



Analepsis

Retrospectiva de la cultura cubana 1972-2020

SUPLEMENTO
REVOLUCION
CULTURA
11

- . **La memoria de una utopía / 2001**
Jaime Sarusky
- . **En la periferia del mundo/ 2001**
Graziella Pogolotti
- . **Ilustrar la moda en Cuba / 2010**
Pedro Contreras
- . **El último repliegue del perezoso gigante**
[A los 30 años de la muerte de Fernando Salinas]
/ 1992
Mario Coyula
- . **Pórtico del pueblo / 1985**
Fernando Salinas

La memoria de una utopía

Jaime Sarusky

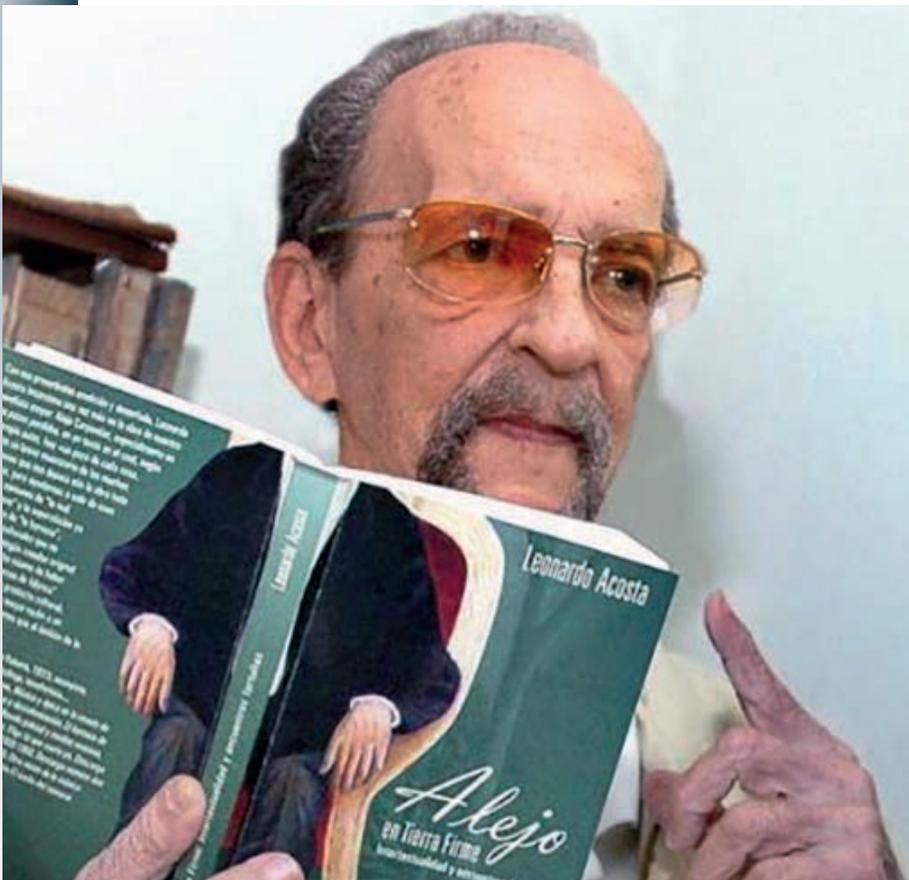
Leonardo Acosta tiene el privilegio de contar con una memoria que encadena con rara eficacia, acontecimientos, personajes, situaciones. Esa virtud, y sus conocimientos indiscutibles de la música cubana, le permiten recoger con precisión lo espectacular, lo desconocido o lo inédito del acontecer musical de la Isla. Después, el investigador procesa toda esa vasta información y puede entregarnos, como lo hace frecuentemente, como lo hace ahora en esta entrevista, valiosos textos que ya conforman una obra sólida en ese campo. Músico él mismo, que formó parte del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, nos revela ahora y aquí facetas de la historia de esa agrupación que con el tiempo se ha ido convirtiendo en leyenda, en mito y, como él mismo afirma aquí, hasta en utopía.

—Para empezar, ¿cuál es tu valoración del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, al cual también perteneciste, desde una perspectiva actual? ¿Qué pensabas entonces del Grupo y explícame el intercambio de opiniones con Leo Brouwer sobre la percusión?

—Cuando empezamos con el Grupo era como un sueño hecho realidad, una utopía conseguida, tanto por el ambiente de fraternidad que existía entre nosotros como por la libertad de creación y por la creatividad y talento de los integrantes.

Después fuimos chocando con la realidad, que era concretamente la atmósfera hostil que existía respecto al grupo en ciertos medios oficiales, por ejemplo, el

ICRT o Instituto Cubano de Radio y Televisión, y el CNC, que era el Consejo Nacional de Cultura, que, a su vez, incluía a la EGREM, o sea, la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales. Y cuando el Grupo estaba afilado para salir a la palestra, resultaba que los medios de difusión nos rechazaban, es decir, ¿qué íbamos a hacer sin la radio, la televisión y el disco? Ahora bien, desde una perspectiva histórica, te diré que el Grupo de Experimentación Sonora fue más importante de lo que la gente cree, y al mismo tiempo menos, teniendo en cuenta todo lo que podíamos haber hecho y que no se hizo por miles de razones y obstáculos a veces absurdos, kafkianos.



En cuanto a mis intercambios de opiniones con Leo Brouwer, como tú dices, no se trataba realmente de una polémica, sino de que Sergio Vitier y yo contábamos, desde el principio, con la percusión cubana como un elemento indispensable, porque entiendo que la rítmica afrocubana es la base de nuestra música popular, mientras Leo la consideraba como un elemento más, no como algo esencial. Era una diferencia de matices, pero de gran importancia.

Al principio llevamos a Changuito (José Luis Quintana), a quien propusimos para el Grupo, pero ya Juan Formell le había hablado para integrar los Van Van y él se decidió por Juanito. ¿Te imaginas el Grupo con Changuito?

Permíteme precisar que no he dicho que Leo rechazara la percusión cubana, como él ha entendido, quizás no me supe explicar. Porque él aceptaba a Changuito, por sus condiciones excepcionales y estudios formales, pero tenía la impresión —equivocada— de que la mayoría de los percusionistas carecían de formación musical integral, que es lo que Leo buscaba en sus músicos.

Y es que él tomaba como modelo a los Beatles. Yo creo que su idea era formar un grupo que fuera la respuesta cubana a los Beatles, o el equivalente. Idea utópica, pero todos lo éramos entonces, y a mucha honra. Nada hay de malo en eso. Al contrario, lo malo es cuando la gente abandona las utopías por el dinero y todo eso que estamos viviendo hoy y que algunos llaman posmodernidad.

—*Un paréntesis antes de seguir. ¿Recuerdas el contexto musical existente en el momento en que surge el Grupo?*

—Ese momento, 1969, fue bastante malo para el país. Recién pasábamos 1968, año de la no proclamada “ley seca” y el cierre de todos los cabarets, salones de baile, bares y timbiriches (sin posibilidad entonces de sustituirlos por “Rapiditos”).

Tal como lo señalo en un libro mío, *Del tambor al sintetizador*, esa ley seca no formulada significó que los músicos se quedaran sin trabajo, en casa y cobrando, pero sin tocar ni tener contacto con el público, que es lo fundamental para un músico. Para colmo se prohibió el rock anglosajón, pero no el español, que era una mala imitación del original, y la televisión cubana y demás medios solo promovían a cantantes y grupos mediocres que imitaban a los españoles y a los italianos. Un desastre, y los jóvenes no tenían ni donde bailar y, claro, preferían el rock, más aún porque estaba prohibido, y que conseguían a través de discos que les traían algunos papás a los hijos y estos se los prestaban a los amigos para que los pasaran a casetes, o también oían estaciones de radio extranjeras, la “double U”, o sea, W no sé cuánto de la Florida. Y hacían sus fiestas en casas particulares.

—*Es decir, prácticamente había un vacío en ese momento.*

—Un vacío total. En medio de ese desastre salió Elio Revé con los arreglos de Formell, y un año después comienzan Van Van y también el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, que tenía unas proyecciones muy ambiciosas, o sea, no solamente hacer música para el cine, sino también renovar la música cubana desde el punto de vista de la realización de una música popular bien elaborada y bien grabada. Cosas como las que habían hecho precisamente los Beatles y otros grupos ingleses y como habían hecho los brasileños.

La idea misma del grupo surge de Alfredo Guevara a raíz de un viaje a Brasil, donde se impacta con la música de Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso y todos los otros. Y él ve que hay un movimiento muy importante en Brasil.

—*El movimiento tropicalista.*

—Exacto. Creo que fue el mismo Alfredo quien trajo los primeros discos de ese movimiento y nos procuró toda la información posible. Esa música nos gustaba a todos y nos impactó tremendamente. Hicimos muchas cosas influidos por los brasileños. Y años más tarde, cuando llegó a La Habana el primero de ellos, Chico Buarque de Hollanda, se asombró de que el grupo que lo acompañó en su presentación en el Karl Marx, conociera todos sus números y los dominara, con los arreglos perfectamente transcritos. Se asombró desde el primer día de ensayo, que fue en el cine 23 y 12, cuando entró y oyó al grupo ensayando.

—¿No existía, cuando surge el Grupo, la Orquesta Cubana de Música Moderna?

—Sí, pero ya estaba en decadencia. Empezó muy bien en 1967, y ya en el setenta había derivado en una orquesta para acompañar a cantantes de tercera categoría que grababan en la EGREM. Por eso los mejores músicos de la Moderna se fueron y formaron en 1972 o 1973 el grupo Irakere, que fue posterior al nuestro, y donde tocaron músicos que trabajaron o descargaron con nosotros, aunque nadie quiere reconocer hoy que el Grupo de Experimentación Sonora tuvo cierta influencia sobre Irakere.

—¿Qué otros grupos de aquella época consideras dignos de mención?

—Antes del de Experimentación Sonora, Sergio Vitier había formado en 1968 el grupo ORU con Rogelio Martínez Furé cantando y Jesús Pérez con sus tambores batá. Ese es un antecedente de Irakere por varias razones, aunque el primer músico cubano que incluyó el batá en una orquesta de música bailable fue Bebo Valdés, el papá de Chucho, en 1952, con su *jazzband* y su ritmo batanga.

En nuestro Grupo, Sergio Vitier y yo tratamos de llevar a Orlando Ríos, “Puntilla”, experto tamborero y discípulo de Jesús, que hoy es una figura en el mundo musical de Nueva York. No nos aceptaron la propuesta, pero no creas que le voy a echar la culpa a Leo Brouwer. Había otros factores dentro del propio ICAIC que prefiero dejar para luego, si hay tiempo.

La cuestión es que de hecho nosotros grabamos en el ICAIC con tambores batá, y recuerdo particularmente la película *Una pelea cubana contra los demonios*, de Tomás Gutiérrez Alea. Seguramente existe todavía la grabación que hicimos en el estudio de Prado con Jesús Pérez y sus tamboreros donde yo tocaba una flauta *recorder*, Sergio un laúd y Jesús Ortega una vihuela, tratando de reconstruir una música imaginaria de la Cuba de esa época.

La película ha sido subvalorada, la gente no acaba de entenderla, pero tuvo la virtud de que cuando la vio en un festival europeo, el director brasileño Glauber Rocha decidió que tenía que visitar Cuba, y aquí lo vimos varias veces. Por algo sería; como brasileño y director genial, Glauber sí entendió a Titón. Pero bueno, eso tiene que ver con los métodos de trabajo del Grupo.

—¿Cuáles eran esos métodos y cómo se aplicaban?

—Es que el Grupo se forma así: Alfredo habla con Leo para que asuma la dirección, y Leo le encomienda a Sergio Vitier que busque a los instrumentistas. La participación de los trovadores era ya otra cosa, la nueva trova era una realidad que los medios masivos querían desconocer, y que sí supieron apreciar Haydée Santamaría y Alfredo Guevara.

