

# A n a l e p s i s

Retrospectiva de la cultura cubana 1972-2020

SUPLEMENTO  
REVOLUCIÓN  
CULTURAL  
Y TURISMO  
9

**. La época, la música, lo humano.**

**Entrevista a Silvio Rodríguez / 2000**

*Jaime Sarusky*

**. Un juego fuera de serie: La plástica joven se dedica al béisbol / 2013**

*Israel Castellanos León*

**. Defensa de La Habana / 1984**

*Roberto Segre*

**. Danzón, mambo y chachachá / 1979**

*Odilio Urfé*

## La época, la música, lo humano. Entrevista a Silvio Rodríguez

Jaime Sarusky

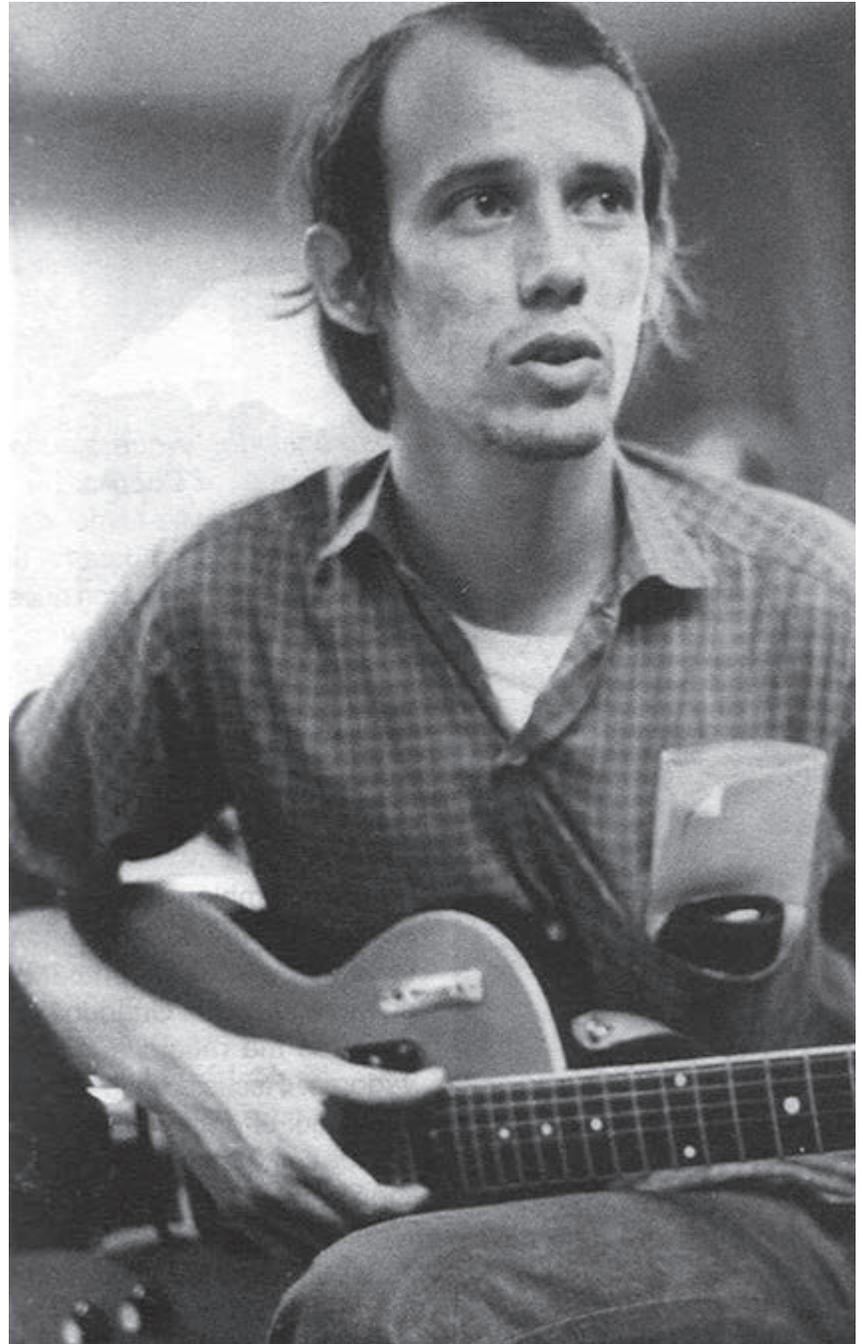
*Por supuesto que aquellos tiempos de fines de los sesenta y principios de los setenta tenían los elementos propios de cualquier década, anterior o posterior. Hubo momentos fabulosos que nadie quisiera olvidar, hubo otros que no se quisieran recordar. Y mucho menos para creadores como Silvio Rodríguez, por ejemplo. Por el mundo andaban gravitando Los Beatles y el rock mientras aquí, inmersos en la epopeya, a los esfuerzos cotidianos de la gente hubo que añadir, en cuanto al arte y la cultura, los enfrentamientos a quienes pretendían imponer sus criterios desde posiciones intransigentes, intolerantes. En medio de esa atmósfera convulsa, con su profusión de contradicciones, se fundaría aquel fenómeno de excepción que fue el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, del cual fue Silvio uno de los pilares. De esa experiencia, desde la perspectiva que da la decantación en el tiempo, nos habla él ahora con penetrante lucidez.*

—¿Qué hacías cuando se funda el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC?

—Era empleado del ICRT, entonces ICR. Ya había tenido problemas allí. Habían terminado con *Mientras tanto*, el programa que yo estaba haciendo. Me habían botado del organismo.

—¿Por qué razón?

—Las razones que me



argumentaron —puedo deducir e inferir un sinnúmero de cosas— en la reunión, donde se me separa del ICR —que después no se me separó como te voy a explicar más adelante— fueron:

- 1) Que yo había dado unas opiniones acerca de Los Beatles en la televisión
- 2) Que yo andaba con un ex recluso de la UMAP
- 3) Que yo me reunía en Coppelía con unos jóvenes intelectuales de la Universidad medio sospechosos
- 4) Que habían salido en un programa *Mientras tanto* dos personas dándose un beso en la boca y eso no se hacía en la televisión cubana. Se trataba de un trozo de película que ilustraba una canción de amor. En ese momento no salían besos en la televisión.

El problema es que hay que hacer memoria de todo ello porque las cosas que sucedían en aquella época, o que no sucedían en la televisión, hoy día pueden parecer completamente risibles y absurdas.

Pero era la realidad cotidiana, por ejemplo, que las mujeres no podían salir en minifalda en la televisión. Estaba prohibido. Los hombres no podían salir con melena. A no ser los barbudos. Era la época en que ni siquiera se podía hacer un tiro de cámara donde se vieran las luminarias del estudio porque estaba en contra de lo establecido para el buen quehacer de la televisión.

Y así te sigo enumerando cosas. Era la época en que prácticamente se seguían con microscopio los compases de las canciones para ver si algunas tenían células del rock, que a su vez eran interpretadas como células de penetración y células proimperialistas. O sea, había compases musicales imperialistas en esa época. Hay que analizar todo eso en aquel contexto.

Y cuando me llaman —siempre he pensado que en realidad lo hicieron para darme un par de cocotazos, para regañarme—, no me quedo callado, rebato todo lo que me están planteando, defiando la amistad con mis amigos, defiando a Los Beatles, defiando el beso, defiando todas esas cosas en una reunión que empieza a subir de tono y yo a no retractarme de nada. Parece que al compañero que está reunido conmigo no le queda más remedio. Pienso que fue un exabrupto botarme de allí. Recuerdo que yo estaba en el estudio dos, grabando la música para el programa; bajo y le digo a las personas que estaban allí: “Señores, esta grabación ya no tiene objeto, *Mientras tanto* acaba de ser suspendido. A mí me acaban de botar del organismo, así que me voy”.

Pero me niego a cobrar el sueldo y estoy cinco o seis meses sin cobrarlo y me lo tenían allí todos los meses. Yo quería que me dieran la baja y no me la daban. En ese ínterin, a fines de 1968, llega Alfredo Guevara de Brasil. Había ido a un festival de cine y estuvo en contacto con lo que era la nueva canción brasilera. —*El tropicalismo*.

—El tropicalismo, claro. Pero no solo el tropicalismo, que es de Bahía y son los bahianos: Veloso, Gil, todos ellos. En Río y en otras regiones de Brasil también se estaba desarrollando un movimiento de la canción con Chico Buarque, Gerardo Vandré, Sergio Ricardo, que era nordestino. En realidad, había un fenómeno de Nueva Canción en todo Brasil que cobra mucha fuerza. Y el tropicalismo porque estaba apoyado por excelentes músicos, aunque también por poetas, ensayistas, periodistas que le daban una gran divulgación a ese movimiento.

Alfredo nos invita a Leo Brouwer y a mí a la conferencia que da en el noveno piso del ICAIC para informar acerca de su viaje a Brasil que había tenido lugar

en plena dictadura, después del derrocamiento de João Goulart. Aunque Leo y yo éramos empleados del ICRT, estábamos en las mismas condiciones. Allí no nos daban trabajo y nos habían prohibido aparecer en la televisión y la difusión por la radio. No nos soltaban para otro organismo, pero no nos daban trabajo.

Después de la conferencia, Alfredo quiso hablar personalmente con nosotros y nos dice que qué nos parecía crear un grupo dedicado a la experimentación sonora, a investigar nuestras raíces, es decir, también la de los países que tienen los mismos componentes étnicos, como Brasil, por ejemplo, y otros. En general, hacer un estudio de la música en función de la banda sonora del nuevo cine.



Imagino que Leo, que ya tenía cierta experiencia en el mundo del cine, habrá tomado aquella propuesta con más normalidad, pero para mí aquello fue una revelación porque significaba sumergirme en el mundo del cine.

Además, no podía cantar en ninguna parte, salvo en algunos lugares que me abrían las puertas, como Teresita Fernández, que me dejaba cantar en El coctel o Raquel Revuelta que me dejaba dar recitales en el teatro Hubert de Blanck y, por supuesto, Casa de las Américas, que empezaba ya también, una vez al mes, a hacer aquellos programas donde nosotros nos reuníamos. Pero eran contados los lugares donde podía expresarme.

Así empieza todo. Leo y yo fuimos los primeros que nos trasladamos. Y mi carné del ICAIC está fechado: primero de abril de 1969. Ya habíamos hablado de los posibles integrantes del grupo: Pablo (Milanés), Noel (Nicola), etc. Pero todavía quedaba hablarlo con Alfredo. Todo eso ocurre en los primeros meses de 1969.

En esa espera se habían escogido algunos músicos que estaban estudiando en la Escuela Nacional de Arte, como Emiliano Salvador y Leoginaldo Pimentel.

Al parecer ellos tenían líos en la ENA. Incluso no tenían donde vivir. Leoginaldo era de Camagüey y Emiliano de Puerto Padre. Medio que los estaban sacando de la ENA. Se decía que porque eran regaos o algo así. Y entonces fueron para el ICAIC.

También ingresaron Sergito Vitier, Leonardo Acosta, Eduardo Ramos, Pablo Milanés, Noel Nicola, Pablo Menéndez. Cuando entra Sara (González) en el setenta ya el grupo tenía cierto camino recorrido.

—En 1967 se crea la Orquesta Cubana de Música Moderna. Más de un año después arman ustedes el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC. ¿No ves un vínculo entre ambos hechos?

—No, en lo absoluto. La Orquesta Cubana de Música Moderna era un jazz-band con la tímbrica de ese tipo de formación. No abarcaba todas las posibilidades con que se podía tratar la música, tema que en ese momento era motivo de muchas discusiones. En primer lugar, había un celo terrible con todo lo

que olera a rock. Y fue posible hacer el jazz-band porque ya era una música de viejo estilo, menos vigente.

—*El formato era viejísimo.*

—Exactamente. Entonces, como la gente no corría peligro de escuchar esa música y de que se le pegaran los microbios imperialistas, se permitió que se hiciera. Pero ya, dentro de la misma orquesta, hay una serie de gérmenes, de gente más joven que empieza a pujar por hacer su propia música, su propia versión del jazz, no una versión tan antigua. Y ocurre el caso de dos destacados músicos cubanos a los que castigan —a uno de ellos porque quería separarse de la orquesta y crear su propio grupo— y los mandan a que se pasen un tiempo dándole de comer a los leones en el Zoológico.

—*Increíble.*

—En esa época esas cosas pasaban. Se hacían esas cosas. Nada, eran los castigos que te mandaban. Era una cosa completamente loca.

