

A n a l e p s i s

Retrospectiva de la cultura cubana 1972-2020

SUPLEMENTO
REVOLUCION
CULTURA
7

. **El malecón habanero / 1994**

Carlos Venegas Fornias

. **Guyún, trovador mayor**

[Entrevista a Vicente González Rubiera]

/ 1978

Texto y fotos: Mayra A. Martínez

. **Ñico Rojas: el hombre y la obra / 1990**

Leonardo Acosta

. **Vestir a la cubana / 1987**

Evangelina Chió

. **El paso de las flotas / 2001**

Graziella Pogolotti

El malecón habanero

Carlos Venegas Fornias

Originalmente era un monte, “vedado” por las autoridades españolas debido a su importancia estratégica. Con el tiempo, devino en área de cultivo, dividida en huertos y estancias. Pero hacia el siglo XVIII el litoral comenzó a atraer a los habaneros como lugar de paseo. El siglo XIX trazó un nuevo rumbo en el destino del litoral oeste, con su creciente urbanización. La construcción del malecón, concebida en el siglo XIX y ejecutada en diversas etapas durante el presente siglo, acabó por dotar a La Habana de su perfil definitivo.

La ciudad de La Habana tuvo una contradictoria relación con el mar. El descubrimiento de una corriente marítima —la Corriente del Golfo— la convirtió en el más célebre puerto del Nuevo Mundo, lugar de cita para el regreso de toda la navegación americana hacia la metrópoli española. Fue la ciudad marítima por excelencia, viviendo en función de muelles y astilleros, con una abigarrada presencia de navegantes y mercaderes. Sin embargo, desde temprano, fue también una ciudad obligada a esconderse del mar. Junto con la prosperidad, este le trajo sus más temidos enemigos: los corsarios y piratas que muy pronto la codiciaron, asaltaron e incendiaron.

El litoral cercano, cubierto de espesa vegetación fue uno de los primeros instrumentos de defensa. Con posterioridad al asalto de los corsarios franceses en 1555, las autoridades locales dictaron la prohibición de talar el monte costero o abrir



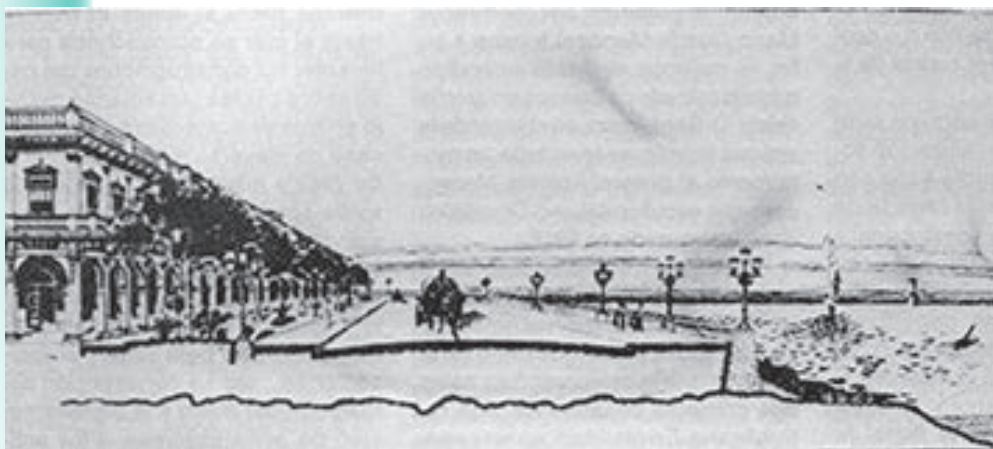
caminos en él. Una costa de agudos arrecifes cubierta por el manto impenetrable de la vegetación subtropical se mantuvo a ambos lados del canal de entrada a la bahía, extendida por varios kilómetros. El llamado “monte vedado” vino a ser una muralla natural que impedía el acceso al cuerpo urbano desde el mar y donde emergían a tramos, en las caletas y desembocaduras, torreones y trincheras que completaban la defensa de Morro y La Punta.

La construcción de la muralla en el siglo XVII debilitó la presencia del monte vedado al oeste de la ciudad. Su territorio comenzó a ser entregado para el cultivo, dividido en huertos y estancias, con la condición de mantenerlo libre de edificaciones, pues el valor estratégico de la línea costera se mantenía. Al mediar el siglo XVIII el litoral ejercía una nueva atracción sobre los habaneros que habían convertido la antigua trayectoria de prohibiciones en un ameno recorrido: el camino que conducía desde la fortaleza de la Punta al torreón de

San Lázaro, bordeando la costa, había dejado de ser una zona de impenetrable monte y, de modo libre y espontáneo, la población acudía allí a refrescarse con la brisa, abandonando el sofocante interior de la ciudad amurallada.

Pero esta distracción no organizada a través de una “alameda natural” en una ciudad que carecía de paseos planeados al modo de ciudades más opulentas, fue transformada en breves años en una costumbre más cosmopolita emanada de la reorganización urbana que la administración de los Borbones desarrollaba en La Habana con posterioridad a la ocupación de la ciudad por las tropas inglesas. En 1772 el recorrido de los paseos vespertinos fue enmarcado con dobles hileras de árboles y convertidos en dos alamedas. El gusto barroco cortesano por el contacto ceremonial y disciplinado del paisaje natural se reflejó en estos dos incipientes paseos, uno de ellos diseñado extramuros para acoger el paseo por la campiña, y el otro, la alameda de intramuros, concebido en el corto tramo de costa de la bahía que enlazaba el hospital de Paula con el recién estrenado Coliseo, primer teatro como tal de la ciudad. La alameda de Paula, muy pronto desprovista de arbolado que justificara la persistencia de su nombre, se convirtió en la primera estructura del frente marítimo habanero de carácter eminentemente recreativo y portadora por tanto de un contenido expresivo y ornamental, ligado a la idea del decoro urbano. Su función de elemento de contemplación del paisaje marítimo fue ampliada en el siglo siguiente con pequeños paseos similares que habilitaron con árboles los fragmentos de costa del recinto que no tenían empleo para muelles. Sin embargo, el contacto con el mar en una ciudad en desarrollo ofreció muy pronto un panorama más complejo y lleno de perspectivas.

Urbanización, baños de mar y proyectos



El siglo XIX, con su extraordinario aumento en la población extramuros y la evolución de las costumbres, trazó un nuevo rumbo en el destino del litoral oeste. Los terrenos que se situaban en esa dirección, relativamente desocupados por el peso de las razones defensivas, se convirtieron en una reserva

espacial privilegiada por su ventilada y sana posición frente a la brisa marina. Durante las primeras décadas del siglo la urbanización invadió estos terrenos inmediatos a la muralla de modo desordenado, ocupando parte del Campo de Marte. En 1819 se puso en práctica un “plan de ensanche” en extramuros con el fin de dar orden al impetuoso crecimiento urbano. Junto al mar fue delineado un nuevo barrio, limitando la faja costera descubierta de modo definido con una línea de manzanas alargadas que a su vez servían de borde a una calzada, nombrada Ancha del Norte o de San Lázaro, pues ocupaba el lugar del camino costero que conducía a la caleta de ese nombre.

Entre el mar y el barrio de San Lázaro se dejaba abierta una amplia faja para posibles usos militares con prohibición de edificar, pero esto no fue obstáculo para el avance de un nuevo hábito recreativo a partir de 1830: los baños de mar, que hicieron aparecer en medio de los cortes de piedra de las canteras una serie de casetas de madera que acogían a un grupo entusiasta de bañistas durante la estación de verano. Pasaban los tiempos en que el largo seborucal de piedra caliza de la costa era solo una fuente de sillares, de porosa textura y sedimentos marinos, con los cuales se levantaron las fachadas de las casas de intramuros y las obras defensivas. El mar reclamaba una participación más intensa y directa en la vida de la ciudad.

En 1859 las paralelas del ferrocarril urbano corrían por la Calzada de San Lázaro, siguiendo la costa, hasta llegar a la desembocadura del río Almendares. Allí surgieron dos barrios de veraneo o temporadas, el Carmelo y su prolongación, el Vedado. Varios proyectos urbanos tomaban nuevos bríos entonces en medio de los propósitos reformadores del gobernador Serrano, Duque de la Torre, y sus colaboradores, recién llegados a Cuba con la intención de mejorar las relaciones con el sector criollo. Serrano y su colaborador Antonio Mantilla habían sugerido al ingeniero militar habanero Francisco de Albear, la conveniencia de trazar un paseo costero a lo largo del litoral, entre la Punta y la nueva batería de La Reina, levantada en la caleta de San Lázaro. Albear transformó la propuesta en una formulación muy compleja y acertada. Poseedor de una profunda cultura técnica, fue uno de los talentos en materia constructiva en La Habana

del siglo XIX.

El malecón de Albear fue concebido como algo más que un simple paseo. En primer término, planteó un paseo sobre-elevado más de cuatro metros sobre el nivel del mar y algo separado de la orilla, para hacerlo transitable durante el invierno, a cubierta



de los golpes del oleaje. La parte inferior, un sólido conjunto sucesivo de 250 bóvedas, venía a ser la médula del proyecto, mediante el cual se daba cauce a otras necesidades de La Habana. Esta inmensa galería enfrentada al mar podía ser internamente habilitada con una línea de ferrocarril capaz de transformarla en un gigantesco almacén que ampliara la capacidad de recepción comercial del puerto. Pero no se detuvo ahí la actitud innovadora con que el ingeniero diseñó la estructura de sostén de su paseo de mar. En caso de agresión desde el mar, esas naves inferiores podían ser provistas de la artillería correspondien-

te y convertirse en una formidable batería de unos 1500 metros de extensión, verdadero valladar infranqueable.

Este paseo marítimo ideado con un espíritu un tanto utópico, pero al modo científico y útil de una época de avance industrial, vino a constituir una especie de compendio de las tres actividades que había motivado el mar en la historia de la ciudad: comercial, defensiva y recreativa. A pesar de su múltiple utilidad, quedó rápidamente postergado debido a su alto costo, 850,000 pesos, y el escaso margen de gasto que el gobierno superior concedía a la administración municipal habanera. En 1887 murió Albear sin lograr materializar su proyecto.

La necesidad de urbanizar los terrenos costeros siguió gravitando hasta fines de la dominación colonial. En 1886, el higienista Erastus Wilson resucitaba la vieja idea de construir un canal sanitario que uniera el litoral con la bahía y le añadía un fantástico proyecto de malecón, levantado en forma de arado en el punto más sobresaliente de la costa.

