



A n a l e p s i s

Retrospectiva de la cultura cubana 1972-2020

SUPLEMENTO
REVOLUCIÓN
CULTURAL
Y URBANA
6

. París: los símbolos del siglo XX / 1989

Roberto Segre

**. Alguien que escucha los colores
[Entrevista a Ruperto Jay Matamoros]
/ 2001**

Maité Rodríguez Blanco

. Las paradojas de Basquiat / 2001

Luis Felipe Calvo

**. Ballet de Camagüey: un sueño de dos décadas
/ 1989**

Roberto Méndez

**. Gladys, la danza
[Entrevista a Gladys González] / 1991**

Mayra A. Martínez

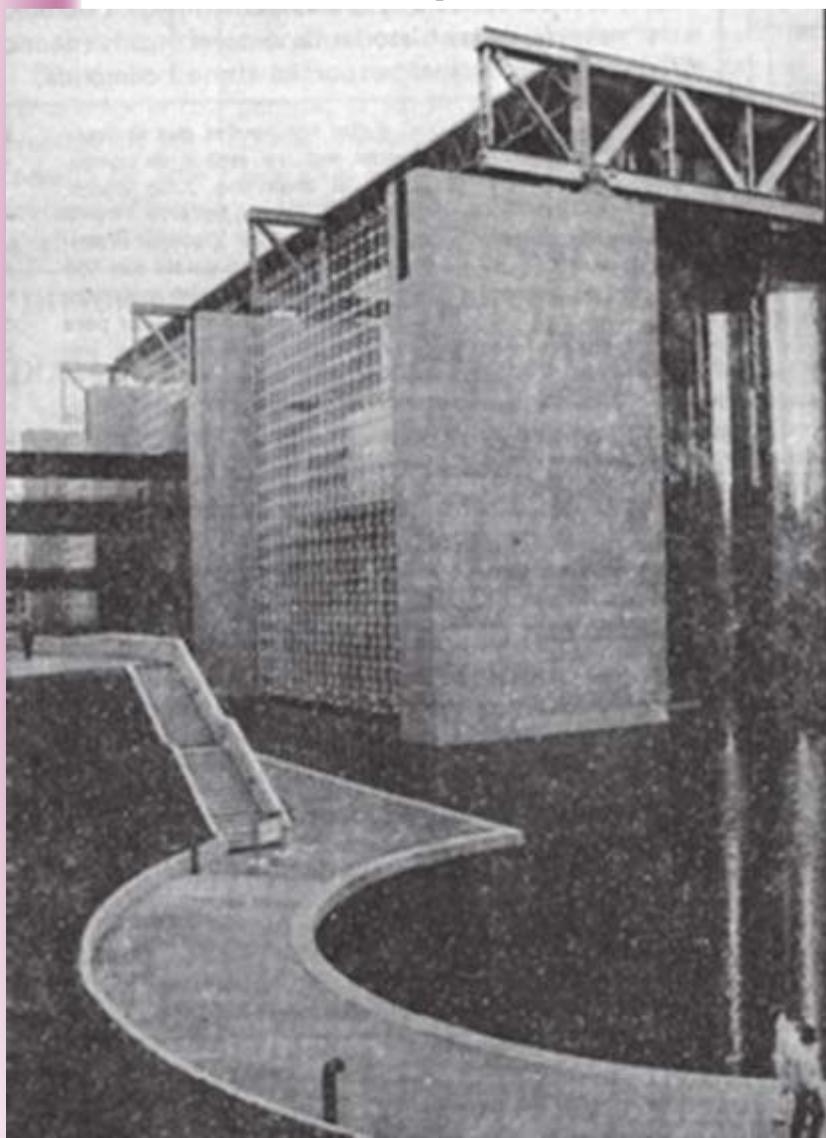
. Mi Brasil / 1998

Daniel Chavarría

París: los símbolos del siglo XX

Roberto Segre

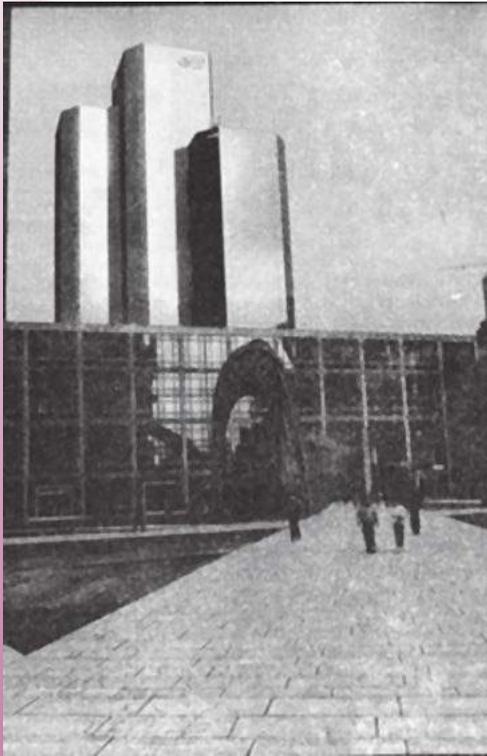
Existen diferentes modos de interpretar o percibir una ciudad. Si prima una visión geográfica o ecológica, ella está definida por la particularidad del sitio, como es el caso de Río de Janeiro. Si le atribuimos una significación económica, entonces viene a la mente el papel jugado por Chicago a finales del siglo XIX, en el desarrollo del capitalismo industrial de Estados Unidos. Hay ciudades que trascienden por los hechos históricos que han vivido a nivel mundial: ¿quién no recuerda la toma de Constantinopla por los turcos en 1453? Otras en cambio, como Ámsterdam o Ginebra, perduran por la armonía de su estructura funcional o por la coherencia de su forma.



Pero más fuerte que todos los factores citados, resulta la percepción de la imagen estética, la inserción en la memoria de los símbolos representativos de la ciudad. A finales del siglo XX, en la era de las comunicaciones visuales, en el tiempo de mayor movilidad social de la historia de la Humanidad, las ciudades se recuerdan no solo por la presencia de sus monumentos en las pantallas de cines y televisores, sino principalmente a través de las tarjetas postales. ¿Quién ha viajado y no ha cumplido con el ritual de enviar una cromática visión de San Pedro de Roma, la Estatua de la Libertad en Nueva York, la Catedral de La Habana o del Palacio del Congreso en Brasilia? ¿Quién, sin vivenciarla personalmente no reconoce de inmediato la ciudad a que pertenece el símbolo arquitectónico, en la imagen recibida?

Algunas capitales han contenido un solo hecho que las inmortaliza en el devenir de la historia. También existen aquellas que sintetizan una sumatoria de acontecimientos cíclicos que renuevan su propia personalidad. París pertenece a este último grupo, ya

que su evolución es legible a través de una interpretación múltiple. Una visión romántica identifica la “Ciudad Luz” con el Sena y el paseo en el Bateau-Mouche. Una óptica económica valoriza su papel de sede del “imperio” colonial, for-



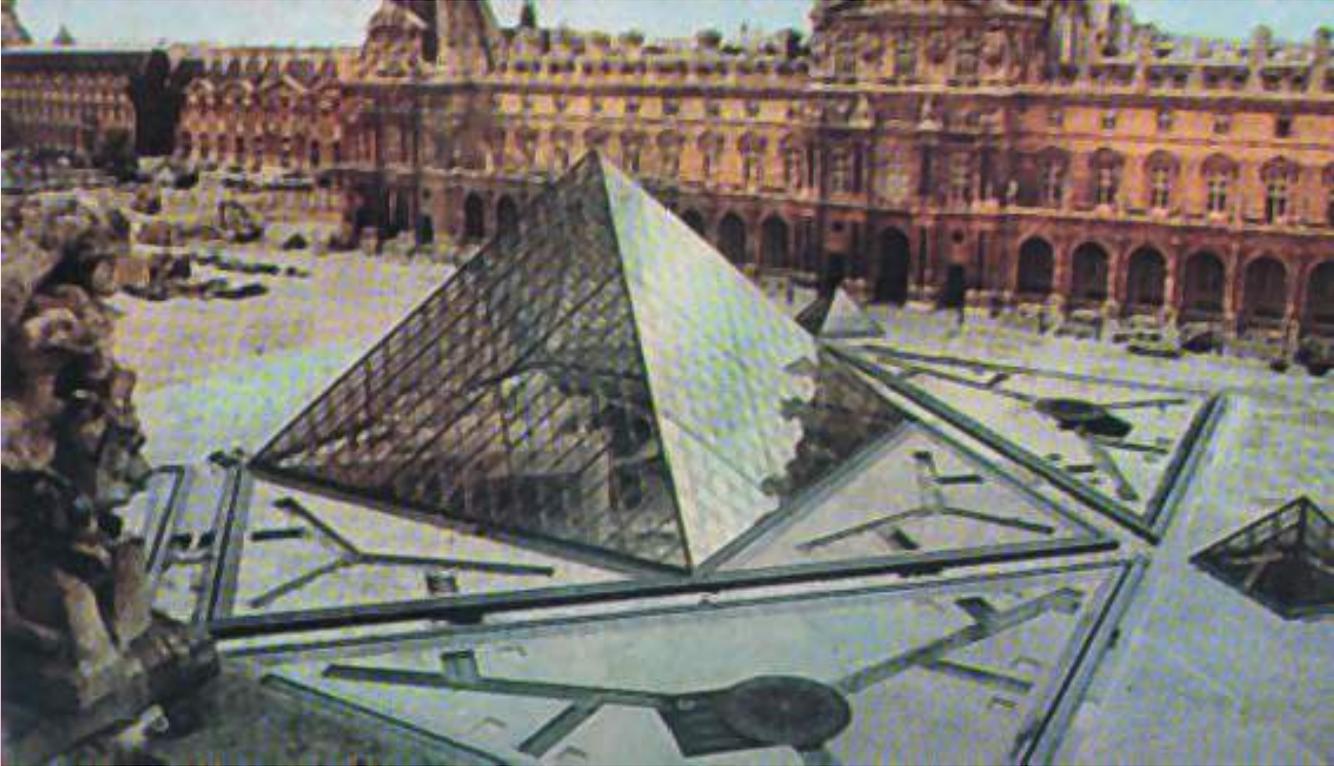
jada por Napoleón III en el siglo XIX. Y sin duda alguna, al producirse en su espacio urbano la toma de la Bastilla, que desencadenó la Revolución Francesa, episodio preanunciador de nuestro mundo moderno, se justifica la actual dinámica renovadora al celebrarse el bicentenario de este acontecimiento.

Los monumentos arquitectónicos constituyen el testimonio impercedero del deseo de perdurar en el tiempo, y de transmitir el sistema de valores culturales de una sociedad concreta. No siempre ha sido posible lograr la reiteración de la capacidad de expresión artística a nivel urbano. París materializó, en su trayectoria histórica algunos símbolos que representan la significación de cada etapa vivida por su sociedad. En la Edad Media, la catedral de Nuestra Señora de París; en el Renacimiento, el palacio del Louvre, residencia de los reyes de Francia; en el Barroco es el inicio de la escala territorial de los monumentos, al crearse el sistema de ejes viales y parques que vinculaban entre sí los palacios del Louvre y Versalles: fue en el reinado de Luis XIV que Le Nôtre diseñó la plaza de La Estrella (L'Étoile) y definió el eje de los Campos Elíseos.

En el siglo XIX, París alcanza un esplendor particular que la sitúa como capital “mundial”. Se convierte en modelo de la ciudad moderna de la burguesía industrial a través del trazado que impone el Barón Haussmann y erige dos símbolos que representan la ideología y la base económica de dicha clase social: a comienzos de siglo, Napoleón coloca en el eje “real” el Arco de Triunfo, imagen clásica que representa sus triunfos sobre las monarquías feudales, integrada a la nueva escala de la urbe contemporánea. Al conmemorarse el centenario de la Revolución Francesa, en la Exposición Universal de 1889, la Torre Eiffel expresa la confianza en el porvenir de la ciencia, la técnica y la industria, cuya imagen heterodoxa se inserta contradictoriamente en la estructura tradicional de la ciudad.