—*¿Cómo reaccionaron ustedes en el grupo ante esos hechos?*

—El grupo nuestro tenía otro conflicto porque a no todos sus integrantes les gustaba el rock. Los había que les gustaba el jazz, a otros el rock, o los pegados a la cancionística como nosotros. Pero todos sí teníamos interés en experimentar con libertad en cualquier género que se nos ocurriera, sin limitaciones. Al ver que estábamos en un ambiente donde no se nos coartaba ni se nos impedía la experimentación, empezamos a montar canciones con distintas formas, desde un rock a lo inglés como “Cuba va”, hasta la “Canción de la Nueva Escuela”, que es un son tradicional, o un guaguancó como “Los caminos”, etc. Empezamos a hacer de todo.

En septiembre de 1969, cuando se empieza a armar el grupo con todos sus integrantes, yo llevaba meses tratando de irme en un barco de pesca. Y justamente en ese mes me confirman el viaje. Entonces estaba entre quedarme desde el inicio con el grupo o hacer mi viaje y al regreso incorporarme. Y eso fue lo que hice.

—*O sea, te fuiste en septiembre y regresaste...*

—El 28 de enero.

—*¿Ya Leo tenía claro qué quería hacer con el grupo, que no se limitara a hacer música para cine?*

—La creación del grupo en parte fue un pretexto para sacarnos a algunos de la vorágine. Nos era imposible hacer solamente música para cine porque cada uno de nosotros venía ya con su propia tendencia. Y al tener la posibilidad de tocar en conjunto, la creatividad no estaba esperando a que vinieran y nos dijeran: haz la música para esta película. Todo lo contrario. Por eso hicimos muchísima más música espontáneamente que la que hicimos para películas. Aquello fue un taller de experimentación desde varios puntos de vista. En primer lugar porque recibimos clases. Estaba Juan Elósegui dando solfeo; Federico Smith daba armonía, contrapunto, composición. Las de Leo eran unas clases muy amplias y muy abarcadoras: Desarrollo de las formas. Contenían muchas materias y muchos conocimientos también. Toda esa erudición de Leo, que siempre la tuvo.

Por ejemplo, explicaba un fenómeno de desarrollo musical dibujando una hoja en la pizarra, el tallo de la hoja, luego las ramificaciones. Empezaba por el dibujo de una hoja y por último dibujaba las formaciones del ejército de Napoleón que él recordaba en una batalla. Y decía: esto es arte también, la forma en

que se dispuso la artillería. Aquí hay un desarrollo de la forma porque después la infantería avanzaba de esta manera. Esto es desarrollo de la forma. Eran clases de tal nivel que nosotros extrajimos mucha sustancia.

Por lo menos yo, te lo confieso que sí, eran las que más entendía. Leo nos enseñó, por ejemplo, a componer en colectivo. A estructurar una obra, a repartir las partes bajo un mismo concepto y que en determinado momento fuera una forma expresiva la que predominara, que sucediera a otra, que hubiera un puente, que hubiera una tercera, una cuarta, una quinta, etc. Leo tenía una forma de enseñar que era muy acelerada. Él siempre dijo que toda la música se podía condensar muchísimo.

—Leo me contaba de los conflictos que tuvo entonces con la dirigencia del Consejo de Cultura, que les habían prohibido tocar no ya en la televisión o la radio sino en cualquier parte. Que por ello ustedes tenían que buscar la manera de dar algunos conciertos y que algunos se dieron en el Chaplin.

—Incluso una vez fuimos invitados a hacer un programa de televisión y cuando vieron nuestra estampa se persignaron y exclamaron: ¡Vade retro! Aunque quiero aclararte que nuestra relación con el ICAIC no era contemplativa. Ni nosotros con el ICAIC ni el ICAIC con nosotros. No era un lecho de rosas aquello. También hubo discusiones allí. Nosotros, realmente, éramos muy incendiarios



en ese momento. Cuando digo nosotros me refiero a los trovadores. Recuerdo que cuando llegó aquí el grupo Quilapayún, que fue como un fenómeno, que llegó con Isabel Parra, se presentaron en todas partes, en la televisión, en la radio. Los periódicos de la Juventud sacaban reportajes sobre ellos, *El Caimán Barbudo* les hizo un largo reportaje donde se decían cosas que estaban dirigidas a nosotros. Quilapayún en ese momento no se acercó porque creyó lo que les dijeron: que éramos un grupo de indisciplinados, de desviados políticamente porque lo que nos gustaba era el rock. También les dijeron que éramos drogadictos. Eso ellos lo repitieron en terceros países. Y de ahí salió que dijeran irónicamente de que era curioso que algunos en Cuba hicieran canciones con textos revolucionarios y con música imperialista: que en vez de ser una cultura roja era una cultura rosa. Cuando leímos aquello inmediatamente empezamos

a redactar una respuesta contundente, como derecho de réplica, para que se publicara en el propio *Caimán*. Esto llegó a la dirección del ICAIC. Y parecía que a causa del conflicto se iba a desbaratar el grupo. No nos amenazaron con hacerlo pero nos prohibieron responder aquellas declaraciones. Y establecieron que las leyes del juego las ponían ellos. Me deprimí tanto que llegué a pensar que la fraternidad podía ser un préstamo, que no era tan así tampoco...

Yo me imagino que el combate ideológico, en la superestructura, que estaba llevando a cabo el ICAIC, era lo suficientemente delicado como para que un elemento sin control, como podíamos ser nosotros, de pronto desbaratara aquel precario equilibrio que estaba establecido. Con el tiempo me doy cuenta de que eso es así, pero en aquel momento estaba ciego de furia.

—*Llama muchísimo la atención esa fuerza que les tenía enfilados grandes cañones a ustedes que todavía no eran ni remotamente lo que fueron después.*

—No, si cuando fuimos lo que fuimos después, eso se acabó... He ahí la cosa.

—*Ahora, ¿quién lideraba esa corriente tan dogmática y tan intolerante?*

—Yo creo que era mucha gente, en realidad. Uno podría hacer memoria y acordarse de quién dirigía tal organismo o el otro organismo, pero a mí me parece que era una corriente que iba más allá de los dirigentes de los organismos. Era un fenómeno que se daba producto de la euforia revolucionaria, por una parte. Lo más fácil de hacer siempre con lo que no te gusta, sin haber profundizado en por qué te gusta o no y si tienes razón o no, es eliminarlo, quitarlo de tu vista.

—*También el oportunismo, como aquella actriz de la televisión, medio española-argentina, que salía a la calle con unas tijeras a cortarle la melena a la gente y a cortarle los bajos estrechos de los pantalones.*

—Yo lo recuerdo. Además, se lo hizo a un amigo mío que estaba de pase y era vanguardia de toda la Isla de la Juventud, militante comunista. Él le tiró el carné de la Juventud y le dijo: “mire, este pase yo me lo he ganado en la Isla de la Juventud y me gané la militancia de la Juventud y estos pelos que tengo me los he ganado ordeñando vacas allí durante años. Y ni usted ni nadie me los va a cortar. Eso pasó y conozco la persona y está ubicada perfectamente”.

Yo pienso que todo parte de una interpretación demasiado rígida de lo que es la sociedad o de lo que es el socialismo, de lo que es la sociedad socialista. Se trata de un purismo que en el trasfondo es muy hipócrita, porque es “haz lo que yo digo, pero no lo que yo hago”. Es también, sencillamente, abuso del que puede determinar que las cosas sean de una forma y lo hace porque sí.

Era inmadurez, falta de perspectiva. Es muy probable que haya habido su elemento de oportunismo en alguna gente. No lo dudo. Te empecé hablando de la euforia revolucionaria porque todas esas medidas son a las que las multitudes sin cabeza responden a veces con prontitud.

¿Tú has leído *Masa y poder* de Elias Canetti? Lo que es capaz de hacer una masa cuando se embulla de pronto, de las atrocidades que es capaz de hacer. Yo pienso que es parte también de una especie de euforia que cuando las masas no están bien encaminadas, no están bien esclarecidas en una dirección, pueden llegar a cometer.

¿A ti no te ha pasado un camión lleno de hombres por el lado? ¿Tú no has visto cómo se van metiendo con todo el mundo? Seguro que cada uno de esos hombres, solo, si va a pie por la calle, no hace eso. Es un efecto de estar en grupo. Y pienso que algunos excesos que se le atribuyen a la masa tienen su

origen también en esa psicología de las multitudes.

Había alguien que de pronto venía y te enardecía con algunas palabras: porque esto es lo revolucionario, porque esto es lo que hay que hacer, porque a estos hay que pisotearlos. Y bueno, acababan, no sé, pelando a un muchacho, rajándole los pantalones, como acababan haciéndoles un mitin de repudio a los marielistas, a quienes fueran, tirándoles tomates o pedradas a las casas. Ese tipo de cosas.

Es una manipulación que puede estar dada —yo nunca pienso que por la mala fe— por equivocación, por un error de concepción, por darles cabida a sentimientos que no son los mejores, ni los más humanos, ni los más solidarios, que no son los más altruistas, ni son los más dignos de un ser humano. No son los que hubieran apoyado Martí ni el Che.

En esos momentos, a veces pequeños grupos, pequeñas masas, respondían a ese tipo de provocación, aparentemente con buena intención. En aquella época, uno de los lugares de donde más gente salía a pelar y todo eso era de la beca de 25 y G, que era de Medicina. Y otro de los lugares donde hubo procesos espantosos fue en la CUJAE. Yo me negué a ir a cantar en la CUJAE, nunca canté en la CUJAE en esa época. Y se lo dije a los dirigentes que me vinieron a ver: “no, no, no, cuando ustedes quiten esos métodos que tienen ahí, con los que no estoy de acuerdo, yo voy y canto, pero no voy a cantarle a gente que son capaces de hacer esas cosas, de emplazar a una persona porque se mueve así o porque pone un dedo de una manera, degradarlo ahí, delante de todo el mundo y expulsarlo sin haber atendido a si tiene talento, si no lo tiene, si tiene condiciones humanas, si no las tiene, si va a ser útil a este país, si no lo será”. Pienso que es un fenómeno que fue como la cola de aquella euforia revolucionaria de la década del sesenta, alimentada en gran medida por la enorme necesidad de defensa que tenía la Revolución en ese momento y por la realidad incuestionable de los ataques y del acoso directo que tenía en aquel momento. Todo eso se mezcló.

—*En el año sesenta y ocho empieza uno de los primeros líos, cuando Padilla gana el Premio de poesía de la UNEAC.*

—Pienso que eso se pudo haber evitado. Hubo gente que alimentó eso y los mismos que lo alimentaron después se fueron.

—*Exactamente.*

—Es increíble que los que llevaban la batuta después se fueron. Y Padilla, sí, es verdad, escribió una serie de poemas bastante duros, pero poemas. No eran panfletos, era poesía lo que estaba escribiendo y excelente poesía, además. Bueno, sí, bastante duros. Pienso que con Padilla quizás lo que se hubiera tenido que hacer era acercarse a él, darle mejores ejemplos, no ponerlo en la disyuntiva de la rivalidad, de la competitividad aquella que había entre tres o cuatro en aquel momento y de quitarte tú para ponerme yo. Todo eso fue muy mal manejado.

—*Volviendo al Grupo de Experimentación Sonora, ¿para ti o para los que lo integraban, aquella experiencia tenía un carácter de permanencia o de provisionalidad, como cuando se juntan los músicos para una descarga?*

—Yo pensaba que sí, que quizás en el futuro iría a otro sitio, pero no suponía el futuro de esa forma. O sea, yo estaba muy concentrado en aprovechar lo que tenía en ese momento porque fue mi primera gran oportunidad de hacer música con muy buenos músicos, aprender mucho de todo el mundo.



Fue la segunda, en realidad, porque anteriormente Martín Rojas y el Grupo Sonorama 6, en el que también estaba Eduardo Ramos, hicimos algunas cosas que quizá fueron el prelude de lo que fue el Grupo de Experimentación Sonora desde el punto de vista experimental, aunque para ello no había espacio en ese momento. Martín tenía su grupo y trataba de hacer música que acogieran bien en los cabarés, en los night clubs, porque eran los lugares donde lo empleaban.

Los conocí a él

y a Eduardo en Varadero en un *impasse* en que estuvo sin trabajo.

Los invito a que me acompañen en algunos temas para salir en *Mientras tanto*. Ellos acceden y nos ponemos a grabar y a divertirnos y de pronto empezamos a hacer cosas que para ese tiempo resultan interesantes.

Luego, en el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, tuve el estatus de plantilla, con una seguridad, incluso laboral. A nosotros nos estaban pagando realmente para que estudiáramos y para que creáramos. ¿A qué más puede aspirar un artista?

—Y siendo joven.

—Exactamente. En esa época hice cientos de canciones.