Silvio es prohibido por el ICR (creo que todavía no tenía la T) y el programa televisivo de Casa de las Américas, que dirigía el poeta Roque Dalton, deja de salir al aire. Para ese programa, Sergio Vitier formó un grupo que acompañaría a los trovadores. Ese fue un antecedente del Grupo de Experimentación So-

nora. Ahí tocamos Eduardo Ramos y yo, Martín Rojas, Enrique Plá, Amadito Valdés y otros músicos que ahora no recuerdo. Pablo, Silvio y Noel Nicola pasan al grupo del ICAIC, así como Eduardo Ramos que, además de trovador es un excelente arreglista y fue el contrabajista del Grupo de Experimentación Sonora.

Creo que la opinión de Sergio Vitier influyó sobre Leo al incluir a Eduardo en plantilla (esa cosa kafkiana de entonces) como bajista, y también me recomendó a mí. Ya Leo Brouwer y yo nos conocíamos, pero él fue con Sergio a oírme a un concierto de jazz en el Amadeo Roldán, en el sesenta y ocho o a principios del sesenta y nueve, donde había tres grupos con tres pianos en el escenario: estaba el cuarteto de la Orquesta de Música Moderna, con Chucho, Paquito D’Rivera, Enrique Plá y Fabián Caturla en el bajo; luego, el pianista Frank Emilio con Cachaíto en el bajo, ellos dos solos; y un grupo que yo armé con Raúl Ondina en el piano, Eduardo Ramos en el bajo y dos percusionistas sensacionales: Amadito Valdés en la batería y pailas, y Changuito en las tumbadoras. Yo toqué el saxo alto y el fliscorno.

Recuerdo que al final Leo subió al escenario y me preguntó si yo había practicado la respiración yoga; sí, lo había hecho, pero no la había aplicado a mi ejecución del saxo, y él me dijo que sí lo hacía, sin darme cuenta. Esa noche fue que me explicó el proyecto del Grupo de Experimentación Sonora y yo me entusiasmé con la idea.

—*¿Cuál dirías que era el secreto o los secretos que explican el porqué de la trascendencia del Grupo?*

—El Grupo fue un taller de aprendizaje y trabajo al mismo tiempo. Leo no era solo un profesor, más bien un maestro. Una persona con una formación cultural muy completa pues daba unas clases que eran prácticamente sobre la historia de la cultura, y si se trataba de la música medieval o el desarrollo de la armonía, hablaba del canto ambrosiano, del gregoriano, de las catedrales góticas y la filosofía de Tomás de Aquino. Creo que Vitier y yo éramos los únicos que disfrutábamos de sus clases.

Yo había logrado llevar al Grupo al baterista Leoginaldo Pimentel (éramos tres Leos) y al pianista Emiliano Salvador, recién salidos de la Escuela Nacional de Arte, y ni ellos ni los demás seguían a plenitud sus clases. Sergio, entonces, le planteó a Leo Brouwer llevar, además, como profesores, a Juan Elósegui, primer viola de la Sinfónica y autor de un extraordinario método de solfeo, y a Federico Smith, norteamericano cubanizado que había trabajado junto a Leo en el Teatro Musical de la Habana, y con quien Sergio y yo llevábamos un tiempo



estudiando armonía, instrumentación y orquestación. Eso fue muy positivo, pues entonces Leo solamente tenía que dar las clases de nada menos que contrapunto, fuga, formas musicales, composición. Fíjate que durante meses Silvio no asistió a las clases, porque tenía el prejuicio de que si aprendía todas esas disciplinas iba a perder la creatividad, y tanto Pablito (Milanés) como Eduardo (Ramos) se pasaron meses sin componer canciones porque dijeron estar traumatizados debido a esos cursos intensivos y realmente difíciles. Pero mientras tanto hacíamos música para el cine, sobre todo estimulados por Santiago Álvarez, que siempre confió en nosotros, quizás porque padecía de la misma locura nuestra, y a veces nos pedía una música para un documental de dos horas que tenía que llevar al día siguiente a un festival europeo. Y nos pasábamos toda la noche grabando. Y quizás gracias a Santiago les demostramos a otros directores de cine que podíamos hacerlo, sobre todo a los documentalistas.

—*¿Quiénes son los otros músicos que tocaron o descargaron con el Grupo?*

—Casi nadie sabe cuántos músicos destacados tocaron con nosotros. Leo inventó un método muy democrático y productivo: cada semana un miembro del Grupo escribía la música y dirigía durante la grabación. Al principio éramos solo ocho, nueve con Leo, pero si alguien escribía música para otros instrumentos, llevábamos músicos, sobre todo de la ENA o Escuela Nacional de Arte: violinistas, chelistas y recuerdo particularmente a José Luis Cortés (*el Tosco*, hoy consagrado) grabando como flautista con nosotros, así como a Lázaro Cruz, un trompetista. Claro, Emiliano, Leoginaldo y Pablo Menéndez eran amigos de estos músicos y los llevaban, no cobraban nada, pero era mucho el entusiasmo y el talento.

Otros asistían a las clases, por ejemplo, Carlos Malcolm y Remberto Egües, que eran discípulos de Federico Smith. Y otros iban a las descargas que organizábamos en el segundo piso del ICAIC, como Juan Pablo Torres, Paquito D' Rivera, Sandoval, Carlos Averhoff (que luego me sustituyó cuando dejé el Grupo).

Y antes de que Emiliano llegara de Puerto Padre grabaron con nosotros varios pianistas como Jorge Aragón, Raúl Ondina, Alfredo Pérez Pérez, Remberto Egües, así como el cantante Bobby Carcassés, y un cuarteto vocal sensacional, Los Nova, con Pedro Luis Ferrer en la voz prima, y arreglos y dirección de Carlos Alfonso, hoy director del grupo Síntesis. También grabaron con nosotros el trompetista Jorge Varona, luego uno de los fundadores de Irakere, y muchos músicos sinfónicos.

Un caso especial fue el de Enrique Jorrín. Estas son cosas que casi nadie sabe y ni se imagina. Y es que Sergio Vitier utiliza mucho las cuerdas en sus composiciones, y con muchos elementos de danzón y son, y a veces los músicos sinfónicos pasaban trabajo con las síncopas y el sabor danzonero. Entonces Sergio decidió llamar a Jorrín como primer violín y dejarlo que escogiera a los demás, y todo salía a la perfección, porque Jorrín era un excepcional conocedor de los dos idiomas, el sinfónico y el danzonero.

—*De tus palabras se infiere que el Grupo se renovaba con mucha frecuencia.*

—Bueno, Sara González entró al Grupo cuando ya yo no estaba. Recuerdo que me la presentó Pablo Menéndez en la pizzería de 12 y 23. Pablo había entrado antes. También tocaron en el Grupo, más o menos regularmente, el flautista Genaro Caturra, el oboísta Amado del Rosario y el clarinetista Lucas de la Guardia, otro “trabajador voluntario”, pues su trabajo en el ICAIC era hacer

música para los dibujos animados como *Elpidio Valdés*. Esa fue una etapa que pudiéramos llamar de “música barroca”, con una sección de maderas casi completa: flauta, oboe, clarinete, solo faltaba el fagot.

—¿Acaso se puede decir que el Grupo no tenía prejuicios en abordar cualquier género, cualquier música?

—Desde luego, dentro del Grupo hubo diferencias y hasta sus broncas, pero todo quedaba en familia, al menos en la época que yo conocí. Es cierto que Leo se entusiasmaba por la música y por los instrumentos hindúes, la *tabla*, la *cítara*, pero también nosotros. Yo era entonces un fanático de Ravi Shankar. La diferencia mayor se planteaba entre los fanáticos del rock y los del jazz, aunque tocamos y mezclamos todo: música clásica, trova, músicaailable cubana, jazz, rock, música concreta, samba, bossa nova, música hindú. Parte de las clases consistía en escuchar cada día un tipo de música distinta.

Con Leo también pudimos analizar partituras de Beethoven, por ejemplo, o las obras de la vanguardia europea del siglo veinte, desde Anton von Webern hasta la música estocástica de Iannis Xenakis.

—¿Hasta qué punto se suscitaron diferencias entre ciertos sectores en el ICAIC y el Grupo?

—Muchos nos consideraban como una banda de *hippies*. Por ejemplo, nadie recuerda que el director de Música del ICAIC era Manolito Duchesne Cuzán, y la propia existencia del Grupo como algo autónomo, que solo respondía a la presidencia del organismo, tiene que haberle resultado molesta.

No había diferencias estéticas ni de ningún tipo con Leo. Al contrario, junto con Juan Blanco y Carlos Fariñas, ellos constituyeron la vanguardia de los años sesenta. Pero según Duchesne Cuzán, los del Grupo de Experimentación Sonora eran aficionados. Técnicamente podía tener razón en parte. Por ejemplo, Emiliano Salvador recién salía de la Escuela Nacional de Arte, y Silvio Rodríguez tampoco era oficialmente un profesional, como sí lo era Pablito Milanés. No estaba en ninguna “plantilla” del nefasto Centro de Contrataciones Artísticas que casi acaba con nuestra música en todo el país. Sin embargo, Emiliano es hoy una leyenda del jazz latino en el mundo, y Silvio es, sin dudas, una figura de relieve e influencia mundiales.

Pero lo que más nos afectó fue el aspecto económico, y no me refiero a los salarios solamente, porque entonces un peso valía, sino a la falta de instrumentos y equipos. Estoy seguro de que nosotros le ahorrábamos dinero al ICAIC, pero los económicos nos bloquearon: ni siquiera un órgano eléctrico, ni instrumentos nuevos, nada. Tocábamos con nuestros propios instrumentos, y a veces con algunos prestados por otros músicos, como los del grupo de rock Los Dada, que era medio *underground* pero tenía equipos modernos y nos resolvieron más de una vez.

Equipos electrónicos y electroacústicos eran los indicados para un grupo de experimentación sonora, pero nunca los tuvimos; solo gracias a la imaginación de Leo Brouwer empezamos a inventar: un fleje de metal dentro del piano producía otra sonoridad, una cinta grabada a mi-tad de tiempo y otra normal para luego ensamblar ambas, sonidos ambientales o deformación del sonido de los instrumentos mediante la cinta magnetofónica (música concreta), grabación por varias pistas, un micrófono envuelto en un paño dentro de una organeta de pedales, cosas increíbles... Recuerda, además, que el sintetizador y la computadora eran entonces pura ciencia-ficción.



—¿Cómo fue la famosa reunión con Alfredo Guevara en la que te convertiste en líder sindicalista?

—Bueno, al año de trabajo (y estudio) nos reunimos con Alfredo para hacer un balance de lo realizado. Yo venía de un ambiente, digamos sindicalista, y su-
blevé a la gente y le encomendé a Leo que aprovechara la reunión para hacer nuestras demandas económicas. Tanto Leo como Eduardo Ramos plantearon cautelosamente la cuestión, pero no es fácil discutir con Alfredo.

Ya en otra ocasión escribí sobre la crítica de Alfredo a Silvio porque no asistía a las clases, y la respuesta de Silvio de que no tenía despertador. Alfredo terminó la discusión: “Mañana te envío uno de regalo”. Lo mío fue distinto, porque cuando Leo y los demás se quedaron callados yo intervine, y en vez de hacer énfasis en los instrumentos y equipos, pasé de pronto al tema de los salarios. Los más bajos eran los de Emiliano y Leoginaldo, que estaban como becados viviendo en un albergue del ICAIC y con noventa y cinco pesos. Y, además, dije que tenían que comer en la pizzería porque el comedor del ICAIC lo estábamos construyendo y todavía no funcionaba. Y también se tenían que pagar los gastos de la lavandería. (Recuerdo que Pablito Milanés y yo descargamos un día un camión de arena).

Ahí, Alfredo no pudo más y me contestó molesto: “Yo no soy un bodeguero; he venido aquí a discutir problemas estéticos”.

Eso se convirtió en una anécdota que hizo reír luego a todo el mundo, y me imagino que Alfredo también la haya recordado como algo cómico, pues mantuvimos relaciones cordiales, y yo me sigo preguntando por qué tuve que hablar de pizzas y lavanderías.

—¿Cómo y por qué se inicia la dispersión del Grupo?

