas de la representación que refuerzan el papel de una palabra otra. El contacto con experiencias recientes del Caribe hispano que subrayan la individualidad del *performero* —como respuesta estética a las dificultades para la sobrevivencia de los grupos de teatro experimental en la región—, y potencian tanto la pluralidad de funciones en la creación escénica como la incursión en formas teatrales, danzarias e híbridas —abiertas a nuevas tendencias—, y el sentido de entender el cuerpo del artista como instrumento a explotar en todas sus potencialidades, me hace repensar la escena cubana y distinguir una experiencia en la cual, desde la propia génesis formal, opera una acentuada voluntad de transgresión de paradigmas y un intento de fusión entre movimiento y palabra que desconoce fronteras.

Danza Abierta es el grupo que Marianela Boán comienza a perfilar en 1988, a partir de su desprendimiento de Danza Nacional de Cuba, para continuar una línea de vanguardia iniciada dentro de la gran compañía donde se formara, trabajar conceptos de movimiento más cercanos a la danza minimalista, de fuerte carga conceptual, y explorar el gesto natural y cotidiano, complejizado en difíciles combinaciones, con el empleo de la voz —y a través de ella de la palabra articulada— como recurso generador del movimiento. Para ello crea un tipo de en-trenamiento, basado en las técnicas de soltura y contacto, que permitan sobrevivir bajo el virtuosismo a la naturalidad, hacer coexistir lo extraordinario con lo cotidiano para rescatar al ser humano, al personaje, a la acción dramática, a la fábula, a la emoción y al argumento antes que al bailarín formalizado.

A estas alturas, cuesta definir en el trabajo de Marianela Boán hasta dónde llega la danza y desde dónde comienza el teatro o viceversa. Omar Valiño ha hablado de “decididas incursiones en el teatro desde la danza”¹, y últimamente sus puestas generan cada vez más expectativas e interés entre la crítica teatral. Y



no es gratuito. Ella confiesa cómo las teorías de Stanislavski, Brecht, Grotowski y Barba le llegaron primero que, incluso, la existencia de una corriente llamada danza-teatro, a través de su estrecha colaboración con Roberto Blanco, Vicente Revuelta, Tomás González, Raúl Martín o Víctor Varela². Precisamente en los últimos años la bailarina y coreógrafa montó dos versiones de *Un tranvía llamado Deseo*, una homónima para Danza Contemporánea de Cuba, un espectáculo total en el que la participación en vivo de la música, ejecutada al piano por Roberto Carcassés —como una suerte de *voyeurista* que al final toma partido—, contrapunteaba con la ejecución de los cuatro bailarines, y *Blanche Dubois*, un solo ejecutado por ella misma. Y es oportuno recordar cómo Marianela agradece la independencia que le da no haber visto jamás un espectáculo completo de Pina Bausch ni haber vivido cerca de ella, mientras reconoce la perspectiva particular de su mirada enfocada desde el Caribe. Porque cada vez más urgida de actuar, se siente a sí misma como una actriz que baila y califica su trabajo como danza contaminada³, de teatro, de música, de poesía, de otra visualidad que llega más allá del movimiento.

Paradójicamente, cuando trabaja a partir de textos dramáticos, como *El cruce sobre el Niágara* o *Antígona* explota el movimiento puro de un modo que parece rehuir lo teatral, porque es evidente que le interesa explorar lo que pasa con el cuerpo del ejecutante en movimiento, pero al mismo tiempo, creo que, consciente de que un enfoque demasiado atado al cuerpo físico correría el riesgo de dejar de lado la persona, sus creaciones definen claramente una dramaturgia, abierta, no lineal, pero cargada de acción, contradicción, lucha de voluntades, tensión, esbozos de caracteres, diferencia.

La vocación de abrir la danza definió desde el inicio el nombre del grupo ya casi once años atrás: Danza Abierta, más tarde fundido en un vocablo único, que el diseño de logotipo concebido por Reinaldo López enlaza las dos palabras con una suerte de prisma ilustrador de la multiplicidad de aristas que signan la experiencia.