—¿Se produjo acaso un cambio entre tus canciones anteriores a tu pertenencia al Grupo y las que vinieron después?

—En mí ese proceso se fue dando por su propio peso. Lo que me incorpora el Grupo fundamentalmente es un sentido más orquestal. El concepto de cámara, el concepto sinfónico. O sea, la posibilidad de ampliar lo que yo hacía. Y, por supuesto, de ampliar enriqueciendo, no de pegar una cosa encima de la otra. El fenómeno de la extensión, de estructuras más largas y anchas, más complicadas, son aspectos que están debajo de las canciones, que están en su morfología. Esto es enriquecedor, pero hay otra zona que me parece fundamental y es la experiencia con cada uno de los músicos que estaban allí.

Por ejemplo, oír tocar el piano a Emiliano Salvador con la armonía que uno le daba, aunque a él se le podían ocurrir mil melodías que no eran las que se te ocurrían a ti. Eso te amplía el horizonte. O si no, darle un papel de bajo a Eduardo Ramos con un cifrado y de pronto ver que él a veces no hace lo que tú le pones sino una cosa mucho mejor, eso también te enriquece.

Estar al lado de compositores como Pablo (Milanés), como Noel (Nicola), que enfocan un tema no como lo enfocas tú sino desde otro ángulo, y que te hace meditar, tú dices: “coño, qué interesante, qué bien”. Eso también te enriquece. Tuvimos experiencias colectivas de composición, como por ejemplo el caso de “Cuba va”, en que solo nos dimos una tonalidad: “vamos a hacer esta canción en la mayor y vamos a hacer una estrofa cada uno”.

—*Una especie de cadáver exquisito.*

—Un cadáver exquisito. Entonces nos fuimos a nuestras casas y cuando regresamos al día siguiente cada uno tocó su parte y, por lógica, todos supimos qué orden tenía que tener cada parte. Empezamos con la de Pablo, seguimos con la de Noel y terminamos con la mía que tenía un aspecto un poco más conclusivo. Y nada, las pegamos y parece una canción hecha por una sola persona. Fíjate tú qué compenetración teníamos en ese momento. Estábamos muy juntos, muy compenetrados, escuchando la misma música, tocando juntos todos los días las canciones del otro.

—*En aquel momento, sobre todo Noel, Pablo y tú.*

—Inicialmente nosotros tres. También Eduardo, pero él siempre hizo menos canciones que nosotros y nunca le ha gustado cantar. Luego se incorporó Sara. Además del Grupo de Experimentación Sonora, en otros lugares había trovadores. En Santiago estaba Augusto Blanca; en Cienfuegos, Lázaro García, etc. En la misma Habana había muchísimos trovadores que no pertenecieron al Grupo. Estaban Martín Rojas, Vicente Feliú, Carlos Gómez y otros.

—*¿Cómo ves ahora tu experiencia musical y personal en el Grupo de Experimentación Sonora?*

—Como experiencia musical podría decir que fue mi primera escuela. Después he tenido otras de las que me he enriquecido. Y antes también, pero ninguna tan abarcadora, ninguna me dejó tantas huellas. Creo que fue mi primera escuela musical importante. Y desde el punto de vista humano, enorme. O sea, yo venía de una experiencia humana colectiva que era el ejército. Y ahí se aprende mucho, de la convivencia. Reaprenderme el asunto de la convivencia, de los caracteres, de las diferencias, de las similitudes, de lo que se puede hacer en colectivo y de lo que no, de lo que otros admiten y no admiten, de lo que tú mismo admites y no admites. Yo creo que todo eso como experiencia humana también es muy enriquecedor.

*Revolución y Cultura*, no. 5 de 2000: 50-54

## Un juego fuera de serie: *La plástica joven se dedica al béisbol*

Israel Castellanos León

La exposición colectiva *El Deporte, derecho del Arte*, que la galería Espacio Abierto mostró (en dos partes) entre el 24 de septiembre de 2012 y el 30 de enero de 2013, inició su andadura museográfica con fotografías y carteles alusivos a un renombrado hecho artístico-deportivo: *La plástica joven se dedica al béisbol*, consensuado como un punto de inflexión en el arte cubano contemporáneo. Aprovechando esa coyuntura, alejada de homenajes por aniversarios cerrados, esta publicación se acerca al *happening* (suceso) y a varios de sus protagonistas, veinticuatro años después...

### I: Inning previo

Unos muchachos jugaban béisbol en un rectángulo de pared. Desde las cajas de bateo desdibujadas en *home*, dos de ellos hacían *swings* a los envíos de David (el de Miguel Ángel), devenido en *pitcher* por obra y gracia del espíritu posmoderno. Rearmado con guante y pelota, el vencedor de Goliath resucitaba en otra gesta, protagonizada por jóvenes artistas de la visualidad cubana que un domingo 24, a las 3 pm, en el Estadio J. A. Echevarría, se entregó al deporte nacional... Es la historia que graficaban cinco instantáneas de José A. Figueroa y un cartel de Nudo.<sup>1</sup> Otro afiche, eminentemente tipográfico y atribuido al artista de la plástica Pedro Vizcaíno, daba a conocer la nómina inicial de los equipos Azúl (*sic*) y Rojo.<sup>2</sup> Al pie de las imágenes, unos textos identificaban a algunos participantes (jugadores o animadores del espectáculo) en plena acción y/o posando para un retrato colectivo. El Juego se verificó en septiembre.<sup>3</sup> Coincidió con el



día de las Mercedes, virgen sincretizada con el orisha Obatalá. Pero el motivo religioso no determinó, ni remotamente, la fecha de ese partido. Sus organizadores no se encomendaron a ninguna deidad o panteón. La coincidencia fue involuntaria. Día, hora y lugar quedaron sin llenar en la tirada del afiche de Vizcaíno, impreso en el Taller de Serigrafía Artística «René Portocarrero».<sup>4</sup> En su póster, Nudo sí alcanzó a imprimir el día de la semana, la hora y el estadio; pero omitió el mes (acaso por la inminencia del hecho y no prever su trascendencia histórica).<sup>5</sup> La concreción del Juego resultó atribulada, a pesar de que la idea se «cocinó» con alguna antelación y se hizo algún entrenamiento en el Instituto Superior de Arte (ISA). Hubo muchas tensiones y suspicacias, propias del momento artístico y político-social.

Es oportuno recordar que la década de los 80 abrió con la muestra rupturista *Volumen I*, pórtico del llamado Nuevo Arte Cubano. Superó trabas para realizarse y recibió algunas críticas virulentas. En el mismo decenio, otras exposiciones tuvieron una recepción parecida o fueron desmontadas, total o parcialmente. Las instancias rectoras de la plástica trataban de cabildear con los artistas más irreverentes, con resultados no siempre exitosos. Existían problemas de comunicación por el lenguaje verbal y artístico, por concepciones cismáticas sobre el arte. No había toda la sinergia deseable entre promociones y/o grupos de artistas. Los críticos que abogaban por el Nuevo Arte hallaban oposición abierta en sus colegas conservadores.

1986 se declaró «Año de la rectificación de errores y tendencias negativas», solución cubana a la *glasnost* y la *perestroika* soviéticas. El Socialismo mundial padecía una grave crisis que llevó al derribo del Muro de Berlín y la disolución de la URSS: paradigma y bastión político, ideológico, económico del campo socialista. Los fundamentos y el porvenir del *establishment* fueron pasto del escepticismo. No pocos creadores cubanos emergentes apostaban por un arte desembozadamente crítico, cuestionador, de corte sociológico, que rebasaba el coto de la galería. El tratamiento desusado de símbolos patrios y figuras de próceres nacionales, asumido por algunos artistas como desacralización y por ciertas autoridades como irrespeto, enturbiaban las relaciones entre unos y otras. Había desencuentros entre la ideología socio-artística y el poder político-ideológico. El gremio artístico buscaba salidas. ¿Qué podía hacer?

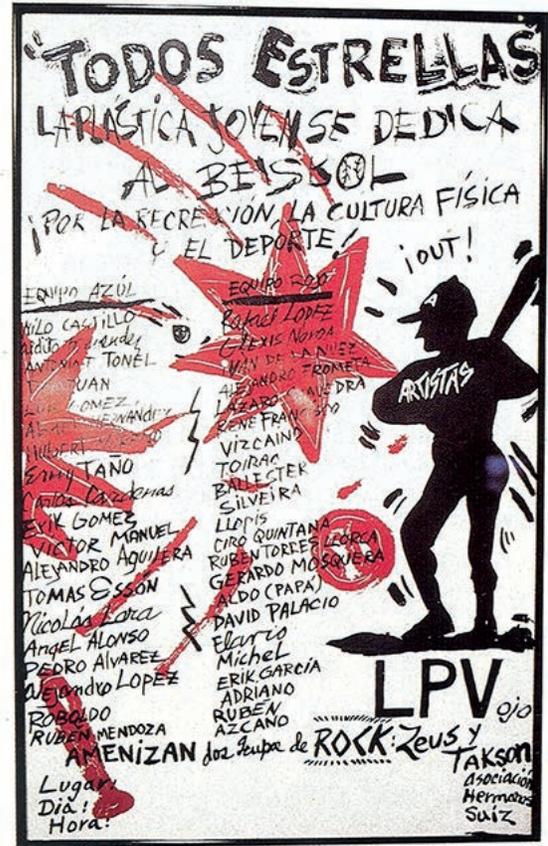
## **II: Algunos performers se pronuncian**

Sobre la génesis del Juego concurren declaraciones diversas, y complementarias, de sus protagonistas. Tienen lógicos (des)encuentros, por la perspectiva de cada quien y la erosión del tiempo en la memoria individual.

Al cabo de veinte años, el artista Rafael López-Ramos (R.L.R.), radicado en EE. UU., hizo saber en su *blog*: «Todo comenzó con el cierre de la exposición *Artista melodramático*, de René Francisco [Rodríguez] y Eduardo Ponjuán, como parte del proyecto Castillo de la Fuerza. Luego la viceministra y presidenta del Consejo Nacional de las Artes Plásticas, Marcia Leiseca, fue destituida, y sobrevino la respuesta del campo artístico [...]».<sup>6</sup> En el mismo sitio virtual, el artista Ángel Delgado y el crítico Iván de la Nuez (desde México y España, respectivamente) terciaron para hacer justicia histórica:

### **angel delgado dijo...**

Tengo entendido que la idea original del juego de pelota fue de Hubert Moreno y como dices abdel la organizó y todo lo demás.



Todos  
estrellas.  
La plástica  
cubana se dedica  
al béisbol,  
1989.  
Afiche.  
Colección de  
Aldo Menéndez.

Según conozco la expo *Artista Melodramático*, no fue cerrada, solo le censuraron dos piezas y la expo siempre quedó abierta.

Saludos

5/18/2009 9:43 a.m.

**R.L.R. dijo...**

Angel, hay varias versiones sobre quién tuvo la idea, pero es algo que solo Abdel puede avalar. Por eso he preferido mantener ese punto abierto [...]

5/18/2009 11:15 a.m.

**IvÁN dijo...**

Ángel tiene razón. La idea fue de Húber.

5/19/2009 1:06 p.m.

**angel delgado dijo...**

rafa, estabas en lo cierto, la expo *Artista Melodramático*, fue cerrada dos días después de inaugurarse y bajo discusiones entre artistas y UNEAC se retiraron 5 piezas y a los 5 días reabrieron la expo al público.

5/20/2009 12:11 p.m.

Hasta ahora, algunos de los principales implicados en la aludida exposición (artistas y directivos) han preferido hacer mutis sobre un asunto tan espinoso, sensible, controversial. La muestra representó el “canto de cisne” del Proyecto Castillo de La Fuerza: programa expositivo coordinado por el ISA y el Ministerio de Cultura; a través de los artistas Alexis Somoza, Félix Suazo y la mencionada viceministra.

Planteándose como hipótesis la existencia de una pluralidad de discursos en la producción simbólica cubana de entonces, e introduciendo la noción de asistencia o colaboración (entendida como alianza temporal del artista con la institución –la poseedora de los «medios de distribución»– para socializar el producto artístico), el Proyecto se inició en marzo y debía terminar en agosto de 1989. En ese lapso, dieciocho artistas deberían mostrar «las propuestas estéticas más coherentes» que, naturalmente, correspondían al ISA.

Algunos de quienes participaron en el Proyecto lo hicieron después en el Juego (entre otros, René y Ponjuán). Ahora bien, todos eran parte del pujante movimiento artístico del país: en definitiva, el convocado. De cualquier manera, parece que la incidencia de lo acontecido en el Proyecto se ha sobredimensionado en lo tocante a la gestación del Partido de pelota, conocido como *La plástica joven se dedica al béisbol*.