—Mira, el Grupo empieza a desintegrarse por la ausencia cada vez más frecuente de Leo, que comienza a tener éxito en Europa como guitarrista y como compositor y director de orquesta, que presentó obras cubanas, comenzando por Esteban Salas. Luego se le presentó la oportunidad de grabar el repertorio guitarrístico mundial y renunció al cargo de director del Grupo, lo cual era lógico, pero el Grupo lo formó él y nadie podía sustituirlo. Creo que le propuso la dirección al compositor Armando Guerra, quien había estudiado dirección con Duchesne Cuzán y había trabajado también con nosotros más de una vez. Pero

Armando, muy dotado musicalmente y gran amigo nuestro, que escribió música para cine, televisión y ballet, no aceptó. Yo creo que él pensaba que Sergio Vitier o Pablo Milanés lo merecían más que él. Esto fue por el setenta y tres y entonces se van del Grupo Silvio y Noel Nicola. Sergio se queda en el ICAIC, pero solo haciendo música para películas, sobre todo con Octavio Cortázar (*El brigadista*), Sara Gómez (*De cierta manera*) y Manuel Octavio Gómez (*Un hombre, una mujer, una ciudad*), y creo que también con Santiago Álvarez, el mayor fanático que tuvimos y el mayor estímulo.

En el setenta y cuatro yo trabajaba en *Revolución y Cultura*, precisamente, y me encargaron una entrevista a Pablo Milanés, y lo encontré trabajando en Extensión Universitaria.

Por el setenta y seis, más o menos, se reorganizó el Grupo, bajo la dirección de Eduardo Ramos, con Pablito y Sara, Emiliano en el piano, Pablo Menéndez en la guitarra, Valerita en el saxo y flauta, Ignacio Berroa en la batería y Norberto Carrillo y Danielito en la percusión cu-bana (por fin).

En esta segunda edición del Grupo se logró una sonoridad que respondía a lo que siempre quisimos. Eso duró del setenta y seis al setenta y ocho, y los vi actuar en el cine 23 y 12 y en el Amadeo Roldán. Ellos fueron los que acompañaron a Chico Buarque, quien se convirtió en el embajador de la música brasileña en Cuba, y luego trajo a D'javan, Milton do Nascimento, María Betania y otros. Desgraciadamente, esa versión del Grupo, que sonaba como debía haber sonado en el setenta y dos, nunca se grabó.

En el setenta y ocho se disuelve definitivamente y Pablo Milanés organiza su propio grupo, con Emiliano y Eduardo Ramos como principales puntales, por suerte justo en el momento en que Pablito sale a medio mundo y lo conquista. Unos años antes yo había tratado de formar un grupo y me lo impidió "la plantilla", y lo mismo le sucedió poco más tarde a Silvio, que tropezó otra vez con la misma piedra: la burocracia, pero triunfó, como tenía que ser.

Luego Emiliano pudo formar su grupo de jazz en los años ochenta, y Sergio revivió su grupo ORU, entonces con Merceditas Valdés. Pablo Menéndez organizó Mezcla. Y yo me puse a llenar cuartillas.

—*En tu opinión, ¿cuál sería el saldo que deja el Grupo?*

—A pesar de todo, y fíjate que he evitado la visión idílica que existe hoy del Grupo, creo que tuvo su influencia: en los grupos de la Nueva Trova, en el jazz cubano, en la músicaailable y también en la música para cine. No digo más, porque los cuatro CD que produjo Eduardo Ramos no los he podido oír. Hay mucho material inédito ahí, y queda aún más. En Cubadisco 99 me dieron un premio por las notas, un poco más idílicas y que no merezco. Estoy muy agradecido por la placa que me obsequiaron. No me enviaron los CD, sin embargo, y mi pre-supuesto no alcanza para comprarlos, pero estoy acostumbrado a eso. Desde el setenta y cinco, más o menos, he escrito notas para la EGREM y nunca me han dado los discos, que a menudo tampoco se encontraban. La única excepción fue el disco de Irakere que ganó un Grammy en el setenta y nueve o el ochenta, y eso porque fui a reclamárselo al director del organismo. Pero ya no estoy para esos trajines. Las utopías son hoy más problemáticas que nunca, quizás por eso idealizamos la etapa del Grupo de Experimentación Sonora. Además, éramos jóvenes.

Revolución y Cultura, no. 3 de 2001: 44-48

En la periferia del mundo

Graziella Pogolotti

Para Rosario Novoa, que aparecerá en otras páginas.

Acabo de redescubrir el universo fascinante de Nuestra Señora de París. Ahí, en el apretado abigarramiento de techos puntiagudos y de masas marginadas, visto desde la perspectiva de las altas torres de la catedral y, también a través del enmarañado entresijo de callejuelas, empezó a constituirse el imaginario de la ciudad. Quasimodo pudiera ser, pienso, la imagen simbólica de la modernidad periférica. Con su ojo de cíclope, su cuerpo de corcovado, sus brazos poderosos, sus piernas disparejas y su andar a saltos, sintetiza la visión de un conjunto inarmónico, mal ensamblado. Su capacidad potencial se frustra ante la endeble armazón.



En el viraje de los cincuenta, los renqueantes tranvías habaneros estaban condenados a desaparecer, sustituidos por blancos autobuses modernos llamados popularmente enfermeras. El cambio implicaba un aumento en el precio de la transportación y, con ese motivo, me vi envuelta por primera vez en manifestaciones de protesta. El perfil urbano adquiriría el rostro que habría de constituirse en definitivo durante los próximos cincuenta años. Pero, en las calles proseguía el ajuste de cuentas de los grupos armados. Millares de personas vivían en la incertidumbre de una cesantía posible. La corrupción política había alcanzado proporciones inéditas. En contraste inevitable, la opulencia aparente no lograba ocultar un sustrato de miseria sin límites. Modernización no equivale a modernidad. La primera es una conquista tecnológica; la segunda, una dimensión cultural.

Isla es un cruce de caminos, Cuba puede ser también promontorio. Desde la distancia —como ha ocurrido tradicionalmente con la Gran Bretaña— se observa lo que sucede en el resto del mundo. El mar se convierte, entonces, en puente y parapeto. Con su alta escalinata en el centro de la ciudad, la Universidad

parecía ofrecer la perspectiva de horizontes aún más amplios, la de una extensa geografía donde se entrecruzaban el conocimiento acumulado a través de los siglos y la contemporaneidad todavía palpitante. Comprendí mucho más tarde que, maltrecha como Quasimodo, su concepción original había quedado trunca. La monumental entrada desembocaba en una pequeña plaza, rodeada de contados edificios. Luego, al traspasar el estadio, los terrenos baldíos, ocupados con el andar del tiempo por naves improvisadas y por unos pocos edificios dispersos. En ese desorden, condenado a conservar para siempre tramos de un yerbazal indomeñable, se perdió la coherencia del diseño original. El ambicioso frontispicio se reducía a una ilusoria imagen escenográfica. El ostentoso homenaje a la cultura occidental, implícito en el vocabulario clásico de las columnatas, enmascaraba apenas el irreductible aldeanismo.

Concebida la enseñanza como mera fórmula reproductora de información, el extenso *curriculum* de la Facultad de Filosofía y Letras retomaba y, en algunos casos, complementaba el plan de estudios vigente en el bachillerato. Unos cuantos manuales proveían a los futuros graduados de los conocimientos indispensables, para convertirse en el futuro en correas de transmisión de un saber anquilosado. El ciclo de las literaturas europeas terminaba, en el mejor de los casos, a mediados del siglo XIX. Se limitaba a un breve bosquejo biográfico de los autores y a un resumen sucinto de sus principales obras. Mientras tanto Schliemann nos introducía al mundo de la filología clásica. Se nos exigía memorizar la serie de esculturas que integran la fachada del Partenón.

Pero no todo era grisura en aquel ambiente. Hubo personalidades intelectuales interesantes, sobre todo, por su proyección más allá del ámbito académico. Aunque la geografía no constituyera mi campo de estudio, admiraba en Salvador Massip el rigor y el permanente empeño por incorporar a la bibliografía las publicaciones más recientes. Indiferente respecto a sus cursos de estética centrados en disquisiciones acerca de lo bello, Luis Alejandro Baralt se consagraba a mantener viva la continuidad de un Teatro universitario, de significativa impronta en la historia del género. Brillante expositor, Jorge Mañach, apuntalado en la selección antológica de Julián Marías, limitó su curso de filosofía a los presocráticos. Irónico, escéptico, marcado por el derrumbe de sus ilusiones revolucionarias de otrora, Alfonso Bernal del Riesgo se había formado siguiendo las teorías de la Gestalt y esa vertiente no colmaba mis expectativas de entonces, volcadas hacia el descubrimiento de los entresijos del alma. Apresado entre un anticomunismo satanizado delirantemente y su vínculo personal con Fernando Ortiz y Emilio Roig de Leuchsering, Portell Vilá dedicó su monográfico de Historia de América al análisis de la presencia de negros y de judíos en el proceso de colonización del nuevo mundo. Comprometido en el debate acerca de Fray Bartolomé de las Casas, el propósito evidente de sus clases era la defensa y reivindicación del protector de los indios.

Entre tantos que ya no están, se impone la memoria de un héroe civil. Recuerdo todavía la conmoción que me produjo la noticia de la caída, víctima de un infarto en los pasillos de Naciones Unidas, de Manuel Bisbé, mi profesor de griego. Libraba allí la dura batalla diplomática de los días de Girón. Aunque lo hubiera escuchado citar alguna vez la *Plegaria sobre la Acrópolis*, de Renán, y sufriera yo amargamente con las asperezas de la traducción de la *Anábasis* de Jenofonte, sentía una corriente de simpatía hacia aquel hombre, involucrado en los menesteres de la brega política cotidiana, que no dejaba por ello de acudir,

apresurado, sudoroso y puntual a cumplir sus deberes de profesor.

Algunos, sin embargo, intentaban quebrar la rutina escolar de un universo colocado al margen del tiempo. Luis de Soto insertaba los cursos de historia del arte de la contemporaneidad y tendía un puente hacia la cultura cubana viva. Su blanca cabellera ondeada mostraba los reflejos de un suave tinte azulado, en armonía con el colorido dominante en su vestuario discreto. Frecuentaba con su esposa, pequeña y rubia como una muñequita rococó, conciertos, exposiciones y estrenos teatrales. Los artistas de la vanguardia acudían con cierta asiduidad al departamento, donde se había ido formando una biblioteca especializada, junto a colecciones de láminas y diapositivas. Apegado a los pensadores alemanes, nos introdujo



a Pinder, Worringer y Wölfflin, y aunque esas teorías me dejaran insatisfecha, intentaban trascender el mero descriptivismo dominante en otras disciplinas. La enseñanza trataba de sobrepasar la idea de un simple traslado de inerte información almacenada para introducirnos a la adquisición de un vocabulario indispensable para explorar el presente por cuenta propia.

Enigmático, más bien solitario, Elías Entralgo desarrollaba en silencio un proyecto secreto. Lo descubrí poco a poco, leyendo algunos textos suyos y, en particular, su brevísimo prólogo a la edición de *El juego en Cuba*, de Ena Mouriño. Utilizaba el aula a modo de laboratorio experimental, donde se esforzaba por extirpar los vicios inherentes al carácter del cubano. Las clases mañaneras —a las siete— procuraban forjar hábitos de disciplina y puntualidad. Ese despertar de madrugada me dejaba un sabor amargo, sobre todo porque la hora siguiente nos mantenía desocupados.