Hacia 1897 el necesario paseo marítimo a todo lo largo de la costa ganaba importancia dentro de los reclamos de la población y condujo a la elaboración de un proyecto en medio de la situación ya declinante de la administración española. La secretaría de Obras Públicas del Gobierno Autonomico, tardío intento reformista metropolitano, emprendió en mayo de 1898, en plena guerra con Estados Unidos, las obras de relleno para llevar a cabo un paseo arbolado frente al mar o malecón desde la Punta hasta la Batería de la Reina. El relleno no pasaría de su inicio. Correspondería al gobierno interventor norteamericano la continuación del propósito y realización definitiva del malecón, concebido ya como Avenida del Golfo.

La realización del malecón

La construcción del actual malecón se desarrolló a lo largo de la primera mitad de este siglo como una obra progresiva de los diferentes gobiernos republicanos. Iniciada bajo la intervención norteamericana en 1901, sería continuada con ritmo lento por los diferentes gabinetes en el poder.

El primer trayecto, desde el Prado a Crespo, fue delineado y construido por los ingenieros norteamericanos de la ocupación, Mr. Mead y su ayudante Mr. Whitney, quedando terminado en mayo de 1902. El malecón fue proyectado con grandes luminarias sobre el muro y árboles en la ancha acera opuesta. Pero la propia naturaleza del litoral habanero impuso sus condiciones al proyecto. El violento oleaje y el fuerte viento que acompañaban la temporada invernal, los habituales “nortes”, capaces de dañar los árboles más resistentes, terminaron por plasmar esa inconfundible imagen de un muro largo y desnudo, que ofrece el espectáculo a veces sereno y otras embravecido del inigualable paisaje del mar.

El malecón, con su avance interrumpido por tramos, tuvo durante sus primeras décadas poco valor como vía de enlace con otras áreas de la capital. Más bien constituyó una alternativa del Paseo del Prado, del cual venía a ser como una prolongación hacia el oeste, en pos de la hermosa vista del mar. La continuidad entre ambos estaba formalmente establecida por el uso del portal como condicionante en la nueva avenida del Golfo y también por la presencia de una hermosa glorieta construida en 1902 en el ángulo de encuentro de las dos vías, elemento de transición y enlace diseñado por el arquitecto Charles Brun

en puro estilo clásico para situar la banda de música y sus retretas, ocupando una privilegiada situación frente a la entrada de la bahía. El antiguo ritual del paseo vespertino, tan querido por los habaneros, se dilataba ahora por la orilla del mar, con una ancha avenida que daría acceso generosamente a un nuevo tipo de transporte: el automóvil. Ninguna otra pista fue más idónea para exhibir la moderna presencia del mismo. El verdadero esplendor de estos paseos tenía lugar cuando el disco solar descendía majestuosamente hacia el mar y decenas de carros se deslizaban suavemente con sus ocupantes, entregados a la caricia de la brisa.

La nueva avenida adquirió también otros modos de utilización social. La población acudía a ella con múltiples finalidades: la llegada de alguna embarcación destacada o personalidades de importancia,

actos oficiales como desfiles y paradas, competencias deportivas, pero sobre todo, la celebración del carnaval encontró en el malecón el marco preferido. De antaño se acostumbró a esperar en el litoral la víspera de San Juan con su tradicional verbena y fogatas, pero el carnaval se desbordó sobre el mar con entusiasmo a partir de la construcción del muro y con el ascenso de las carrozas motorizadas y el esplendor de las multitudinarias comparsas, encontrando una vía de enriquecimiento y participación.

La vida ceremonial republicana desplegó sobre el malecón algunos de sus más ambiciosos proyectos monumentales. La primera tentativa fue modesta, al ser inaugurado en 1902 el monumento a los Estudiantes de Medicina, fusilados junto a La Punta en 1871 por tropas voluntarias españolas. En 1919, cuando el gobierno del presidente Mario García Menocal tocaba a su fin, el malecón se había extendido hasta la calzada de Belascoáin, y en la caleta de San Lázaro, en el lugar de la antigua batería, se levantaba un monumento al general Antonio Maceo, obra del escultor italiano Domenico Boni, inaugurado en 1916. En el tramo comprendido entre ambos monumentos se levantaron las primeras edificaciones notables, y en conjunto, la avenida tomó allí el aspecto que le caracterizó en estas dos primeras décadas de vida republicana. En realidad, en este sentido el resultado constructivo no alcanzó gran importancia, si tenemos en cuenta la envergadura de lo realizado por iniciativa privada en otras zonas de la ciudad por esos años de bonanza económica. Tal vez las primeras penetraciones del mar en 1908 diluyeron cierta confianza inicial en el papel de contención del muro. Una tradicional opinión consideraba el litoral como sitio inhóspito para construir. Las manzanas, de figura rectangular y relativamente estrechas, habían sido ocupadas inicialmente de modo que las fachadas principales de sus parcelas daban frente a la calzada de San Lázaro y el fondo de las mismas hacía el litoral. El declive hacia el mar se aprovechaba para levantar



las construcciones del patio sobre pilares con sótanos debajo en que se sumergiera el agua en caso de elevarse el nivel del mar o de oleaje intenso. En algunos de estos sótanos se llevaron a cabo actividades al parecer complementarias de la vida marítima primitiva de la costa como descenso cubierto hacia los baños, criaderos de mojarras, local para útiles, embarcaciones...



La construcción del malecón dio inicio a la transformación de estos sistemas, y los antiguos patios y parcelas irregulares o sobrantes hacia el litoral tomaron mayor valor y fueron objeto de ampliaciones y reconstrucciones para dotarlas de una presencia adecuada.

Pero el clima cargado de salitre vencía a la piedra y al hierro, destruyendo en breve la elegancia del adorno, de modo que muchas de las nuevas casas edificadas de un extremo a otro como era bastante común, mantuvieron a veces sus mejores fachadas hacia la vieja calzada, transformada en los primeros años del siglo en la comunicación principal con los repartos del oeste, mientras el fondo a la Avenida del Golfo, era tratado con relativa moderación, salvo excepciones, entre las que se pueden citar los edificios de dos asociaciones: el aristocrático Unión Club, sociedad exclusiva masculina, y el Club Automovilístico.

De igual modo fue precaria la implantación de servicios públicos en el malecón. Si en cierto modo el lugar atraía algunas asociaciones y agencias, alejaba los establecimientos comerciales y de recreo que temían pérdidas por el clima. No obstante, el hotel Miramar, inaugurado en 1902 al comienzo de la vía, se convirtió durante la primera década republicana en un sitio de moda, elegante, muy visitado por los extranjeros por su excelente servicio, y por todos los que a la caída de la tarde se dirigían hacia sus residencias del Vedado; edificio reducido concebido para una clientela selecta pero sin ambiciones arquitectónicas, competía en clásica austeridad con la cercana glorieta de la Punta, a la cual realizaba un acorde al retomar para la esquina un perfil circular semejante con columnas dóricas. Mucho más popular y persistente fue el café Vista Alegre en el extremo opuesto de este primer tramo de malecón, con amplias aceras para un cómodo estacionamiento de carros, ubicado de modo que era accesible por tres frentes.

El malecón surgía sin grandes propósitos urbanos. Su atractivo radicaba en su propia situación natural, frente al espléndido panorama de mar abierto y en su carácter de senda o recorrido a lo largo de la ciudad que le hacía accesible a la población desde cualquier parte y momento. Esta preciosa ubicuidad le convirtió en un poderoso atractivo para el habanero, que en lo adelante contemplaría el perfil de su ciudad a partir del mismo, como un diseño progresivo, que le encaminaba paso a paso hacia un contacto intenso con la naturaleza, de modo económico, igualitario, simple y directo. El muro devenía en institución con-

currida y gratuita y a su largo el uso popular iba dejando las denominaciones emanadas del acontecer diario y trivial: la rotonda de los pescadores, el rincón caliente... Mientras, con un sentido a veces opuesto en cuanto a participación pública, los baños de mar se desplazaban hacia el litoral posterior a la desembocadura del río Almendares, transformado en balnearios y clubes, algunos muy exclusivos, o incorporado a los patios de costosas residencias del reparto Miramar.

El malecón se prolonga y perdura

Hacia 1925 el malecón aparecía como una oportunidad mal aprovechada en La Habana, según juicios de urbanistas locales. La obra urbana estaba por debajo de su potencialidad como paisaje natural. Se echaban de menos parques, embarcaderos, terrazas y recodos que embellecieran su tramo, al modo de Niza y Nápoles. La ausencia de un tratamiento unitario de las fachadas restaba expresión de conjunto ante una confusa diversidad. Los embates y daños causados por el oleaje hacían perder valor a la propiedad colindante y daban curso a serias propuestas de los ingenieros para tratar de eliminar estos efectos: construcción de escolleras o rompeolas, un nuevo muro con paramento exterior en

forma curva, barrera protectora de aire comprimido.

En realidad el tramo de Avenida del Golfo construido hasta entonces había asumido similar comportamiento urbano al resto de otras vías de primer o segundo orden de la ciudad, sin otra circunstancia más extraordinaria que la presencia del muro y del mar abierto al frente.

En 1926 un memorable huracán causaría grandes daños en la avenida marí-



tima. Poco después la ciudad quedaba inmersa en la ambiciosa remodelación del dictador Gerardo Machado y su plan de obras públicas monumentales. El urbanista Jean Forestier, con un equipo de colaboradores europeos y cubanos, quedó encargado del vasto plan. El malecón fue objeto preferente de las consideraciones de este destacado paisajista, que había arribado a Cuba en 1925 con el fin de dotar a la capital de un plan director, avalado por el prestigioso antecedente de sus intervenciones anteriores en grandes ciudades como París, Sevilla, Buenos Aires y otras.

Forestier le imprimió al malecón una dimensión monumental que hasta entonces le había faltado. En 1918 había planeado desde París, por encargo del gobierno cubano, un parque en los alrededores de la Punta. Desconocedor de las condiciones del lugar, de acuerdo con las bases enviadas desde La Habana, planeó un jardín cerrado con un monumento a Colón en el centro y circulación externa. Este proyecto sería desechado por él mismo al observar personalmente la importancia que tenía el tránsito por esta área.

La observación de la ciudad y el conocimiento de estudios y propuestas anteriores le condujeron a plantear desde su primera formulación del plan director la ampliación del malecón en sus dos sentidos, desde la Punta hacia los muelles y en dirección al río Almendares. En ambos casos el urbanista retomaba iniciativas anteriores. La prolongación del muro hasta tocar con los muelles enlazando dos hitos de las fortalezas coloniales, La Punta y el Castillo de la Fuerza, se había planteado al iniciarse la Avenida del Golfo bajo la intervención americana. El enlace de esta última con las principales arterias del barrio del Vedado (calles Línea y Calzada) se encontraba en proceso desde 1916. En marzo de 1925 se había inaugurado en la intersección de estas un monumento a las víctimas del acorazado Maine, obra del arquitecto cubano Félix Cabarrocas con intervención de varios escultores.