El pez de la torre nada en el asfalto: poesía visual animada

Oscar, el poeta de veinticinco años, personaje central de *Aire frío*, el texto paradigmático de Virgilio Piñera, en la primera escena de la pieza enuncia un texto que contrapone al lenguaje cotidiano de su hermana Luz Marina, para empeñarse en defender su espacio, y desvelar en un instante de nivel profundo el eje de contradicciones de la pieza. Ese mismo verso sirve de título y motivación fundamental a una de las puestas sobre las que quiero compartir mis reflexiones. De mis notas sobre *El pez de la torre nada en el asfalto*, una suerte de guion del espectador en el que he tratado de leer a mi modo, para atrapar y traducir a palabras, sensaciones y sentido la poesía visual de la escena, extraigo algunos fragmentos que se entremezclan con reflexiones posteriores:

Seis seres sentados en proscenio, como mendigos, vestidos con ropas viejas y sucias y bolsas plásticas en las manos, en postura de espera, de ocio... indiferentes miran al público. ¿Homenaje a Godot, un personaje de presencia recurrente en muchas experiencias contemporáneas de la escena de América Latina, la cita de un rol cercano a Marianela en la primera etapa de Danza Abierta? ¿Inacción, desaliento, alusión metafórica a la situación “a la deriva” de un movimiento teatral, que otro grupo recreó como motivo temático central? Todo eso y a la vez nada, la nada. Una especie de trueno los sacude. Música. El acto de

pararse es un esfuerzo agónico después de varias tentativas, reptan, se yerguen y se caen, dan vueltas. Hay que hacer. Los cuerpos contactan unos con los otros. Se pierden bajo las cortinas. Oscuro y silencio.

El telón se abre y descubre un espacio de caverna, sepia, lúgubre. Los cuerpos inertes se levantan, algunos arrastran maletas [vuelve la referencia al viaje, entrar y salir de la Isla, la diáspora, la nostalgia, cierta violencia]. Los cuerpos danzan como si rompieran resistencias, como si sobrepasaran los límites de lo posible y lo imaginado. Se unen y configuran una especie de composición grupal de resonancias épicas, afirmación del grupo e ironía, a un tiempo.

Un actor bailarín se separa. Por debajo de la música grabada empieza a entonar y a bailar un guaguancó que es pregón de venta callejera. El resto se le une en un coro, con percusión y palmadas. Es la calle y ha estallado el choteo, la fiesta cotidiana de los cuerpos, con golpes de cintura, pasos de rumba y de conga colectiva.

Ralentización, agrupamiento, relajación, inmovilidad. Los bailarines son un montón en el espacio. Quietud. Reviven lentamente y buscan el equilibrio. Se yerguen y caen otra vez (con nuevas posturas). El caos aparente no empaña la precisión en el gesto y el dibujo del movimiento. Unos se apoyan en los otros y quedan de pie.

Caídas, levantadas una y otra vez ¿El duro empeño de resistir y avanzar? El imperativo de actuar a toda costa. Las imágenes me recuerdan *Gaviota*, un montaje de 1993 en el que Marianela Boán, sola en escena, protagonizaba un forcejeo similar, entonces entre emprender el vuelo o comer, entre pensar o comer —ese obsesivo tema de la escena cubana contemporánea—, entre someterse a la norma aceptada por la mayoría o asumir la trayectoria propia, privilegiar el fin o los medios, para concluir validando el proceso de lucha del ser humano por ser fiel a sí mismo.

Una actriz se levanta de la nueva hilera de cuerpos sentados en proscenio y avanza tímidamente hacia los otros, mira con sigilo a todos lados, y al fin se atreve: “Vaya, malanga, malanga por un vestido”. El pregón pintoresco se ha transformado en la urgencia de la calle, en el trueque de la más elemental materialidad.

Se abre el diálogo. “Su vestido aquí. Vamos que se acaba, caballero...”, “vestido por aspirina”, “aspirina por detergente” y otra vez “malanga por un vestido” que se vuelve clamor. El afán de Luz Marina Romaguera —la protagonista de *Aire frío*— por un ventilador, se recontextualiza en una aspiración tan pueril, tan aparentemente frívola pero tan elemental que se torna patética. El objeto aparece como un juguete de descubrimiento para la gestualidad.