También obligatorias, la práctica del ajedrez y de la pelota estaban dirigidas a alejarnos de las tentaciones del juego del azar. La redacción de una autobiografía invitaba a adquirir el gusto por descubrirnos. Como prueba de la sistematicidad de nuestra tarea, cada semana debíamos mostrar el resultado de nuestro esfuerzo. La tendencia a la procrastinación —vale decir, al finalismo— se combatiría también con frecuentes comprobaciones de lectura. El orden de los libros se establecía atendiendo a las circunstancias climáticas. Los más

pequeños correspondían al otoño, cálido y húmedo. Los más voluminosos —el manual de *Historia de Cuba*, de Ramiro Guerra, *Iniciadores y primeros mártires de la revolución cubana*, de Vidal Morales— correspondían al fugaz invierno, a los días frescos de enero y febrero. El futuro historiador podía adquirir rudimentos de técnicas bibliográficas mediante la confección de fichas de la revista *Bohemia*, y recibía un entrenamiento útil al seleccionar cada semana la noticia más significativa publicada en la prensa. Nunca he podido desentrañar del todo el motivo por el cual, eximida de la asistencia a las clases regulares, formaba parte de un grupo de estudiantes sometidos a sesiones en las que el profesor leía párrafos aislados, tomados de autores disímiles, para los que debíamos proponer título. Era, quizás, un ejercicio de concentración y síntesis. Su modelo de cubano era el de un ciudadano austero, liberado de la servidumbre de los vicios y de las frivolidades de la ostentación. Predicó con el ejemplo. Entregado a su trabajo, vistió hasta sus últimos días traje gris, camisa blanca y corbata negra.

Durante medio siglo, generaciones sucesivas la llamaron *magistra*. Vicentina Antuña había renovado la enseñanza del latín según una tendencia que la acercaba a las lenguas vivas. Me gustaba la melodía de aquel idioma, tanto en las frases breves y tajantes, como en las oraciones matizadas en prolongados vericuetos. Había algo breve y rotundo en su espíritu que yo reconocía también en el castellano, donde creía advertir, como en ninguna otra lengua romance, un parentesco íntimo. A la salida de las clases, se había convertido en hábito acompañar a la profesora al rincón apartado de la barra, junto a una tacita de café. Allí se hablaba de cualquier cosa, de los acontecimientos de la política, de los conflictos universitarios, del libro más reciente. Aquiescente a veces, crítica otras, ella sabía escuchar. A su callada manera, conducía aquel parloteo desordenado. Desaparecía la distancia impuesta por el estrado. En los últimos ramalazos de la adolescencia, seguíamos creciendo, nuestras personalidades se iban perfilando entre las grandes sacudidas de la vida y las pequeñas cosas efímeras, imperceptibles, de la cotidianeidad. Cuando intervenía brevemente, su palabra, un comentario donde borraba todo asomo de énfasis, intentaba paliar nuestros desvaríos, nuestro radicalismo absoluto. Apelaba entonces al recuerdo del padre asturiano con un proverbio popular, nacido de la sabiduría de los simples, de los campesinos. Así, de repente, nuestra lujuria de un saber libresco tocaba tierra y encontraba razón del vínculo necesario entre vida y cultura. Asentado en profundas convicciones, su feminismo activo nunca fue de adarga en ristre, animado por su esencial sentido de la equidad. Conservó siempre una autoridad inmanente, rara vez quebrada por un gesto impositivo. Aunque la reforma universitaria del sesenta y dos le brindara la oportunidad de fundar una especialidad en letras clásicas, su magisterio trascendió las fronteras del aula.

Quasimodo andaba a saltos sobre sus piernas desiguales. Insatisfecha en una universidad paralizada en el tiempo, en ese promontorio abierto hacia avenidas truncas, encontraba alguna compensación en las fisuras por las que penetraba el aire fresco de la contemporaneidad. Bajo los árboles de la plaza, en los interminables corrillos de los alrededores de la Federación Estudiantil Universitaria, en el intercambio de libros y de información, el aprendizaje proseguía. Política y cultura se mezclaban de manera informal en un mundo palpitante, donde cada acontecimiento tenía un significado. El teatro iba saliendo de su modo-

rra en las funciones intermitentes de la Plaza Cadenas. Muy de tarde en tarde, Raúl Roa patrocinaba una exposición en la Facultad de Ciencias Sociales. En un goteo casi permanente, las dictaduras latinoamericanas provocaban el exilio de intelectuales que, náufragos o itinerantes, pasaban por la isla y ofrecían conferencias en el Aula Magna de la Universidad. Andaban de paso, porque las rígidas estructuras académicas no ofrecían posibilidades de refugio seguro. Los magros presupuestos, las escasas plantillas, las exigencias de reválida y oposición cuando apareciera una vacante por fallecimiento de su titular, impedían la apertura de horizontes mediante la incorporación de sangre nueva.

Mientras los temas políticos —las elecciones de la FEU y las amenazas de derechización del movimiento universitario, la crisis de los partidos nacionales y la necesaria reformulación del proyecto republicano, el drama latinoamericano, el recrudecimiento de la guerra fría— rompían el aislamiento de nuestro privilegiado promontorio, otra vertiente de la modernidad asomaba a través del cine, arte del siglo XX por excelencia. Había llegado el momento de tomarlo en serio. La minúscula aldea intelectual habanera convergía puntual en el anfiteatro Varona donde se proyectaba una cartelera inusual en la ciudad, donde los productos de Hollywood ejercían un dominio absoluto. Allí, en cambio, se mostraba la continuidad de la tradición francesa a lo Jean Renoir, René Clair y René Clément, junto al descubrimiento, deslumbrante entonces, del neorrealismo italiano. De *Ladrones de bicicletas* a *Roma, ciudad abierta*, se definía una nueva estética, en franca ruptura con la visión edulcorada del mundo. El hombre común desplazaba a las estrellas de maquillaje perfecto, hasta que se fueron imponiendo rostros desconocidos capaces de asumir, como la inolvidable Anna Magnani, la dimensión trágica de la cotidianidad. En la fotografía, el blanco, el negro, los grises, adquirían una excepcional riqueza cromática.

El animador de esos encuentros era José Manuel Valdés-Rodríguez, crítico de planta del periódico *El Mundo*, quien ofrecía también cursos regulares en la Escuela de Verano de la Universidad acerca del cine, arte e industria de nuestro tiempo. Hijo de un ilustre pedagogo cubano, sus modales conservaban la marca de su paso por la crónica social. De una elegancia algo anacrónica, se mantenía fiel al sombrero jipi, asociado en el tránsito de los cincuenta, al vestuario de los políticos. Esa apariencia cortesana contrastaba con el progresismo militante de sus ideas. Vinculado a la redacción de *Ahora* en los años treinta, había visitado la Unión Soviética y asistido al Congreso de Escritores del 34, de lamentable repercusión en la historia cultural. Sin desdeñar la perspectiva social, insistía en desentrañar la especificidad del lenguaje cinematográfico. Devoto de Eisenstein, subrayaba la importancia del montaje. *El acorazado Potemkin* y *El ciudadano Kane* constituían sus paradigmas. Generoso en extremo, procuraba ayudara los más jóvenes. En un espacio cedido por él, empecé a publicar reseñas de cine y teatro.

Los poderosos brazos de Quasimodo desencadenaban la música de las campanas de Nuestra Señora. Ensordecido por ellas, despertaba a la ciudad dormida. Yo me sentía portadora de todas las energías del mundo, capaz de mover pirámides, de contribuir en algo —muy pequeño quizás— a moldear la imagen, todavía borrosa, de la isla. Me sobraban energías para intentarlo. Pero el momento no había llegado. En los libros, en la vida, me faltaba mucho por aprender.

Revolución y Cultura, no. 4 de 2001: 53-55.

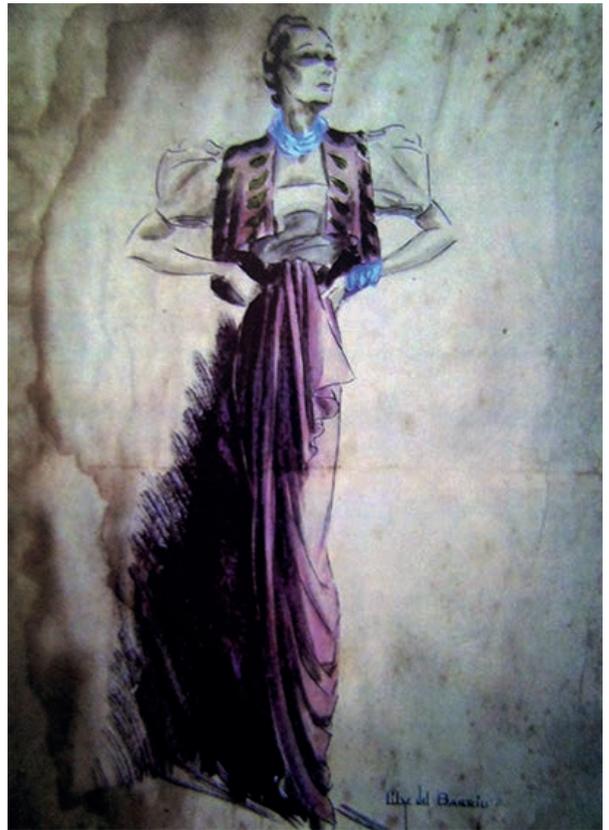
Ilustrar la moda en Cuba

Pedro Contreras

En 1848, la redacción del periódico cubano *El Artista*, que editaba Antonio Bachiller y Morales, al inaugurar su sección de Modas, reflexionaba sobre la importancia del figurín o ilustración de Moda e iba más allá de su utilidad inmediata para sastres, mercaderes y consumidores; reparaba en el significado que podía tener para filósofos, sociólogos e historiadores como documento expresivo de una época. El redactor explicaba también cómo el figurín es una muestra del estado de las artes en su momento.¹ Consideraciones como estas no parecen haberse repetido entre nosotros durante el siglo y medio que ha transcurrido desde entonces; pero, recientemente, un joven estudiante del Instituto Superior de Diseño Industrial (ISDI) y una alumna de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, escogieron la ilustración de Moda como tema de sus Trabajos de Diploma y llegaron a resultados muy bien acogidos. Se ha despertado el interés por el género; entonces, esto me ha animado a revisar y entregar para su publicación este texto, que es resultado de la investigación previa a la curaduría de la muestra *Ilustrar la Moda*, que organicé en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales en noviembre de 1994 y luego he presentado como conferencia en encuentros teóricos de Diseño.

La ilustración de vestuario puede ser la expresión gráfica de un proyecto y, a la vez, constituir un hecho artístico en sí por la creatividad que en ella se patentice. Poco han reparado en esto los críticos e historiadores de arte, seguramente por el tradicional menosprecio a las obras caracterizadas como “arte aplicado” o “arte menor”. Entre nosotros, en 1937, el crítico Guy Pérez Cisneros, censuraba al pintor Antonio Gattorno por “prostituirse confeccionando figurines y modelos para revistas femeninas”.² No reconocía así el aporte que el artista realizaba al extender su oficio a un medio tan popular. En la actualidad, la consideración de lo útil en la obra de arte, la valoración de los medios que permiten la multiplicación de ésta y la importancia que se le concede a la relación Arte-Moda —campo en el que han incursionado artistas tan notables como Picasso, Dalí y Warhol— inducen a una revalorización de la ilustración de Moda como manifestación artística.

Si atendemos al tratamiento del traje en obras de cualquier período artístico, comprobaremos lo importante que este ha sido siempre para el artista. En expresiones tan distintas como los relieves egipcios, la pintura en cerámica griega



o los óleos flamencos, existe un evidente interés en la definición del indumento, y es precisamente este lo que nos da la ubicación social, epocal y geográfica de los personajes representados. En pintores como Veronés, Watteau, Gainsborough, Ingres o Klimt el traje, las partes que lo componen, son objeto de la mayor atención, se refleja hasta el último detalle. En *Las Meninas* y otros retratos de las infantas, Velázquez da casi papel protagónico al vestido. Durante el siglo XVI, en Italia, se hicieron libros sobre trajes característicos de distintos oficios y capas sociales; en Francia, Jean Dieu de Saint-Jean realizó magníficos grabados sobre el traje en la corte de Luis XIV. El historiador inglés James Laver al estudiar estas manifestaciones establece la diferencia entre las “láminas de traje”, que historiaban el modo en que se vestía y las “láminas de Moda”, que aparecerían posteriormente, relacionadas con la ropa como mercancía.³ No es hasta la segunda mitad del siglo XVII que encontramos trabajos que podamos definir propiamente como ilustraciones de Moda o figurines.