La ampliación del malecón y el embellecimiento del frente de la ciudad hacia el mar, fue emprendido por Forestier y su equipo de trabajo como tarea primordial. Los intereses económicos que sostenían estos propósitos dentro del plan de obras del dictador estaban estrechamente relacionados con la promoción del turismo como alternativa de la industria azucarera. Las prohibiciones contra el juego y las bebidas alcohólicas en Estados Unidos convertían ese país en un prometedor emisor. De tal modo, en momentos en que todo acceso de pasajeros era por navegación, el malecón no solo era la fachada de la ciudad ante el turista, sino el modo de establecer una comunicación rápida entre el punto de desembarco y el resto de la ciudad donde procuraba alojamiento y distracción.

La prolongación hacia el oeste del malecón fue concebida de modo apropiado a la penetración de la vía dentro de un ambiente urbano diferente al que le había acompañado hasta entonces, consistente en edificaciones más aisladas, con jardines, en un entorno más amplio y desahogado. Forestier desplegó una serie de parques y monumentos sucesivos, de escasa vegetación dada la influencia marina, y un acuario, siguiendo la dirección de la cinta del muro, que ahora se suavizaba, ondulante, distinta de su primera angulosa trayectoria. La Plaza Maine fue el centro de este nuevo avance del malecón. El propio mensaje político del monumento le hacía partícipe de una reverencia al poderoso vecino norteamericano, cuyo procónsul había comenzado la avenida un cuarto de siglo antes. En sus cercanías se levantó, algo distante sobre los terrenos de la antigua batería de Santa Clara, el hotel Nacional, un establecimiento que no solo suplantaría el pobre y lejano prestigio del hotel Miramar entre los visitantes con un moderno y lujoso edificio, sino que estaría llamado a desempeñar un papel histórico en la inmediata y agitada vida política de la República. De forma similar y con idéntico objetivo, se elevaba otra torre en las cercanías del malecón, el hotel Presidente en la avenida de ese nombre. La prolongación del malecón tuvo mucho que ver con el nacimiento de un futuro centro de hoteles para el turismo.

En el otro extremo, la continuación de la vía hacia la ciudad vieja fue acometida con un sentido distinto. Se trataba de limitar un borde compacto, con el relleno de los bajos existentes entre la Punta y el inicio de los muelles. El sitio era pregnante por constituir el canal de entrada, el lugar donde tropezaba la mirada del viajero, y donde se acumulaba la basura flotante del puerto. Por allí dio comienzo el plan de embellecimiento con el relleno procedente de las obras de demolición y reconstrucción de la ciudad, proceso lento que no concluiría hasta una década más tarde. El propósito fundamental era la ubicación des-



tacada de una serie de edificios públicos que se planeaban entonces, y calificar el acceso al Palacio Presidencial ya construido. Cierta alejamiento de las condiciones del intenso oleaje permitían un uso de la vegetación más relevante, con una avenida con jardines, como la Avenida de las Misiones, frente al Palacio, que desembocaba en un embarcadero monumental para el recibimiento de perso-

nalidades destacadas, el cual nunca llegó a ser construido, y una avenida de palmas y cocoteros, la Avenida del Puerto, a lo largo del muro. En el punto de intersección de ambas se situaba el monumento al general Máximo Gómez, no construido hasta algunos años más tarde. Aunque el propósito de estas obras era crear el marco de un centro cívico que solo fue parcialmente ejecutado, sus efectos colaterales desempeñaron un papel importante. El asomo a la Habana Vieja como sitio de valor turístico data de entonces y fue plasmado de manera premonitoria por las genéricas propuestas que Forestier dejara sobre las plazas de la Catedral y de Armas. El valor paisajístico del conjunto de fortificaciones coloniales en torno a la bahía, fue acentuado con la terraza de la Punta, la liberación del Castillo de la Fuerza, y con un proyectado tratamiento de la vegetación y el colorido en la loma de la Cabaña.

Indudablemente, el valor del malecón como línea de enlace entre estas zonas claves para el desarrollo futuro de la ciudad cambió el rumbo de su existencia, convirtiéndolo en una vía de tránsito rápido. Este sentido sería definitivo al terminar sus prolongaciones en la última década de gobiernos republicanos, entre 1950 y 1958, y quedar comunicado a través de tres túneles con los terrenos en expansión de la ciudad, hacia el este y el oeste. El enlace de la vía con los litorales en ambas direcciones, venciendo los obstáculos naturales del río y la bahía, reafirmó su valor como comunicación en la misma medida que los había perdido en otros aspectos urbanos.

El tránsito veloz de los autos obligó a disminuir las anchas aceras del primer tramo, el malecón dejaba de ser un sitio para pasear o detenerse, y se convertía en una senda para el paso fugaz, sin estación, ganando tiempo y terreno en busca de otras metas como la playa, el cine, el club y el cabaret. Comenzaba una historia de viviendas desconchadas, maderas carcomidas, herrumbres, balcones vacíos, edificaciones ruinosas que conduciría a la decaída situación actual.

Si por una parte su destino quedaba sellado como vía fundamental de comunicación, por otra se abría una nueva perspectiva con la inserción de un grupo de altas torres para hoteles, casinos y apartamentos, por estos mismos años, en torno al espacio privilegiado que ocupa el hotel Nacional. El perfil moderno de la ciudad se ha identificado con la línea de estos, reflejada en el mar mul-

tipificando centenares de luces durante la noche, como si las olas hubieran depositado en la costa un collar de brillantes. Protegidos por la estructura de hormigón y cristales, a prudencial distancia de la costa, estas edificaciones daban paso a una nueva relación con el mar, más contemplativa y distante, menos indefensa frente a las inclemencias naturales que la primitiva arquitectura del malecón, alineada de modo continuo frente al litoral y más expuesta a sus embates.

Sin duda de ningún tipo, la existencia del malecón dependerá en el futuro de obras de ingeniería de audaces soluciones que pueden plantear insospechadas respuestas arquitectónicas. Por encima de todo, el malecón sigue ejerciendo sobre la población el efecto de un poderoso imán. Recientes y poco costosas inversiones en la reanimación de algunos sitios y la planificación de actividades recreativas han desbordado las expectativas. El litoral ejerce con su infinitud una especial sensación liberadora y un atractivo de muy diversa índole, lo que le garantiza entre la población una múltiple y diversa participación social. Es el sitio al que todos acuden, a meditar o pasear a los niños, a quiméricos intentos de pescar y peligrosos de bañarse, a comprar y vender, a amarse o a sacudir el tedio. El muro de siete kilómetros de largo, el asiento más largo de la Isla, como alguien lo ha llamado, permanece como una zona de carácter propio e inconfundible, unificada por su continua, extendida presencia, y su popularidad.

Revolución y Cultura, no. 4 de 1994: 46-50

BIBLIOGRAFÍA

- “Anteproyecto de un parque para la Punta” *Arquitectura*. La Habana, octubre de 1953: 443.
- Bens Arrarte, J.M. “Forestier y el Nuevo Malecón de La Habana.” *Colegio de Arquitectos*. La Habana, marzo de 1931: 16.
- González, Mario. “El Malecón Habanero: apuntes históricos conceptuales.” *Carta de La Habana*. La Habana, agosto de 1993.
- Proyecto del Malecón*. Secretaría de Obras Públicas. La Habana, 1926.
- Salas, Gonzalo. *Colección Ficticia sobre el Malecón*. (Biblioteca Personal).
- Segre, Roberto. “El sistema monumental en la ciudad de La Habana.” *Universidad de La Habana*. La Habana, 1984: 188.
- Tella, Fernando. “Anomalías Arquitectónicas” *Revista de la Sociedad Cubana de Ingenieros*. La Habana, marzo de 1937: 205.



Guyún, trovador mayor

[Entrevista a Vicente González Rubiera]

Texto y fotos: Mayra A. Martínez

¿Quién es este hombre que nos adentra en su estudio, repleto con cientos de libros, partituras, aparatos electrónicos y donde se alinean sus catorce guitarras —cada una con su historia—, de las que no piensa deshacerse jamás?

Pienso en la entrevista: pedida hace más de un año a este hombre jovial, rayano en los setenta que hoy nos recibe puntualmente, a las 10 am, en el portal de su casa en la calle Santa Catalina. Sabemos de su popularidad como trovador desde comienzos de la década del 30, que quince años más tarde se retiró para dedicarse por entero a la enseñanza y también que, al contrario de muchos otros cultivadores de la trova, su formación teórica en materia de música ha sido reconocida por múltiples especialistas.

Durante años, profesor de la Sociedad de Autores Musicales, de la Escuela de Instructores de Arte, de la Escuela Vocacional “García Caturla” y del Seminario de Música Popular del CNC dirigido por el notable musicólogo Odilio Urfé; creador de una escuela de acompañamiento de la guitarra, armonista destacado, investigador acucioso, dedicado al estudio y desarrollo de las posibilidades armónicas del instrumento y, recientemente, delegado al II Congreso de la UNEAC.

Tiene la palabra Vicente González Rubiera; más conocido por Guyún.

Más cerca de la música

Tendría siete u ocho años cuando mi padre alquiló una casa al lado de la familia Banderas —inclusive nuestros patios estaban divididos por una cerca de madera—, y cuando Pepe comenzaba a tocar, daba la vuelta y me ponía a oírlo. Así, fui aprendiendo sus acordes, sus ritmos, cómo él hacía sus composiciones y es indudable que fue quien más influyó en mi formación.

Más tarde, hice contacto con Sindo Garay, que vivía en el reparto La Asunción en las afueras de Santiago de Cuba, adonde yo iba en mi bicicleta.

Allí compró un terrenito a plazos y recuerdo que me dijeron “Sindo está fabricando una casa en la Asunción,” por lo que de inmediato decidí ir a verlo. Cuando llego, pregunto por él en una de las ocho o diez casas del lugar, pero nadie sabía decirme. Entonces, de entre la maleza sale él gritando: “¿quién busca a Sindo?” y me manda a entrar. Lo que veo es una caja donde venían de afuera las pianolas, que hacía dos veces su estatura y dentro un sillón sin balancín. Y cuando le digo: “Pero, Sindo, ¿qué tú haces ahí?”, me responde, con esa forma tan suya, “Aquí, más cerca de la música”.