La cita de Piñera se desconstruye y se recompone una y otra vez. “El pez de la torre nada en el asfalto”. El comentario absurdo: “¿nada en el asfalto?” inquiere sobre el significado de la nulidad, no sobre la acción del verbo: “nada en el asfalto” es la respuesta concluyente. Contra la nada, el espíritu que renace, la cultura que salva, y otra vez la ironía. Se escucha “Perla marina” en la voz de Barbarito Diez, y “La bayamesa”, interpretada por las Hermanas Martí, desata un juego entre lirismo y mascarada, poesía y despelote, sentimiento y parodia.

La capacidad de reír que no perdona dolor alguno explota en el carnaval. En el cabaret salsero los actores bailarines revelan el goce real de su ejecución aquí y ahora. De la asepsia transitamos a la explosión de luces coloridas sobre el oropel de medio pelo que cubre los cuerpos. La música escogida, *Murakami's Mam-*

bo, de José Luis Cortés y NG La Banda es un prodigio de fusión intercultural que despierta asociaciones diversas. Lo representado se hace acción presente. A pesar de todo, aquí estamos, aunque la mueca congelada del saludo final subraye la mascarada de una diversión que se ha tornado distante para el público cubano. Es curiosa la recurrencia epocal en ámbitos como el cabaret, el prostíbulo —pienso en el interés compartido hacia *Réquiem por Yarini*, por el teatro Buendía y el Rita Montaner, un texto que tiene como ámbito de acción el burdel; o en el cabaret que entre chinerías y evocaciones de sus actores construye Nelda Castillo para homenajear a Sarduy en *De dónde son los cantantes*; y otra vez el prostíbulo en *La negra Ester*, que vino de mucho más al sur para hablarnos desde pérdidas y abandonos de la esencia de lo chileno. Será que esos ámbitos de legitimidad ambigua resultan los más propensos para la carnavalización, para la fiesta transgresora de palabras y movimientos.

Los bailarines blanden hacia el público platos escachados y las típicas bandejas de aluminio del comedor obrero o el campamento agrícola. El frenesí los hace caer y comen desesperados de los platos. Ahora recuerdo *Fast Food*, otro montaje del 93 en que Marianela, como un personaje femenino ascético y mudo, ejecutaba el doloroso ritual de pincharse los dedos con un tenedor y comérselos, para inmediatamente, estoica e impassible, blandir el muñón en gesto heroico y retirarse humildemente. Ahora son estos rumberos los que avergonzados por haber sido descubiertos por el público, disimulan, se levantan y congelan una sonrisa. La torre y el asfalto, el vuelo en lo alto y la mirada rasante. ¿Cómo conciliar la grandeza de una idea y la consecuencia con la sacudida que implica llevarla a la práctica?

Los actores lanzan al público todos los objetos: los platos maltrechos, el vestido elastizado de Luz Marina Romaguera, los trajes de oropel y hasta el libro del poeta. Se desnudan y se van al fondo. Hay que recomenzar para seguir haciendo, para hacerlo mejor.

1998. *El árbol y el camino*. Mirar a los otros

El árbol y el camino toma como impulso argumental una función de teatro que no puede comenzar, porque todos no están a tiempo. Un trozo de la vida real del grupo se expone en proscenio en todo su desaliño. La danza dentro de la danza habla del agobio cotidiano y con las palabras más simples se reflexiona otra vez sobre el teatro y la sociedad, sobre la metáfora y la vida.

El orden se impone y se descorre el telón. Aparece un amplio espacio verde con un árbol totémico como centro y referencia obligada para cualquier camino. Otra vez la dicotomía esencial, otra vez el hombre que cae y se levanta insistentemente en la búsqueda del rumbo, o tal vez de la felicidad.

La inercia que arrastra el impulso de lo real los hace detenerse. Un bailarín pide ayuda a un santo impreciso allá en lo alto y poseído entona un canto arará que se vuelve exorcismo. Reafirmación y evasión están presentes en una extraña mezcla. El rito concluye con un desnudo colectivo. Y es como si solo ahora realmente pudieran comenzar la danza, entre los seis árboles como perchas alineados al centro del espacio. Los cuerpos se enlazan a las ramas, hacen girar su árbol, contactan entre sí y ejecutan dúos. Las estructuras corporales combinan su diversidad de complejiones, sexos y colores, en un juego que recuerda imágenes bucólicas.