Las primeras láminas de moda

El término figurín está relacionado al concepto de Moda⁴ y debemos recordar que este surge con el esplendor de la corte de Versalles, los descubrimientos tecnológicos que contemporáneamente desarrollan la producción textil en Inglaterra y la prosperidad experimentada por la naciente burguesía. Antecedentes inmediatos del figurín, si atendemos a su finalidad: orientar sobre una tendencia de la Moda, los encontraremos tanto en las láminas de traje como en las muñecas vestidas que los modistos franceses presentaban a sus clientes antes de realizar el vestuario. Pronto Francia se convirtió en exportadora de Modas y las muñecas viajaron a las cortes inglesa y española, donde se recibían con avidez de noticia.⁵ En 1672 aparece en Francia *Le Mercure Galant*, publicación que incluye ya ilustraciones con leyendas y direcciones de los proveedores; en 1760 se edita en Inglaterra el *Lady's Magazine*, la primera revista del país con ilustraciones de Moda. Hacia 1770, se editaban regularmente revistas de Moda ilustrada en Francia, Alemania y Holanda. Algunas de ellas, como el *Magazine de Modes Nouvelles Françaises et Anglaises*, circulaban por toda Europa y, eventualmente, llegaban al continente americano.⁶

El figurín en la Cuba colonial

Del interés del cubano por la Moda dan cuenta crónicas tan tempranas como la del Marqués de Altamira, quien, a principios del siglo XVIII, refiere que el traje del cubano “es el mismo que se estila y se usa en las ciudades más célebres de España, de donde se introducen y comunican nuevas modas”.⁷ En el siglo XIX, atraídos por el desarrollo económico del país y la abundancia de ricos clientes, se establecen en Cuba modistas francesas y sastres que cosen según los figurines que les llegan de París, Londres y Nueva York. En 1811, *El*



Correo de las Damas, una de las primeras publicaciones cubanas que incluye noticias de Moda, anuncia que el maestro Laborde, famoso sastre de la época, “tiene la pintura de las semilevitas que se están usando en Londres”.

Aunque en publicaciones cubanas de principios del siglo XIX aparecen viñetas que ornamentan textos referidos a la Moda, no es hasta 1829, en las páginas de *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo*,⁸ dirigida y redactada por Domingo del Monte, que encontramos figurines realizados en Cuba y comparables a los europeos pero, según las palabras del propio editor, “con las variaciones que indican nuestro carácter y nuestras costumbres”. Estos grabados fueron realizados por artistas extranjeros radicados aquí, gracias al florecimiento de la industria azucarera y tabacalera; y *La Moda* los define como “los mejores del país”. Un norteamericano, procedente de México, Pedro Picard y el castellano Manuel López López, quienes trabajaron para varias ediciones de esta publicación, muestran dominio del dibujo, precisión y delicadeza en los detalles del traje. Aunque hay cierta rigidez y primitivismo

en el tratamiento del rostro y las actitudes de las figuras, lo creado está bien cerca, en cuanto estilo, de lo que ofrecían entonces las publicaciones extranjeras. La calidad de los grabados es excelente y algunos tienen el atractivo de haber sido iluminados con toques de acuarela. Junto a los grabados realizados aquí se incluían otros procedentes de París.

El Plantel, periódico fundado por Ramón de Palma en 1838, ofrece desde su primera edición un figurín “copiado del periódico más reciente de París y grabado por el mejor artista que se encuentre”. La intención del editor no siempre se concreta, pues el primer grabado que presenta, firmado por J. N. Muñoz, es deficiente en dibujo y proporciones, mala copia de otro publicado en el *Petit Courrier* parisino. En otra edición, aparece un grabado realizado en la litográfica de la Real Sociedad Patriótica por el martiniqueño Alejandro Moreau, que resulta interesante, precisamente, por apartarse de los modelos franceses: presenta una mujer típicamente cubana, más bien baja de estatura, de formas redondeadas, con cabellera y ojos intensamente negros. El ambiente en que se ubica esta figura, que está acompañada de un niño, no es el salón o el jardín idílico de los grabados europeos, sino una calle cubana –posiblemente de la barriada del Cerro– con casa de tejado y portal, rejas lanceoladas y tropicales palmeras.

Diez años después, en 1848, aparece *El Artista*, periódico cultural y de costumbres, que incluye crónicas de Moda, y en su primer número hace una fuerte crítica a los figurines cubanos, publicados por *La Moda* y *El Plantel*. En los grabados de *El Artista*, de excelente factura, anónimos e impresos en la recién creada Litografía del Comercio, se aprecia el interés por igualar a los franceses, pero cierto primitivismo en la expresión de los rostros, los carnosos brazos y pechos de las figuras femeninas —más descubiertos que en los gra-

bados europeos— evidencian criollismo. Al pie de estos grabados aparecen referencias a los comercios habaneros en los que pueden adquirirse las piezas de vestuario y sus accesorios. *La Revista de La Habana*, que a partir de 1853 editó Rafael María de Mendive, presentó en sus primeros números ilustraciones también realizadas en Cuba y grabadas en la Litográfica de Tiburcio Cuesta y en la Nacional. Son trabajos bastante profesionales, pero fríos y derivativos. Pronto serían sustituidos por otros que “sólo para vosotras vienen de París”; grabados magníficos firmados por Compte, Portier y Lartier, que, efectivamente, recibían desde Europa para incluirlos como encarte en la publicación cubana. Estos mismos grabados los encontraremos también en 1855, en otra publicación, *La Danza*;⁹ están coloreados y tienen un formato de 8 por 6 pulgadas, algo menor que el de las publicaciones en que se insertan. El que una misma ilustración sea publicada dos años después en otra revista evidencia que la Moda entonces no evolucionaba con tanta rapidez como ahora.



Un testimonio de la importancia del figurín para la sociedad cubana del siglo XIX la ofrece Cirilo Villaverde en el capítulo XI de la novela *Cecilia Valdés*, cuando los hermanos Gamboa comentan una edición de *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo*, y tratan de adivinar quién es la joven habanera que inspira las crónicas y el figurín que la ilustra.¹⁰ En la obra se menciona también a Uribe, el sastre mulato de la calle Muralla, que según Leonardo “recibe los periódicos de moda de París por todos los paquebotes del Havre”.

En la segunda mitad del siglo, la posesión de figurines europeos no era ya privilegio de sastres y modistas. En 1864, *El Amigo de las Mujeres*, periódico cubano dedicado a la Moda y el arte, anuncia que *La Moda Elegante*, “periódico de modas de París, con infinidad de grabados, realiza suscripciones en su administración de la calle Habana 126. Su precio, por seis meses seis pesos”. La acogida brindada a esta publicación en versión española realizada en Barcelona, al parecer, hizo decaer los esfuerzos por editar figurines en Cuba, pues nunca podrían igualarla en actualidad y calidad gráfica. Así vemos que el *Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello*, fundado por Gertrudis Gómez de Avellaneda en 1860, describe Modas, pero no las ilustra, y *En el Hogar*, que aparece en 1880, los figurines están realizados por la Photo Engraving Co. de New York, según modelos del *Mme. Demoret's Monthly Magazine*.

En 1894, Nicanor Mella, prestigioso sastre que fuera padre de Julio A. Mella, edita *El Sastre y la Moda*, una pequeña pero muy seria revista dedicada al por entonces poderoso gremio de sastres. Los dos ejemplares que posee nuestra Biblioteca Nacional han perdido, lamentablemente, las ilustraciones, aunque no sus descripciones. En esta publicación se evidencia una conciencia de nacionalidad y un interés en adaptar la Moda extranjera a nuestro medio, necesidades y carácter que, seguramente, se reflejaron en los grabados realizados

especialmente para sus páginas. Uno de ellos ilustraba un traje de *drill 100*, que usaban como uniforme los socios del Havana Yatch Club.

El Figaro, una de las revistas más importantes de fines del s. XIX y de los primeros años de nuestra República, ofrecía un magnífico suplemento semanal de Modas, con decenas de ilustraciones reproducidas de *Le Petite Echo de la Mode*, de París. Con la importación de figurines se ganaba en información directa, pero se perdía el necesario proceso de adaptación a nuestro medio que, desde mediados del siglo anterior, habían intentado varias publicaciones.

Nadie como Víctor Patricio de Landaluce estuvo tan atento en la segunda mitad del siglo XIX a la imagen del cubano; a través de sus óleos y grabados costumbristas así como de sus dibujos satíricos, podemos conocer cómo vestían sus contemporáneos. Este artista vasco radicado en Cuba hizo viñetas de Moda en el periódico *El Almendares*, que se editó entre 1852 y 1858; el atractivo diseño del machón de la publicación, resuelto a partir de una viñeta de Moda, es de su autoría.



La ilustración y el estilo

Durante el siglo XX, el modo tradicional de ilustrar el vestuario, atento a los detalles, las proporciones exactas y la expresión objetiva del modelo, se mantendrá en catálogos comerciales y revistas de patrones, paralelamente a otro tipo de ilustración más creativa, más libre y evolutiva.

En 1908, el modisto parisino Paul Poiret que, influido por los creadores del Sessesion Vienés había liberado a la Moda del corsé, da un paso significativo al encargar a Paul Iribe, notable dibujante egresado de la École des Beaux Arts, la realización de un catálogo, *Les Robes de Paul Poiret*, para ilustrar sus creaciones. Iribe, que era conocido como caricaturista, interpreta la Moda de un nuevo modo; comprende que captar un estilo y deleitarse en la belleza y plasticidad que este posea, es algo más importante que expresar los detalles constructivos o el número exacto de botones del traje. En 1911, aparece *Les Choses de Paul Poiret*, ilustrado por George Lepape; estos son los primeros catálogos ilustrados dedicados a la obra de un creador de Moda. Una nueva técnica de impresión, *au pochoir*, que emplea múltiples estenciles, renueva también el grabado de Moda que aparece en revistas lujosas como *Vogue* (fundada en 1892) y la *Gazette du Bon Ton* (editada entre 1912 y 1925), que agrupan a artistas como Iribe, Georges Lepape, Charles Martin y Georges Barbier, quienes han recibido la influencia exótica de Leon Bakst, el pintor decorador de los ballets rusos, y están vinculados a la vanguardia artística que contemporáneamente se manifiesta en París. A estos creadores les dan la oportunidad de señalar el ambiente y el espíritu de un particular momento, con una agudeza que la fotografía no podía igualar.¹¹ El modo amable en que se manifiesta el Vanguardismo en la ilustración de Modas —la simplificación de las formas a sus volúmenes más puros, el enriquecimiento del color y la presencia de arabescos de Matisse, los elegantes alargamientos de Modigliani y Brancusi, y



cierta dinámica futurista— pueden relacionarse con el *Art Déco*, estilo que en la gráfica se extenderá por dos décadas a partir de 1918 y que, según uno de sus críticos, hizo al Modernismo *chic* asimilable por una vasta audiencia que no era capaz de aceptar las innovaciones de la Vanguardia.¹² Jean Paul Boullion en su amplio estudio del *Déco*,¹³ señala cómo la ilustración de Modas, que por su propia naturaleza refuerza los elementos decorativos, fue una manifestación ideal para ese estilo.