Para Ángel Alonso, entre un hecho y otro medió una exposición (*Arte joven*) que pocos recuerdan y cuyo cierre representó la gota que colmó la copa. Se llegó a montar en la sede de la revista *El Caimán Barbudo*. Estaba conformada por obras de Ermy Taño, R.L.R., Alejandro López, el propio Alonso y otros expositores. El cartel de la muestra, realizado por Vizcaíno, era «muy parecido al que hizo para el Juego de pelota».<sup>7</sup>

En tal circunstancia, continúa Alonso:

hicimos una reunión en casa de Abdel Hernández en la que no solo estábamos los participantes de esa exposición sino muchos más. El motivo era elaborar una acción en respuesta a la constante censura de exhibiciones (no solo de esta sino de muchas otras) que estaba teniendo lugar. Sabíamos que tal acción de respuesta no podía tener lugar a través de las instituciones de arte, pues estas ya estaban siendo controladas, sus dirigentes eran sustituidos por otros funcionarios menos abiertos y más “confiables”.

De modo que la acción no se podía llevar a cabo en el terreno de la Cultura [artística] sino en otro contexto, pues hubiese quedado invalidada por completo. El espacio deportivo era entonces una buena alternativa, y tras muchas otras ideas Hubert Moreno dijo, en tono de chiste: “A mí me encantaría ver a los artistas plásticos jugando pelota”. Fue aprobado unánimemente pues sabíamos del sentido irónico que tendría (el Deporte era mucho más apoyado que la Cultura) y al mismo tiempo no lo censurarían, pues se trataba de conseguir un estadio deportivo para jugar y la verdadera intención quedaba solapada.

Entrevistado al respecto, Abdel aseguró que el Juego “no fue propiamente como respuesta a una cosa en específico sino a una situación general, a un estado de cosas”.<sup>8</sup> Y reparó, especialmente, en una muestra de arte abstracto que abortó. Era “la primera exposición con la cual se quería realmente nuclear a toda la plástica, por lo menos a los protagonistas más activos, sobresalientes, de ese momento. Tenía un objetivo, digamos, de unir... transgeneracional”.<sup>9</sup> Pero el propósito [...] no se logró. Entonces convoqué, en casa de mis abuelos,



a un encuentro con algunos jóvenes exponentes de la plástica. Hice, digamos, algunas reflexiones sobre las cosas que estaban ocurriendo en la palestra. Ahí lancé la pregunta: ¿qué hacer para lograr la comunicación entre las generaciones? Algo que fuese como una especie de gesto de la plástica del momento hacia el contexto, hacia lo que se estaba viviendo entonces. Y surgió la idea del juego de pelota como la vía, como la forma. No recuerdo bien si fui yo quien lo propuso o si fue Michel [Carlos Michel Fuentes]. Creo que fue él, no estoy seguro, han pasado muchos años. Pero eso no es lo importante. Lo importante es que, entre las opciones, se escogió la del juego,

puntualizó Abdel, coordinador general de la iniciativa. Él gestionó el terreno, reservó día y hora a partir de los disponibles. Después, hubo que esperar más o menos una semana, no exenta de zozobras. La convocatoria al Juego se verificó, principalmente, de boca a oído (no había *e-mail*). René Francisco recuerda que Peteco (Arnol Rodríguez, quien no era artista pero sí un animador con tremenda energía) llegó al ISA “con unos cuantos amigos de aquella época, para hablar del asunto”.<sup>10</sup> El hoy Premio Nacional

de Artes Plásticas por la obra de la vida también recuerda que tuvieron varias reuniones, una de ellas en el espacio que él compartía con Ponjuán. El objetivo de tales encuentros “era siempre darnos confianza con la claridad colectiva de entonces”.

Según afirmó R.L.R. en el citado *blog*,

uno de los afiches convocantes fue pegado por el propio Vizcaíno a todo lo largo de la calle 23 desde La Rampa, al lado del Wakamba, en el muro frontal del Pabellón Cuba, en una de las columnas del cine Yara y en el muro que está junto al cine Riviera, y en la casa del té de G y 23, donde me le sumé y bajamos por Avenida de los Presidentes hasta la Casa de la Música y el Museo de Artes Decorativas, para terminar en la Casa de las Américas, donde pegamos el anuncio en una de las columnas de su entrada.

Entonces debieron agregárseles el día, hora y lugar para que cumplieran su función informativa y movilizadora.

## **II: El Juego en sich**

El día del Partido beisbolero hizo calor, parecía verano aún. René Francisco recuerda que, desde horas de la mañana, fue llegando “cada uno con su facha

de pelotero, algunos como Esson y Tonel muy bien vestidos de peloteros, [también asistieron] las novias de todos [...] Fue algo emocionante para nosotros (peloteros con la botella de Bocoy y los libros de Milan Kundera en la mochila)”.

Era un día de asueto, a fines del siglo XX. Pero las imágenes de Figueroa y los nombres de los equipos impresos en el cartel de Vizcaíno parecen ilustrar pasajes escritos por Julián del Casal en la centuria anterior: “El entusiasmo de los jóvenes que se



escapan de las aulas para ir a la práctica, ya del bando azul, ya del bando rojo [...], el efecto que produce la concurrencia que asiste al espectáculo; las mil peripecias del juego; los gestos y chillidos de las turbas apiñadas en los escaños; los comentarios que se hacen al terminar la fiesta [...]”.<sup>11</sup>

La coincidencia denota el arraigo de una tradición que ha penetrado en la esfera del arte, más allá del uso del rojo y el azul, colores emblemáticos de dos legendarios antagonistas: los clubes de béisbol Habana y Almendares. En *La Muerte en pelota* (1966), por ejemplo, Antonia Eiriz apeló a nuestro deporte nacional y lo grotesco-expresivo para “vomitar” sobre el lienzo el desafuero pasional rayano en el fanatismo que congrega y polariza a las multitudes en torno a un equipo u otro. Es el *pathos* que las hace rivalizar en una competencia, aunque no todos los *fans* dominen las reglas del juego ni puedan valorar igualmente el posible virtuosismo de los jugadores. Son multitudes donde coexisten espectadores diletantes y *connaisseurs*, como en el arte, y muchas veces se dejan arrastrar por las efervescencias colectivas y coyunturales.

De cualquier manera, el testimonio gráfico de Figueroa aprehendió la dinámica general del Juego de 1989 en tres aspectos esenciales: jugadores, público y cierre.

En las gradas se distingue al crítico y curador Nelson Herrera en la «*performance*» congelada de tocar una tumbadora y animar a los jugadores. A su alrededor, algunos espectadores atienden a lo que sucede en el terreno de juego, otros conversan o caminan. No todos pertenecen al mundo de las artes visuales (había mucha relación entre los creadores de diversas manifestaciones). Se puede reconocer, por ejemplo, a la actriz Mirta Ibarra. Tal fue el poder de convocatoria de un juego que no tuvo promoción en los *mass media*.

La asistencia resultó bastante numerosa, pese a los claros perceptibles en el graderío. No todos se tomaron el Juego en serio, o no hicieron acto de presencia para no “comprometerse”, o tenían otras actividades priorizadas, o no eran aficionados al Deporte... Incluso, se ha comentado que el béisbol no era el fuerte de los artistas y críticos involucrados en aquella experiencia.

Ángel Alonso lo reconoció sin tapujos:

La mayoría de los que estábamos allí no sabíamos jugar pelota, especialmente yo era de los que menos sé de pelota, por eso el Juego lo llevaban los pocos que sabían jugar, mi participación consistió en poncharme las dos veces que fui al bate, pues como cada equipo (tanto el Rojo como el Azul) era inmenso, entonces no daba tiempo a batear mucho. Al final ni se contaban a ciencia cierta las carreras. Se consensuó un resultado para informar al público.

Algunos cuestionamientos fueron mordaces. En el blog de referencia:

**enemigorumor dijo...**

Todos eran infinitamente mejores peloteros que pintores...

5/19/2009 9:38 p.m.

**R.L.R. dijo...**

Está bien, éramos mejores peloteros que pintores, pero somos mejores artistas que tú, vaya...

5/19/2009 11:53 p.m.

**enemigorumor dijo...**

Se me había olvidado hacer notar la función de R.L.M en el quipo...CARGA-BATE!

5/22/2009 10:55 p.m.

**R.L.R. dijo...**

Enemigo, estás haciendo una lectura equivocada de la imagen. No era carga-bate sino CUARTO BATE.

La verdad es que cuando me tocó batear (Torres Llorca pitcheando y Lazaro Saavedra de Catcher) me poncharon a paso de conga. Entonces le reclamé a Lázaros y muy serio y apenado me decía que sí, que era OUT. Tenía que haber hecho como Mosquera, que tocó bola y se embasó en 1ra casi caminando. Por cierto llevaba el traje deportivo más pintoresco de todos. Camiseta y short, mostrando sus hermosas piernas.

5/23/2009 3:50 p.m.

Curiosamente, R.L.R. debió formar parte del mismo equipo (Rojo) de Lázaros y Torres Llorca, según el cartel de Vizcaíno. ¿Se confundió? En absoluto:

nadie sabía de parte de qué equipo estaba bateando, era un gran reguero, pues lo importante no era el juego en sí [...], no fue un juego real, muchos de nosotros bateamos por los dos equipos diciendo que éramos del otro bando para que nos dieran otra oportunidad de batear. No importaba si eras del Rojo o del Azul porque, al final, todos éramos un mismo equipo: el de la plástica joven dedicada al béisbol,

acotó Ángel Alonso.

En una instantánea, Figueroa señaló a Lázaros como cátcher; pero este último no recuerda haber jugado como receptor, ni siquiera se reconoce en la foto (aunque admite la posibilidad). A Mosquera se le vio también cerca de *home*, junto a Tania Bruguera. Ambos tiraban fotos (analógicas, claro). Algunos se fijaron en que otros jóvenes jugaban softbol cerca de ellos. No dicen si lo hacían mejor. Pero sí les parecieron mejor entrenados.

**III: Game over**

Se ha escrito más sobre la génesis y la atmósfera del Juego que sobre este en sí. Nadie refiere quién lo ganó (¿acaso el Azul?),<sup>12</sup> ni cuánto a cuánto, ni en qué *inning* acabó... Todo eso parece irrelevante. (“Ahora bien, en un juego entre artistas [...] ¿quién perdería? Los artistas”).<sup>13</sup> Y, si se mira el vaso medio lleno: ¿quiénes ganarían? ¡Los artistas! Se sabe que el Juego de 1989



no terminó como la proverbial Fiesta del Guatao. Se conjuraron los entuertos y peligros acechantes.

Se cuenta que eran poco más o menos las seis de la tarde cuando decidieron terminar, después de haber maltratado al béisbol cuanto quisieron y hacer el *statement*. Dieron la vuelta al terreno agitando una tela desplegada con las siglas L.P.V. (Listos Para Vencer). Tenían un lema alternativo: ¡Por la recreación, la cultura física y el deporte! (el mismo impreso en el afiche de Vizcaíno). Pero leyeron el otro eslogan deportivo, muy popularizado. Para ellos era “un texto irónico [...] que el tiempo se ha encargado de teñir de disímiles matices, que pueden abarcar del contrasentido a la profecía”, concluyó R.L.R en su *blog*. Debió ser, entonces, cuando se tomó el retrato de grupo exhibido en la muestra. Era el retrato (parcial, si se quiere) de una gran familia artística. De hecho, casi todos eran estudiantes o egresados del ISA. Muchos compartían ideas y trabajo en el Taller de Serigrafía, convertido en un hervidero creativo bajo la dirección general de Aldo Menéndez. Al final, no todos los relacionados en el afiche aparecen en la foto colectiva (en algunos casos, por no haber jugado). En cambio, se sumaron otros, como Peteco y Ernesto Arencibia.

Estaba prevista la actuación musical de dos grupos cubanos de rock: Zeus y Takson, pertenecientes a la Asociación Hermanos Saíz. Así se anunció en el cartel de Vizcaíno. El lente de Figueroa captó el nombre de Zeus en un equipo de música. Y René Francisco abonó que se había llamado a esa banda “para tocar mientras estábamos jugando pero [...] cortaron la electricidad durante unas horas”. No se completó la exorcizante descarga rockera.

De acuerdo con el testimonio de Abdel,<sup>14</sup> los responsables del lugar no permitieron que los instrumentos musicales se alimentaran de los tendidos eléctricos del Estadio, pese a la insistencia de unos trabajadores del ICAIC allí presentes y muy identificados con el Juego. Hubo acaloramiento, temor de que la música atrajera a un público *non grato*. En fin: el *show* de clausura no fue musical.