Somos de la opinión de que Manuel Ponce no llegó a conocer —aun teniendo en cuenta su condición de notable guitarrista y compositor de obras de gran aliento para este instrumento—, los componentes todos que caracterizan las cualidades de Sindo como guitarrista, con la profundidad y precisiones que lo ha hecho Vicente González Rubiera (Guyún), quien, sin dudas de ningún género, puede ostentar con orgullo y honra, también el título de Trovador Mayor de Cuba. (Odilio Urfé)

Vengo para La Habana en el año 28 y matriculo en la Universidad las dos medicinas —veterinaria y humana—, pero la cierran por la oposición a Machado.



Entonces, me integro como guitarrista al Trío Lírico Cubano, que trabajaba en la emisora de la Cuban Telephone. Ahí todavía me llamaban por mi nombre, Vicente González, hasta que paso como solista a la CMK, una estación ubicada en los altos del Hotel Plaza, por cierto, perteneciente al abuelo de Leo Brouwer, y decido darme a conocer como *Guyún*, seudónimo puesto por mi padre desde pequeño, porque según decía lo había encontrado leyendo un libro de medicina francés y le había encantado por lo original. Más tarde, paso a la CMBZ Hermanos Salas, de la calle San Rafael y es allí donde el locutor

co-mienza a decirme “el trovador *Guyún*”, término nada usual, pues anteriormente se decía “cantadores” o “cantantes” a los que se acompañaban con la guitarra.

Había hecho una serie de innovaciones, con nuevos ritmos, con una armonía un poquito más adelantada y parece que aquello gustó. Y esa canción revolucionó no solo por su sentido melódico más avanzado, sino por la inclusión de la percusión en los números rítmicos al golpear la guitarra.

Un nuevo modo de hacer guitarrístico

Puede decirse que la trova intermedia comienza a finales del año 29. De ahí surge la nueva modalidad del acompañamiento, distinta a la aprendida con los trovadores tradicionales y que impera hasta el año 40. Esto trajo una atmósfera que podría llamarse edad de oro de la trova. Estaba Joaquín Codina, contemporáneo mío que cantaba con su guitarra; Panchito Carbó, Servando Díaz, Salazar Ramírez, Roberto García, que trabajando de trovador se hizo médico, y muchos otros.

Pero hay algo curioso, la trova tiene una cantidad enorme de colaboradores, de autores, de integrantes y solo se conoce a unos cuantos: a Sindo, a Corona, a Villalón y a Rosendo Ruiz. Porque desdichadamente la gran mayoría del pueblo no sabe quién fue Patricio Ballagas, guitarrista y autor de *Timidez*, *El Trovador* y otros números hermosos; ni quien fue Emiliano Blez, uno de los iniciadores del movimiento trovadoresco, creador de boleros como *Idilio*, ni Salvador Adams; los conocen los trovadores que los interpretan y los amantes de la trova. Y qué mayor ejemplo que Corona, con una producción grande y de calidad, con canciones como *Mercedes*, *Santa Cecilia* o *Longina*, que jamás pudo vivir de su música y murió en una colombina que le dejaron poner en Marianao, en uno de los quioscos de la playa. Ellos nunca pudieron cobrar sus obras, eran muy maltratados... Corona vivía casi de la caridad de sus amigos. Pepe Banderas, por ejemplo, ni registraba sus números y nunca tuvo remuneración por su música, que quedó en canciones como *Boca Roja*, *La Sirena* o *Volvió mi corazón*, mientras trabajaba de carpintero.

Y eso siguió monopolizado por las Empresas yanquis todo el tiempo, en la época de la música tradicional, en la década del treinta y con los autores que surgen después. Orlando de la Rosa, ese magnífico creador, tenía que hacer transmisiones de radio, porque su música no le daba para vivir. La lucha de los integrantes del movimiento del *feeling* contra los patrones en la década del 50 surge precisamente de esa situación y esto lo sentí como algo propio, aunque no participé porque desde el 45 había dejado la interpretación para dedicarme a la enseñanza. Rosendo Ruiz, hijo, en aquel momento se enfrentó como Presidente de la Sociedad de Autores Musicales a Peer, uno de los productores norteamericanos más poderosos y logró una serie de mejoras. Porque, en muchos casos, la interpretación se pagaba, pero la creación, esa siempre se estafaba...

En nuestro país, la guitarra es el instrumento nacional, presente en los más modestos guateques del batey o del bohío campesino; en la canción amorosa y lírica de nuestros trovadores tradicionales como Sindo Garay, Manuel Corona, Alberto Villalón y Rosendo Ruiz; en las ricas armonizaciones de *Guyún* (...) (Carlos Molina)

A mí me ha dicho Julián

María Cervantes y yo éramos muy afines en el modo de enfocar la interpretación popular —además de que ella frente al público tenía un “sabor” tremendo—, y en muchas ocasiones trabajamos juntos, en teatros o en la radio. En las transmisiones, a menudo, alternaban nuestros números y al final nos ponían a dúo. Cantábamos así composiciones como *A los frijoles*, *caballeros*, *El nudismo en Cuba*, de Matamoros, y una de Sindo, del año 30, titulada irónicamente *¿En qué parará la cosa?*, dedicado a aquellos que “estaban en la cerca”, a los que no manifestaban su oposición a Machado, pero tampoco le daban muchas vivas, por el temor a lo que pudiera venir cuando cayera del poder. Y te hago este cuento, porque siempre recuerdo el ambiente que se creaba en los teatros donde lo interpretábamos, de mucha picardía, porque la gente sabía de qué se trataba, sobre todo por la última estrofa que decía:

a mí me ha dicho Julián
que no estaba con Ramón
y resulta que Ramón
es íntimo de Julián...

En barco a Nueva York

Solo salí de Cuba una vez, a Nueva York, en el año 35 y eso, porque fui en barco, que si es en avión nada, pues le tengo un respeto enorme. Cuando me decían que el viaje era “volando”, siempre respondía que no. Pero, bueno, fui a grabar un disco con la RCA Victor y allí conocí a Nilo Menéndez, el autor de la música de *Aquellos ojos verdes*, que tocaba en la orquesta de Xavier Cugat en el Waldorf Astoria, y él me llevó a un programa de radio de la NBC donde canté dos números, la guaracha de Eliseo Grenet *Mueve tu cintura* y el bolero de Ackermann *Después de un beso*.

A mí, por cierto, me gustaba alternar en el repertorio con estos géneros. Tenía montados muchos boleros de Agustín Lara —que fue mi compositor preferido durante largo tiempo—, por esas imágenes tan poéticas de sus textos. Y de los cubanos, las composiciones de Matamoros, con quien mantuve una gran amistad, me gustaban mucho.

¿Solo un lector de bolitas?

Con esa popularidad, empezaron a llamarme para que impartiera clases y me di cuenta de la responsabilidad que caía sobre mis hombros, porque veía en las paredes unos títulos de profesores y yo, era un analfabeto de la música. Recuerdo que tenía un alumno, músico de la Sinfónica, que llegaba y me decía muy respetuoso “maestro”, mientras yo pensaba “si este hombre se entera de que no sé ni donde se escribe sol en el pentagrama”. Me sentí mal y juré que iba a aprender. Comencé el estudio del solfeo y la teoría y después, llamé a Severino López, un magnífico profesor que había ido a España a perfeccionarse con Llovet, uno de los discípulos más destacados de Tárrega, para aprender la técnica guitarrística de esa escuela. Cuando terminé, ya no me sentía tan mal. Pensé que ya sabía lo que otros profesores.

Pero, me pregunté si esos acompañamientos míos, esos acordes estaban bien puestos y me dediqué solo a aprender la armonía tradicional. Le dije a mi hermano, estudiante extraordinario, “chico, quiero aprender armonía y otras cosas” y su respuesta fue “yo te pago los libros; vete a la librería Albela y di que me apunten en la cuenta todo lo que necesites”. Allí compré el *Compendio de armonía* de Hans Schelz y *Armonía y modulación* de Hugo Rieman. Los primeros pasos del aprendizaje me resultaron muy difíciles, al extremo de considerarme el individuo más estúpido del mundo. Pero, no me rendí y en eso, vino de España Emilio, el hermano de Eliseo Grenet, el cual a pesar de haber perdido un brazo y una pierna en un accidente era un magnífico pianista, tanto que hacía los bajos con el codo y se le oía perfectamente. Y un día, sin hacerle consulta alguna sobre la armonía, comienza a decir cosas que fueron la llave de mi aprendizaje. Una de las más importantes fue “no tengas miedo, los movimientos por medios tonos todos son buenos” y después hablando de las notas extrañas a la armonía me explicó las adiciones. Y ahí estaba la esencia de la cosa. Al fin, aprendí la armonía tradicional, pero me atraía más la moderna. Más tarde compré un libro de Stephan Krehl y me di a la tarea de estudiar contrapunto. Luego, vino la Historia de la música y a partir de ahí analizo el por qué se hacen ciertas cosas, pero no me conformo con eso. Digo “porqué esa prohibición en la armonía, si a lo largo de la historia ha sido violada por los grandes maestros”, y me puse a estudiar Estética por los libros de José Fornés, para posteriormente iniciarme en la Acústica y Organología con ese clásico que