Ilustración y vanguardismo en Cuba

Jorge Mañach señaló tempranamente algo sobre lo que llamarían la atención en décadas posteriores otros críticos: en Cuba la vanguardia artística se manifiesta primero en la ilustración gráfica que en la pintura y en la escultura. Artistas como Jaime Valls, Conrado Massaguer y Enrique García Cabrera, quienes, junto a Rafael Blanco, dan las primeras señales de modernización en las revistas *El Figaro* y *Social*, hicieron ilustraciones de Moda. Luz Merino¹⁴ y José Veigas,¹⁵ investigadores que en años recientes han contribuido a la revalorización de la ilustración gráfica entre nosotros, coinciden al señalar cómo en las tres primeras décadas de nuestro siglo el término “ilustración” tiene una connotación más amplia que la actual. El anuncio publicitario, el dibujo humorístico, el diseño de portadas, la ilustración literaria y la de Moda diferían muy poco entre sí; el mismo artista trabajaba a la vez en los distintos géneros y se valía de distintos medios técnicos. La figura femenina, semidesnuda o elegantemente vestida, era empleada frecuentemente en relación con variados temas o productos —el automovilismo, el tabaco, las bebidas alcohólicas...— para expresar los diversos contenidos, embelleciéndolos y haciéndolos más atractivos, particularmente al consumidor masculino. El interés con el cual se dibuja la ropa y se comunicaba la Moda, es reflejo de lo que contemporáneamente se manifestaba en las revistas francesas y norteamericanas, a las que estaban muy atentos los ilustradores cubanos. En las propias páginas de *Social*, junto a los anuncios de las Casas de Moda habaneras realizados por nuestros artistas, aparecían ilustraciones del francés George Lepape en propaganda de los almacenes de John Wanamaker en Nueva York, y se presentaba a Erté, aristócrata ruso radicado en París, “el más sutil y refinado dibujante de modas de toda Europa”. Esto familiarizaba tanto a nuestros gráficos como a los lectores de la publicación con algunas de las mejores expresiones del género.

Sin embargo, la mayoría de los dibujos de Moda realizados en esta época en Cuba carecen de elegancia; son demasiado caricaturescos y poco imaginativos. Un recurso muy manido, para otorgar cubanía a la expresión, era ubicar las figuras en un esquemático fondo con el Malecón y la farola del Morro como constantes; esto se deriva, precisamente, de la falta de especialización en un género que tiene sus propias reglas y exige una peculiar sensibilidad en el

creador. El por entonces joven colaborador de *Social*, Rogelio Dalmau —dibujante escenográfico y diseñador de vestuario— a diferencia de los ya citados, asume el dibujo de Modas como una especialidad. Su estilo, como el de muchos dibujantes de los años veinte, asimila el manierismo decorativo del inglés Aubrey Beardsley y del ruso Erté. Dalmau llegó a destacarse en el mismo medio de Erté al realizar diseños para los centros nocturnos Follies Bergère y Moulin Rouge, de París; la calidad de su arte le valió también un contrato con la revista norteamericana *Harper's Bazar*, en la que colaboraban los mejores ilustradores franceses y norteamericanos. La exposición de sus dibujos en el piso de Modas de la tienda El Encanto, en 1942, evidencia la comprensión de la importancia del figurín como expresión artística.¹⁶ A fines de los años veinte, en su mejor momento, *Social* tiene como colaboradores habituales a varios ilustradores de Moda que se expresan en un lenguaje *Déco*: Esperanza Durruthy, que enviaba sus dibujos desde París para acompañar las crónicas de Ana María Borrero; Carlos Sánchez —artista mexicano radicado entonces en Cuba—, que logra hermosos efectos satinados con la acuarela; Surís, que luego colaboraría con *Life* y *Harper's Bazar*; Carlos Fernández, quien realizaría durante años refinados anuncios de Moda y perfumería en la prensa cubana; y la joven Lily del Barrio, que luego trabajó en Hollywood con la Paramount y, al regresar a Cuba, fundaría una academia en la que durante décadas comunicó a sus alumnos una manera de interpretar la Moda, glamorosa y sofisticada.



Nuestras revistas de moda

A mediados de los años 30, Coco Chanel, con su sentido de lo práctico, revoluciona la Moda. Sin dejar de ser elegante, la mujer se sentirá más libre en su ropa y esto deberán expresarlo los ilustradores. Aquellos hermosos libros en los que los artistas desbordaban su imaginación, dejarán de realizarse. Eric, con lenguaje post impresionista, y Cristian Bérard, expresionista, realizarán, para *Vogue*, gouaches y acuarelas en estilos frescos y libres, con trazos más sueltos y pictóricos. En Cuba aparecerán importantes revistas para la mujer con Moda ilustrada: *Ellas*, fundada en 1934; *Romances*, que presenta su primer número en 1936 y en 1972 será unida a *Ellas* bajo el rubro de *Ellas en Romances* hasta 1981, en que dejará de editarse; y *Vanidades*, revista que alcanzaría importancia continental y se publicó entre 1937 y 1961. Aunque son muchos los ilustradores que trabajaron para estas publicaciones, hay relativamente poca variedad estilística, pues dos personalidades

predominan e influyen sobre las demás: Antonio Aguilar, dibujante español radicado en Cuba, a quien Luis Alonso señala como el que dio a los dibujantes de Moda cubanos la primera lección de síntesis y los principios fundamentales en que se basaron durante décadas¹⁷ y Andrés García, sintético como Aguilar, pero con un trazo más libre y expresionista, que podría relacionarse con el de Cristian Bérard.

Ellas, en sus inicios, fue una revista de diseño muy elaborado; las páginas de Moda, numerosas, presentaban una cuidadosa composición característica del estilo de Aguilar. Las figuras de este dibujante evidencian la simplificación de volúmenes heredada del cubismo, poseen rostros alargados y angulosos, más elegantes que bellos, las diferentes texturas y los estampados están trabajados con interés. Alfredo Inclán, Jorge L. Horstman y José Rodríguez Radillo, que colaboran también en *Ellas*, seguirán la tendencia de Aguilar pero sin alcanzar su habilidad y elegancia. A fines de la década del 40, se incorpora Silvia Lillo, más cercana al estilo de los dibujantes norteamericanos que al de Aguilar.

Andrés, que se mantuvo como ilustrador de *Vanidades* durante todas las épocas de esta publicación, es nuestro ilustrador de Modas más prolífero, el de mayor permanencia en la especialidad y, sin dudas, el de estilo más cuajado e influyente. No solo ilustraba la Moda, también los cuentos y muchos de los anuncios aparecidos en la revista; contemporáneamente realizaba magníficas portadas costumbristas para *Carteles*. Su trazo sintético y altamente expresivo, atento solo a lo esencial, comunicaba el estilo y el espíritu de la Moda en cada momento. Sin perder precisión en la expresión de siluetas y detalles indispensables del diseño, evitaba el tratamiento de estampados y ornamentos que otros dibujantes situaban como apoyatura a la expresión. El lujo de Andrés era su propia destreza; creó un tipo de mujer de gracia y gestos criollos, elegante y trazada con sensuales líneas; la repitió mil veces sin aburrir. Pocos



ilustradores compartirán con Andrés las páginas de *Vanidades*: Oliva Robaín hacia 1944 y Rogelio Dalmau en 1947, casi irreconocible al tener que despojar sus figuras del ornamento que las caracterizaba. En los años 50 se incorporan Julia Sánchez, muy diestra en la expresión del traje, pero con dificultades en el trazo de las figuras, y Zoraida, que en esta época estaba muy influida por Andrés; esta ilustradora dibuja con frecuencia figuras negras, algo que podríamos interpretar como un modo de destacar los valores de su propia etnia. En 1961, *Vanidades* se convierte en *Mujeres* y Andrés continúa ilustrando junto a Irene Rubio. En 1966, Ana Cardet asume con dignidad la difícil tarea de sustituir a Andrés cuando este emigra a los EE.UU. Ana fue una excelente dibujante que, como su antecesor, impacta por el dominio del oficio; trabajó durante una década en que la propia Moda, novedosa, variadísima, era un estímulo para el artista; creó figuras jóvenes, dinámicas, que expresaban muy bien el espíritu de la época. Con economía de líneas y composiciones novedosas, logró romper la rutina de nuestra gráfica de Moda.

Romances no presentó Moda ilustrada hasta 1943, pero en sus primeros años tiene portadas notables, realizadas por los artistas Carlos Fernández, Leonar y Gattorno, quienes, con trazos sueltos, efectos de acuarela y visión focal, refrescan la expresión de la moda a la manera que lo hacía en *Vogue* el danés Eric, de formación norteamericana. Cuando aparece la ilustración en esta publicación, con Oliva Robaín —que imita el estilo de Andrés—, es en dibujos muy simples y pequeños, junto a fotos de Moda, para hacer visibles elementos del diseño que no estaban reflejados con precisión en estas. En los años 50, aparecen nuevos ilustradores en *Romances*: Silvia Bota, René de los Ángeles, Zoraida y Carmen Vico, con estilos derivados de lo que se hacía contemporáneamente en Estados Unidos. La elegancia se busca más en la sofisticación que en la sencillez, pero cuando sucede lo contrario —con Carmen Vico, por ejemplo— la expresión resulta más cubana, más adecuada a nuestro medio. *Ellas*, *Romances* y *Vanidades* fueron publicaciones muy atentas, quizás demasiado atentas, a todo lo que sucedía en los Estados Unidos —cine, moda, decoración— y con poca preocupación por adaptarlo a nuestras tradiciones y contexto.

En las ilustraciones y fotos de las más importantes revistas de Moda francesas y norteamericanas se presenta siempre una mujer ideal, esbelta y sofisticada que no es la mujer común en esos países y mucho menos la nuestra; todos nuestros dibujantes asimilan esa influencia pero Andrés García otorgó a sus figuras formas más redondeadas así como rasgos fisonómicos y gestos plenamente criollos; él es un creador que por estos y otros muchos factores (sus portadas costumbristas para la revista *Carteles*, sus diseños para teatro) ameritaría un estudio especial que lo ubicara como una de las personalidades más importantes en la historia de nuestro Diseño.

Desde los años cuarenta, la ilustración de Modas había decaído internacionalmente debido al desarrollo experimentado por la fotografía especializada en el tema en la década anterior; el dibujo quedaba para las ediciones de patrones que realizaban revistas como *Vogue*, *McCall* y *Simplicity*. Como la prensa cubana no disponía de medios técnicos similares a los de la norteamericana ni fotógrafos de Moda, tuvo que apoyarse más en el dibujo que en la fotografía, pero aún en este caso, la creatividad estaba limitada por factores técnicos, como la carestía de policromía y papeles de la mejor calidad, y subjetivos, dada la incomprensión que tenían editores hacia la ilustración creativa.



Lamentablemente estas condicionantes se mantienen aún en nuestros días.

Ilustración y publicidad

Otro medio importante en que se manifestó la ilustración de vestuario en nuestro país fue el anuncio en los diarios. Tiendas de vestir como El Encanto, La Filosofía y Fin de Siglo actuaban en gran medida como orientadores de la Moda entre nosotros. Cada temporada sus compradores traían diseños y *toiles* de las grandes Casas de Moda francesas para reproducirlos aquí. Estos vestidos eran difundidos ampliamente en sus vidrieras y, también, a través de los anuncios que insertaban en la prensa diaria. La frecuencia y la amplitud del espacio del que se valía esta publicidad y la competencia establecida entre los comercios, atrajo un nutrido grupo de dibujantes hacia la especialización en la ilustración de Modas. Anota Luis Alonso, al analizar el dibujo de Modas a fines de los años cincuenta, que “aunque esta especialidad no consagra a nadie, vale la pena que nos hayamos detenido en ella en obsequio al alto nivel que en ella hemos logrado y, además, para reconocer que este es el único renglón de la publicidad en que estamos arribando definitivamente a la especialización”.¹⁸ Enrique Céspedes, quien sustituyó a Antonio Aguilar en los anuncios de El Encanto, fue la figura más destacada de esta época, con un estilo muy similar al característico

de este tipo de publicidad en la prensa norteamericana contemporánea. Lina Núñez, que continuaría en los años setenta en las páginas de *Mujeres* la “Linita” (figurín-juguete creado por Andrés para que las niñas recortaran) comenzó dibujando para El Encanto, y Ana Cardet para los Almacenes Inclán y la tienda Sánchez Mola.

Con el triunfo de la Revolución en 1959, el cartel y otras ramas de la gráfica son estimulados y experimentan un extraordinario desarrollo, pero la publicidad comercial desaparece y —con ella— la ilustración de Moda de los anuncios. Como hemos señalado, algunos dibujantes pasan a trabajar a las revistas de Moda, mientras otros que colaboraban en estas publicaciones, como Irene Rubio, se dedicarán completamente al diseño de vestuario. En el departamento de diseño del Ministerio de la Industria Ligera, Irene mantuvo en sus dibujos la tendencia romántica, ya nostálgica, que nos trajo Lily del Barrio, mientras que sus compañeros Rafael de León y Manolo González presentaron sus creaciones mediante figurines expresionistas: mujeres angulosas de diminutas cabezas,

anchos hombros y largos miembros, que tuvieron difusión mediante folletos de tendencias editados por el Ministerio. Este tipo de ilustración apenas tuvo cabida en nuestras revistas de Moda, donde los editores exigían realismo y fidelidad en la expresión de proporciones y detalles.