#### IV: Post Game

Ese Juego, ¿fue más que un mito? En su blog, R.L.R. conceptualizó el hecho desde el punto de vista artístico. En su opinión, *La plástica joven...* delineó



un hipotético escenario en que ya era imposible hacer cualquier exposición y todos los artistas se dedicaban a practicar el deporte nacional, como vía de expresión estética, recurriendo a un concepto de obra no objetual –u obra de actitud- cuyos signos expresivos son complementados por el contexto y por los suplementos verbales de los jugadores, dentro del discurso sociológico para el que habíamos estado calentando el brazo durante toda la década. Para otros, más que poner a prueba la aptitud físico-deportiva de los participantes, el Juego pulsó la actitud ético-artística de los *performers* indignados (¡qué término tan actual!). El hecho artístico-deportivo de 1989 fue calificado como *protest art*. Y, si se rastrea en la Historia de Cuba, se puede hallar que, en sus inicios, el juego de béisbol llegó a tener un espíritu contestatario. En 1868, el Capitán General de turno prohibió por decreto la práctica del béisbol al considerar que tendía a la sedición, era contrario al idioma español y desafecto a la Madre Patria. Naturalmente, los fundamentos del juego de los artistas eran de otra naturaleza. He aquí la perspectiva de Abdel:

¿Se jugó pelota o se hizo arte? Esa era la pregunta y la respuesta era que sí: se jugó pelota y se hizo arte. También se agarró a todo el mundo por un lado fresco. Yo pienso que eso le dio el éxito, pues la gente se dijo: ¡qué carajo, vamos a jugar pelota y a relajarnos un poco aquí! Y entonces se logró el objetivo que teníamos. O sea, se logró que jugara Bedia; que vinieran Iván de la Nuez, Mosquera, Flavio... y que a todo el mundo le tocara el turno al bate, y que todo el mundo “picheara”, y que todo el mundo jugara en el campo corto... Fue muy sabroso.

De modo que, en esa épica, no solo tomaron parte artistas de diferentes pro-

mociones sino también críticos de diferentes edades, como Iván y Mosquera. Ahora bien: todos eran partidarios del Nuevo Arte Cubano. Abdel tampoco pasó por alto una arista del Juego: la componente lúdica del Arte, a la que se podría agregar la catártica.

Para Ángel Alonso, el Juego

ha sido el evento más auténtico y desinteresado dentro de aquel movimiento, donde más se sintió la colectividad, se borraron los egos, se sintió una fraternidad muy especial. Le concedo por eso una gran importancia, mucho más que a otros aparentemente más importantes. Esto se organizó en una casa, no obedeció a ningún interés torcido de nadie ni de ninguna institución, no fue ninguna “estrategia curatorial”, no fue para ensalzar ningún nombre o inclinación estética, ni perseguir un mercado ni ponerse a tono con nadie, no tuvo NADA de artificial. Era como si el artista cambiara de oficio, como si dejara para siempre de hacer exposiciones, como si todos nos hubiésemos metido a deportistas.

Si el Juego de 1989 se hubiera convocado ahora, ¿se habría optado por el fútbol, que le va ganando el pulso al béisbol en la preferencia de los jóvenes? A estas alturas del campeonato, sobran las conjeturas. Fue un juego de pelota. Uno fuera de serie, incluso de la Nacional de Béisbol. Sus estadísticas no están recogidas: *line-ups*, *hits*, errores, ponches, *pitcher* ganador y perdedor, etc. Así que no puede contar como oficial. (Tampoco fue ortodoxo, ni pretendió serlo. Casi fue un juego “de manigua” jugado en un estadio.)

Pero sí está registrado en los anales de la visualidad cubana; en parte por el afiche de Vizcaíno (eminentemente tipográfico, informativo, pero también exponente de una poética del desenfado y la contingencia artística), por las fotografías de Figueroa (documentaciones de una *performance* artística, expuestas por primera vez como conjunto) y por el cartel de Nudo (ya un clásico del póster cubano en el perfil del homenaje y la parodia posmoderna).

Además, *La plástica joven...* rebasó la representación del béisbol en el soporte artístico bidimensional. En este sentido, trascendió paradigmas como el referido lienzo de Eiriz y los peloteros que pintó César Leal en los años 70, animado por la experimentación visual con el hiperrealismo. *La plástica joven...* fue una acción artística, con licencias deportivas incluidas. Al ser los propios jugadores los árbitros, el Juego resultó más anárquico y creativo, sin la figura autoritaria, normativa y censora de la que habían tratado de librarse. Apenas había reglas de juego.

Antes y después, creadores cubanos de varias manifestaciones han realizado juegos de pelota, pero no han sobrepasado la porfía coyuntural, la segregación de adrenalina y endorfina.<sup>15</sup> A juicio de una estudiosa extranjera, el Juego de 1989 marcó “el final del auge del *performance* cubano”.<sup>16</sup> Para la cubana Elvia Rosa Castro, representó “una ruptura incluso epistemológica”.<sup>17</sup> Varios especialistas han estimado que constituyó un parteaguas entre la promoción de los años ochenta y la siguiente, un indicador de la “crisis” que no pocos artistas “resolvieron” con el éxodo. Unos emigraron y otros permanecen en Cuba, con viajes puntuales al extranjero.

Según Abdel, “el Juego de pelota como *performance* elusiva fue importante. Al haber lenguajes desencontrados que provocaban conflictos, y no funcionar las alternativas mediadoras, ¿qué funcionó?: lo elusivo, lo esquivo: el Juego de pelota.” Y concluyó:



He dedicado mucho tiempo a repensar aquellas cosas. No sé cuál debería ser la mejor forma para visitar todo aquello. Creo que solo una comprensión sociológica podría verter algún tipo de luz, digamos interesante, que no esté caldeada por las tensiones del momento y pueda tener la habilidad y al mismo tiempo la neutralidad de ser una visión un poco sistematizadora.

*Revolución y Cultura*, no. 2 del 2013: 38-44

## NOTAS

<sup>1</sup> Mancuerna integrada por el artista visual Vladimir Llaguno y el diseñador Eduardo Marín.

<sup>2</sup> Según el afiche, el equipo Azul estaba integrado por: Nilo Castillo, Aldito Menéndez, Antonio E. Fernández (Tonel), Eduardo Ponjuán, Luis Gómez, Abdel Hernández, Hubert Moreno, Ermy Taño Carrillo, Carlos Cárdenas, Erik Gómez, Víctor Manuel, Alejandro Aguilera, Tomás Esson, Nicolás Lara, Ángel Alonso, Pedro Álvarez, Alejandro López, Robaldo Rodríguez, Rubén Mendoza. Y el Rojo estaba compuesto por: Rafael López, Glexis Novoa, Iván de la Nuez, Alejandro Frómata, Lázaro Saavedra, René Francisco Rodríguez, Pedro Vizcaíno, José Á. Toirac, Juan Pablo Ballester, Orlando Silvio Silveira, Rodolfo Llópiz, Ciro Quintana, Rubén Torres Llorca, Gerardo Mosquera, Aldo Menéndez, David Palacios, Flavio Garcíandía, Carlos Michel Fuentes, Erik García, Adriano Buergo, Rubén, Eduardo Azcano.

<sup>3</sup> Cfr. Holly Block. *Art Cuba. The new generation*. New York, Harry N. Abrams Inc., 2001, p. 163.

<sup>4</sup> Esos datos no aparecen en ninguna de las dos versiones conocidas de ese cartel. La ausencia de firma ha permitido que se atribuyan al afiche diferentes autores, o sea considerado fruto de la colaboración entre varios artistas: Nilo Castillo, Carlos Rodríguez Cárdenas, el propio Vizcaíno... Sin embargo, la mayoría de los testimonios coinciden en que fue realizado por este último.

<sup>5</sup> Para algunos, este cartel es posterior. Pero uno de sus autores (Eduardo Marín) sostiene que no fue así.

<sup>6</sup> Rafael López-Ramos. "Los lirios del jardín", 16 de mayo de 2009. Todas sus declaraciones son de allí.

<sup>7</sup> Ángel Alonso, respuestas por *e-mail* a Israel Castellanos, 15 de febrero de 2013. Según Alonso, la directiva de aquella publicación cultural de la Unión de Jóvenes Comunistas tenía aprensiones por la exhibición. Hizo una reunión a puertas cerradas donde Iván de la Nuez defendió mucho la muestra, «pero cuando parecía que la iban a abrir, la prohibieron. Fue [Carlos] Aldana, creo, quien puso la restricción». (Todas las citas de Alonso corresponden a la misma fuente.)

<sup>8</sup> Entrevista de Israel Castellanos a Abdel Hernández, 23 de diciembre de 2012, entre las diez de la mañana y el mediodía, en la redacción de *Revolución y Cultura*. Yanelys Núñez hizo la grabación y la transcribió. Todas las citas de Abdel proceden de la fuente mencionada, a no ser que se indique lo contrario.

<sup>9</sup> De acuerdo con Ángel Alonso: “la ironía estaba en pintar abstracto para desentenderse de los problemas sociales que la plástica abordaba” y la exposición se tronchó NO POR CENSURA sino por desorganización entre nosotros mismos, sobre todo por causa de Alexis Somoza, quien manifestaba que el factor sorpresa se había perdido, que no tenía sentido si ya se sabía lo que haríamos [...] Luis Gómez, que estuvo más cerca de la organización de esa expo, la mantiene en su currículum como si se hubiese hecho realmente. Eso lo decidió también disgustado con Somoza, que había desalentado a la gente”.

Según Abdel, la prepararon sin contar de antemano con un espacio para su exhibición. Y hallaron tantas dificultades para hacerla que determinaron no realizarla. O, más concretamente: como ya era de conocimiento público, decidieron declararla hecha en el imaginario. “Es por esto que Desiderio Navarro publicó en *La Gaceta de Cuba* un artículo [“La retroalimentación geométrica: un arte sin problemas: es solo lo que ves”, junio de 1989, pp. 22-23] que yo considero entre las *performances* más originales e interesantes de la década: una *performance* de la escritura. Él escribió como si la expo de arte abstracto hubiese sido hecha; pero con todo el juego (digamos, elusivo) de la ilusión performativa; de hacer una cosa que se sabe no va a ocurrir. El texto era interesante desde el punto de vista experimental, por el ímpetu, por el espíritu que recogía, porque era un artículo abstracto. Era, de cierto modo, su manera de participar y a la vez de hacer posible algo que no se había podido hacer”.

<sup>10</sup> René Francisco, respuestas por *e-mail* a Israel Castellanos, 15 de febrero de 2013. Todas las citas de René tienen el mismo origen.

<sup>11</sup> Cita tomada de un documento sin otros datos.

<sup>12</sup> En una conversación informal, el crítico y curador cubano Frencky Fernández, que asistió al Juego, no titubeó en decir que el equipo ganador fue el de Tonel: ¿es decir, el Azul?

<sup>13</sup> Elvia Rosa Castro. “*Play off* (a propósito también de Antonia)”. *Artecubano*. La Habana, no. 1/2004, p. 32.

<sup>14</sup> Preguntas suplementarias a Abdel, 29 de enero de 2013, sobre las 2 de la tarde, en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales.

<sup>15</sup> Uno de ellos, desarrollado entre escritores y artistas, inspiró el poema *Pío tai*, de Roberto Fernández Retamar, reproducido en *Revolución y Cultura*, no. 1/2004, p. 57.

<sup>16</sup> Francine Birbragher. “Performance cubano en los ochenta”. *ArtNexus*, Colombia, no. 37, julio-septiembre de 2000, p. 66.

<sup>17</sup> Cfr. el citado *blog*.

# Defensa de La Habana

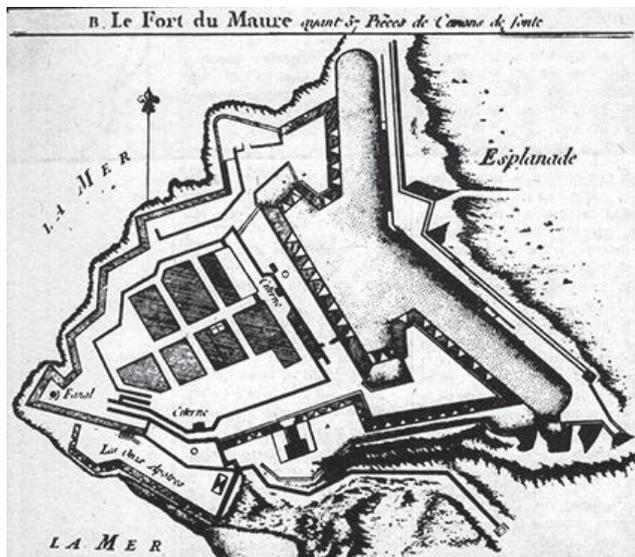
*Roberto Segre*

Dentro del conjunto de monumentos que han motivado, por parte de la UNESCO, la definición de La Habana como Patrimonio de la Humanidad, su sistema de fortificaciones desempeña un papel fundamental, ya que el mismo se considera como uno de los más importantes de América Latina. Su valor radica, no solo en sus cualidades arquitectónicas, constructivas y funcionales, sino también porque resumen, dentro del mismo contexto urbano, las etapas fundamentales de la evolución de las tipológicas defensivas, desde la Edad Media hasta el barroco. Veamos las características básicas de cada una de ellas.