Durante la primera mitad del siglo XX no se materializaron nuevas ideas a nivel urbano. En 1925, Le Corbusier propone demoler en pleno centro —al lado de la Île de la Cité— el viejo trazado medieval y sustituirlo por las torres “cartesianas” de oficinas de su Plan Voisin. Idea que se recupera en la segunda postguerra, en la década del sesenta, bajo la presidencia del general De Gaulle, al construirse el centro direccional de La Défense, símbolo del capitalismo avanzado francés. La transposición a París de las torres neoyorkinas —que culmina en los años setenta con el desproporcionado rascacielos de Montparnasse— constituye un retroceso de la decantada cultura europea frente a los signos identificadores de las empresas transnacionales norteamericanas.

En los años setenta, los presidentes Georges Pompidou y Valéry Giscard d'Estaing perciben la hegemonía alcanzada por Nueva York, no solo en el plano económico, sino también en el plano cultural, que tradicionalmente había mantenido París. Para recuperar el papel jugado por esta ciudad durante más de un siglo como foco de la vanguardia artística, el primero llama a un concurso internacional para construir el centro cultural Beaubourg —hoy llamado



Georges Pompidou— y el proyecto ganador de los arquitectos Piano y Rogers —italiano e inglés respectivamente— se inaugura en 1977, y se convierte de inmediato en el nuevo símbolo de la modernidad dentro del área histórica de la ciudad. Este éxito de Pompidou tiene una contraparte negativa en la decisión errónea de demoler el mercado de Baltard —Les Halles, la estructura de hierro más bella de Europa del siglo XIX—, para facilitar una gigantesca operación especulativa que nunca se llevó a cabo y nos dejó el banal orificio del Ágora. El segundo, extiende esta idea a nuevos proyectos: el Museo de la Ciencia en La Villette, el Museo d’Orsay, el Instituto del Mundo Árabe, etcétera. Estas propuestas no se materializan de inmediato y su posición política conservadora se evidencia en el apoyo que brinda al arquitecto español Ricardo Bofill, quien construye en París los símbolos de la reacción postmoderna en los conjuntos residenciales de Montparnasse, St. Quentin-en- Yvelines yarne-la-Vallée. El advenimiento al poder del gobierno socialista de François Mitterrand en 1981, y su reelección el pasado año por un nuevo período presidencial, inicia una nueva etapa en la historia de París, que caracteriza la década del ochenta, y abre las perspectivas de la ciudad hacia el siglo XXI. Mitterrand mantiene la antigua tradición centralista de la estructura de poder en Francia y participa en forma directa en las decisiones sobre la configuración presente y futura de París. Si el Arco de Triunfo y la Torre Eiffel resultaron visuales “inútiles”, la representación del cambio de siglo y la trascendencia de los doscientos años de la Revolución Francesa deben concretarse en términos prácticos y funcionales. El tema esencial: la recuperación de la imagen de la ciudad como contexto cultural; la reformulación del espacio urbano como lugar de desenvolvimiento de la superación estética y científica de la comunidad al crear ambientes de elección y de participación de sus habitantes, y de los millones de visitantes extranjeros. El lenguaje dominante de las siete principales obras realizadas —en su mayoría ya inauguradas el presente año—, se basa en la utilización de la “alta tecnología” (*high tech*) y el uso de los elementos contextuales de la ciudad histórica; en la creación de nuevos símbolos fuera del eje central tradicional y la



integración entre lo viejo y lo nuevo en términos del repertorio formal. Pero otro hecho significativo es el carácter internacionalista que tiene esta iniciativa de revitalizar funcional y estéticamente París, al participar en ella arquitectos de todo el mundo a través de concursos nacionales e internacionales.

El Grand Louvre y su pirámide de acceso es obra del norteamericano I. M. Pei; el Gran Arco de La Défense, del danés Johan Otto Von Spreckelsen; el interior del Museo d'Orsay, de la italiana Gae Aulenti, el Parque La Villette, del suizo Bernard Tschumi; la Ópera de La Bastilla, del uruguayo radicado en Canadá Carlos Ott. Los franceses, además de trabajar en equipo en las obras de los arquitectos citados, tuvieron a su cargo: Chementov, Huidobro, Devillers y Duhart- Harosteguy (dos de ellos de origen chileno), el Ministerio de Finanzas; Jean Nouvel, el Instituto del Mundo Árabe; Adrien Fainsilber, la Ciudad de la Ciencia e Industria; Christian de Portzampac, la Ciudad de la Música (ambas pertenecientes al conjunto de La Villette).

Aunque todas las obras citadas poseen un alto nivel de diseño, tres de ellas asumirán un carácter simbólico capaz de proyectarse universalmente como imagen del París del siglo XXI; la Pirámide del Louvre, el Gran Arco de La Défense y el conjunto de La Villette. Estas quedan unidas entre sí por la recuperación de las formas geométricas puras —la esfera del Geódomo, el cubo del Arco y la Pirámide del Louvre— como si los proyectistas hubiesen querido retomar el espíritu “revolucionario” de los arquitectos iluministas del siglo XVI-II —Lequeu, Boullée y Ledoux— y reavivar los ideales de “Libertad, Igualdad y Fraternidad” en el contexto urbano. Se trata de una decantación de la historia, la lectura del pasado y su interpretación en clave moderna.

Resulta increíble que hoy, a pocos años del nuevo siglo, la Pirámide de Pei haya despertado tantas controversias y cuestionamientos. ¿Acaso existía otra

alternativa válida para enfrentarse al ancestral Palacio del Louvre? ¿Acaso el diamante de luz (en la noche) o su etérea transparencia (en el día) no resulta la forma más perfecta, lograda por la sofisticada tecnología de acero y cristal, para alcanzar la síntesis y la ausencia-presencia frente a las elaboradas y recargadas fachadas clásicas del Patio Napoleón?

El eje principal de París, que nace en el Louvre —y en la Pirámide—, se continúa en el Obelisco de Plaza de la Concordia y en el Arco de Triunfo de L'Étoile, culmina en La Défense con el Gran Arco. Concebido como un gigantesco cubo de hormigón de ciento

cinco metros de lado, sus dos lados cerrados contienen oficinas, mientras los restantes, libres, se abren a la perspectiva del eje. Como afirmó Spreckelsen —quien falleció recientemente antes de ver finalizado su proyecto—, su Arco de Triunfo es “una ventana al mundo, una mirada hacia el porvenir, el símbolo de la esperanza en el futuro”. A pesar de su contenido “monumental” es una construcción funcional en la cual se une la modernidad de la innovación tecnológica y estructural, el clasicismo de sus detalles y las terminaciones en mármol blanco de Carrara.

El conjunto de La Villette, situado en los terrenos del matadero de París, fuera del área central tradicionalmente privilegiada, constituye un gran sistema cultural definido por la Ciudad de la Ciencia y la Industria y la Ciudad de la Música. Entre ambas se sitúan los pabellones del matadero que fueron salvados de la picota. El tejido conectivo entre todos los edificios lo constituye el parque diseñado por Bernard Tschumi, cuya concepción cambia radicalmente la herencia aún persistente de la naturaleza agreste dentro de la ciudad:



nos referimos a los dos bosques de Boulogne y Vincennes, creados por Haussmann en el siglo XIX. El planteamiento nuevo concibe el espacio integral formado por arquitectura y naturaleza. Pero la arquitectura es al mismo tiempo escultura y función. Son los rojos pabellones, que sobresalen sobre el fondo verde, denominados *follies*, en los cuales el público puede optar por una multiplicidad de actividades diversas. El principio básico parte de la recuperación del espacio único que integra gente, arte, ciencia y tecnología en una relación dialéctica.

Si París fue modelo de la metrópoli burguesa del siglo XIX, quizás lo vuelva a ser en el siglo XXI, en su intento de recuperar la coherencia cultural y artística del espacio urbano. El punto contradictorio implícito en estas iniciativas radica

en su costo elevado. En la actual crisis económica que vive el capitalismo, ¿de dónde provienen los tres billones de dólares que han costado las obras citadas? ¿No será que parte de esos recursos los hemos dado —a pesar nuestro— los países del Tercer Mundo? Además, ¿no se corre el peligro de realizar una ciudad cultural escenográfica, vaciada del contenido social que les otorgaría vitalidad a las funciones y los símbolos, cuando, como ha ocurrido en París, el centro expulsó en veinte años casi un millón de habitantes de recursos medios y bajos? El problema de fondo radica en que las imágenes inéditas de la arquitectura y el urbanismo, válidas para el siglo XXI, deben fundamentarse en una sociedad radicalmente renovada, que supere las contradicciones internas inherentes al sistema capitalista.

Revolución y Cultura, no. 2 de 1989: 34-39



Alguien que escucha los colores [Entrevista a Ruperto Jay Matamoros]

Mayté Rodríguez Blanco

Ruperto Jay Matamoros es en cierto sentido y en buena parte de su obra, una especie de neocostumbrista... Matamoros suma a las realidades de sus expresiones personales, las irrealidades del tiempo, las de su imaginación y las no menos preciosas de su candor irreductible.

[...]

Los pintores ingenuos encaran también, desde sus peculiares universos individuales, el espectáculo de la realidad: disfrutan el esplendor de la naturaleza, escudriñan los talleres donde se ejercen los oficios, participan, conmovidos, en actos y conmemoraciones de fervor ciudadano, y sobre todo, contemplan el mundo con un candor que es la esencia misma de su pintura que nos entregan como invitándonos a sumergirnos en una nueva Edad de Oro.

Algunos de ellos, claro está, nos llevan a las realidades de su fantasía, a los sueños de su razón, al ámbito cromático y extraño que logran plasmar en sus telas acaso para evadir los duendes interiores. Pero todos, sin excepción, transforman incesantemente nuestra percepción artística del mundo y nos aproximan a un espacio a la escala del hombre, a una tierra donde todas las fantasías y sueños son posibles.

Fayad Jamís

De palabras al catálogo, exposición **11 Pintores Ingenuos de Cuba**

Bendito anaranjado

A la sombra de un árbol florecido ha transcurrido su vida. Aunque quisiera, no podría negarlo. Flores, colores, textura, savia y hojas se le han escurrido innumerables veces de entre las manos. Ahora mismo está parado debajo de él. Gente famosa y sencilla ha venido hasta aquí para felicitarlo. Ruperto Jay Matamoros, pintor primitivo cubano, autodidacta como casi todos los artistas *naïfs*, tras una vida casi nonagenaria recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas justo cuando el siglo XX va cerrando los ojos. Para él no hay menor modo de eternizar este momento que en un cuadro, así que ya va figurándose cómo será su próxima obra *Como un árbol viejo*. Apenas distingue a los invitados, no escucha los aplausos ni las solicitudes de entrevistas que le caen encima. Ha vuelto a su infancia, a la humilde casa del San Luis natal, y se ve recostado bajo la sombra de aquel amigo en la finca La Mariana... “Estoy juntando flores seducido por este color de fuego y machaco



Estoy juntando flores seducido por este color de fuego y machaco

los frutos más increíbles para sacar aquel bendito anaranjado. Mis manos están bañadas con la tinta que brota del corazón del aguacate, del madrás, de la peonía, de los sedimentos del carbón...” Sus numerosos hermanos han creado un equipo de pelota y reclaman su presencia, pero el pequeño Ruperto no puede dejar aquella loza del patio sin colorear (en eso salió al padre, un negro carpintero venido desde la Dominica francesa, a quien le gusta pintar en sus pocos ratos libres). Por ahora se conforma con unos palitos secos que tengan hojas en las puntas o con la colita de un cerdo sacrificado para la comida de Nochebuena, estos son sus primeros pinceles. Jamás ha visto un libro de arte, no tiene las más elementales nociones de pintura y es tan pobre que no abriga esperanzas de ir un día a un colegio donde lo enseñen a pintar. “Sólo escucho la voz de la naturaleza y quiero aprovechar al máximo la luz del sol”. Así se recuerda.