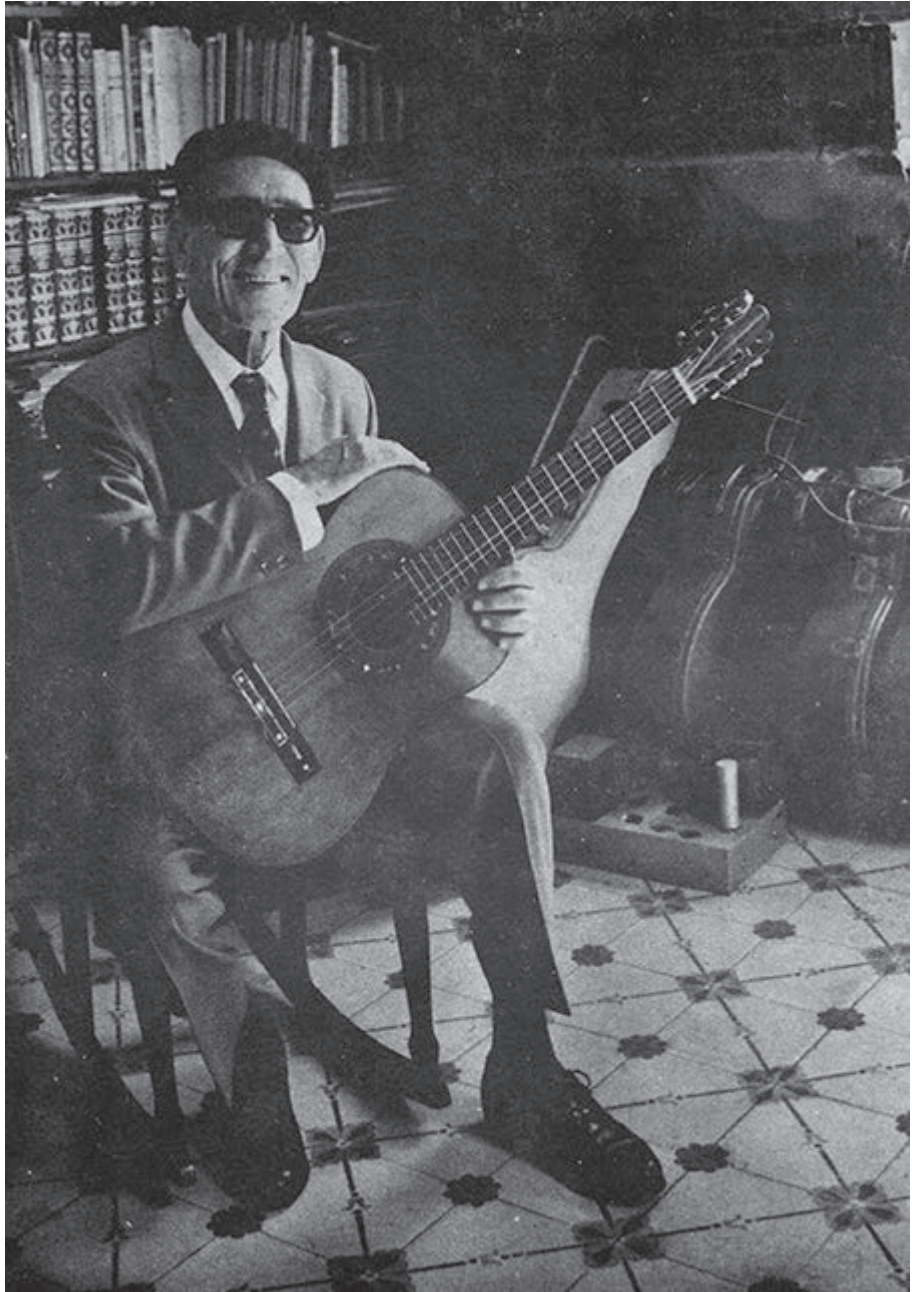
es Tirso de Olazábal.
Comprendí hasta dónde la gente se equivoca cuando dice “ya terminé la música” y uno pregunta “¿qué estudiaste?” y te responden “solfeo y teoría”. Pero, ¿cómo puede ser músico un lector de bolitas? Si la música tiene una serie de asignaturas colaterales enormes que la explican.

Y es a partir de esos conocimientos que analizo lo falso de muchas teorías tanto musicales como armónicas publicadas en libros y empiezo a crear las mías, teniendo en cuenta que una cosa es cierta hasta que se demuestra lo contrario. Y, lógicamente, empiezo a chocar con lo establecido.

La armonía aplicada a la música popular fue una asignatura creada para enseñar a mis discípulos y después la impartí en el Seminario de Música Popular del CNC, que fue una magnífica iniciativa, pues anteriormente, en los conservatorios hasta amenazaban con la expulsión a quienes tuvieran tendencia hacia lo popular.

(...) Se conoció como trovador a través del radio hasta la década del 30, pero su labor más importante ha sido la de crear un estilo propio, una escuela de acompañamiento de guitarra, realizando un método de armonía aplicada a dicho instrumento. (María Teresa Linares)

Las teorías dicen que las notas modales que determinan la tonalidad son el tercero y el sexto grado; pero después de profundos análisis, planteo que el tercero es el único grado que determina el modo, definiendo este como la relación interválica existente entre el primero y tercer grado de una escala.



Otro punto del análisis fueron nombres de la escala, puestos casi para niños de kindergarten, por esa relación relativa de que uno se encuentra un poquito más alto que el otro. Nombro el segundo grado como subdominante funcional, porque si la tónica es el sonido generador del cual nacen todos los de la tonalidad, cómo va a seguirle uno con el prefijo *super-*. Además, el de superdominante, con ese mismo criterio, lo nombro “tónica funcional”. Y cambio esos dos grados, porque si el segundo no es más que una subdominante y el sexto, una inversión de la tónica cuando hacemos acordes de cuatro sonidos, lo más lógico es variar esas denominaciones para estar más cerca de la verdad.

Y en la técnica guitarrística observo que tenemos en la mano izquierda cuatro dedos en uso, según la escuela de Tárrega y el pulgar va detrás del mástil, invisible a los espectadores. Pensé, bueno, Tárrega cuando crea sus obras o cuando hace transcripciones de otros autores a la guitarra, las enmarca dentro de su escuela y las logra muy bien.

Sin embargo, me pregunto por qué he de sacrificar sonoridad y belleza armónica porque Tárrega haya dicho que el pulgar debe estar detrás del mástil cuando yo con ese dedo puedo pisar un sonido que es fundamental en el acorde, que lo va a enriquecer sobremanera. Ante eso, debo desobedecer a la técnica. Y si Tárrega hizo algunos aportes por qué yo, para lograr una armonía más completa, no puedo hacer lo mismo, si por ejemplo, necesito sacar el pulgar de la mano izquierda para hacer un bajo que es imprescindible.

Tampoco en la escuela de Tárrega se usa el dedo meñique en la mano derecha, pues él solo la extiende hasta el anular y entiendo que hay acordes impracticables sin su uso, por lo cual incorporo esa práctica en mi escuela de acompañamiento.

Con esto no quiero dejar establecido que esas innovaciones sean una ley para el guitarrista, puesto que la mayoría de las piezas escritas para el instrumento hasta el momento se logran sin dichas adiciones en ambas manos: del pulgar en la izquierda y el meñique en la derecha.

Ni yo mismo lo empleo en todo, sencillamente, porque no es necesario. Las uso en cosas especiales dada la exigencia armónica y decir lo contrario sería desacertado, como ceñirse a lo establecido y malograr la riqueza de una obra mutilando su armonía.

“...Una técnica para lograr un todo”.

Una gran experiencia la tuve en el 43, cuando vino el guitarrista Andrés Segovia. Aquí le hablan de mí y pide oírme. Lo invito a mi casa y en cuanto comenzamos a conversar comprendo lo arrogante que era cuando dice “en el mundo solo hay tres concertistas Pablo Casals en el violonchelo, H. Heifetz en el violín y Andrés Segovia en la guitarra”. Y yo pensé “en cuanto me oiga este hombre, me mata”.

Estaba tan nervioso que la pierna derecha, como la levanto un poquito, porque no me gusta usar el banco, se me movía continuamente.

Lo primero que toqué fue mi versión de *Brasil*, porque sabía que a él le gustaba mucho esa música y recuerdo que Segovia se puso la pipa en la boca para aplaudir y exclamó “muy bien, muy bien, toque otra cosa”. De ahí empecé a interpretar música cubana, tocando *Yambambó*, el poema de Guillén musicalizado por Emilio Grenet y cuando terminé quería cogerlo en la guitarra.

Estaba sonriente y decidió dibujar un autorretrato para regalármelo.

Al final, me disculpé explicándole que no usaba la técnica guitarrística según lo establecido, que para lograr una armonía más rica sacaba un dedo por arriba de mástil, que ponía de plano la mano para hacer la percusión y muchos decían que era falta de técnica.

Y entonces, me respondió algo que significó mucho para mí: “No, señor, usted no está falto de técnica. Ud. ha logrado una técnica para lograr un todo. Y técnica es todo aquello que tienda a la realización de una cosa de la mejor manera y, usted lo logra”.

Dos libros necesarios

Para preparar el libro de *Armonía aplicada a la guitarra popular*, ya terminado, tuve que hacer un estudio de cómo traducir todo aquello del piano a nuestro instrumento, buscando su forma más sonora y adicionándole el uso de algunos dedos para completarlo.

Ya antes, había elaborado parte del material del otro libro, el *Diccionario de acordes*, que se ha paralizado, porque soy un inconforme con todo lo que hago, pues pensé que era importante pintar el acorde en el diagrama al guitarrista para que lo leyera rápido, si no tiene grandes conocimientos; y al músico experimentado se lo doy escrito con su ortografía correcta, pero me pareció que si además de pintarlo y escribirlo, podía dar una explicación detallada de cada acorde, de su origen, sus variantes, entonces sí podría formar verdaderos armonistas con una sólida base teórica. De esta forma, además, con estos dos libros facilito la tarea de los seguidores de mi escuela, entre los que están algunos alumnos destacados como Leopoldina Núñez y Rosendo Ruiz, hijo, Mario Juan Escandel, Rodolfo López y Felipe Ruiz entre otros.

¿Made in Cuba?

Un amigo trajo por la década del 40 una guitarra eléctrica y yo me encanté con aquello, con su sonido, pero tenía la dificultad de que los americanos usan el diapasón muy estrechito, con las cuerdas muy unidas y al no poder tocar, acostumbrado al diapasón de la guitarra española, escribí a la Gibson mandándole ese modelo a ver si podían hacerme una eléctrica acorde a mis gustos. Me contestaron que producían en serie y no atendían pedidos aislados. Y dije, no me queda más remedio que aprender a hacer esto, porque quería una guitarra como la imaginaba y estudié un curso de electro-acústica durante dos años, especializándome en audio.

Así es como fabriqué mi equipo completo de guitarra eléctrica, claro, con el diapasón ancho y cuando se enteraron los amigos guitarristas vinieron a pedirme que comenzara a fabricarlas. Y me dediqué a eso un buen tiempo.

Recuerdo que uno de los guitarristas de Los Ultras, conjunto que dirige mi discípulo y amigo Julio Castro, se va a buscar una Gibson a Estados Unidos y lleva mi modelo para confrontar la calidad. Me llenó de orgullo cuando me dijo que pidió el modelo Lesport y la probó con varios equipos profesionales y sonaba muy bien. Pero dijo, deja ver qué diferencia hay con el equipo de sonido construido por *Guyún*, tocando con la misma guitarra y cuando los norteamericanos lo oyeron exclamaban “*Oh, good, ¿made in Cuba?*” y se llamaban asombrados unos a otros para que miraran porque no pudieron derrotar el mío.