La protección del sistema comercial que se establece entre España y América y la conservación de los territorios coloniales, obliga a la Corona a crear una estructura defensiva a nivel continental, en correspondencia con la localización de las principales ciudades portuarias. El Caribe asume un papel primordial en la economía del despojo de las riquezas de América Latina y su traslado a la península, porque en sus mares circula la apetecida flota, que una vez al año, retornaba a España cargada de oro y plata. Para su defensa, se crea, primero una protección dinámica: la Armada que acompaña las naves comerciales; segundo, una protección estática: las fortalezas en los sitios de reunión o de abastecimiento de la flota, puntos obligados del movimiento circulatorio. La Habana, último punto de concentración de las naves antes de zarpar para España, se convierte en un centro estratégico que debe ser defendido contra el ataque de piratas y corsarios.

A comienzos del siglo XVI, la progresiva intensificación del comercio entre el Caribe y España atrae los intereses de las potencias europeas que patrocinan las acciones piráticas. Los franceses son los primeros en realizar sus in-

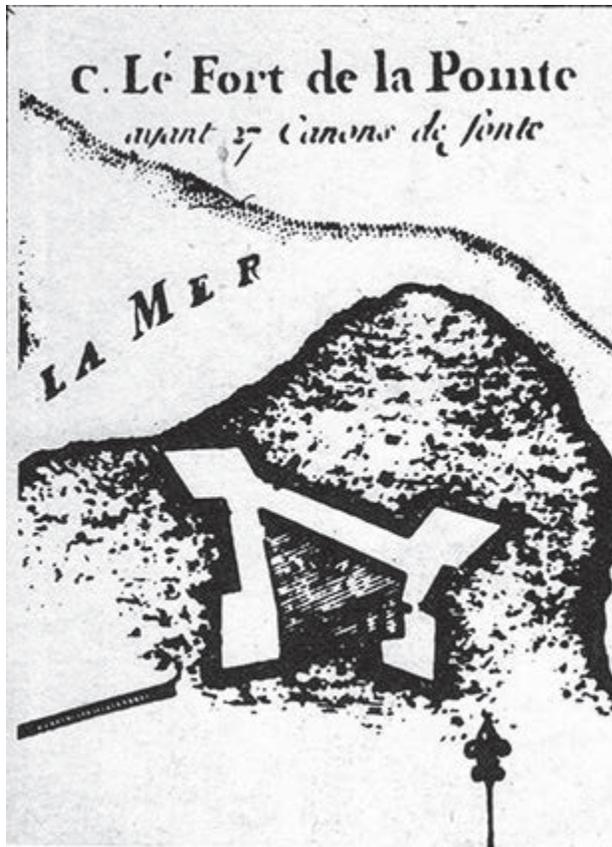




cursiones en América: en 1537, un corsario penetra en la bahía de La Habana; en 1538, otro corsario se posesiona durante quince días de la ciudad; y en 1555, Jacques de Sores toma La Habana y rinde la primitiva fortaleza, realizada precipitadamente en 1540 por Francisco Aceituno. La Corona, ante la eficacia de los ataques enemigos, por Real Cédula decide erigir una fortaleza en el puerto de La Habana, con planos realizados por Ochoa de Luyando, bajo la dirección de Bartolomé Sánchez. Las obras se inician en 1558, y finalizan en 1577: es el Castillo de la Fuerza: “la más importante fuerza que ay en las yndias”.

Realizada por técnicos españoles, esta fortificación representa una de las primeras transposiciones directas de los esquemas renacentistas, ya ampliamente difundidos en aquel entonces por los tratados italianos y franceses. El cuadrado ideal, compuesto diagonalmente en sus vértices por los cuatro bastiones trapezoidales, es, al mismo tiempo, símbolo de la ciudad ideal y del castillo medieval en su compacidad y claridad volumétrica, significación dual peculiar del Castillo de la Fuerza. Sin embargo, esta forma, que en La Habana no se vinculaba a un homólogo trazado urbano, no resultaba eficaz, tanto por su posición en el interior de la bahía, como por las características de la topografía circundante. La fortaleza no podía defenderse de los ataques terrestres, provenientes de las alturas aledañas —la loma del Ángel o la loma de La Cabaña—, como fue advertido poco después de su terminación: “tiene esta fortaleza un padastro muy cerca della de la otra vanda del río salado que la señorea toda...”. No es casual entonces, que en 1578, el gobernador Carreño construya allí su vivienda, al agregar un piso entre dos caballeros que luego será ampliado a todo el perímetro del edificio, lo que evidencia el escepticismo surgido con respecto a sus propiedades defensivas.

Durante la primera mitad del siglo XVI, España conserva el dominio casi absoluto de los mares y por lo tanto no acomete aún grandes fortificaciones en América. Pero a partir de 1560, Inglaterra comienza su expansión naval, que corresponderá al casi permanente estado de guerra con España. Las contradicciones entre los intereses económicos de Isabel y Felipe II, pasarán de las acciones extraoficiales —llevadas a cabo por los piratas en América—, al enfrentamiento total, que culmina con la derrota de la Armada Invencible en



1558, lo cual señala el fin de la primacía naval española.

La agresividad de Hawkins, Drake y Morgan, se hace tangible en la apropiación de los tesoros americanos y en el sucesivo despojo de los puertos del Caribe que, carentes de las defensas apropiadas a la magnitud de los ataques, uno tras otro caen en sus manos: Santo Domingo, Cartagena de Indias, Portobelo, Panamá, etcétera. Felipe II decide invertir una parte importante de los recursos coloniales —el “situado”, proveniente de Nueva España—, en la construcción de un sistema defensivo en el Caribe y en el continente. Para ello envía a América a algunos de sus mejores ingenieros militares, entre ellos, al prestigioso Bautista Antonelli.

Si bien cada una de las fortificaciones que realiza en el Caribe presentan sus peculiaridades, podemos generalizar una serie de características que configuran el aporte de Antonelli a la arquitectura americana. *Primero*: la primacía de la experiencia directa sobre la elaboración teórica. Los

diseños se adecúan vez por vez a cada uno de los factores incidentes en la estructura defensiva, asumiendo particular importancia el ámbito topográfico. *Segundo*: la asimilación de las técnicas y diseños renacentistas, reelaborados en cada respuesta sin concesiones a apriorismos formales —tales como el predominio de la simetría o de los poligonales cerrados—, crean una estructura compositiva abierta, polidireccional, en cuanto al perímetro y al desarrollo asimétrico en terrazas, que asimila los conceptos de integración orgánica de las fortificaciones medievales. *Tercero*: la concepción unitaria de los elementos que definen la forma defensiva —impuesta por la particularidad del medio—, que elimina la relación entre el baluarte —defensa activa— y la cortina —defensa pasiva—; homogeneidad alcanzada con anterioridad a las propuestas del ingeniero militar francés Vauban. *Cuarto*: la interpretación dinámica de la defensa, basada en las relaciones existentes entre los diferentes puntos de valor estratégico de la zona protegida, asimilada a la idea de la unidad urbana.

Antonelli llega a La Habana en 1587 y estudia las defensas de la ciudad. Al verificar la escasa utilidad del Castillo de la Fuerza, propone la construcción de dos fortalezas: el Castillo de San Salvador de la Punta —concebido como una trinchera protegida por un muro perimetral—, y el Castillo de los Tres Reyes del Morro, obras que comienzan en 1589, y finalizan en 1630. En realidad, el sistema no resulta aún completo: para ello deberá amurallarse la ciudad —obra realizada entre 1674 y 1797— y luego protegerse la altura de La Cabaña, señalada por Antonelli como un punto estratégico de fundamental importancia para la ciudad en caso de producirse un ataque terrestre. Las obras realizadas permiten un nutrido fuego cruzado en la entrada de la bahía, que convierte a

La Habana en una ciudad inexpugnable ante un ataque marítimo.

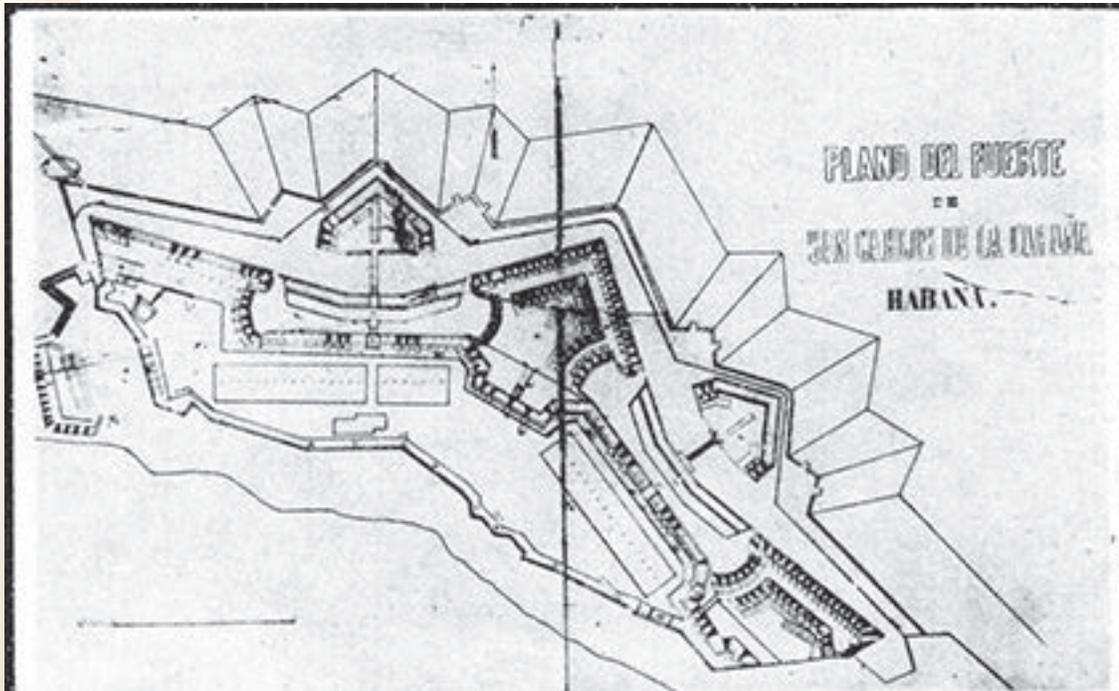
El Castillo del Morro se adapta a la forma irregular del promontorio de piedra con que cierra la bahía, y conforma una poligonal quebrada y un sistema de terrazas degradantes hacia el mar con el fin de crear las sucesivas cortinas de fuego defensivo hasta ras de agua, que culmina en la última batería denominada Los doce apóstoles. Los muros de las terrazas se yerguen netos y precisos en su perfección geométrica, diferenciando los dos volúmenes principales en los cuales se articula el perímetro de la fortaleza: el envolvente, posterior, cuya altura corresponde al nivel de la proyección hacia tierra firme, y el proyectado hacia el mar, cuya poligonal segmentada corresponde a la adaptación del sistema regular originario a las condiciones fijadas por los farallones. La mole pétreo es un desafío al frágil maderamen de los barcos atacantes:

no es mimetizarse con la naturaleza sino un resaltar por la forma y el color —toda la construcción es ocre y blanca—, y demostrar la propia existencia, incitando a la confrontación abierta y directa, seguro de la inexorabilidad del resultado final.

Al contar La Habana con estas tres importantes fortalezas, además de las murallas que rodean la ciudad, se convierte en la primera plaza fuerte del Caribe, fuera de escala a las posibilidades agresivas de los piratas. La arquitectura militar asume el valor de símbolo de la ciudad: cuando Felipe II le concede el escudo en 1592, los tres castillos aparecen sobre el fondo azul del Golfo de México, conjuntamente con una llave, representación del comercio con el Nuevo Mundo. La Habana será, de ahora en adelante, el punto clave del sistema defensivo del Caribe, núcleo extremo del clímax comercial colonial que la hará acreedora de la denominación “Llave del Nuevo Mundo y antemural de las Indias Occidentales”.