Ya nunca se desprenderá de esta manía de pintar. Ni podrá mirar las lomas y los ríos de su pueblo, ni los animales que descubre en el monte, sin sentir necesidad de dibujarlos. Pero una vida dura le espera. Se convertirá en albañil, carpintero, sirviente doméstico, chofer, mecánico, ayudante en una fábrica de yeso, antes de viajar a La Habana, donde otra vez tendrá que ser sirviente doméstico. Allí, sin saberlo, le aguardan verdaderos pinceles, verdaderos lienzos. Tampoco puede sospechar que cuarenta y tres años después, la crítica especializada, al diseccionar el desarrollo de la pintura *naïve* en Cuba, concluirá que en este universo se manifiestan algunas individualidades de notable ori-

ginalidad. Ruperto Jay Matamoros es el único de los creadores [...] que tuvo una trayectoria anterior al triunfo de la Revolución. Su obra se ha centrado en el paisaje cubano rural. Allí la campiña deviene en un verdadero mar verde, color que satura sus cuadros de una manera muy propia, contrapunteado a veces por el extraño rojo/naranja de sus flores y flamboyanes. Sin embargo, la presencia del hombre es mínima en medio de estos panoramas, el paisaje, en cambio, llega a humanizarse al extremo de convertirse en una gran mujer verde, acostada y desnuda.¹

Entre pintores

Es 1937. En sus manos ha caído, casi por casualidad, un ejemplar del diario *El Mundo*. Ahí está el dichoso anuncio que le ha quitado el sueño. Ya lo tiene decidido, matriculará mañana en ese curso. Después de la dura jornada de trabajo ha llegado hasta aquella casona del Vedado; esta será la primera y única vez que tomará algunas lecciones de pintura. Lo rodean gente con formación académica, artistas con escuela, pero no se siente disminuido por ello.

Años después evocará para mí aquellos días, a propósito de esta entrevista para *RyC*:



Fue una experiencia que marcó mi vida. Recuerdo que Abela nos daba un caballete, pinceles, estopa y óleo y nos ponía a trabajar. Luego se analizaba el trabajo, se aprendía haciendo. Abela era un antiacademicista por excelencia, decía que el pintor nace con esa cualidad y que las escuelas no podían hacerlo a uno artista. Trabajábamos muy estrechamente ligados a Portocarrero. Una vez estuvo largo tiempo mirándome pintar y me dijo: “Matamoros, no le haga caso a nadie, siga con esos paisajes que son tan suyos, que le va a ir muy bien”. Realmente no tuve miedo a enfrentar lo nuevo, ni sentí que aquellos grandes pintores o los otros que pasaban el curso, me miraran con ojeriza por mis orígenes humildes. Al contrario, salí muy reconfortado cuando al terminar en el Estudio Libre de Pintura y Escultura se seleccionaron algunas obras para ser expuestas al público y entre ellas estaba un cuadro mío titulado *La Vaquería*, pieza que fue adquirida por una de las mejores salas de entonces, la Galería del Prado, perteneciente a María Luisa Gómez Mena.

Paisajes personales

A Jay Matamoros no le gusta para nada el término *naïf*. Encuentro absurda esta palabra que ni siquiera es de nuestro idioma. También me disgusta la clasificación de pintura ingenua porque cuando pinto no lo hago con inocencia, como si fuera un niño que no sabe lo que hace o lo que quiere, y el de primitivo ni se diga, ¿quién ha dicho que soy un pintor de las cavernas que hace pintura rupestre? Me considero, eso sí, un pintor intuitivo, alguien que escucha los colores, que los puede palpar y a quien la música del monte le llega como un susurro o como una tormenta. Soy un pintor que sigue sus instintos y los lleva al lienzo.

No sabría decirle por qué en Cuba hay tan pocos pintores de este tipo. Yo lo lamento bastante y lo he dicho muchas veces porque esta isla es rica y diversa en su geografía y en su flora. La única maestra que he tenido es la naturaleza. Pinto paisajes porque ellos me hablan; sus colores, sus formas, sus texturas, vienen hasta mis cuadros. Aunque reconozco que para mí no hay más paisajes que los de mi tierra. Cuando estuve en Europa ningún lugar despertó en mí deseos de pintar. Soy cubano y patriota hasta en eso. He sido siempre muy observador, tengo un instinto muy especial para relacionarme con las plantas y con las personas. Una vez Abela me preguntó por qué mis montañas cambiaban de color y yo le dije que así las veía desde pequeño, como en la distancia cuando se vuelven azules y menos verdes por el efecto de la luz.

Nunca un paisaje me ha sido difícil y cada obra tiene para mí un motivo de inspiración: mi vida, mis amigos, leyendas que me han gustado, hechos de la vida cotidiana del pueblo. También he pintado retratos urbanos, tengo variaciones del Malecón habanero que han gustado mucho, pero lo que siento de verdad es el campo.

Lo único que le puedo decir es que nací con un pincel en las manos y que de niño dibujaba hasta los muros para entretenerme y hoy quiero pintar hasta el último momento, me gustaría dejar algo hecho para la posteridad.

Un hombre de éxito

Quien lo ve desandar las calles del Vedado, con su andar lento y la vieja boina verdeolivo que siempre lo acompaña, puede pensar que este sereno anciano, de hablar pausado y con ese *cantaíto* típico de los orientales, lleva unos días tran-



quilos y rutinarios, como es común a su edad. Tendrían que seguirle los pasos, llegar a su apartamento y verlo trabajar. Nunca toma bebidas alcohólicas, incluso no le gusta ofrecerla a sus visitas. Pero le encanta el elixir de guinda, que levanta el ánimo y entona el cuerpo. Un día de buena luz, unos sorbitos de este rico preparado, un buen motivo para pintar (“a veces me conmueve algún hecho de la vida social, un cuento que me ha hecho un amigo, el amanecer...”) y ya está el día entero creando, entregado al lienzo con disciplina porque “si se toman en cuenta mis años, no dispongo de todo el tiempo del mundo y tengo mucho por hacer”.

En su modesto y pequeñito estudio, instalado en el balcón de su casa, lo esperan a veces hasta seis bastidores en los que va trabajando casi a la par.

Para pintar necesito estar solo, sin que nadie me interrumpa con conversaciones. Y si tengo alguna preocupación lo único que me saca de ella es la pintura. No mido el tiempo, me puede demorar uno o dos meses si es un mural grande o unas semanas en un formato menor. Pero eso sí, nunca pierdo un lienzo, he desarrollado una técnica para aprovechar el óleo que se me ha quedado preparado en la paleta y con una espátula lo trabajo hasta darle una textura semejante a la piedra.

Mi secreto para mantenerme pintando y de excelente humor es amar intensamente la vida. Me gusta la vida en familia, tuve un matrimonio anterior de treinta y un años del que enviudé y luego me casé con mi actual compañera, Liduvina, con quien llevo veinticinco años. Ese es mi don, la tranquilidad y

la paciencia, el evitar el mal humor. Me gusta hacer maldades sanas a mis amigos y conversar mucho con las personas mayores y con la juventud. Soy un hombre feliz, de una buena salud, que agradece todos los días el poder trabajar.

En las paredes de su casa cuelgan decenas de cuadros suyos. Muchas de estas piezas pertenecen a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, pero como el lugar está en reparación permanecen temporalmente bajo su custodia. Hay también piezas de las que no piensa deshacerse pues son “como la memoria interior de mi vida y de eso uno no debe desprenderse”.

Mientras me explica el sentido personal de algunas de estas obras, le pregunto cómo lo ha tratado la crítica a lo largo de su carrera, ¿esperaba recibir algún día el Premio Nacional de Artes Plásticas...? No demora en responder:

He sido tan bien acogido por todos que eso me ha dado siempre aliento. Los críticos han sido favorables con mi trabajo y tomo a bien el consejo de las personas que ponen atención a lo que hago. Aunque a decir verdad, siempre he creído que a veces los especialistas escriben de una manera tan sofisticada que no llega a buena parte del público y el sentido de esos escritos debe ser ayudar a comprender la pintura. Puedo decirte que me siento tan orgulloso de los premios pequeños como de este que tú hablabas. No me lo esperaba y sé que fue una elección difícil, incluso estaba también entre los candidatos un pintor a quien aprecio mucho, Adigio Benítez. Lo que me da verdadero placer no es el reconocimiento público que viene a veces por una entrevista o por una exposición, es saber que mis cuadros han sido valorados como parte del patrimonio artístico de mi país pues en ellos está Cuba, tendida como una hermosa mujer en medio del paisaje.

Revolución y Cultura, no. 2 del 2001: 27-32.

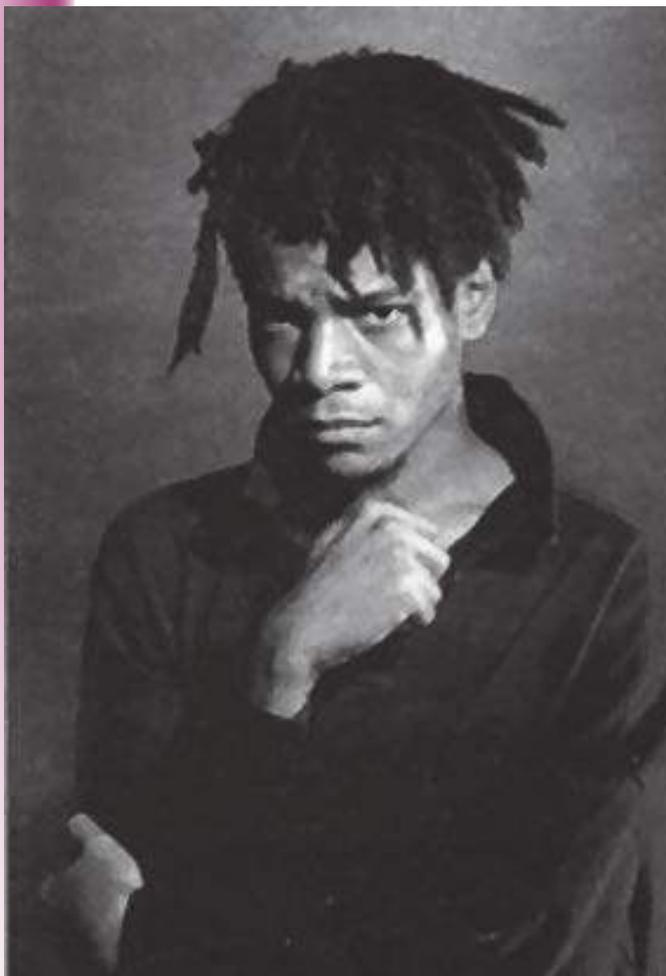
Nota

¹ Gerardo Mosquera. Palabras al catálogo de la exposición *Cuatro pintores primitivos*, 27 de agosto de 1980.