Revolución y Cultura, 72 de 1978, pp.58-63

Ñico Rojas: el hombre y la obra

Leonardo Acosta

La música de Ñico Rojas “abre un nuevo campo en la guitarra, por su manera de combinar lo clásico y lo popular cubano”. Esta fue la opinión del virtuoso guitarrista alemán Wolfgang Ledler durante el IV Festival Internacional de Guitarra celebrado en La Habana en 1988, en cuyo marco se rindió homenaje a los maestros Vicente González Rubiera (*Guyún*) y José Antonio Ñico Rojas, dos grandes innovadores cubanos en el instrumento.



Fundador del movimiento del *feeling* (o filin) en los años cuarenta e ingeniero hidráulico de profesión, Ñico Rojas permaneció durante décadas como uno de los grandes desconocidos de la música cubana, al menos entre el gran público. Sin embargo, siempre fue altamente valorado por los músicos cubanos y muchos de otros países. Hoy sus obras para guitarra son interpretadas por dos generaciones de concertistas cubanos, entre ellos Rey Guerra, Joaquín Clerch, Leyda Lombard, José A. Pérez Miranda, Ildefonso Acosta, Efraín Amador, Sonia Díaz, Esteban Campuzano, Martín Pedreira, René Mateu, Francisco Rodríguez, José A. Bustamante. Pero comencemos la historia por el principio.

Ñico Rojas nació en La Habana el 3 de agosto de 1921 y aunque estudió algo de guitarra y solfeo a los trece años, pronto abandonó los estudios

académicos de música y continuó tocando la guitarra “a su manera”, inventando su propia técnica. Sus primeras influencias fueron muy diversas: Tárrega, Llobet, Segovia; música para piano de Chopin, Rachmaninoff, Beethoven, que escuchaba desde niño en una pianola de sus padres; música popular cubana, principalmente Miguel Matamoros, Arsenio Rodríguez y los danzones de Arcadio y sus Maravillas. A estas se irían sumando otras muchas que enriquecerían su estilo propio. En 1942, fue “uno de los catorce fundadores del Movimiento del filin”, aunque el propio Ñico nos dice que había otros músicos que estaban tocando ese estilo por la misma fecha y que fueron engrosando el movimiento. El *sentimiento* “estaba en el ambiente”, como también lo estaba el mambo. No

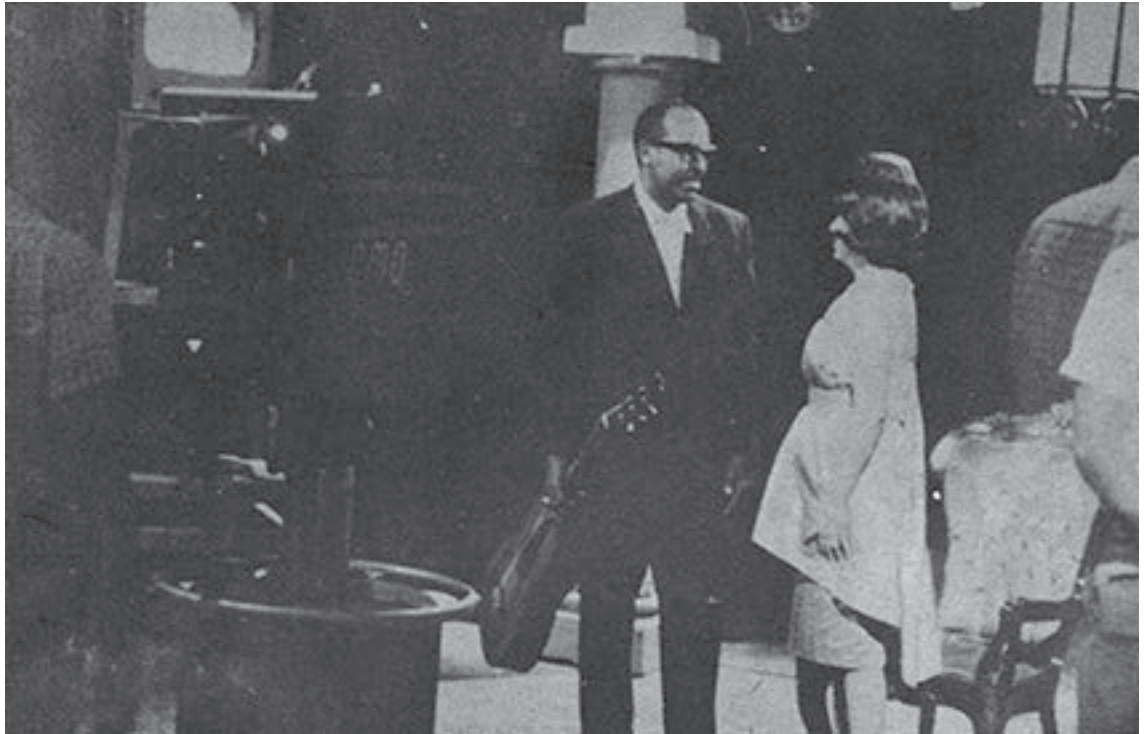
es casual que muchos integrantes del filin hayan incursionado en el mambo, como Bebo Valdés, El Niño Rivera, Luis Yáñez y *Ñico*, entre otros.

En la propia década, una serie de hechos extramusicales entran en la vida de *Ñico*, hasta donde pueda decirse que haya alguna experiencia vital o de cualquier índole que no influya en la obra creadora de un músico. *Ñico* Rojas estudiaba Ingeniería Civil en la Universidad de La Habana y se graduó en 1945. En el propio año pasa a trabajar y residir en Matanzas. En 1949, contrae matrimonio con Eva Montes, su compañera inseparable desde entonces; y confiesa *Ñico* que la felicidad que le proporcionó su matrimonio “hizo que me convirtiera un poco rutinario al componer los textos de las canciones”. Sin embargo, logró superarse en la composición y en la ejecución de la guitarra, a pesar de que la felicidad nunca lo abandonara. Y en Matanzas *Ñico* recibió dos influencias musicales de importancia: la de rumberos como Saldiguera y Virulilla, y la de los creadores de tonadas campesinas que conoció cuando se dedicaba a la construcción de carreteras. Todo esto está reflejado y transmutado en la obra guitarrística de *Ñico* Rojas.

En el grupo del filin figuraban más de diez autores que serían reconocidos en las dos décadas siguientes como los verdaderos renovadores de la canción en Cuba. Mencionemos ahora solo a José Antonio Méndez y César Portillo de la Luz; a los binomios Luis Yáñez-Rolando Gómez y Giraldo Piloto-Alberto Vera; a Tania Castellanos, Enrique Pessino, Jorge Mazón, Rosendo Ruiz Quevedo, Ángel Díaz; a intérpretes como Miguel de Gonzalo, Olga Rivero, Pepe Reyes, Elena Bourke, Moraima Secada, Ornara Portuondo... No pretendemos hacer una lista, lo cual siempre es algo injusto, pues siempre quedan grandes valores fuera de ella. Destaquemos solamente que entre las canciones clásicas del movimiento está *Mi ayer* de *Ñico* Rojas, quien escribió en esa etapa unas veinte canciones de las cuales se hicieron populares seis o siete.

Entre los primeros “fundadores” del filin —como descubrió *Ñico*— “no estaban todos los que eran”, pues muy pronto conoció a Andrés Echeverría, *El Niño* Rivera, con su conjunto Rey de Reyes. Se afirma que fue *Ñico* quien puso en contacto al *Niño* Rivera con el movimiento en el cual jugaría un papel tan importante. *Ñico* lo pone en duda y señala: “Realmente no pienso que haya llevado al grupo de fundadores al *Niño*. Creo que todos los otros compañeros eran admiradores de aquel formidable tresero que hacía filin con su instrumento, y que cada uno haya tratado de conocerlo”. Pero hacia la misma época *Ñico* tuvo la oportunidad de conocer a otras dos figuras que serían y siguen siendo fundamentales en la historia del filin: Aida Diestro, entonces organista de una iglesia, y el mismísimo *King*, José Antonio Méndez, a quien conoció en el propio reparto Los Pinos, cantado por el inolvidable amigo cuando enumeró las tres únicas cosas que necesitaba: “Cemento, ladrillo, arena / Que son las tres cosas buenas / Pa’ mi casita en Los Pinos”.

En cuanto al *Niño* Rivera, el hombre que orquestó los números del movimiento para conjuntos y *jazz bands* (recordemos *Quiéreme y verás*, de José Antonio, popularizada por Roberto Faz), *Ñico* Rojas sí reconoce que fue él quien lo puso en contacto con ese inmenso maestro de la guitarra y la armonía que fue *Guyún*. El gran tresero y arreglista se convirtió en alumno de *Guyún*, aplicando entonces al tres las innovaciones armónicas del maestro en la guitarra. Posteriormente El *Niño* completó sus estudios de orquestación con Félix Guerrero, maestro de toda una generación de grandes arreglistas cubanos como Arman-



do Roméu, Bebo Valdés, Arturo Chico O’Farrill, Adolfo Guzmán, Roberto Sánchez Ferrer y Pucho Escalante, lo que no es poco decir.

También recuerda —o admite— *Níco* que, debido a sus estudios de la asignatura de Ingeniería Sanitaria, le salvó la vida al gran tresero, al detectar que padecía de tifus y enviarlo inmediatamente al hospital de Las Ánimas, donde se curó de aquella enfermedad que entonces hacía estragos en Cuba. Pero además, fue *Níco* quien convenció a *El Niño* Rivera para que compusiera su *Concierto para tres y orquesta sinfónica*, obra de la que se lamenta *Níco* que, ya terminada, no podrá ser estrenada por su propio autor debido a su precaria salud. Aprovechamos esta información de *Níco* para exhortar a los treseros más jóvenes, como Pancho Amat, a que lleven a efecto el estreno de esta obra.

Los “disparates geniales” de *Níco* Rojas

Níco Rojas es capaz de dar los mejores consejos del mundo a los músicos jóvenes, aunque con su honestidad habitual confiesa que él mismo no siempre los ha seguido. Por ejemplo, cuando nos cuenta sobre su formación musical:

Como mis padres me hicieron escuchar desde niño música clásica diversa y a su vez ellos cantaban música de trova tradicional, yo me crié dentro de la música total (clásica y popular). Por esa razón siempre aconsejaba a los fundadores del filin que escucharan por lo menos (si no la estudiaban) música clásica, para ampliar la concepción en las ideas al componer. También recomendaba y recomiendo estudiar música, cosa que sin embargo nunca he hecho, aunque tengo que confesar que tres valiosos maestros: *Guyún*, Gonzalo Roig y el mexicano Sabré Marroquín me recomendaron que nunca estudiara música... ya que en mis composiciones existían “disparates geniales” que no los compondría de saber música.