La ilustración de moda como arte

Desde principios de los años ochenta, existe internacionalmente un renovado interés en la ilustración de Moda; se le considera no solo por su función práctica como reportaje, sino también como una forma de arte. Los originales de creadores de la llamada “época dorada” de la ilustración de Moda —1908-1932¹⁹— alcanzan cifras astronómicas en el mercado de arte. Serigrafías de Erté y Gruau han llegado a venderse hasta en 50 000 dólares. El crítico Nicholas Drake ha estudiado esta revaloración y se ha sumado a la misma con la edición de un hermoso libro donde reúne trabajos de ilustradores de distintas nacionalidades que se han destacado en los últimos años.²⁰ Si en las páginas de un periódico como el *New York Times*, la ilustración siempre desempeñó un papel importante mediante los anuncios de las grandes tiendas y los reportajes de Moda, una revista como *Vogue*, que tradicionalmente agrupó a los mejores dibujantes, durante las décadas del 60 y el 70 solo hizo encargos, con alguna regularidad, al puertorriqueño Antonio López. La fotografía ocupó en todo este tiempo el lugar del dibujo, pero una gradual incorporación de nuevos y valiosos creadores que logran apuntes y visiones bien distintos de los de la fotografía, ha dado la tónica actual a esta revista y a otras como la francesa *Marie Claire* y la norteamericana *Harper's Bazar*; en ambas publicaciones coexisten ambas manifestaciones, ya que el dibujo vuelve a ser el encargado de destacar los elementos esenciales del estilo, con una agudeza y poder de síntesis que a la cámara fotográfica le resulta difícil. *La Mode en Peinture*, publicación francesa, *Vanity*, italiana, e *Interview*, norteamericana, permiten a los ilustradores una libertad similar a la que disfrutaban Iribe y Lepape cuando ilustraban para Poiret. Las técnicas son variadísimas pues a la tinta, el creyón y la acuarela, se han sumado el collage, el óleo y las nuevas técnicas digitales; lo logrado pertenece a un campo en el que se borran los límites formales entre gráfica y plástica. Los trabajos de estos artistas no están concebidos solo para la prensa; muchas veces su destino es la galería de arte o el museo. El Museo Metropolitano de New York, como otras importantes instituciones de su tipo, posee un área dedicada a la Moda y atesora ilustraciones de esta especialidad. Desde 1991, varios museos de Europa, Norteamérica y Asia han acogido temporalmente la valiosa colección de ilustraciones de Moda fomentada por el industrial alemán Volker Zahm que, por su carácter diacrónico, permite establecer un paralelismo entre el desarrollo de este género y el de otras artes visuales en el siglo XX. En Cuba, en un momento en que no existen revistas de Moda, cuando a duras penas podemos trabajar en relación con la Moda por tabúes y grandes limitaciones económicas que dificultan la tarea, tenemos jóvenes diseñadores como Roberto Ramos, Estela Estévez y Karen Brito, quienes imaginan y expresan la Moda de un modo muy libre y atractivo; ellos son graduados del Instituto Superior de Diseño Industrial en la especialidad de Vestuario, que han tenido como profesores, a artistas como Eidania del Río y Carlos Guzmán, quienes los entrenaron en el manejo creativo de diversas técnicas. En sus dibujos y obras de técnica mixta, puede observarse tanto una relación con lo que se hace en

otras latitudes como aportes personales. Ellos podrían otorgar una calidad superior a nuestras publicaciones si se les solicitara colaboración.

El Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, que tiene como objetivo valorar y difundir las expresiones de vanguardia y, particularmente, las del talento joven, ofreció en 1994 sus galerías —los antiguos salones de la Sociedad Filarmónica que en el siglo XIX fueron “escenario de la elegancia habanera”— para que ocho jóvenes graduados del Instituto Superior de Diseño (ISDI) en las especialidades de Diseño Gráfico y Diseño de Vestuario expusieran sus imaginativas ilustraciones de Moda. Ellos habían participado un año antes del taller de ilustración de Moda impartido en el ISDI por el prestigioso ilustrador brasileño Daniel Maia, quien, admirado por los resultados, expresó que algunos de estos jóvenes estaban plenamente capacitados para trabajar como ilustradores en cualquier publicación internacional. Luego, la mayoría se dedicó a otras especialidades del diseño y del arte en Cuba o en el extranjero. Entre nosotros, uno de ellos, Pavel Giroud, convertido en cineasta, dibuja magníficos *story boards* para sus filmes, en los que evidencia su interés en la Moda; Laura Macías, quien también se destacó entonces y que posteriormente ha llamado la atención por sus ilustraciones y diseños en Italia y Austria, es en la actualidad una de nuestras mejores diseñadoras de vestuario y continúa ilustrando primorosamente sus ideas.

Revolución y Cultura, no. 3 de 2010, pp: 26-37.

NOTAS

¹ Periódico fundado en 1848. Entre sus redactores estaban Antonio Bachiller y Morales, Ramón Zambrana y Cirilo Villaverde.

² Pérez Cisneros, Guy. “Presencia de ocho pintores” en *Las Estrategias de un Crítico*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2000.

³ Laver, James. *Costume and Fashion. A Concise History*. Thames and Hudson Ltd. London, 1988.

⁴ En este texto me adhiero a la diferenciación hecha por Roland Barthes quien en su libro *Sistema de la Moda* —Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 2007— escribe moda (con minúscula) cuando se refiere a la moda como costumbre, uso temporal y Moda (con mayúscula) cuando se refiere al hecho económico de la esfera del vestir. Esta conveniente distinción ha sido popularizada en Cuba por la diseñadora y profesora María Elena Molinet en sus clases, textos y conferencias.

⁵ Robinson, Julian. *The Fine Art of Fashion*. Orbis, London, 1889.

⁶ Blackman, Cally. *100 Años de Ilustración de Moda*. Editorial Gili, S.A., Barcelona, 2007.

⁷ *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo*, 6 de marzo, 1830.



⁸ Según investigación de Zoila Lapique, *La Moda* es la primera publicación cubana que incluye grabados litográficos en sus páginas. La litografía fue introducida en Cuba en 1842, primero que en los Estados Unidos, España y el resto de las colonias.

⁹ *La Danza*. Publicación “festiva, satírica y burlesca”, redactada por Rafael Otero y Juan del Diablo. 1854.

¹⁰ Se trata de la crónica publicada en el No. 1 de *La Moda*, el 7 de noviembre de 1829, que describe detalladamente el aspecto de la joven Matilde (personaje de ficción) que se viste para asistir al baile de la Sociedad Filarmónica, “el escenario de la elegancia habanera”, en el edificio de la calle San Ignacio esquina a Teniente Rey, que hoy ocupa el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales.

¹¹ William Packer y Rosamond Bernier. *Fashion Drawing in Vogue*. Coward-Mc Cann INC. N.Y. 1983.

¹² Canaday, John. “Art Deco in Minneapolis.” *N.Y. Times*, Julio 18/71.

¹³ Boullion, Jean Paul. “L’Art saisi par la mode” en *Journal de L’Art Déco*. SKIRA, Suiza, 1988.

¹⁴ Merino, Luz. *La Ilustración y la Pintura: Dos Vías del Arte Moderno en Cuba*. Tesis de Candidatura. Universidad de La Habana, 1988.

¹⁵ Veigas, José, “Social y la Revista de Avance: Apuntes sobre la Ilustración”, *Revolución y Cultura*, No. 105, Mayo, 1981.

¹⁶ Cardet, Ernesto. *Rogelio Dalmau, Muestra del Mes*. Catálogo. Museo Nacional, Octubre, 1985.

¹⁷ Alonso, Luis. *10 dibujantes cubanos. Apuntes sobre la Ilustración Gráfica*, La Habana, 1958.

¹⁸ Alonso, Luís. Ob. cit.

¹⁹ Robinson, Julian. *The Golden Age of the Style*. Orbis, London, 1976.

²⁰ Drake, Nicholas. *Fashion Illustration Today*. Thames and Hudson Ltd. London, 1987.

El último repliegue del perezoso gigante

[A los 30 años de la muerte de Fernando Salinas]

Mario Coyula

El dilema de las esperanzas desemboca en la realidad

Fernando Salinas

El sábado 22 de agosto una hemorragia destruyó el cerebro de Fernando Salinas mientras conversaba con unos amigos mexicanos en el Hotel Presidente de La Habana. Los tres días siguientes de coma profundo antes de su muerte fueron el único lapso de inactividad intelectual de uno de los arquitectos cubanos más importantes y también discutidos en los últimos treinta y cinco años, y quizás el más versátil.



Graduado de la Universidad de La Habana en 1955, Salinas realizó a fines de esa década varias residencias con su amigo Raúl González Romero —presente desde entonces directa o indirectamente en casi todos sus proyectos—, entre ellas, la antológica casa de Higinio Miguelén, Séptima Avenida no. 206, Miramar (1958). Por esa época trabajó en los Estados Unidos con dos vacas sagradas del Movimiento Moderno, Philip Johnson y Ludwig Mies van der Rohe, si bien la influencia persistente en su arquitectura sería la del viejo maestro norteamericano Frank Lloyd Wright, más afín con su personalidad exuberante que el ascético racionalismo miesiano.

Cuando triunfó la Revolución Cubana, Salinas era ya un joven arquitecto “que prometía”, abocado por su talento y posición social al éxito profesional y económico; pero en vez de optar por el exilio se alineó con los que hasta entonces no podían permitirse el lujo de la buena arquitectura. En 1959 proyectó, también con González Romero, un desarrollo urbano para cien mil habitantes en La Habana del Este, donde se habían hecho las propuestas anteriores de Skidmore, Owings & Merrill y de Franco Albini. El enorme conjunto de grandes pantallas era demasiado ambicioso y en su lugar se hizo la Unidad Vecinal Camilo Cienfuegos para ocho mil habitantes proyectada por otro equipo de jóvenes arquitectos cubanos.

Los bloques de multifamiliares en Tallapiedra (1960) recogen a escala urbana su lenguaje personal orgánico de formas petaloides. El tema de la vivienda reaparece en otra obra relevante, la nueva comunidad rural de La Campana, Manicaragua (1962), también con edificios de cuatro plantas; y en los proyectos que dirigió como tutor, ganadores de primeros premios en las confrontaciones de estudiantes de arquitectura paralelas a los Congresos de la Unión Internacional de Arquitectos, el conjunto de viviendas progresivas transformables para Isla de Pinos (Buenos Aires, 1969) y el asentamiento de emergencia para My Lai, una zona destruida por la guerra de Vietnam (Madrid, 1975). El problema de la vivienda progresiva con alta tecnología flexible, sobre el que Salinas estu-

Residencia
de Higinio
Miguelén,
Séptima
Avenida no.
206, Mira-
mar (1958).



vo trabajando entre 1965 y 1969, culminó con el módulo experimental *Multiflex* construido en el reparto habanero Abel Santamaría.

En 1964 realiza las dependencias militares en El Calvario, la más wrightiana de sus obras, con una fuerte influencia de las casas usonianas. Más adelante asume la dirección del equipo que proyectaba la Ciudad Universitaria José Antonio Echeverría, vacante desde la temprana salida del país de Humberto Alonso. La CUJAE, inaugurada en 1964 y todavía en construcción, fue la obra cumbre de una década especialmente creativa en todos los campos de la cultura nacional, los años sesenta; y también una demostración lamentablemente rara sobre las posibilidades de conciliar la prefabricación con el buen diseño en un momento de grandes polémicas y definiciones para la arquitectura cubana. La indagación en las esencias de la cubanía, una constante en la trayectoria de Salinas, se materializa en otra obra mayor, la embajada de Cuba en Ciudad de México (1976), donde integra a dos pintores, Mariano Rodríguez y Luis Martínez Pedro. En 1978 construyó en Cancún un monumento al héroe nacional de Cuba, José Martí, junto con el poeta Roberto Fernández Retamar y el escultor José Delarra. Con este último haría posteriormente en San Pedro el memorial a otro héroe independentista, el General Antonio Maceo. En estos trabajos la participación personal de Salinas desbordó limpiamente la parte convencionalmente asignada al arquitecto, sobre todo en el caso de los monumentos.