Las paradojas de Basquiat

Luis Felipe Calvo

Se ha dicho, y es cierto, que Basquiat murió dos veces. La primera, cuando a principios de 1979 dejó de *grafitear* los muros de Manhattan. La segunda, cuando el 12 de agosto de 1988 una sobredosis de heroína se lo llevó para siempre de este mundo. Ahora, cuando la obra sobre papel que nos dejara por fin llegó a la Isla que alguna vez estuvo a punto de visitar, precedida por la reciedumbre de un mito que hacia 1997, durante los agitados días de un Festival de Cine Latinoamericano, el filme homónimo de Julian Schnabel había contribuido a fomentar; ahora, cuando en una muestra compartida entre la Casa de las Américas y la Fundación Havana Club, la 7 Bienal de La Habana, fiel al credo que la animó, nos lo acercó lo suficiente como para que nadie pudiera sustraerse a la confirmación o al desdén de cara a esa papelería convertida en objeto de culto, acaso le quede por morir entre nosotros una tercera muerte rebajado a mero arquetipo de lo que la historia del arte le adeuda al mercado. O tal vez se validen definitivamente las pasiones que nos lo perfilan como uno de esos creadores únicos —Duchamp es el paradigma— que de tarde en tarde las artes visuales del siglo XX legaron al mundo. Esta estéril disyuntiva, esta oscura re-lación entre lo perecedero y lo trascendente se me antoja que ilumina —valga la paradoja— la obra toda de Jean-Michel Basquiat.



Había nacido el 22 de diciembre de 1960, en Brooklyn, Nueva York. Su infancia, en la cual evidenció ya su interés por la pintura, se forjó en el seno de una familia acomodada de la clase media, conformada por una madre puertorriqueña (Matilde Andrades) y un padre haitiano (Gerard Basquiat), quienes apoyaron siempre la temprana vocación de Jean-Michel. En un país de culturas múltiples y refractarias a la fusión, resulta una primera paradoja que Jean-Michel Basquiat no devenga representante de ninguno de los términos conformantes de su ser, sino hijo de una cultura urbana popular que tiene a esa megalópolis que es Nueva York como espacio aglutinador. En la piel de la Gran Manzana se forjará el Basquiat inicial, aquel que hizo del muro su soporte principal y del grafiti su recurso expresivo por excelencia; aquel que siendo apenas un adolescente comenzó a dejar su huella inconfundible en las paredes y el *subway* de Manhattan. Sus grafitis, con mensajes satíricos y filosóficos, se harán desde un principio fácilmente reconocibles por la corona de tres puntas que los acompaña y, sobre todo, por la firma que los rubrica: SAMO (*same old shit*, “la misma mierda de siempre”), suerte de médium

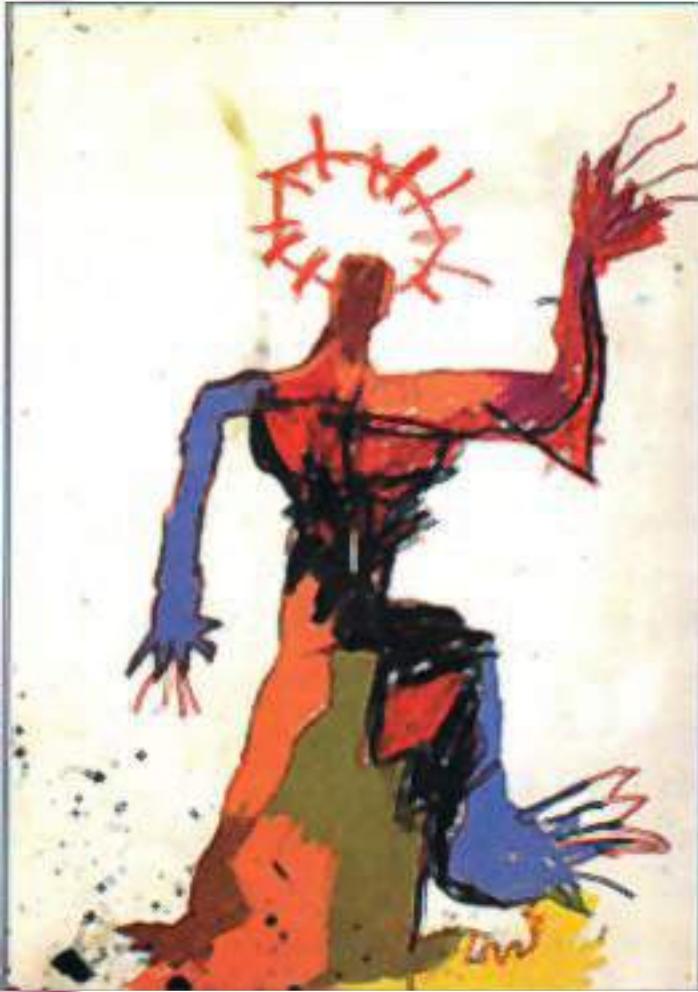
que exorciza sus fantasmas. Basquiat remataría la escatológica ironía sumando el símbolo de *copyright* (©) al conjunto, paradójica asunción de exclusividad para un modo de hacer que no reconoce restricciones ni cobra *royalties*, aunque, como se verá más adelante, el mercado finalmente le impondrá sus “derechos”.

En estos primeros años de creación, el artista apelará a procedimientos varios para dar a conocer su obra: venderá pulóveres pintados y tarjetas postales en las que empleaba la técnica del *collage*. Andy Warhol, que llegaría a ser uno de sus grandes admiradores y amigos, habría de comprarle entonces, en un restaurante del Soho donde almorzaba, una de aquellas postales. Fueron estos los años en que fraguará lo que más por convención que convicción llamaré el estilo de Basquiat: fue tan corta su vida, y tan intensa y agitada, que apenas si tuvo tiempo —ni creo que se haya preocupado por ello— para esa sedimentación de experiencias vitales que se suele llamar estilo. Cierta candidez de su pintura, la vivacidad de los colores, la



espontaneidad de los trazos, acaso emparente su obra con la de quienes se ha dado en llamar pintores primitivos; pero no nos llamemos a engaño por coincidencias epidérmicas: en sus trazos pervive el ludismo del niño que el arte *naïf* trasciende, sus colores no desconocen la suciedad ni se refugian en confortables equilibrios cromáticos, y la candidez en Basquiat me resulta más ilusoria que verdadera, y lo que hay de juego en su obra atenúa la carga irónica que la nutre, como se evidencia en las *Anti Product Baseball Cards* (1979), tarjetas postales donde se permite identificar, en singular oxímoron gráfico, a seres inidentificables.

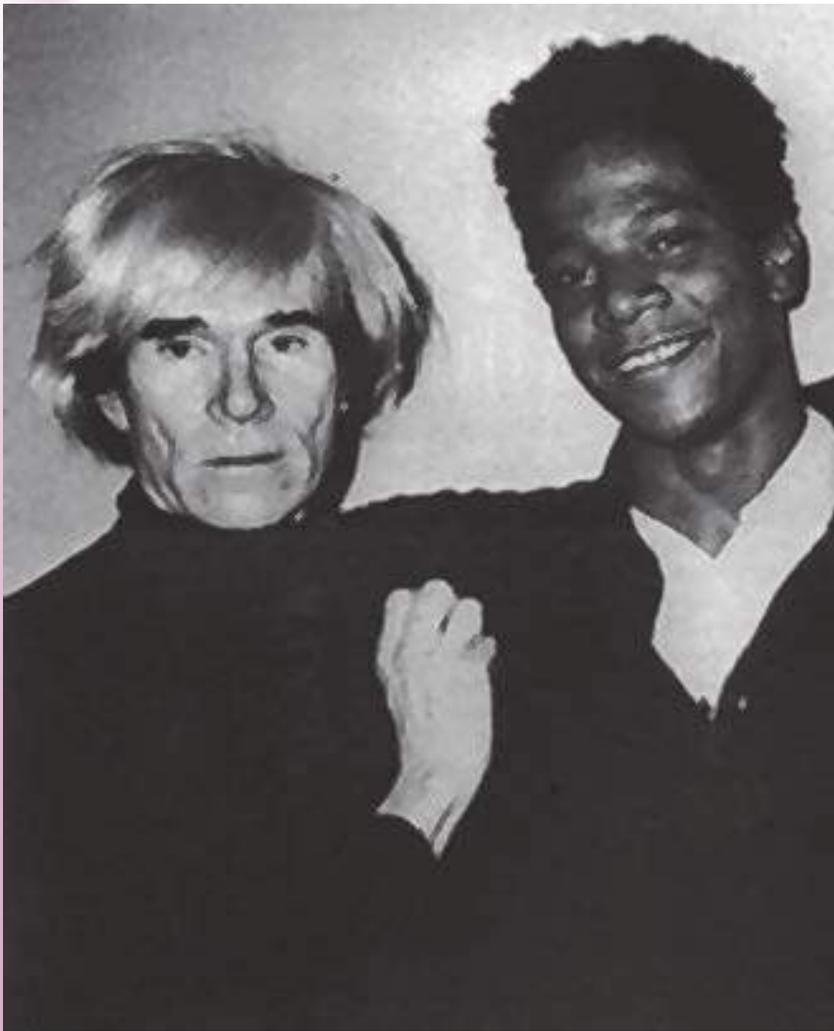
En 1980 participa Basquiat en su primera exposición colectiva: *Times Square Show*, en la que pintará toda una pared utilizando los grafitis de SAMO que lo habían hecho famoso en Manhattan, aunque poco tiempo antes hubiese anunciado que “*SAMO is dead*”. Con la muerte de SAMO concluía una etapa que, otra paradoja, le abriría el camino para una más vital presencia. En efecto: hay en *Basquiat*, la película, una escena sumamente ilustrativa del asunto que refiero, en la que el protagonista recibe una golpiza por parte de dos hombres cuando trata de evitar que se lleven una lámina de zinc en la que SAMO había dejado su impronta. Y es que el éxito alcanzado por Basquiat en esta muestra —resultó uno de los pocos artistas participantes que la revista *Art in America* nombró en sus páginas— fue el inicio de una carrera que le permitiría hacer-



se de un nombre en los predios artísticos neoyorquinos, y, por tanto, todo lo que tuviera su huella habría de comenzar a valorizarse. Ciertamente, había muerto SAMO, pero a partir de entonces Basquiat decidió dedicarse por completo a la pintura y dejar a un lado recientes experiencias musicales. La venta de algunas obras le hizo posible instalar un taller y la labor desplegada a partir de este momento atraerá la atención de varios marchantes. Uno de ellos, Emilio Mazzoli, le propiciará su primera exposición individual en Módena, Italia, hacia 1981; ese mismo año, en septiembre, Annina Nosei se convertiría en su marchante principal. Todo está listo para el advenimiento de su año consagrador, 1982, en el que haría su primera muestra personal en los EE.UU. en la galería de Annina Nosei.

El éxito fue extraordinario y motivó la proliferación de exhibiciones individuales no solo en los EE.UU. sino también en Europa, y de muestras colectivas que contribuyeron a fijar definitivamente su nombre y lo pusieron en contacto con otras importantes figuras del momento, entre ellas Julian Schnabel, el mismo que más tarde llevará al cine la vida de Jean-Michel. De

estos años de furia creadora —tan solo en 1983 realizaría diecisiete exposiciones personales— data su amistad con Andy Warhol, quien mucho hizo, lamentablemente en vano, por hacerlo abandonar su adicción a la heroína, y con quien realizaría tiempo después trabajos en colaboración con resultados desfavorables en opinión de la crítica. Cabe señalar como hitos importantes en su ascensión hacia la fama, la participación en la Bienal del Whitney Museum of American Art (Nueva York, 1983), donde fue el artista más joven allí expuesto, y su presencia en *An International Survey of Recent Painting and Sculpture*, exposición que marcó la reapertura en 1984 del Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York, en cuya acera se las había afanado para vender pulóveres pintados y tarjetas postales en los inicios de su carrera. Es harto elocuente el simbolismo latente en esta imagen del creador que deja de “hacer la calle” y salta, casi literalmente, de la periferia al centro. Sospecho que aquí subyace la más trascendente de las paradojas de Basquiat: la del artista que produce una obra tan poco atractiva a los efectos del mercado y termina siendo una opción más del *marketing* posmoderno, aquel que invierte el eslogan clásico de la publicidad (lo que no se anuncia no se vende) para postular que lo que no se vende no se anuncia, como habría de confirmar hacia febrero de 1985 *The New York Times Magazine*, cuando le dedica la cubierta y una obra suya ilustra un artículo de título revelador: “*New Art, New Money: The Marketing of An Ameri-*



can Artist". Por demás, negro, de padres caribeños y educado en una escuela católica, el éxito de Jean-Michel Basquiat no es la menor de sus paradojas en un contexto en el que suelen triunfar mayoritariamente los blancos anglosajones protestantes. Los últimos años de la vida de Jean-Michel Basquiat fueron de una intensidad variable: muestras colectivas e individuales en los EE.UU.; expuso nuevamente en Europa —una de ellas lo llevó por primera vez a París—; también se dio a conocer en África. La crítica, que tan favorable acogida le había dispensado a su obra, comenzó a ser menos benevolente, lo que unido a la muerte de Andy Warhol provocó que se sumiera en una suerte de retiro en el que apenas trabajó. La necesidad de nuevas obras para exposiciones en París, Dusseldorf y Nueva York organizadas por Vrej Baghoomian, su nuevo marchante, lo forzó a pintar nuevamente.