La rivalidad persistente entre España e Inglaterra adquiere mayor fuerza a partir del siglo XVIII, con el ascenso a la Corona de España de la Casa Borbón. La participación de España en la guerra que por la hegemonía marítima libraban Francia e Inglaterra —la Guerra de los Siete Años—, impulsa a esta última, ya poseedora de Gibraltar (que le permitía el control de la ruta comercial mediterránea), a dar el golpe de gracia al sistema colonial español en sus dos puntos





claves: el Golfo de México y el sureste asiático. En 1762, las defensas de Manila y La Habana sucumben ante el ataque inglés, no preparadas para el empuje de una fuerza militar cuya escala no estaba prevista en el diseño de

las fortalezas. La flota al mando de sir George Pocock y el conde de Albermarle, compuesta por doscientos navíos, ocho mil marinos y doce mil soldados, el ejército más poderoso reunido en el Nuevo Mundo para una operación bélica, luego de cuarenta y cuatro días de asedio al Castillo del Morro y a la ciudad, por mar y tierra, logran vencer la resistencia, al ocupar la ya mencionada altura de La Cabaña que permitía dominar el Morro y la ciudad.

Finalizada la guerra y recuperada Manila y La Habana a cambio de la península de La Florida, los españoles deciden modernizar y ampliar las fortificaciones, adecuándolas a las nuevas dimensiones alcanzadas por los ejércitos y al perfeccionamiento de la artillería. Sin embargo, las soluciones adoptadas conservan el concepto de los puntos militares obligados, de la roca-fuerte defendida pasivamente, caduca ya a breve plazo en el arte de la guerra. El estatismo intelectual de España no permite más que el apoyo a lo reconocido por la tradición, sin asimilar la experiencia dinámica que había permitido tantos éxitos en las acciones piráticas del Caribe. Las nuevas moles de piedra imponen gigantescas inversiones, demostrativas del significado económico que poseían las colonias para España y, en particular, Cuba: al gastar sesenta millones de pesos para construir la fortaleza de La Cabaña —tanto como el botín obtenido por los ingleses al tomar La Habana—, quizás no vislumbraron el cercano ocaso del imperio colonial.

En La Habana estas obras militares cumplen, fundamentalmente, con el objetivo de defender la ciudad de ataques por tierra, ocupando los puntos estratégicos en las alturas adyacentes a la misma. A continuación del peñón fortificado del Morro, la fortaleza de San Carlos de la Cabaña levanta una barrera vertical de setecientos metros de longitud en la costa oriental de la bahía, sobre una prominencia que domina la ciudad y la costa por encima del Morro; al fondo de la bahía queda ubicado el Castillo de Atarés en la loma de Soto, y en la zona occidental el Castillo del Príncipe en la loma de Aróstegui.

El fuerte de La Cabaña fue construido entre los años 1763 y 1774, proyectado por el ingeniero M. de Vallieré y dirigido por el ingeniero Silvestre Abarca. Mientras los restantes castillos, al estar separados de la ciudad, mantienen un perímetro cerrado homogéneo, este queda volcado hacia una sola cara, separado de la bahía por un simple muro limítrofe, integrado así al sistema defensivo urbano que esta vez alcanza dimensiones que se proyectan a escala urbanística. Podríamos decir que forma un fragmento longitudinal de fortificación en el cual aparecen todos los atributos típicos: la poligonal intensamente fragmentada del muro de escarpa, los dobles bastiones principales, los bastiones sueltos y los revellines de protección exterior, distanciados por medio del foso de los baluartes principales. El perfeccionamiento de la técnica militar hace más compleja la estructura interior, debido también a la diversificación de las funciones y el aumento considerable de la población defensiva. En realidad, a pesar del carácter arquitectónicamente más elaborado de estas fortificaciones, el vuelo formal alcanzado por las construcciones anteriores no puede repetirse: las especificaciones europeas son asumidas con un límite de libertad menor que no llega a alterar la composición prefijada por los manuales.

La Habana convertida en la plaza fuerte más importante de América Latina no volverá a utilizar sus flamantes defensas. Desmoronadas las posesiones continentales de España, el perfil amenazador de aquella muralla proyectará su sombra sobre la ciudad: a partir del siglo XIX, tal como ocurre en los países de Europa, las fortificaciones asumirán el papel de protectoras del poder político contra los movimientos revolucionarios internos creando un cinturón represivo alrededor de la ciudad. Ahora, en la nueva sociedad socialista, estos monumentos significativos han perdido totalmente sus anti-guas connotaciones y son asimilados como testigos históricos de la vida urbana, valorados por sus atributos formales, espaciales y constructivos.

*Revolución y Cultura*, no. 12 de 1984: 28-33



# Danzón, mambo y chachachá

Odilio Urfé

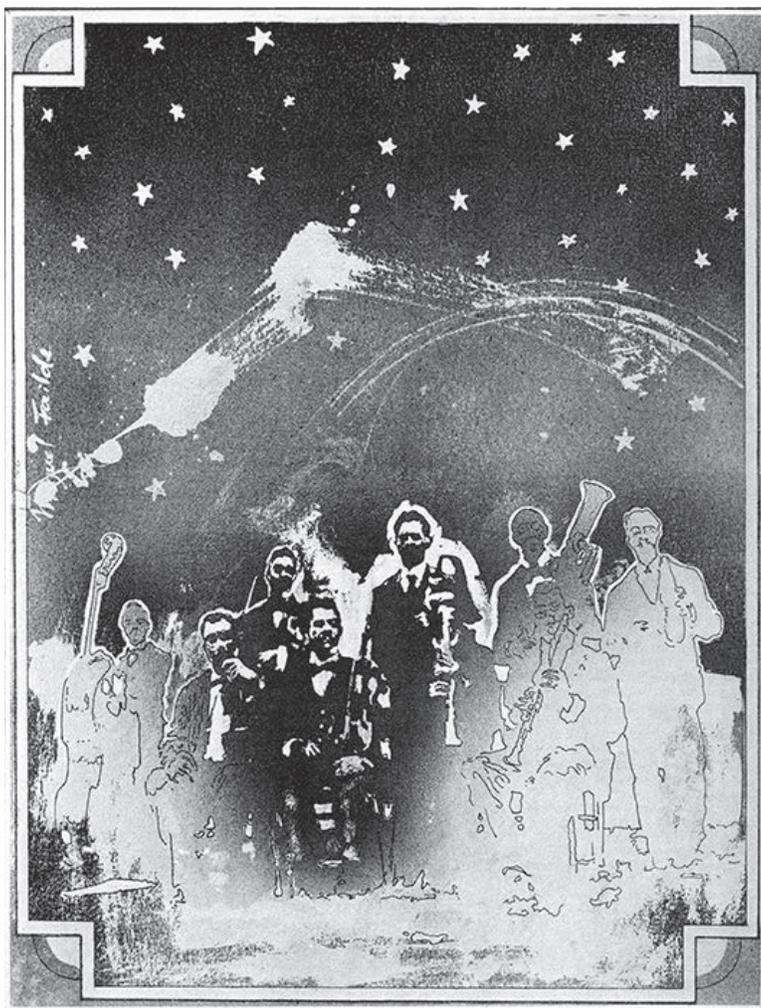
## ***En el centenario del danzón, el natalicio de José Urfé y el cincuentenario del danzonete.***

Precisamente en este año se cumplirán cien años del estreno del primer experimento del maestro Faílde Pérez (1825-1921) para dotar de un formato musical propio al baile de origen centro-europeo denominado danzón, que por cierto en la ciudad de Matanzas se bailaba ya en 1855, según documentos hallados en esta ciudad.

Miguel Faílde Pérez siendo muy joven se trasladó de su natal Limonar (entonces perteneciente a la región montañosa de Guamacaro) a la ciudad de Matanzas, buscando mejores posibilidades para desarrollar su indiscutible talento artístico. En un tiempo relativamente corto, logró formar una excelente orquesta de baile, que llegó a alcanzar el favor de los círculos sociales más encumbrados de esa capital y la amistad de connotados burgueses pertenecientes al Liceo de Matanzas.

Está fehacientemente demostrado que fue el señor Luis Simpson quien sugirió a Miguelito Faílde la creación de una forma musical de tiempo más sosegado al de la contradanza y la danza cubanas, pues consideraba ambas formas músico-danzarias (de cierta preeminencia entre los bailadores de la época) demasiado rápidas en sus *tempi* respectivos, y por lo tanto sofocantes para el caluroso clima cubano. Faílde aceptó la sugerencia y se puso a trabajar en el nuevo diseño musical.

Como resultado de ese empeño el compositor terminó la elaboración de cuatro obras que, teniendo por títulos *Las quejas*, *La ingratitude*, *El delirio* y *Las alturas de Simpson*, calificó genéricamente como "danzones". Estos danzones cuyos manuscritos originales para piano se encuentran en el fondo musical de la Biblio-



teca Nacional José Martí, son los mismos que nuestro renombrado novelista y musicógrafo Alejo Carpentier encontró, en el transcurso de la década de 1940, en la biblioteca de la entonces existente Sociedad Económica de Amigos del País.

El doctor Osvaldo Castillo Faílde, sobrino y el más documentado biógrafo de Miguel Faílde, demuestra que tales danzones, que llevan como fecha de composición el mes de junio de 1877, fueron ejecutados de manera informal antes de 1879, y con cierta seguridad en la residencia del Conde Bellido de Luna, personaje destacado de la burguesía matancera, que tradicionalmente celebraba a partir del 12 de agosto (vésperas del onomástico de su esposa Aurora) una cadena de agasajos preferentemente de carácter bailable.

Es sumamente importante subrayar que estos danzones compuestos por Faílde en 1877, y de modo especial el titulado *Las alturas de Simpson* (con el cual rendía obviamente un homenaje a su admirador e inspirador de la nueva forma y estilo musical Luis Simpson, quien tenía su residencia en La cumbre o Alturas de Simpson) tienen como base rítmica de sustentación la fundamental de la habanera que es la misma de la contradanza cubana y el tango-congo, aunque con una acentuación diferente, es decir, algo “rumbosa”.

Está comprobado de manera irrefutable que el estreno oficial del o los danzones creados por Miguel Faílde aconteció el 1° de enero de 1879 en el salón principal del Club de Matanzas (Liceo Artístico de Matanzas hasta el estallido de la Guerra de los Diez Años en 1868) mediante su ejecución por la Orquesta Típica del compositor, y estando los bailables a cargo de “señoritas y caballeros” pertenecientes a la alta burguesía yumurina que integraron dos “salas de bailes” y llevando los danzantes “arcos adornados con flores”, según le refirió Faílde en una histórica carta al periodista Félix Soloni publicada en la monumental *Cuba Musical* (1929) de José Calero.

Podemos afirmar que esa noche del 1° de enero de 1879, Miguel Faílde dio inicio formal u oficial al proceso del danzón musical y danzario cubano, el cual, continuando su desarrollo a través de hitos enriquecedores, alcanza su culminación y consagración popular (de apoteósica connotación) en la década de 1940 con la superextraordinaria orquesta de Arcaño y sus Maravillas.

Sin embargo, se dispone también de noticias comprobadas de que el experimento musical de Faílde no logró un éxito completo, pues gacetilleros o cronistas sociales de la época apreciaron en la música del joven compositor popular, ciertos rasgos melódicos y módulos rítmicos de inequívoca procedencia africana, y tales expresiones no conjugaban con la prosapia cultural de tal estamento social, e incluso, intereses políticos. No hay que olvidar que en 1877 (año en que Faílde compuso sus cuatro danzones) todavía la parte central y oriental de la Isla estaba en guerra contra el colonialismo español y los sectores integristas de los criollos vinculados a intereses económicos de España, Inglaterra y EE. UU.

El rechazo de sus danzones, estructurados en los clásicos treinta y dos compases, pero con una célula rítmica básica de ancestro congo-carabalí, no desanimó a Faílde, quien se puso de nuevo a trabajar en otra estructura que pudiera agradar a los detractores de su danzón.

De que Faílde realizó una nueva versión de su danzón no cabe la menor duda, pues fruto de esa gestión lo constituye el también titulado *Las alturas de Simpson*, el cual parece ser, de acuerdo con los elementos históricos reunidos hasta

el momento, que diera a conocer en casa del Conde Bellido de Luna durante la fiesta del 12 de agosto del 79. Ambos danzones con un mismo título son, en cuanto a su formato, perfil estilístico y base rítmica, *completamente distintos*. La primera versión presenta una forma binaria: A-B, teniendo como base rítmica la célula afrocubana del tango-congo; y la segunda versión, que es la que se trascendió en *El bombín de Barreto* (1910) de José Urfé, es de forma ternaria: A-B-A-C, a semejanza de un incipiente rondó. La parte o trío C presenta el formato rítmico y estilístico del preclásico boleroailable santiaguero que, según nos refirieron Sindo Garay y Alberto Villalón, consta de 16 compases, sin contar el pasacalle.