Pero no solo fueron estos tres maestros los que le dieron el mismo consejo. De la misma opinión eran el pianista Frank Emilio Flynn, Ignacio Villa (*Bola de*

Nieve), Rafael Somavilla, Fabio Landa, Rafael Lay, Richard Egües, Félix Guerrero y, por supuesto, Benny Moré. Pocas veces se ha visto mayor unanimidad. El argumento para que *Ñico* Rojas no estudiara música es convincente: siendo ya poseedor de un estilo tan propio, capaz de asombrar a maestros y profanos, si aprendía todas las reglas técnicas que rigen la armonía, el contrapunto y la composición, se abstendría de violar una serie de reglas que *Ñico* olímpicamente viola con una libertad que lo hace conseguir efectos, cadencias y modulaciones inusitadas y hallar soluciones de gran belleza y originalidad mediante recursos, que las reglas prohíben expresamente. Entonces, dejaría de ser *Ñico* Rojas.

A la coincidencia de opiniones consignada puedo sumar la de Leo Brouwer, quien no cabía en sí del asombro y la alegría que le produjo la primera audición de un disco de *Ñico*. Enseguida Leo comprendió que estaba violando las reglas de la composición guitarrística de un modo creador y genial. Desde entonces Leo ha sido un consistente admirador de *Ñico* Rojas, como lo fuera también de Vicente González Rubiera (*Guyún*), el otro máximo innovador en el terreno de la guitarra popular cubana, para quien Leo escribiera el prólogo a su libro *La guitarra: su técnica y armonía*. El caso de *Ñico* Rojas, en definitiva, es ni más ni menos el mismo de todos los innovadores musicales que han abierto nuevos rumbos a la creación violando las reglas entonces consagradas, como es notorio en Mussorgsky y Debussy, por solo citar dos casos típicos. Pero es necesario anotar un dato importante en la trayectoria de *Ñico*: su abandono de la composición de canciones para dedicarse a componer exclusivamente números instrumentales para guitarra sola. El propio *Ñico* Rojas nos afirma que dio ese paso aconsejado sobre todo por Vicente González Rubiera (*Guyún*) y por Frank Emilio.

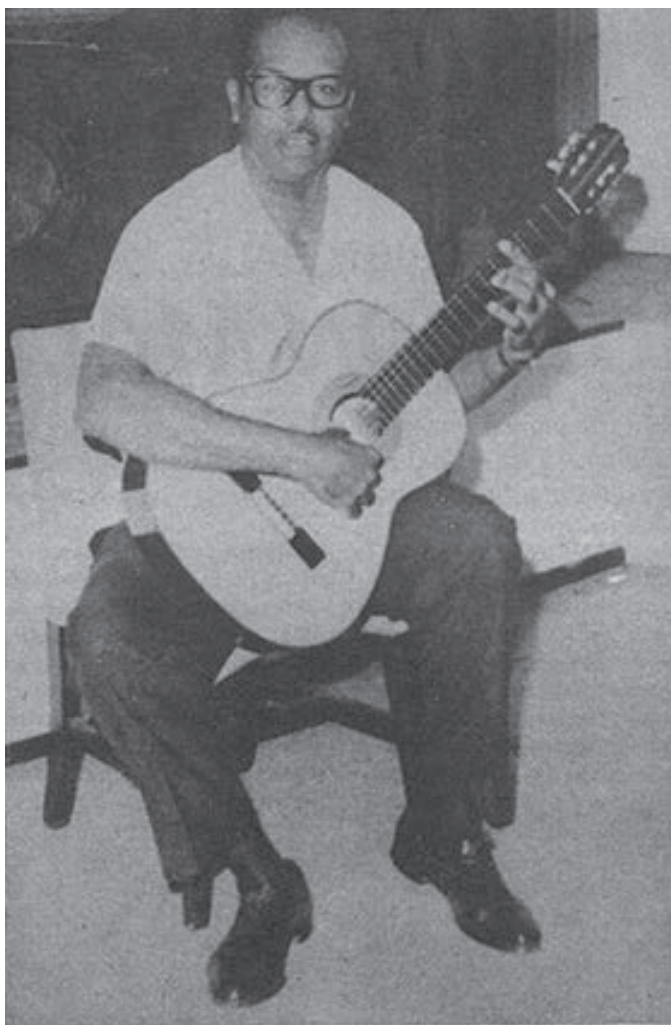
Rescate de la obra de *Ñico*

Fue precisamente Frank Emilio quien me dio a conocer los números de *Ñico* Rojas, allá por los años cincuenta, y poco después conocí al propio autor, tanto a través de Frank, su “compadre”, como de sus hermanos Jorge y July, quienes tocaban trombón y trompeta respectivamente y con quienes toqué en una misma orquesta, la Cubamar. Por supuesto que yo conocía *Mi ayer*, pero Frank Emilio me enseñó un mambo que me apresuré en transcribir para tocarlo con un grupo que formamos Frank y yo: se trataba de *Tony y Jesusito*, número que en su concepción, fraseo y estructura no se parecía a nada que yo conociera. ¿Quién me iba a decir entonces que sería precisamente Jesusito, uno de los hijos de *Ñico* a los que está dedicado este número, quien iniciara más de veinte años más tarde el rescate de la obra de *Ñico*? Porque hay que aclarar que ninguno de los instrumentales para guitarra de *Ñico* Rojas estaba escrito; absolutamente todo estaba en su memoria.

Doce de esos instrumentales fueron grabados en 1964, en un LD (EGREM), interpretados por el propio autor, naturalmente. El disco tuvo gran éxito en Cuba y en el extranjero, particularmente en Checoslovaquia y en Canadá, durante la Expo-67 de Montreal. Gonzalo Roig dijo entonces que lo realizado por *Ñico* en la guitarra en ese LD no tenía antecedentes en la música cubana. A pesar de todo, por esa época comenzaron las desventuras de *Ñico*, debido a la artritis que le afectó las articulaciones de los dedos de ambas manos. Casi todos pensábamos que no podría tocar más y temíamos que su música, aparte de

la grabación de 1964, cayera en el olvido. Por suerte el hijo tercero de *Ñico*, ingeniero Jesús A. Rojas (Jesusito) había aprendido la guitarra y memorizó nota por nota y acorde por acorde todos los números de su padre. A su vez, la obra singular de este compositor había interesado, entre otros, al guitarrista y profesor Martín Pedreira, quien se dio a la tarea de transcribir sus piezas. Como fruto de este trabajo ya la EGREM tiene en su poder para su eventual edición un libro con siete obras de *Ñico* Rojas.

A pesar de la artritis, el compositor pudo grabar otro LD en 1977 con otros doce números instrumentales. Según *Ñico*, estas piezas “tienen menos elaboración que las del primer disco, aunque también sus melodías son muy espontáneas y tal vez más comprensibles para los que no son músicos ni guitarristas”. Me han contado que, en la grabación, el productor y el sonidista no estaban conformes con la ejecución que hizo *Ñico* de una de las piezas, que tenía peculiares dificultades técnicas, sobre todo tomando en cuenta el problema de *Ñico* con la artritis. Querían que se repitiera la grabación. Por suerte, se encontraba en el estudio Carlos Emilio Morales, guitarrista de Irakere y admirador de *Ñico*, y les advirtió: “No vayan a borrar eso; nunca van a lograr una versión con más *swing*”. Y se quedó la versión. Ya grabadas veinticuatro obras instrumentales para guitarra, prosigue la labor de transcribir y editar el resto de la obra de *Ñico* Rojas, tarea nada fácil, pues en total son sesenta y ocho piezas.



De Matanzas me han dado un recado

Nos contaba *Ñico* que aparte de sus influencias provenientes de la música “clásica”, del son, el danzón y la trova, tuvo gran peso en su formación el hecho de que en 1945 fuera a trabajar a Matanzas, donde lo dejamos unas cuartillas más atrás, para recordar ahora que permaneció allí hasta 1970. Es decir, que vivió veinticinco años en la provincia del danzón, la rumba, el danzonete... *Ñico* no podía permanecer sordo a lo que sonaba a su alrededor. Sin embargo, escribí en otra ocasión, y el mismo *Ñico* me lo recuerda ahora, que a pesar de ser un profundo conocedor de los más diversos ritmos y modalidades de nuestra música popular, siempre en su obra hay una reminiscencia del filin. Creo que esa es una de las claves de su estilo y me permito comparar mi apreciación con

la que hace *Ñico* al referirse a su encuentro con Aida Diestro, fundadora del cuarteto Las D'Aida. A pesar de escucharla tocando el órgano y acompañando a un coro que cantaba música religiosa protestante, *Ñico* detectó que Aida “increíblemente introducía el filin en sus acompañamientos”.

Volviendo a Matanzas, donde “existe una tradicional afición por la música y por la poesía” (palabras de *Ñico* Rojas, no me vayan a achacar mi ascendencia paterna matancera), allí también conoció nuestro guitarrista a dos músicos luego muy destacados: Felipe Dulzaides e Ildefonso Acosta. Cuando escribimos recientemente para *Revolución y Cultura* sobre Felipe Dulzaides, desconocíamos una anécdota que nos cuenta *Ñico*, de cuándo y cómo conoció a Felipe, quien tenía un grupo en Matanzas “que tocaba de afición jazz y tocaba música cubana con ritmos de son y rumba acompañado de muchos instrumentos de percusión...”. El cantante era Gilberto Aldanaz, luego director y fundador del cuarteto vocal Los Modernistas. En esa época Aldanaz trabajaba como profesor de inglés, mientras Felipe era “administrador de una fábrica de chocolates que dirigía a la perfección, y también un pelotero que bateaba tremendamente bien y con fuerza de jonronero, pero se le escapaban muchas pelotas y comprendí que su destino era ser músico notable”.

Para no alargar la historia, diré solamente que fue *Ñico* Rojas quien reunió a Felipe con los hermanos Ñolo y Frank Llopiz, quienes estaban tratando de formar un grupo diferente en La Habana. Los dos eran ingenieros y amigos de *Ñico*; de ahí surgió el grupo, Llopiz-Dulzaides, exitoso pero de corta duración y recordado hoy ante todo porque ahí se dio a conocer Felipe. Otro músico que conoció *Ñico* en Matanzas fue el guitarrista Ildefonso Acosta, a quien estimuló y ayudó en sus inicios. Hoy Ildefonso es uno de los guitarristas cubanos que más incursiona en la música de *Ñico*, y a se-mejanza de este en la música popular cubana.