Otra vez conocería el éxito, pero sería la ocasión postrera. En junio, en Hawái, se somete a una cura de desintoxicación; el 12 de agosto de 1988 se le hallaría muerto en su apartamento de la calle Great Jones. Se había cerrado el ciclo de una vida creadora que del SAMO de la corona de tres puntas al Basquiat que exhibía en galerías y posaba en portadas de prestigiosas publicaciones, produjo una obra singular y de lecturas plurales que descubría al niño que siempre fue, y a la que, si de una parte, por la vocación efímera de sus grafitis liminares, por el carácter de obra abierta, no definitiva, puede uno acercarse a la sensibilidad posmoderna en que se produjo, por otra, cuando se exhibe, cuando comienza a ser coleccionable, catalogable y cerrada, cuando se perpetúa en reproducciones, cuando, en fin, juega al juego del mercado, no puede uno menos que pensar que la iconoclasia de Basquiat, como su candidez, es más ilusoria que substancial, como la de esa música rap que cierta vez produjo, expresión ayer de la irreverente cultura urbana afroamericana, garantía hoy de premios en los circuitos del mercado musical. Esta última paradoja me lleva a la estéril disyuntiva del inicio: ¿la obra de Jean-Michel Basquiat, podrá asimilarse a la majestuosidad de la corona que tanto prodigó, o será un artificio más del mercado? *Same old shit*, pudiera decirse.

Revolución y Cultura, no. 2 de 2001: 43-47

Ballet de Camagüey: un sueño de dos décadas

Roberto Méndez

Tal vez todo no comenzó aquella primera noche de diciembre, en que los espectadores principieños vieron abrirse el telón del Principal para mostrar un mundo de sílfides inspirado en los sueños de Corot. Quizás fue mucho antes, en una tarde de fecha olvidada, cuando una niña vio a través de las rejas de una mansión burguesa cómo surgía una bailarina de una caja de celofán y danzaba para los asistentes a un exclusivo cumpleaños; como en los cuentos de Andersen, la pequeña, que se llamaba Vicentina de la Torre, supo que su destino era el ballet. Pero en el Camagüey neocolonial había más dificultades para cultivar el arte que para deshacer un hechizo en la helada Dinamarca; mucho tuvo que esperar, por fin pudo obtener una beca en la Academia Alicia Alonso y, en 1956, fundó su propia escuela en Camagüey. No era la primera institución que impartía esa disciplina en la ciudad, pero sí la única que lo hizo con rigor y sana pedagogía, sin propósitos comerciales y con facilidades especiales para los más dotados, aplicando las enseñanzas de los Alonso.



En 1961, los salones de Vicentina obtienen el rango de Academia Municipal, que ya en 1965 pudo integrarse por derecho propio a la Escuela Provincial de Arte. Solo dos años después, consideró que estaban maduras las condiciones para crear una compañía profesional de ballet, la segunda del país. ¿Con qué recursos contaba para ello? Un puñado de estudiantes bien dotados que aún cursaban la enseñanza media, la colaboración de algunos profesores y coreógrafos nacionales y muchos, muchísimos deseos de trabajar.

No solo rosas

No todo fue rosas y aplausos tras la función inicial. Los noveles “profesionales” debían estudiar en Secundarias Básicas; solo después de las 5:30 pm podrían iniciar los entrenamientos en los salones de la Escuela y debían ensayar luego hasta cerca de la medianoche. Es cierto que el Ballet Nacional prestaba apoyo: la hoy primera bailarina Marta García hizo aquí sus primeros roles como solista, Alberto Méndez y Adolfo Roval colaboraban en los montajes de los clásicos y servían de ensayadores, además de aparecer en escena (los viejos balletómanos camagüeyanos no han olvidado el Dr. Coppelius de Roval o la Mamá Simone de Méndez).

Los fundadores que aún permanecen en la Compañía agradecen a Vicentina la formación que les dio. Manelyn Rodríguez, hoy ensayadora afirma: “Desde la Escuela, Vicenta nos guio, nos enseñó cómo vestirnos, la importancia de llegar puntuales al teatro; el repertorio clásico lo fui-mos aprendiendo desde que éramos estudiantes, hacíamos fragmentos de *El lago de los cisnes*, *Coppelia* y *La fille mal gardée*. Esta agrupación de hoy es el fruto de su lucha incansable”.

Cisnes entre cañas

En 1969, el Ballet de Camagüey está preparado para empeños mayores. El Ballet Nacional de Cuba envía a Joaquín Banegas, *maître* de experiencia para asumir la dirección de la compañía, junto a él viene su esposa, la bailarina Silvia Marichal. Vicentina conservará la dirección de la Escuela, para garantizar la formación rigurosa de nuevas figuras.

Las condiciones de trabajo no son nada fáciles. Los salones de la Escuela resultan ya insuficientes; el Principal, único teatro disponible, funciona como cine y solo se puede ensayar en él de madrugada cuando terminan las tandas; también están deteriorados sus camerinos y no es raro que, en una noche lluviosa, el escenario se empape durante la función o una bandada de murciélagos interrumpa con sus chillidos las líricas partituras de Adam o Chaikovski. Tampoco las condiciones de vida eran fáciles, muchos aún no comprendían la necesidad de que existiera un ballet profesional y antes de lograr obtener una casa, Banegas tuvo que errar mucho tiempo por hoteles o simplemente dormir en su despacho.

La primera tarea a la que se entregaron fue a la de crear un público y no solo en la capital de la provincia. Debieron vencer muchos prejuicios y una que otra función concluyó en violentas confrontaciones entre los artistas y algunos ignorantes. El público a veces se asustaba otras, reía incontinentemente, pero el empeño triunfó. Tanto insistieron en presentarse en los campamentos de la Columna Juvenil del Centenario que estos se entusiasmaron y les construyeron un escenario móvil, el cual los mismos bailarines tenían que montar, como un circo, antes de comenzar la función.

Este bailar en medio de dificultades permitió el obtener un verdadero profesionalismo. Delia Ballart, bailarina de aquella primera hornada, recuerda: “Fue una etapa muy linda. No solo se creaba en el salón, sino había que intervenir en cada elemento del espectáculo. Faltaban muchos elementos materiales, tuvimos que aprender a maquillarnos solas, a veces con clavos despuntados y quitarnos luego la pintura con brillantina”.

Si Vicentina había enseñado la meticulosidad del trabajo artístico, Banegas implantó la disciplina de la labor integral; él mostró que el trabajo del cuerpo de



baile debe asumirse como un todo, pero eso no evitó que supiera seguir a las nacientes individualidades que en él surgían. Ayudó muy especialmente a la cohesión del colectivo, nunca dejaba de asistir a un chequeo de emulación o a una asamblea política y allí hacía críticas relacionadas con el trabajo artístico. Algunas veces hubo contradicciones con él, pero la gran mayoría coincide en que recibieron en lo personal una gran ayuda.

Los clásicos no fueron abandonados, inclusive se enriqueció el repertorio no solo con obras tan conocidas como el *grand pas de quatre* o el *pas de deux* de *Don Quijote*, sino con otras menos conocidas en América como el *pas de six* de *Laurencia*, de Chabukiani o la *Danza Heroica* de *Las llamas de París*, de Vainonen. Además, si antes había que traer solistas para los roles centrales, ahora ya podía pensarse en hacerlas integralmente con personal propio.

Pero una agrupación de jóvenes no podía conformarse con conservar el pasado, por eso se volvieron un laboratorio abierto para más de un alquimista de la danza. Allí hicieron sus primeras armas muchos de los coreógrafos más conocidos hoy en Cuba.

Solo para mayores

La Pavana para una infanta difunta, de Ravel, sirvió a Iván Tenorio para crear un enigmático ballet, donde una pareja rompía las convenciones sociales al amarse en medio de una corte de pesadas vestiduras y un clero enmascarado. La obra se estrenó en 1970 y no ante un público convencional sino en los Talleres Ferroviarios. Al año siguiente, la cantata *Carmina Burana*, del polémico

Carl Orff, le servirá para unos *Juegos profanos* que son una especie de parábola sobre los instintos primarios en el hombre y cómo van conjugándose con sentimientos positivos, en un proceso de creciente socialización. Ello no impidió que, en 1972, se recreara con la pura belleza de la música de Bach y creara en *Momentum* un gran fresco en movimiento.

Por su parte, Gustavo Herrera, quien se había incorporado a la compañía en 1969, pudo desarrollar allí su visión espectacular del ballet; su *Saerpil*, aunque bordeaba una peligrosa fidelidad a Maurice Béjart, era una obra pintoresca y funcional que aún permanece en repertorio. Con *Testimonio* procuró acercarse con un tono de denuncia a la actualidad político-social y en *Sikanekue* recreaba el mito central del ñañiguismo de manera muy libre. Este último ballet aún es muy recordado por algunos integrantes del conjunto, pues por las dificultades materiales para lograr una producción completa del espectáculo, debieron realizar ellos mismos las máscaras, pelucas y otros elementos de *atrezzo*.

El público acogió con interés estos experimentos. Muchas veces el teatro debió abrir a las siete de la noche para recibir aquella masa humana que, impaciente, esperaba en el parque. Músicos, plásticos y escritores encontraron fuentes de inspiración y discusión en estas presentaciones. Así, al desarrollarse el ballet, se le dio también un impulso indirecto a otros géneros. Sin embargo, no todo fue comprensión, algunos funcionarios se alarmaron con ciertas “audacias”; así, en el estreno de *Saerpil* la portera fue orientada para que no dejara pasar niños a la sala y *Juegos profanos* fue declarado ballet “prohibido para menores de dieciséis años”, caso único en la historia de la danza.

Logros e incertidumbres

En 1973, el Ballet de Camagüey se presentó en La Habana. El público y la crítica coincidieron en que había ganado un nivel apreciable; eran ya profesionales con una línea original de trabajo, muchos sintieron que Banegas había cumplido su cometido.

¿En realidad podía bastarse la compañía a sí misma? Tal vez el mismo Banegas lo creyó, al marcharse en ese mismo año. Se creó una dirección colectiva, a partir especialmente de los cuadros de la UJC y el Partido de la *troupe*. No era nuevo para sus integrantes el tener que asumir múltiples funciones: un día debían repartir zapatillas y otro ayudar a la confección de un vestuario; tal vez al siguiente, participar en la limpieza del teatro; pero se produjo un notable éxodo de miembros y, aunque se procuró adecuar el repertorio a las nuevas condiciones, los estrenos disminuyeron. Se evidenciaba la necesidad de un cuadro que centralizara el entrenamiento y revisara la línea artística del grupo. Esto se lograría a finales de 1975 cuando Fernando Alonso acepta el cargo de director general, después del noble gesto de consultarlo en asamblea con todo el personal.