Al reflexionar sobre la fotografía del cuerpo desnudo, William A. Ewing comen-

ta que “una manera de definir si una imagen es erótica podría ser preguntarse si fue pensada como tal”⁷⁴. Tras la hermosura de los pasajes que configuran los cuerpos desnudos de los bailarines, en su libertad de movimientos y relaciones, más que inocencia, se percibe una naturalidad desafiante, de asunción plena, que reta cualquier criterio reductor.

Pero el exorcismo del desnudo, que se prolonga en buena parte del espectáculo no es sino solo el primero. La deshumanización de la guerra es vista a través de la mecánica preparación del adiestramiento militar; la homogeneización del ser humano pasa por la imitación en cadena que reduce su identidad al vínculo con un número fijo; la palabra identidad es repetida, cuestionada, despojada de sentido. La electrónica y la alta tecnología que llevan al ser humano del goce supremo a la enajenación, el absurdo contenido en una consigna inflamada o en la manipulación de las formas de un concierto de rock o de salsa fusionado con el rap más agresivo son materiales fecundos en el cuerpo de estos ejecutantes, que no temen usar la palabra y lo hacen con la densidad del que valora el riesgo al incursionar en un recurso nuevo para ellos, y del que se han apropiado sin reparo alguno.



La palabra es cita que asume la retórica del lenguaje de la calle, la palabra es subversión que mueve el sentido del viejo lema repetido en la escuela como contraposición de la fragilidad del cristal a la firmeza humana; la palabra es armazón y desconstrucción del ritual del concierto de salsa, con las frases rapeadas dirigidas al público y el rítmico “¡no!” que se repite una y otra vez, para abrir infinitas posibilidades de sentido.

Si Miguel Barnet ha confesado que para él Alicia Alonso encarna la condición aérea y gestual del cu-

bano, y que Nieves Fresneda le recordaba que se danza sobre la tierra; en su afán de integrar, de expresarse sin renunciar a posibilidad alguna, Marianela Boán se sitúa justo en medio, contamina fuentes culturales y técnicas, confunde danza y teatro, mueve la palabra y ritualiza el gesto a la vez que lo verbaliza, sintetiza tradición y transgresión, funde hiperbolización y proximidad, sacudida emocional y reflexión crítica, lo natural y lo fantasmagórico, la burla y el éxtasis.

Blanche Dubois: fascinación y pretexto

El espectáculo más reciente estrenado por Danza Abierta —dirigido a cuatro manos por Marianela Boán y Raúl Martín, su colaborador también en *Últimos días de una casa*—, elige el personaje protagónico de *Un tranvía llamado deseo*, Blan-

che Dubois, un rol hacia el que la bailarina-actriz confiesa una vieja fascinación que no se explicaba muy bien. Por eso antes coreografió *Un tranvía...* para cuatro bailarines y un músico con Danza Contemporánea de Cuba. Admirada por la fuerza del carácter dramático, oculta tras su precaria fragilidad, descubrió durante el proceso de montaje que su empatía se afirmaba en la voluntad de Blanche para defender su pasado, su utopía, y ciertos valores sutiles de la vida personal perdidos en los avatares de la historia. Marianela encontró tras esos rasgos, referentes cercanos de mucha gente real, conocida por ella, y el personaje le sirvió para armar una fábula, entre esquema de parábola y pieza didáctica. La dramaturgia de los objetos se ha trabajado con cuidado. El cajón-baúl es matriz, cruz que se arrastra, féretro, tribuna, escondrijo útil para los escasos útiles que irán apareciendo, biombo, caracol de la babosa. La bandera negra de ribetes dorados es rebelión derrotada y aliento épico —no puedo sustraerme al recuerdo de ciertos gestos de Madre Coraje—. El di-ploma raído que enuncia “Otorgado a: Blanche Dubois por su destacada labor”, colocado ante nuestros pies en el proscenio, junto a una camisa de miliciana provocan un multívoco diálogo con la vida cotidiana.