Esa vocación cultural integradora aparece en toda la obra teórica y práctica de Salinas, facilitada por su talento universal que se manifestó con igual soltura en el urbanismo, la arquitectura, el diseño industrial, la pintura, el dibujo, el ensayo y la poesía; y que lo fuera llevando a una concepción superior del diseño a escala ecuménica y de una cultura ambiental que buscaba un equilibrio centrado en el hombre, alejado tanto del cientificismo sistémico como del determinismo formal presente en los modelos ideales de aquellos que Tomás Maldonado calificara respectivamente como “nuevos” y “viejos-nuevos” utopistas.

La actividad de Fernando Salinas durante los años sesenta y setenta fue intensa y múltiple, rica pero a la vez cercana a la contradicción. Su discurso teórico abogaba por un humanismo algo abstracto que veinticinco años más tarde podría verse como ingenuo y simplificador, y por una fusión de arte y prefabricación que se enfocaba sobre la voluntad proyectual sin valorar el papel de los procesos y las instituciones. Pero Salinas respaldaba esas ideas con la pura fuerza de su habilidad como dador de formas; y su actividad continuada

Escuela
de meca-
nización
Agrícola,
1962.



como docente y promotor cultural renovó la enseñanza del diseño, estimuló talentos y despertó inquietudes en varias generaciones de arquitectos cubanos, incluyendo ese grupo siempre difícil que forman los contemporáneos.

Su obra publicada fue igualmente influyente, tanto en los números devenidos antológicos de la revista *Arquitectura-Cuba* que editara con Roberto Segre, como en el *Boletín* de la Escuela de Arquitectura que animara el primer gran ausente de esa generación de profesores, Joaquín Rallo, o en los *Cuadernos de Actualidades de la Arquitectura* publicados por la Universidad de La Habana. El informe central como Relator del VII Congreso de la VIA (La Habana, 1963), su conocido ensayo “La Arquitectura Revolucionaria en el Tercer Mundo” y varios prólogos de libros y editoriales en revistas forman parte de su trabajo creador en una vertiente donde los arquitectos cubanos capaces de elaborar un producto articulado pueden contarse con los dedos de las manos, y sobran los pulgares.

Su labor como director de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura y luego como asesor del ministro descansó en una capacidad natural para servir de puente entre manifestaciones culturales diversas, y para aglutinar personalidades a menudo difíciles con el apoyo de una conversación fluida y un humor a la vez refinado y cáustico que sin embargo nutría en sus siempre evidentes raíces cubanas.

A pesar de su educación esmerada con los Hermanos De la Salle, de apellidos tan rotundos como su persona y de una complexión rubicunda más nórdica que latina, Fernando Salinas y González de Mendive fue un criollo bromista y *chivador*, siempre como recién bañado y oloroso a colonia, cuentista incansable, informal hasta la desesperación con sus habituales llegadas tarde, hábil hasta lo resbaloso para evadir confrontaciones indeseadas; tragón insaciable como un Neruda tropical de platanitos maduros fritos —y como él brillante y preciso en el gesto y la palabra—.

Entre los varios reproches que le hice y pude hacer, en este momento escojo dos: su repliegue prematuro y en gran medida voluntario de la palestra arquitectónica nacional —Salinas ejerció más influencia fuera que dentro de Cuba durante todos los años ochenta— y ahora este último repliegue definitivo que reduce alarmantemente una especie endémica en peligro de extinción, siguiendo el trágico destino del perezoso gigante: una ausencia que obliga en lo adelante a una conversación lúcida pero aburrida con sus escritos y proyectos ante la falta irreversible de su fulgurante, elusiva y siempre impredecible persona.

Revolución y Cultura, no. 6 de 1992, pp. 60-61

Pórtico del pueblo

Fernando Salinas

Una plaza de la Revolución debe ser, en su concepción y realización artística, la expresión simbólica más alta de la cultura revolucionaria de su pueblo. A su ambiente se asociarán, a lo largo del tiempo, los recuerdos del pasado, las realidades del presente y las aspiraciones del porvenir. Si los nuevos monumentos van creciendo en el corazón y en la conciencia de los ciudadanos, entonces estos lugares deben llegar a convertirse, de hecho, en la clara expresión de la monumentalidad del país en su historia.



Una Plaza, más que un espacio público es un ambiente significativo. Ambiente que crean los seres humanos con su memoria histórica y su imaginación del futuro, viviendo en sus relaciones socio-económicas, culturales e ideológicas concretas, unidas al entorno en que se desarrolla su existencia cotidiana: la naturaleza en el lugar, el uso social e individual del espacio en la forma más eficiente y adecuada, y la presencia de aquellas manifestaciones necesarias del arte para dar, en una síntesis, el sentido de la vida que se va creando.

Para encontrar las mejores soluciones a un proyecto de esta magnitud y significación, la Dirección Provincial de Cultura de Guantánamo y la Comisión de Desarrollo de la Escultura Monumentaria y Ambiental del Ministerio de Cultura, decidieron convocar a un concurso nacional, para el que se elaboró un documento que establecía los fundamentos históricos y se definían las bases para la participación.

Más de cincuenta profesionales, técnicos y artistas de todo el país presentaron sus ideas e integraron verdaderos equipos interdisciplinarios de trabajo, en los cuales estaban representados urbanistas, arquitectos, ingenieros, escultores, pintores, diseñadores y otros profesionales y técnicos y sus consultantes, asesores y colaboradores.

Un jurado, integrado por trece miembros, procedió a analizar los siete proyectos presentados en función de los siguientes aspectos principales: de orden cultural, los factores históricos, paisajísticos, urbanísticos, de diseño y plásticos; de orden funcional, utilización del espacio, eficiencia del uso, relación con el Plan Director de la Ciudad, etcétera; de orden físico, los factores ecológicos y topográficos; y de orden constructivo, la factibilidad de ejecución, economía y adecuación de recursos a las posibilidades de obtención.

El jurado acordó por unanimidad conceder el premio al trabajo presentado por el equipo constituido por el arquitecto Rómulo Fernández y los escultores José Villa, Enrique Angulo y el pintor Ernesto García Peña, así como otorgar una mención especial al proyecto presentado por el equipo de los arquitectos Reynaldo Tagores y Carlos López, el escultor Juan Quintanilla, el ingeniero civil Eduardo González y la proyectista María Teresa Muñiz.

Con respecto al premio, el jurado pudo apreciar y valorar los elementos escultóricos que forman el conjunto principal y expresar simbólicamente con fuerza, dignidad formal y síntesis estética la identidad del proceso histórico de la provincia de Guantánamo y del pueblo cubano. El tratamiento plástico a escala urbanística sugiere un ático de triunfo popular —un pórtico del pueblo combatiente— que relaciona el monumento con la plaza y la ciudad existente y futura, y convierte la escultura en un hecho significativo vinculado a la vida cotidiana de la población, lo que permite la identificación plena de los valores expresivos con el pueblo participante. Este símbolo utiliza, armónicamente, elementos de gran calidad escultórica, integrados en un lenguaje figurativo que enriquecen su lectura a corta distancia y estimulan la participación consciente y creadora del espectador.

Su riqueza plástica le confiere valores intrínsecos que cualifican el espacio, aún antes de completarse la construcción de los edificios que conformarán el entorno de la plaza.

El diseño de la plaza y su escala urbana facilita su uso cotidiano como centro político, cultural y recreativo de la vida del pueblo, y a la vez, permite asimilar concentraciones populares de distintas magnitudes.

Los vínculos entre la ciudad, el monumento, las plazas, los ambientes y las edificaciones fundamentales del proyecto, humanizan el espacio por la variedad de tratamientos en que se subdividen, aunque mantienen su unidad (el proyecto incluye, también, la Plaza de la Cosmonáutica). La ubicación de las áreas de protocolo y galerías permite su funcionalidad durante sus diversos usos. Y su apertura hacia patios interiores —elementos tradicionales de nuestra arquitectura— y paisajes exteriores de la ciudad, los convierten en espacios agradables de variada utilización.

El diseño del monumento, la tribuna-escalinata y las áreas de protocolo, galería y plazas permiten independizar y simultanear su construcción. La concepción del conjunto escultórico en elementos de hormigón independientes, relacionados estéticamente entre sí, son factores determinantes para la factibilidad de su terminación conjunta en el plazo previsto.

Por estas razones, el proyecto del conjunto ambiental urbanístico de la Plaza de la Revolución Mariana Grajales en Guantánamo, se perfila, enraizado en la historia de la patria, como una expresión artística de la trayectoria de una tierra de mambises nobles, rebeldes y combatientes, como un pórtico del futuro ante el que se encuentra nuestro pueblo.

Plaza de la Revolución Mariana Grajales

No era oriunda de Guantánamo Mariana Grajales. Pero sus hijos —y ella misma— libraron en esta región oriental combates decisivos contra la metrópoli española, al iniciarse, en 1868, la Guerra de los Diez Años. Y esa entrega a la causa de la independencia la aprendieron desde niños: fue enseñanza permanente en el hogar de esta ejemplar familia.



A principios de 1870, su hijo Antonio —quien llegó a ser Lugarteniente General del Ejército Libertador, caído en combate en 1896— pasó a la región de Guantánamo bajo las órdenes del general Máximo Gómez. Mariana fue hasta las montañas para curar heridos y entregar a los mambises su aliento de victoria...

Una anécdota —de las tantas que pudieran citarse— recuerda a la patriota ejemplar. En un combate muere su hijo Julio de solo dieciséis años; Antonio es herido en el pecho, y todos creen que va a morir... lloran las mujeres. Pero Mariana las echa fuera, diciéndoles que no aguantaba lágrimas; y al encontrarse con Marcos, su hijo pequeño, lo increpa: “ ¡ Y tú, empínate, porque ya es hora de que te vayas al campamento!”

Nada quizás retrate mejor su fibra patriótica que esta semblanza escrita por José Martí:

“ ¡Y si alguno temblaba, cuando iba a venirle al frente el enemigo de su país, veía a la madre de Maceo con su pañuelo a la cabeza, y se le acababa el temblor!”

Plaza de la Cosmonáutica

Un guantanamero escribió en 1980 una página que perdurará en la historia de la cosmonáutica contemporánea: Arnaldo Tamayo Méndez se convirtió en el primer latinoamericano que conquistó el cosmos, al integrar el primer vuelo conjunto cubano-soviético.

Por eso este pedazo de la Plaza de la Revolución Mariana Grajales de Guantá-

namo se nombra Plaza de la Cosmonáutica: lugar idóneo no solo para homenajear a un hijo de la provincia, sino a todos aquellos que con fines pacíficos realizan investigaciones en el cosmos para ponerlas al servicio de la humanidad.

Jurado

Presidente: Arq. Fernando Salinas, del Ministerio de Cultura

Secretario: Arq. Félix Maceo, de la Dirección de Planificación Física de Guantánamo

Lic. Francisco Masó, jefe de la Sección de Historia del PCC, Guantánamo

Escultor Ángel Iñigo, de Guantánamo

Ing. Rider Díaz, de la UNAICC de Guantánamo

Arq. Raúl González Romero, del MICONS

Arq. Edmundo Azze, de la UNECA

Arq. Sergio Baroni, del Instituto de Planificación Física

Dra. Rosario Novoa, de la Universidad de La Habana

Escultor José Delarra, del MININT

Escultor Armando Fernández, del ISA

Escultor Sergio Martínez, de la ENA

Escultora Rita Longa, de la CO-DEMA



Revolución y Cultura, no. 1 de 1985, pp.45-47