¿Otra compañía nacional?

Pese a sus más de siete décadas de vida, Fernando es un hombre ágil y de fuerte voluntad, a quien es más fácil seguir que contradecir. Siempre en activo, deja poco espacio para las entrevistas. Muy temprano en la mañana, se dirige a los salones para orientar personalmente algunas clases, después deberá tomar numerosas decisiones inherentes a su cargo, aunque ha logrado que las diferentes áreas del Ballet piensen y actúen por sí mismas. (Él valora altamente los criterios personales siempre que estén bien fundamentados). Tras el almuer-



zo, supervisará algún ensayo y tal vez tenga alguna otra reunión. ¿Cómo logra interesarse también por la marcha de las escuelas de danza, recibir invitados extranjeros y no descuidar, como él afirma, su propio entrenamiento físico? No es sencillo saberlo, sobre todo si conocemos que puede estar unos días en un Festival Internacional de Danza en París, ser profesor invitado del Royal Ballet de Wallonie y miembro del Consejo Internacional de la Danza y no olvidar el asistir a un sencillo estreno en Camagüey. A la edad en que otros profesionales comienzan a pensar en el descanso, Fernando Alonso inauguró una nueva vida; después de fundar el Ballet Nacional de Cuba y dejarlo consolidado, aceptó salvar de la crisis a una agrupación más modesta. No le faltaban buenas ofertas: cargos nacionales y aún la condición de *maître* invitado del Ballet de Nancy en Francia, mas no había muerto en él la llama aventurera que lo llevó junto a Alicia a fundar en 1948 una compañía sin apoyo estatal con un puñado de bailarines.

¿Qué encontró Fernando en Camagüey? Un ballet con las filas diezmadas y pocas figuras de experiencia, con unos pequeñísimos salones de ensayo ubicados en el tercer piso de una escuela primaria, el Teatro Principal cerrado (por lo que las presentaciones se hacían en escenarios inadecuados) y casi nulas posibilidades de realización de escenografía y vestuario. Mucho valió su prestigio para superar algunas trabas, pero su tesón fue mucho más útil.

El flujo de coreógrafos y profesores invitados había disminuido notablemente. Él se consagró a entrenar a los jóvenes en los más mínimos detalles de la técnica clásica, se revisaron las puestas de obras como *La fille mal gardée* y el II Acto de *El lago de los cisnes*, aunque por el momento hubiera que ejecutarlas con escenografías y vestuarios que debían estar en un museo de la danza. La experimentación debía ceder por el momento al rigor académico, esto motivó numero-

sas imprecisiones, aun por parte del público; injustamente, algunos lo acusaron de conservadurismo. En realidad, se procuraba mantener el repertorio anterior: clásico o moderno, pero interpretarlo con la mayor dignidad posible.

Para él nunca ha habido noción de un nivel “provinciano” contrapuesto al “capitalino”. Recién llegado a Camagüey, declaró a la prensa que del mismo modo que las compañías de los teatros Bolshoi y Kirov en la Unión Soviética tenían idéntico rango, así podría lograrse con el Ballet de Camagüey respecto al Nacional. Muchos pensaron que era afirmación gratuita, pero ese ha sido su acicate hasta hoy.

Un año decisivo

1978 fue un año clave para la Compañía. Se obtuvo una sede adecuada: una antigua villa señorial donde se construyeron dos grandes salones, a los que luego se irían añadiendo una fábrica de zapatillas y un taller de realización escenográfica. El Teatro Principal había reabierto sus puertas con mejores condiciones el año anterior. Aunque no había cesado totalmente la inestabilidad del personal, prevalecía ya un trabajo más asentado y coherente y comenzaban a destacarse jóvenes figuras como Aida Villoch, Pedro Martín, Dania Cristiá y Osvaldo Beiro. Era el momento propicio para la primera gira internacional: visitaron Checoslovaquia, Rumania y la Unión Soviética.

La revista *URSS* afirmó: “Los espectadores señalaban el característico modo de interpretación propio de los artistas del Ballet de Camagüey, su rico y siempre nuevo repertorio. Atrae la afiligranada e irreprochable técnica, el fino gusto y el sentido del estilo. Los bailarines dominan en igual medida el baile clásico, el estilo moderno y la danza puramente cubana”.

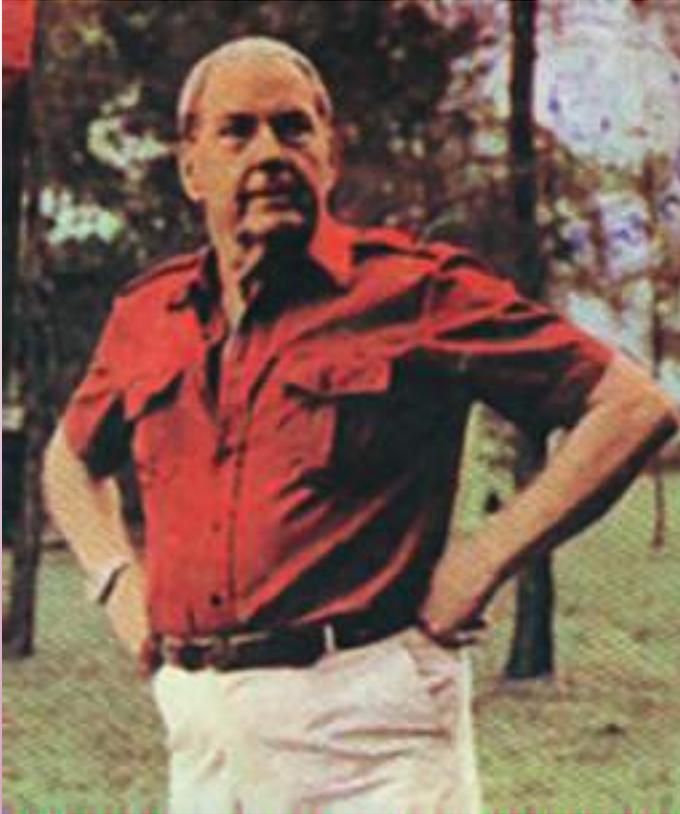
La crítica praguense Vera Petricova, admirada con las puestas de *Saerpil* y *Cantata* cerró un artículo de este modo: “El Ballet de Camagüey confirmó, también esta vez, la fama excelente que tiene”.

Poco después de su retorno al país, surgirá un Grupo de Experimentación coreográfica, con el propósito de convertirse en un taller de ballet contemporáneo. Aunque tuvo corta duración, facilitó el desarrollo de coreógrafos propios, lo que evitaba la habitual dependencia de invitados para los montajes; con obras bien diferenciadas, Francisco Lang, Lázaro Martínez y José Antonio Chávez, han ampliado considerablemente el repertorio de la *troupe*; en contra de lo que algunos esperaban, Fernando no obstaculizó esta experimentación que parecía ajena al mundo de los cisnes y los príncipes, sino la estimuló, atendiendo muchas veces, más a lo saludable de este empeño que al gusto personal.

Precisamente, el coreógrafo José Antonio Chávez opina: “Fernando nos aportó su experiencia artística. Con él se obtuvieron cosas que otros no soñaron. Antes se necesitaban otras cosas, pero jamás pudo pensarse en esa dimensión internacional que hoy tenemos”.

Un resumen forzado

Alguna vez habrá de escribirse un libro sobre los aportes de Fernando Alonso al Ballet de Camagüey y no deberá limitarse al aseguramiento de las condiciones materiales imprescindibles, ni siquiera a su labor magisterial, sino ha de destacar su papel de promotor artístico en la provincia y el país: él ha roto fronteras, ha permitido un constante intercambio de figuras y montajes con el Royal Ballet de Wallonie que dirige el cubano Jorge Lefebvre, ha creado



unos Festivales de Danza con frecuencia bienal, que van tomando carácter internacional, donde están, junto al ballet, la danza moderna y el folclor; se ha invitado a colaborar a coreógrafos tan diferentes como Alberto Alonso, Lorna Burdsall y Ramiro Guerra. Los estudiantes de ballet de la provincia han ganado una inusitada ventaja respecto a sus congéneres de otros sitios, por su continuo intercambio con la compañía.

No solo se han ampliado las giras internacionales, que han incluido varias naciones de Europa, Asia y América Latina, sino que se ha prestado colaboración técnica en México, Perú, Ecuador, Colombia y Bolivia, mientras continuamente llegan bailarines —provenientes de naciones con fuertes escuelas como son Francia e Italia— que desean trabajar temporalmente con la agrupación.

Pero tal vez lo más importante, al menos para la provincia, es que a su alrededor se haya creado un ambiente artístico que aúna poetas, artistas, plásticos, compositores, muchas veces en aventuradas búsquedas de un arte total. Baste recordar la experiencia del actor Adolfo Llauradó y el grupo de jazz Fervet Opus con el coreógrafo Lázaro Martínez, para el controvertido ballet *Altazor*, las escenografías de Manuel Alcaide o los diseños del ceramista Nazario Salazar para diferentes obras.

Trasponer las verjas de esta Villa, donde el mucho trabajo no permite visitantes ociosos, es algo con que muchos sueñan. Entrevistar a su director no es tarea fácil y mucho menos obtener de él declaraciones sensacionales, pues lo verdaderamente sensacional es el trabajo que él, con un ánimo que no decae, conduce. Es preferible seguir silenciosamente junto a la fuente con su alegoría de la Danza, andar por el sendero de lajas hasta los salones y escuchar una voz que exige un movimiento acabado y limpio y es capaz de explicarlo biológicamente hasta el nivel de las cadenas de proteínas. ¿Para qué exigirle que nos revele su mayor secreto? Ese lo saben todos: hay que trabajar sin concesiones. Esa muchacha, de agudo perfil a lo Botticelli, Manelyn Rodríguez, quien rehúye tercamente a los fotógrafos, confirma la trascendencia de Fernando Alonso en el Ballet de Camagüey: “Fernando ha sido un continuador, o algo más, una palanca impulsora, él continuó la lucha insaciable de Vicentina de la Torre y de Banegas, y materializó sus anhelos en esta compañía que ha alcanzado altos niveles gracias a su experiencia”.

Nada tendríamos que añadir a algo tan sencillo y profundo. Nos marchamos despacio, mientras el insistente rumor de los pianos nos despide desde lejos.

Revolución y Cultura, no. 6 de 1989: 4-11

Gladys, la danza [Entrevista a Gladys González]

Mayra A. Martínez

Gladys González no es solo esa rítmica y criolla bailarina que vemos a través de cualquier programa televisivo. Tras esta mujer alegre y creativa, se esconde una artista incansable, una coreógrafa ansiosa de búsquedas, toda una historia dentro de la danza popular cubana.

Juana María González Camejo, es bien conocida entre nosotros como bailarina y, en particular, a través de una de las facetas de su vida, la de profesora. Quizá algunos le deben, en cualquier rincón del país, el disfrute de un chachachá, de un mambo o una lambada. Por supuesto, me refiero a Gladys, quien junto a su compañero de danza y de vida, Antonio, enseñó a bailar todos los ritmos en el célebre espacio televisivo "Aprendiendo a bailar" durante siete años. Sin embargo, la mayoría desconoce, en buena medida, la amplitud de su labor coreográfica, con disímiles montajes para el cine, cabarets, teatro musical, galas masivas, circo o para colectivos del prestigio del Ballet Nacional de Cuba, Conjunto Folclórico, Danza Nacional, Ballet de Camagüey, Conjunto Artístico de las FAR o el Ballet de la Televisión.