En La Habana el danzón “al estilo matancero” causó furor y polémicas de una virulencia tremenda. Tenemos pruebas de que algunas de ellas desembocaron en duelos a muerte entre los que defendían el danzón y los que lo denostaban. Pero a la larga se impuso, gracias, sobre todo, a la personalidad de Raimundo Valenzuela y la labor de divulgación realizada, al piano, por Antonio “Papito” Torroella.

El danzón de Faílde presenta el siguiente esquema: A-B-A-C, con el que trasciende el clásico de la contradanza y la danza bailables del siglo XIX. Sin embargo, este esquema, el de Faílde, se aumentó aún más como lo demuestra el danzón del propio Faílde titulado *Los Tirabuzones* (con seis partes) y el titulado *La brujería de Piñán*, del también matancero Cheo Jiménez, que tiene diez partes, todas enlazadas con la letra a.

Fue en estos formatos que las compañías del género bufo cubano llevaron el danzón a países del área caribeña, al sur de EE.UU., y sobre todo a México. Jorge Anckermann (1877-1941) y mi padre José Urfé (1879-1957) tocaron muchos danzones en Mérida, Veracruz, Campeche y otras ciudades del sur de México.

Los primeros seis danzones de José Urfé quedaron en Progreso, pues mi padre se los dejó al dueño de un almacén de ventas de ediciones e implementos musicales que se llamaba Arturo Gorskaya.

Faílde, Rafael Landa (quien vivió y falleció en México) y R. Valenzuela, son los compositores más destacados del siglo XIX.

Con el siglo XX el danzón cubano se enriquece con la obra colosal de Antonio María Romeu (1876-1955), Enrique Peña (1878-1922), Eliseo Grenet (1893-1950), Octavio “Tata” Alfonso (1886-1961), Ricardo Reverón (1893-1947), Armando Valdés Torres (1898-1961), Felipe Valdés, Silvio Contreras (1912-1973), Orestes López (1909), Israel López (1916), Antonio Sánchez (1916), José Valdés (1911), José E. Urfé (1910), José Urfé (1879-1957) y otros muchos más que harían interminable esta relación.

Pero fue José Urfé con su célebre danzón titulado *El bombín de Barreto* escrito en 1910 y dedicado a su amigo y compañero de orquesta Julián Barreto (18\*\*-1964), el conformador definitivo del esquema creado por Miguel Faílde en 1879. En efecto, hasta la aparición de *El bombín de Barreto*, los danzones en ninguna de sus partes excedían los clásicos 16 compases, ni tampoco presentaban un esquema rítmico y estilístico que pudiera propiciar una interpretación libre y personal a los instrumentos rectores, como lo es el cornetín, que con el trombón de cilindros, flige, bombardino, dos clarinetes en Do, dos o más violines, contrabajo, pailas y güiro o calabazo, integra la orquesta típica cubana; o a la flauta, que junto al piano, el violín (o más), el contrabajo, las pailitas



y el güiro, forma la estructura fundamental de la llamada charanga cubana, creada accidentalmente por Romeu y Leopoldo Cervantes en 1899.

*El bombín de Barreto* de José Urfé presentó la novedad del son oriental como parte final y apoteósica (para los bailadores) en base a un ritmo fijo y “ondulante” que impulsaba a los cornetistas y flautistas a practicar la improvisación. La trascendencia de los dieciséis compases quedó decretada con dicho danzón. El carácter antológico del danzón cubano se explica al decir que su estructura y su gama estilística para cada una de sus partes les permite a los compositores adaptar todas las formas y estilos de la música folclórica popular y vernácula-teatral; incluso, como es universalmente conocido, desde el propio Faílde y Valenzuela se hizo práctica normal tomar pasajes de óperas, zarzuelas, oberturas, sinfonías, operetas, conciertos etc., de factura internacional para componer bellísimos danzones. Los danzones *El Barbero de Sevilla* y *La Flauta Mágica*, de Romeu, *Tosca*, *Bohemia* y *Rigoletto*, de Valenzuela, *Mariposita mía*, de José Urfé, *María Eugenia*, de José E. Urfé, *La Gioconda*, de Juan Quevedo, *Carnegie Hall*, de Pedro Hernández, *Los bombinos*, de Antonio Sánchez, *Sinfonía Patética*, de Orestes López, y decenas más corroboran esta práctica. Pasado el experimento salvador del danzonete, género musical creado en 1929 por el maestro matancero Aniceto Díaz (1887-1964) a base de elementos tomados del son y el danzón (lo cual permitió recuperar su preeminencia entre los bailadores), este no registró alguna modificación apreciable hasta el surgimiento en 1937 de la Orquesta de Antonio Arcaño y sus Maravillas, “unas en cada instrumento y una maravilla en conjunto”, según rezaba su lema comercial. En la época en que Arcaño forma su orquesta, existían varias que gozaban de mucho prestigio y popularidad: Habana de Serviat, Ideal de Joseito Valdés, Gris de Armando Valdés Torres con su cantante Fernando Collazo, Neno González con Paulina Álvarez, la formidable de Cheo Belén Puig (que tuvo en 1935-1936 al célebre cantante Pablo Quevedo, fallecido en 1936), y la del venerable Antonio María Romeu, que por entonces ya contaba con Barbarito Diez. Arcaño para competir con tantas excelentes charangas, se reafirmó en la experiencia de Las Maravillas del Siglo de Fernando Collazo, que contaba con el

extraordinario violinista Virgilio Diago (1897-1941), y seleccionó sus músicos entre los mejores disponibles en el momento para integrar su charanga, para lo cual contaba con los danzones de los hermanos Orestes e Israel López, de Luis Carrillo, Antonio Sánchez y del genial Ricardo Reverón. Muy pronto los bailarines se prendaron de esta orquesta por la novedad que mostraba en la ejecución de los danzones.

Hay que decir que, en realidad, la orquesta de Arcaño no hizo otra cosa que hacer trascender al gran público bailarín, las peripecias que los dos grupos que amenizaban las noches de la academia de baile El Sport Antillano (Zanja y Belascoaín) iban creando con más ánimos de diversión que otra cosa. Uno de los grupos era la Orquesta integrada entre otros por José E. Urfé (piano), Orestes o Israel López (contrabajo), Ulpiano Díaz (timbalerero y batería de jazz), Luis Castillo o Luis Carrillo (flautista), Raúl Valdés (violín), Oscar Pelegrín (güirero) y Bruno Guijarro (saxo alto). El otro grupo era nada menos que el Septeto de Arsenio Rodríguez, que tenía en el bajo al espectacular contrabajista Luis Regatillo, famoso por sus “tumbaos”.

Como se ve, cinco de esos músicos integraron la orquesta de Arcaño, lo cual explica en parte lo del impacto que causó durante sus presentaciones. Arcaño, además, gustaba mucho del estilo “floreador” de Luis Castillo, a quien se consideraba como un heredero del estilo interpretativo del fenomenal flautista Miguel Vázquez “El Moro”.

Entre los danzones que dejó escuchar la Orquesta de Arcaño y sus Maravillas figuraron *El que más goza*, de O. López; *Pelotero, fuera*, de L. Carrillo, *Ñongo vivo* (ídem) *Irime maco Irime*, de R. Reverón, *No creo en nadie*, de M. Tachit-A. Arcaño, *La paloma blanca*, de I. López, *Fefita*, de José Urfé, y *Mambo* del citado Orestes López.

El danzón *Mambo*, escrito en 1935 sobre un motivo sincopado muy usual por los treseros de son para dar comienzo a una interpretación cualquiera, vino a tocarse con cierta frecuencia después de 1939, pero es innegable que su “montuno” de ondulante balanceo rítmico, estuvo influyendo en la composición de otros danzones creados por los hermanos López.

Es el danzón *Se va el matancero* (1940), de Israel López “Cachao”, contrabajista de la orquesta de Arcaño, el que consagró definitivamente el “ritmo” del mambo como final de danzones, pues López utilizó los elementos melódicos y rítmicos que cada músico de la orquesta (Jesús López en el piano, Elizardo Aroche en el violín, Ulpiano Díaz en las pailas y cencerro, Oscar Peregrín en el güiro, Luciano Pozo “El Colorao” en la tumbadora, y Arcaño en la flauta) habían delineado en una admirable conjunción aleatoria, para componer el espectacular trío final en estilo mambo.

De aquí en adelante los danzones se reafirmaban en esa tendencia mambera, dando lugar a una literatura esplendorosa de obras que fueron consagradas por un público inteligente y sensible a todas las incidencias que los compositores pusieron en juego. Con la Radiofónica (nombre que Arcaño dio a su charanga ampliada hasta unos catorce músicos), los danzones-mambo surcaron el éter a través de la popular radioemisora Mil Diez, del Partido Socialista Popular (Comunista), desde 1943.

El Conjunto de Arsenio Rodríguez fue el primero que trascendió el mambo en este tipo de estructura, llamándole “diablo” al efecto característico del *nuevo ritmo* impuesto por Arcaño y sus Maravillas. Le tocó a la Banda de Jazz con



percusión cubana de Julio Cuevas ser la primera en modelarlo con cantante solista (Orlando Guerra “Cascarita”) y gracias a los arreglos del pianista entonces de la orquesta, René Hernández. Pero fue Dámaso Pérez Prado, matancero al igual que Faílde y Aniceto Díaz, quien le impartió *la quinta dimensión* al mambo, cuando después de desgajarlo directamente en la parte final del danzón arcaño (y teniendo la experiencia aportada por el compositor y pianista José Emilio Valdés), lo resumió de tal forma, y con personalidad propia, que hizo posible la asimilación internacional del nuevo estilo rítmico sin dificultades para bailadores de cualquier latitud de la tierra.

Debemos señalar también que en este proceso renovador iniciado por el danzón *Mambo* de Orestes López y la orquesta de Arcaño y sus Maravillas, Arsenio Rodríguez y su Conjunto todas Estrellas, la Orquesta de Julio Cuevas con “Cascarita” (un precursor de El Bárbaro del ritmo, Benny Moré) y trascendido internacionalmente por Pérez Prado, jugó un papel muy importante el célebre rumbero habanero Luciano “Chano” Pozo, quien con sus polirrítmicos toques arrancados a la cubanísima conga o tumbadora revolucionó los perfiles más avanzados del jazz de la década del 40.

El ingenio de Pérez Prado es sencillamente maravilloso. Su sentido constructivo en base a elementos simples, pero bellos y atractivos tanto para el oyente como para el bailarín, no encuentra un parigual en la historia de la música popular contemporánea. Es, sin duda alguna, el más efectivo revolucionario que ha tenido la música popularailable en los últimos veintisiete años. Sus pautas recreadoras se mantienen en el mundo de la música popular, inclui-

das las distintas *ondas* que desde hace dos décadas han estado llegando y esfumándose.

Precisamente, cuando Dámaso Pérez Prado casi comienza su alza hacia la consagración universal desde el hermano México, Enrique Jorrín, a la sazón director técnico de la Orquesta América y violinista-compositor de la Radiofónica de Arcaño, cuando Mil Diez, da a conocer su primer chachachá musical que tituló *La engañadora*.

Ya Jorrín, eminente danzonero también, había experimentado con elementos líricos, dentro del formato del danzón-mambo, obteniendo éxitos resonantes. Sus danzones *Silver Star* y *Unión cienfueguera*, por ejemplo, testimonian lo anteriormente expresado. Sin embargo, la impronta de *La engañadora* como una forma y estilo propio, pero de ancestro danzonero, causó verdadero arrebató entre el público asiduo a los grandes bailes y giras tradicionales de la época. Su exportación primera se hizo también a México, por el propio Jorrín, logrando un éxito arrollador idéntico al que Pérez Prado obtuvo con su versión del mambo.

Desde hace muchos años, el mambo a lo Pérez Prado y el chachachá jorriano, forman parte, con nuestra conga, rumba, son y bolero, del patrimonio universal de la música popular. Las orquestas de Pérez Prado, Enrique Jorrín, Benny Moré y el poderoso Conjunto de Félix Chapotín (heredero directo de El Sonero Mayor, Arsenio Rodríguez), han marcado las pautas originales y modernas de esos dos “ritmos” cubanos, transidos de *caribeñidad* antillana, para gloria y honra de nuestro pueblo, socialista e internacionalista.

*Revolución y Cultura*, 77, 1979: 54-57.