Si cada una de las frases del espectáculo está entresacada del texto de Tennessee Williams, a veces hasta a nivel de palabras aisladas de aquí y allá, la edición fragmentada las desdibuja de la fuente y las recontextualiza y el personaje conocido se transforma en pretexto, que a pesar del aviso del título, no revela claramente su identidad hasta pasados varios minutos, cuando la mujer que sale del cajón vertical forrado en rojo intenso en el que ha estado aprisionada cabeza abajo —¿útero?, ¿espacio social de seguridad?—, después de una ardua batalla de avance a rastras o entre tambaleos, pausas y retrocesos, para incorporarse a lo de afuera, finalmente se define ante el público.

El tema musical *Pacific 231* dramatiza como fondo el proceso angustioso de la mujer de tratar de salir de su propio mundo y no poder. A diferencia de *El pez...* y *El árbol...* en que la contradicción fundamental se expresaba a nivel proxémico en un constante desplazarse arriba-abajo, en acciones de caerse y levantarse, aquí el movimiento es atrás-alante, dentro-fuera. Porque la mujer que declara luego que no quiere desprenderse de *Belle Rêve* tampoco puede liberarse fácilmente de viejas ataduras, teme a lo que la vida social le impone, y es doloroso y difícil el proceso de asimilar los cambios. (Otra vez el antiguo tema de lo viejo *vs.* lo nuevo, a través de una mirada diferente pero siempre conflictiva.) Y al final, cuando enarbola con dolor los símbolos de sus valores permanentes, por más que lo son, no le sirven para orientarse en el nuevo contexto. La reflexión dolida, y a la vez irónica y mordaz en el subrayado patetismo burlesco que por momentos le imprime la actriz, apunta a contradicciones esenciales de este momento y a posiciones diversas frente a ellas.

Danza y teatro se funden y alternan en el juego de seducción hacia el público, en el afán de Blanche por agradar a los otros, de insertarse en un medio diferente, en la expresión de su rechazo, como resistencia desafiante, elección, sacrificio, desconcierto. La cita del ballet *Avanzada* y el empleo del conocido tema musical del corto documental-video clip *Now* despiertan infinitas asociaciones.

Menos pretenciosa que sus danzas grupales de toda una noche, *Blanche Dubois* elige un lenguaje de cámara, a medio camino de su consumación a nivel de espacio. Creada para confrontarse con el público en el noveno piso del Teatro Nacional, me sorprendió la atadura a la frontalidad y la intención de construir un

espacio que intenta reproducir el de un amplio escenario, en virtual renuncia a una configuración más libre y quizás más íntima que acercara la escena al público y acentuara a nivel de la actuación momentos especialmente significativos, o subrayara elementos puntuales de la escena. El antecedente de un ensayo, visto en el pequeño salón de la sede del Conjunto Folklórico Nacional —en el cual Marianela habitualmente trabaja— me dejó impresiones un tanto difuminadas en el traslado al escenario.

Como un paso más de la bailarina-coreógrafa-actriz en esa búsqueda pertinaz de un lenguaje escénico integral en el que su propio cuerpo también participe, la propuesta seduce y moviliza ideas, desafía y arriesga. Y después de una especie de laboratorio en el que exploró con su grupo la naturaleza del movimiento desde el contraste entre destreza e imposibilidad, y se adentró desde los límites del cuerpo en una indagación sobre la diferencia, ahora mismo se empeña en un nuevo proyecto, *Chorus Perpetuus*, en el que hace cantar a sus bailarines en una coral sui géneris, en la cual disonancias y rebeldías dan la pauta de su propósito abierto, explícito, de defender la expresión propia, singular e irrepetible, como el teatro mismo, de cada ser humano.

Revolución y Cultura, 1 de 2001: 45-48

Notas

¹ Omar Valiño Cedré: “Marianela Boán, su credo es volar”, *La Gaceta de Cuba*, n. 6/94, p. 30.

² Hay que recordar, aunque probablemente Marianela solo apareciera en los agradecimientos del programa de *La cuarta pared*, el suceso más revolucionario y transgresor de los ochenta, que el estreno tuvo lugar en la minúscula sala de su casa, que entonces compartía con Víctor, y su participación fue mucho más que de apoyo logístico.

³ Cf. Tania Cordero: “Danza contaminada”, *Revolución y Cultura*, n.4/95, pp. 45-47.

⁴ William A. Ewing: “Eros”, *El cuerpo*, Madrid, Ediciones Siruela, S.A., p. 206.