Su fecundidad creativa ha dado frutos en espectáculos atrayentes, de grandes exigencias, como la gala efectuada durante la Tricontinental, en el Estadio Pedro Marrero, en 1965; la presentada por la delegación cubana en los Festivales Mundiales de la Juventud y los Estudiantes en la RDA, en 1973 o en nuestra capital, que colmó el Estadio Latinoamericano, en 1978, así como la mostrada por Cuba en las Espartaquiadas checoslovacas, en 1985. Ese mismo año, Gladys



preparaba la coreografía de “Una noche inolvidable”, en el Cabaret Parisiën del Hotel Nacional y la de Kid Chocolate, pieza del dramaturgo Jesús Gregorio, en el Musical de La Habana. No en balde Alejo Carpentier advirtió que “el oficio de bailarina no es una prebenda” y, menos aún, si esto alterna con la multiplicidad artística a que se somete Gladys González.

Por una casualidad, Gladys se estrenó como coreógrafa en 1960, con el Mambo no. 5, de Pérez Prado, bailado en el Teatro Ideal de Ciudad México. Hasta entonces, su único anhelo consistía en bailar y esto la satisfacía, con creces, así que no tomó mayor interés en continuar con los montajes. Había debutado, siendo una niña, con el grupo de bailes dirigido por Luis Trápaga en el Canal 4 de la TV cubana.

—Trabajábamos intensamente —recuerda Gladys—. Hacíamos alrededor de cinco programas semanales, con entrenamientos en las mañanas, ensayos y más tarde, salíamos en vivo. En realidad, no lo necesitaba para vivir, sino por la realización de mis deseos. Estuve cinco años en ese cuerpo de baile y ganábamos poco, pues no teníamos edad laboral. Cuando quebró el canal, ya que los Mestre, dueños del 6, acapararon todos los anunciantes, nos quedamos en la calle y decidí formar una pareja con uno de los muchachos del grupo, Freddy.

Gladys había estudiado danza en Pro Arte Musical y recibió lecciones de bailes españoles en la Artística Gallega con Eduardo Muñoz (El Sevillanito), durante varios años. Más tarde, ingresó en la escuela del Ballet Nacional, donde tuvo de profesores a Carlota Pereyra, Manuel Hiram, Luis Trápaga y otros.

—Esperaba con ansiedad la visita de amigos de mi familia —cuenta—, para cantarles, bailarles o interpretar algún drama escrito por mí. Mi padre era maestro y mi madre, profesora de música de la escuela pública no. 4. En aquella época marginaban un poco al artista y no era bien visto ser bailarina popular, pero esto me motivó siempre. Creo que influenció bastante una criada llamada Justa, negra, gorda y tocadora de rumba en cajón. Con ella iba a los carnavales y “arrollábamos” por el Prado al ritmo de las Bolleras. Después, el entrenamiento en el Ballet Nacional definió mi porvenir. A esta institución acudían diversos maestros y tuve la oportunidad de estudiar ballet, bailes de carácter y danza moderna. Recibí una formación integral. No obstante, quien más contribuyó a mi formación como bailarina y, posteriormente como coreógrafa, fue Luis Trápaga.

Gladys y Freddy reciben su primer contrato internacional. Viajan a Puerto Rico y actúan en el Hotel Caribe Hilton. Luego, parten hacia México centralizando el espectáculo “Obacoso Batá”. Van por tres meses y están en la cartelera del Cabaret Los Globos y del Teatro Ideal durante un año. La prensa señala “son la mejor pareja de baile que ha venido a México”; “nadie en una revista debe ser figura, todos deben servir al conjunto, para la perfecta sincronización del espectáculo [...], sin embargo en ‘Obacoso Batá’ sobresale la pareja de Gladys y Freddy [...] en La Habana han causado sensación y eso está pasando en México. En 1958 obtuvieron los cinco premios de la prensa habanera y estuvieron un año seguido cosechando éxitos en Tropicana”; o en otro artículo llaman la atención acerca de que “cuando una pareja de baile llega a una notoriedad excepcional, a la fama y el prestigio que han alcanzado Gladys y Freddy, es que sus méritos son realmente altos, porque este tipo de actuaciones siempre se ven con relativa atención y, generalmente, en la memoria del espectador, queda el recuerdo de un baile



de conjunto o de unas canciones o de unos intérpretes... pero nunca, o casi nunca, se recuerda como lo mejor a una pareja de bailarines”.

Tras el triunfo en México, actúan en el Teatro Million Dollar de Los Ángeles, California, y son contratados por el Hotel Dunes de Las Vegas, Nevada. Con posterioridad, se presentan en el Hotel Fontainebleau, de Miami. El día de descanso, cada semana, volaba a La Habana para bailar en la TV y, ante la inminente ruptura de relaciones entre Cuba y los Estados Unidos, rechaza un contrato para presentarse durante cinco años en el Latin Quarter de New York y se radica definitivamente acá.

—En aquellos tiempos —rememora— no me planteaba ninguna búsqueda, solo bailaba con inmenso placer. Admiraba mucho a Sonia Calero y como pareja a Ana Gloria Varona y Rolando. Tuve la suerte, además, de contar con la ayuda de coreógrafos importantes como Trápaga, Rodney, Adolfo Roval, Menia Martínez, Joaquín Riviera, por citar algunos; del profesor Joaquín Banegas, del director de TV Amaury Pérez García y, especialmente, de Alicia Alonso, para cuya compañía trabajo hace quince años, y quien me ha brindado todo el apoyo y la comprensión necesarias para el desarrollo de mi labor coreográfica. Además, cada medio aporta una vivencia diferente. Nunca olvido lo que me sucedió en Tropicana, una noche, mientras bailaba con Freddy un *rock and roll*, en una producción de Rodney. Tenía el pelo negro y una cola de caballo postiza, de moda en aquel momento. A la mitad del baile, con el tremendo movimiento, sale volando la cola y cae en medio de la pista. Le doy una patada y contrario a mis intenciones, para en el borde del escenario. Un hombre bastante alegre la tiró a otro y mientras bailábamos, veíamos la cola volando de mano en mano,

riendo todos, por el cabaret. Por supuesto, terminé llorando, con una increíble reprimenda de Rodney, pues entonces a nadie podía caérsele ni un gorro, ni un arete, ni nada y te podía costar el puesto de trabajo, sin dilaciones.

Su regreso a Cuba significó un reencuentro consigo misma como solista. Se incorpora, a petición de Menia Martínez, al Ballet de Cámara de Ana Leontieva, de estilo neoclásico y permanece con ese grupo durante seis meses, inmersa en ensayos. Al mismo tiempo, acude al llamado de Alberto Alonso para formar el claustro de profesores de danza en la Escuela para Instructores de Arte e impartir clases por dos años. Ingresa al Conjunto Experimental de Danza como primera figura y actúa en diversas obras, como Misterios I, II y III, de Tomás Morales; El solar, de Alberto Alonso; En el parque, de Joaquín Riviera y Forma, color y movimiento, de Trápaga.

—Fue un trabajo muy interesante pues se unieron pintores de la talla de Mariano, Sandú Darié, Martínez Pedro y músicos como Argeliérs León, Leo Brouwer, Valera o Juan Blanco. Sin embargo, se da la gira a Europa del Conjunto con el Music Hall y decido no irme. Tuve que enseñarle mi rol en *El solar* a otra bailarina e incluso Alberto se disgustó conmigo por eso. Coincide con que Marcos Behemaras, director de la TV, crea en 1964 un ballet de la televisión. Hasta entonces, no existía esa nomenclatura. Fundamentalmente, los bailarines eran de cabaret y se unían solo para salir en ciertos programas. Llamó a Trápaga como director del proyecto y a Cristy Domínguez y a mí como asesoras. De hecho, comencé el montaje de coreografías y seguí con mi labor profesoral y, además, bailé de solista en dicho ballet. Ahí conocí a Antonio. *Inmersa en el dominio de los recursos televisivos, Gladys asistió a un curso de dirección de TV, en calidad de oyente, con el propósito de esclarecer sus conocimientos del medio adquiridos en la práctica de los años. Sobre los encargos para la TV aclara que el coreógrafo está obligado a ser rápido y efectivo, puesto en función de los requerimientos del director, quien busca el balance global del programa. Por lógica, el coreógrafo en la TV tiene que conocer profundamente las posibilidades técnicas, de las cámaras, las lentes, las luces... De este modo, ha realizado tanto obras cortas, con una duración promedio entre los tres y cuatro minutos, como coreografías para programas especiales, comedias, dramas o infantiles. Ir de un entorno creativo a otro le ayuda a refrescar su labor, volviendo al día siguiente con una perspectiva mejor.*

—No me gusta dedicar todo el tiempo a una sola coreografía. No me amilano ante ningún encargo. Más bien, me atrae enormemente enfrentarme a diferentes propuestas, desde una velada cultural, en actos conmemorativos, gracias a los cuales he podido realizar un amplio trabajo con los aficionados y recuerdo con cariño, por ejemplo, un espectáculo con el Circo Nacional, donde no hubo bailarines, sino los propios circenses. También, viví una grata experiencia con el Ballet de la RDA, en 1979, al montar *Congas* para el programa “Ein Kessel Buntes”. Durante un mes les impartí entrenamiento y no fue fácil, pues, aunque son estupendos bailarines, no saben mover las caderas como nosotros. Y no quería que repitieran automáticamente los gestos, sino que profundizaran en las raíces, en cada paso del baile, en los antecedentes y surgimiento del ritmo. Al final, sentí cómo habían captado el espíritu de nuestro carnaval. Nada mejor que haber trabajado con distintos colectivos danzarios. Eso ha contribuido al enriquecimiento de mi desarrollo coreográfico. Cuando pienso en una idea danzaria, por supuesto, trato de adecuarla al estilo y las posibilidades



expresivas de cada grupo. Esto propicia un flujo y reflujo indispensable para realizar un buen montaje. Puedo decir que ningún bailarín de grupo me es ajeno a estas alturas.

Entre las principales coreografías realizadas por Gladys en años recientes, están una veintena para el Ballet Nacional de Cuba. Su debut con esta compañía tuvo lugar en 1975, con la pieza Por Puerto Rico, que conquistó Mención en el Festival de Escuelas de Ballet y Danza Moderna. Así-mismo, destacan para este colectivo La metáfora del amor, con música de Leo Brouwer, Contro-versia con música de Frank Fernández o Las Pericas en versión sonora de Rembert Egües. Con el ballet Premonición de Sergio Vitier, estrenado por Danza Nacional en 1984, alcanzó el Primer Premio en el concurso coreográfico de la Asociación de Artes Escénicas de la UNEAC. Memorables son los montajes para La verdadera historia de Pedro Navaja, bajo la dirección de Jesús Gregorio y El caballero de Pogolotti, de Héctor Quintero, ambas en las tablas del Teatro Musical de La Habana, así como el espectáculo "Hola Cuba", hecho por artistas soviéticos, en 1989. En Mos-

cú, también impartió clases magistrales a profesores de danzas folclóricas y de salón y, en ese año, participó como bailarina y coreógrafa en el show "Cuba canta y baila", mostrado en Varna, Bulgaria. Múltiples escenarios han gozado de su arte, entre otros, los de Jamaica, Italia, Grecia, Finlandia, Nicaragua y España. No obstante, Gladys considera que la tarea de mayor significación en lo profesoral la debe al programa "Aprendiendo a bailar".

—La idea fue de Antonio. Al surgir "Para bailar" comprendió que los jóvenes no sabían interpretar los diferentes ritmos. De hecho, nuestro espacio se convirtió en el complemento esencial del otro. Antonio escribía el guion, dirigía artísticamente y compartía conmigo el magisterio. Estuvimos en el aire siete años y disfrutamos de una altísima teleaudiencia, recibiendo miles de cartas de todo el país. A partir de ese momento, somos "los profesores" y creo que el programa contribuyó mucho al rescate de nuestra identidad danzaria, tanto en lo nacional, como de manera continental, sobre todo, en la juventud. Hace quince años formamos nuestra pareja de baile. Antonio es muy estudioso, investiga nuevos géneros... En broma decimos que él es "la teoría" y yo soy "la práctica". Nos compenetramos artísticamente y además de respetarnos mutuamente, nos alegramos de los éxitos individuales. Antonio resulta tan insustituible en mi trabajo, que me gusta mucho cuando en la calle la gente exclama: "mira, ahí va Gladys, la de Antonio".

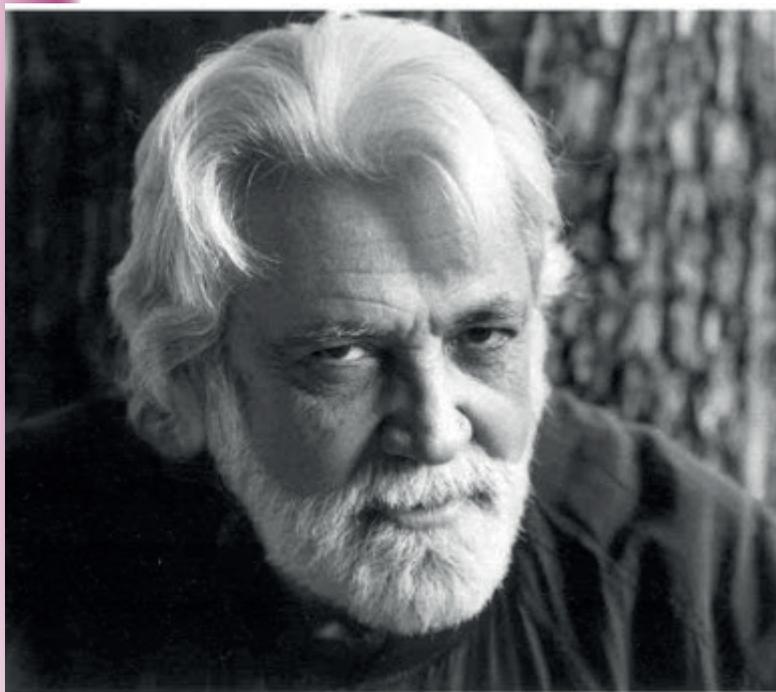
Algo primordial para su equilibrio físico es tomar, entre una y otra actividad, cinco minutos de absoluta relajación. Cumple ciertos hábitos y se considera muy organizada y puntual, pero no soporta el "estatismo", ni la indolencia al enfrentar cualquier proyecto. Le molesta comprometerse con algo y no cumplir lo prometido. A pesar de todo, fiel a los designios geminianos, plantea que necesita retos para calmar su temperamento y estará ligada a la danza hasta su último día.

Revolución y Cultura, 5 de 1991: 21-23

Mi Brasil

Daniel Chavarría

Yo fui un hijo del tedio entronizado en el Uruguay europeo de su *belle époque*. Mientras América Latina era víctima de vendavales políticos y dictaduras, en mi paisito no ocurría nada. Éramos la cacareada Suiza de América, donde ni siquiera perseguían a los comunistas. Lo mejor de nuestra juventud despreciaba la politiquería criolla, con su democracia de pacotilla y su *Pax Uruguayana*; y quienes seguíamos una vocación artística, nos reuníamos en los cafés para sublimar el vacío de nuestra cotidianidad e inventarnos una existencia trascendente. Menos mal que ya algún vate luminoso como Mario Benedetti, escribía sus *Poemas de la oficina*. Yo, que no tenía nada que decir, me fui a vagabundear por Europa. Conocí mundo, visité catedrales y museos, tuve profesiones impensables, aprendí idiomas; pero como el vago proyecto de escritor que era, no encontré nada que agregar a la excelente narrativa de posguerra. Tampoco encontré inspiraciones literarias durante una larga temporada en el fabuloso Magreb. El distanciamiento que me imponían el Islam y la lengua árabe me impidieron descifrarlo, ni siquiera en sus claves primarias.



Yo me hice escritor en el Brasil de los sesenta, aunque no escribí una sola línea hasta quince años después.

Hoy sé que allí se decidió no solo mi destino de novelista, sino mi marcada preferencia por los personajes y situaciones excepcionales.

En el Brasil entré en contacto con la magia práctica de todos los días, con hechiceros y taumaturgos de carne y hueso. Yo había estudiado filología clásica, pero solo al descubrir los cultos indígenas y africanos del Brasil, pude comprender en su esencia la religión grecorromana. En Río y Bahía aprendí lo que ningún helenista erudito me habría podido enseñar sobre la relación hombre-fantasia-voluntad de creer. Por tan manoseada que esté la metáfora de la escuela de la vida, sin ella yo no habría podido

escribir, por ejemplo, mi novela *El ojo de Cibele*.

Conviví con gente lúcida, amé y fui amado por mujeres buenas y sanas que creían en sus dioses; los obedecían, a veces con gran riesgo, les pedían favores y luego les pagaban con ofrendas aun a costa de enormes sacrificios; o se enojaban y hasta los insultaban cuando no les cumplían. Y gracias a la presencia determinante del indio y del negro en la cultura brasileña, aquello era en serio. No era folclor, ni una ética tradicional, ni la tibia ontología de mi catolicismo infantil. Era una fe sólida, casera, legado de abuelos nacidos en la comunidad primitiva, vivos todavía a finales de siglo; abuelos esclavos, imposibles en Europa o en el blanqueado Uruguay. Era el paganismo clásico, vivo y tangible,

repetido en el Brasil del siglo XX; era, para un escritor en ciernes con vocación por la novela histórica, una vía hacia el pasado por el camino de la afectividad y la síntesis. Ojo: a ciertos barrios de Roma y Grecia se llega mucho antes por el atajo de Macondo, que desde la erudición decimonónica.

Jucundaest memoria praeteritorummalorum.

Sí, pero no siempre. Me consta que, con tal de olvidar algunas pesadillas, muchos preferirían perder la memoria para siempre. Pero en cuanto a los males que yo padecía en Brasil, Cicerón tiene razón: conservo en efecto *iucundam memoriam*. Por huir de la persecución de los militares golpistas del sesenta y cuatro, me refugié en el territorio amazónico. Mi urgencia por poner tierra por medio me empujó hacia lo profundo de la selva. Viví entre indios prehistóricos y buscadores de oro. Allí, el piloto que gobernaba una lancha (y por supuesto mi vida) en medio de los rápidos del río Tapajoz, fue el primero en referirme sus encuentros con el Mapicuarí, un monstruo antropomorfo de garras águilas y pico de metal. Hablaba de aquello en presencia de varias personas, con la naturalidad de quien comenta lo que vio ayer en la TV. Yo miraba la atención y seriedad con que todos oían, y me preguntaba si aquello no sería un complot para luego tomarme el pelo. Afortunadamente, no hice comentarios ni di muestras de incredulidad, que me hubieran costado muchos disgustos. Con el transcurso de los días, comprobé que todos los presentes, hombres blancos en su mayoría, creían en las leyendas de la selva. Un dirigente sindical comunista me explicó en Belém do Pará que su padre tenía el don de hacerse invisible; y nadie dudaba allí de la existencia real del Boto, un pez canalla y seductor que en metamorfosis de galán, viola y embaraza muchachitas en las riberas de los ríos. A bordo de un paquebote en aguas del bajo Amazonas, conocí a un indiecito de unos quince años que apadrinado por un misionero evangelista embarcara en Santarem; y en ese poblado ribereño entró por primera vez en contacto con el siglo XX. Cuando lo vi unos meses más tarde, ya hablaba portugués, se untaba vaselina en el pelo y caminaba con alardes de lumpen prostibulario. Había brincado centenares de siglos para caer entre las putas de Manaus. Cuánta historia, cuánta sociología me regaló el Brasil.

Tuve el privilegio y la tristeza de conocer el *sertão* nordestino, víctima por igual de sequías e inundaciones, con sus dramáticas tradiciones medievales, con sus leyendas y su épica de cangaceiros, descritas por el enorme Euclides da Cunha; conocí la africanísima Bahía, pero no solo en el colorido y aroma de sus calles o en la humedad de sus negras y mulatas, sino el universo de Jorge Amado desde bien adentro, entre ritos y ceremonias de candomblé, entre fogatas y tambores, codo con codo con deidades que bailaban ante mí, que me preve-



nían contra enemigos, y me auguraban prósperas y adversas fortunas. Y sobre todo, conocí la Amazonía (ignorada entonces por la gran mayoría de brasileños meridionales). Allí arriesgué por primera vez mi vida; allí aprendí, como el Buda, a esperar, a ayunar y a pensar. A pensar, por ejemplo, en la muerte; no como la vaga abstracción, siempre postergable, que había sido para el aburrido joven montevideano que yo era; sino como algo inmediato, ya fuese el puma, o la surucucú y otras serpientes venenosas; o los militares brasileños; o el paludismo que me hizo perder treinta quilos en siete meses y me llevó al borde de la tuberculosis; y sobre todo, la endémica violencia de aquel *farwest* ecuatorial, en plena selva virgen, a cientos de kilómetros de las riberas del Amazonas, donde una parte de los buscadores de oro eran *outlaws* atormentados por sus tragedias o crímenes, siempre dispuestos a una ruleta rusa, a morir o matar por una palabra, un gesto, un pisotón involuntario. Aprendí a resignarme, a convivir con el miedo, con lo desconocido omnipresente; a resistir la tortura del mosquito implacable, diurno, peor que un cilicio, que se inmoviliza burlón ante tus ojos, que se mezcla con tu aliento, que vibra en tus oídos; me resigné a la humedad más alta del planeta, que te abrasa las axilas e ijares, que te engaña a cada instante con sus frutos recubiertos de musgos jaspeados, de pelusas coruscantes que luego resultan ornamento de un leño seco y duro; o con excrescencias de lúcidas plantas que al tocarlas se te desmoronan en cascadas de un polvillo ambarino; o con perfumes de sirenas que te atraen a la distancia, pero de cerca exhalan un extracto agresivo y hediondo que se aferra a tus ropas y a tu barba y aunque te bañes y te bañes no consigues quitarte; sientes también la burla del río, con sus troncos caídos en la orilla, sus juncos de tallos fuliginosos que se prolongan zigzagueantes hacia el fondo, un mundo de escorzos subacuáticos donde se alteran distancias y volúmenes; y cuidado con los fangos secos que resultan pantanos; y con las conchas vegetales que solapan espinas venenosas; y hasta el aire te escamotea la presencia funicular de babas aéreas que se te pegan a la piel; y resbalas en el jabón que se empoza sobre las hojas de los grandes helechos; y bajo el agua hay raíces que huyen coleando como anguilas; o fragmentos del fondo que de pronto se estremecen y descubres el rombo gigantesco de una raya que se aleja aleteando, y la arena que le cae del lomo enturbia la transparencia del remanso.

Y poco a poco aprendes a no trastabillar, a caminar sobre un suelo que no existe, y en los pocos claros que la selva te abre, tus pensamientos trepan hacia los altos penachos de las palmas; y al atardecer, bajo el mosquitero, o bañándote en el río, cierras los ojos para captar mimetismos sonoros, y disfrutas el saber que no son lo que parecen, y te das cuenta de que tú ni tu vida son lo que parecen; y allí es donde por primera vez te preguntas quién eres, qué quieres, *quo vadis*.

Personalmente, debo a mi estancia en el Brasil, la transformación que se operó en mi sensibilidad y en mi actitud ante las relaciones humanas, el arte y la literatura. No puedo decir si este cambio, que me ha hecho escribir para un público y no para otros, se operó en alguna circunvolución de mi cerebro o en la bioquímica de mi organismo; pero la intensidad de mi experiencia brasileña definió para siempre esa actitud. Y sobre todo, debo a mi amado Brasil de hace treinta años, la necesidad de gritar por escrito lo vivido en sus confines.

Revolución y Cultura, no. 3 de 1998:24-25.