La música de *Ñico* Rojas

Hemos recalcado que *Ñico* Rojas incursiona en absolutamente todos los géneros populares de nuestro país: guajira, son, danzón, mambo, rumba, bolero, todo ello matizado por su orgánica vinculación al movimiento y el estilo del feeling. Nos faltaba decir que una gran parte de su obra refleja el amor y la amistad en los propios títulos de las piezas. Ejemplo mayor de esto es, por supuesto, *Guajira a mi madre*, que fue declarada pieza obligatoria para el próximo Concurso y Festival Internacional de Guitarra, a celebrarse en 1990. También figura esta obra entre las siete que deberá editar la EGREM, junto a: *Lilliam*, *Guyún: el maestro*, *Retrato de un médico violinista*, *En el abra del Yumurí*, *Francito y Alfonsito* y una moderna y sorprendente versión de *La Guantanamera*. Otras dos versiones de éxitos populares cubanos que *Ñico* Rojas ha sabido *recrear* de manera brillante son *El manisero* y *Tres palabras*. Por otra parte, en el último Festival del Bolero se editó un folleto titulado *Boleros de Oro* que incluye treinta y dos boleros compuestos entre 1900 y 1988, de otros tantos autores. En esta selección se encuentra *Mi ayer*, de *Ñico* Rojas. Recapitulando sobre la obra de *Ñico* y su multifacético enfoque de nuestros ritmos, citemos algunos títulos representativos: *Guajira a mi madre* (guajira); *Elegía a Benny Moré* (son montuno); *Saldiguera y Virulilla* (rumba); *Tony y Jesusito* (mambo); *Homenaje a Bebo Valdés* (mambo); *Pipo y Arcaño* (danzón); *Francito y Alfonsito* (chachachá); *Lilliam* (bolero feeling); *Martica* (capricho);

Conversando con Nicolás Guillén (fantasía); *Réquiem por Lázaro Peña* (fantasía); *Guyún: el maestro* (aire de vals); *Lay y Egües* (son montuno); *Qué linda es Matanzas* (fantasía rítmica); *Mi ayer* (canción feeling); y *Elías, malogrado genio* (danzón).

La máxima fundamental del maestro *Ñico* Rojas parece ser “honrar honra”, y su obra toda es un homenaje cariñoso a sus familiares y amigos, un verdadero monumento al amor y la amistad. Los títulos sencillos y hasta ingenuos de las obras para guitarra de *Ñico* Rojas contrastan con la extrema complejidad del discurso musical y las insólitas sonoridades y secuencias armónicas y contrapuntísticas. Dos empeños le han caracterizado a través de todo su quehacer

artístico: el de hacer sonar la guitarra como “una pequeña orquesta” y la perseverancia y voluntad de mantener su propio estilo.

Pero, a pesar de las grandes dificultades técnicas que presentan sus obras para cualquier guitarrista, y del profuso empleo de disonancias y las constantes sorpresas que nos ofrecen sus inusitadas modulaciones, variaciones de ritmo y tiempo, suspensiones y resoluciones inesperadas por poco usuales, escuchar una pieza de *Ñico* Rojas resulta siempre una experiencia agradable, hasta para el más simple de los neófitos. En estas obras hay *emoción, vitalidad e intelecto*, tres factores que debe reunir toda música y cuya combinación es tan rara como necesaria. A estos tres factores se une un cuarto aún menos fácil de definir, más inasible, para el cual no existen recetas posibles: el buen gusto. Por todo esto, la obra de *Ñico* Rojas se hará imprescindible en el repertorio guitarrístico, al que este maestro, partiendo de lo más raigal de nuestra música, ha hecho aportes de incalculable valor. Si me encontrara haciendo el preámbulo a un recital, solo me faltaría decir:

Señoras y señores, he terminado. Ahora, en la guitarra, Ñico Rojas.

Revolución y Cultura, no. 2 de 1990:15-19



Vestir a la cubana

Evangelina Chió

Les invito a pasear por el denominado casco histórico de la capital cubana: visiten sus museos, monumentos, restaurantes típicos y deténganse en la esquina conformada por las calles del Obispo y San Ignacio, justamente ante las vidrieras de la Casa de Confecciones (o Atelier, si lo prefieren) El Quitrín. Allí observen las exhibiciones de encajería y vestuario para mujer y niña, la actualidad y elegante sencillez de sus líneas, y el sello inconfundible impreso por detalles y adornos evocadores de épocas pretéritas. Después, les narraré mis vivencias.

Ahora cierren los ojos por un momento. Recordemos las crónicas de viajeros como Fredrika Bremer, Samuel Hazard, Matilde Houston, la Condesa de Merlín, quienes, al describir el lujo con que vestían las criollas del XIX, coincidie-



ron en acotar “que la ropa era de la más grande simplicidad”, y que debido a los rigores del clima, los géneros más utilizados eran el linón y la muselina blancos en los vestidos adornados con encajes, en tanto la ropa interior y de cama, de lino o batista se realizaban con bordados, entredoses y encajes.

La parte de un sueño

Mercy Nodarse, la destacada artesana, ha tenido en cuenta esas referencias para diseñar las prendas de vestir para El Quitrín, en pos de reafirmar también en nuestros vestuarios, la propia identidad y cubanía. Esto es, se tienen en cuenta factores como el clima, el tipo, modo y nivel de vida, los valores artísti-

cos y culturales heredados, para el logro de prendas funcionales y elegantes. Mercy afirma vivir como en sueños porque ella, realizadora de piezas únicas, jamás pensó en la posibilidad de reproducir a escala industrial sus modelos, aunque en cantidades limitadas en tres tallas, para mantener cierto carácter de piezas “casi únicas”.

Aclara que “en modo alguno pretendemos que la gente se vista igual que en el siglo pasado. Se trata de que, siguiendo los lineamientos generales de la moda, tratamos de enriquecer los diseños con elementos autóctonos de las épocas precedentes. O sea, asociamos valores de nuestra cultura a estas prendas sin estar divorciados de lo que se usa en el mundo”.

El encanto singular de las producciones de El Quitrín radica en la utilización de encajes, en-tredoses y aplicaciones tejidos a mano por sus propias artesanas, bien en segmentos o incrustados para realzar pecheras, canesúes, bolsillos, cuellos, puños, ruedos, y la inclusión frecuente de alforzas, tableados o

vuelos, según el caso. “Utilizamos para nuestras confecciones todos los textiles nacionales —aclara Mercy—, lisos o estampados, fibras viscosas y algodones combinados con encajería. No desdeñamos el punto, pero preferimos el lienzo crudo y el sanforizado blancos y teñidos; previamente lavados para lograr una suave caída”.

“Recuerda que el

lienzo no se utilizaba como no fuera para forro, y en la ropa cotidiana corriente, pero nunca como un género de tanto valor que pudiera llevarse en el gran vestir. Fue en 1981 que descubrí sus posibilidades, y ahí están los resultados”. Las confecciones de El Quitrín incluyen las batas de lienzo blanqueado para niñas, trabajadas con alforzas y encajes, con vaporosas bandas en color para el talle, que subrayan la gracia inefable y la libertad de movimientos de las primeras edades.

Resulta obvio, aclarar que ya descubiertas por el público habanero las prendas de vestir de El Quitrín, demoran más en ser desembaladas en la tienda Indochina de la capital, que en desaparecer de estantes y perchas.

Por su parte, los extranjeros, turistas, visitantes, diplomáticos, que admiran las confecciones y bisuterías en el Atelier —disponible para ellos— aquí mismo encargan sus ropas a la medida.

El sueño de un futuro

El Quitrín forma parte de un sueño futuro que toma forma poco a poco en el presente, denominado Centro de Desarrollo Artesanal de la Federación de Mujeres Cubanas, que dirige Ana Barreda, personalidad reconocida por sus largos



años de actividad en la organización. A pesar de haberse jubilado, ha asumido de manera voluntaria la nueva tarea que, con amor y alegría, prolonga su juventud espiritual. Al tanto de la producción, que garantizan noventa trabajadoras de los talleres, Ana contribuye a impulsar la creación.

Este nuevo centro laboral —dice— responde a un proyecto conjunto de la Federación de Mujeres Cubanas y la UNIFEM, organismo de las Naciones Unidas que otorgó financiamiento para contribuir a la incorporación de la mujer al trabajo.



Como ve, disponemos de costureras muy calificadas, planchadoras, modelistas y trazadoras en sus respectivos departamentos. La gran calidad de las producciones es resultado de sus altas responsabilidades. De modo paralelo, se imparten cursos de tres meses cada uno para calificar a mujeres sin vinculación laboral de entre diecisiete y cuarenta años. Por esta vía, nos proponemos incrementar el número de artesanas encajeras para no perder la tradición. En este primer curso se preparan unas veinte en crochet, miñardí y randa; después será en *frivolité*, encaje de bolillo y a la aguja, y así sucesivamente. Pase a verlas en la Casa Colonial.

Después de visitar los amplios, cómodos y ventilados talleres de El Quitrín, vamos detrás del entusiasmo personificado a la llamada Casa Colonial. Nuestra guía, funcionaria del Centro de Desarrollo, se nombra Marianela Gutiérrez, quien tan rápido como su paso, nos va contando de lo que ya hay y lo que falta; cómo para la inauguración de la Casa Colonial bajo su responsabilidad, hay parte del esfuerzo de trabajadores, la cooperación de organismos ajenos, comprensión y ayuda de vecinos y hasta de personas casuales.

En la calle Obrapia esquina a San Ignacio está el caserón que, construido por un rico lusitano de apellido Rivero Vasconcelos en el siglo XVII, fue destruido

casi en su totalidad por el huracán Kate. Reconstruido en el edificio de dos plantas, mediante viejos grabados, ha resultado una hermosa mansión con ambiente dieciochesco.

En los amplios salones han sido instaladas exposiciones con vestuarios y ajuares antiguos que justifican en su laboriosa realización la continuación del desarrollo artesanal: manteles, abanicos, otras prendas de lencería, en la planta baja; en los altos, se exhiben un comedor y un dormitorio antiguos, a la usanza de la época. Galerías, decoradas con plantas y muebles de estilo, dan a un patio interior hermosísimo en sus verdes, donde numerosos pájaros tropicales compiten en sus trinos.

Una boutique, para la venta de encajes, perfumería, accesorios y bisutería cubanos a los visitantes y delegaciones extranjeras, está en el inventario de perspectivas, junto al desarrollo de la lencería en general, incluyendo ajuares de casa.

En el otro salón bajo, atraen la atención de los transeúntes las artesanas sentadas sobre comadritas y vestidas a la usanza de antaño. Las profesionales tejen y tejen entredoses y puntas, mientras charlan en voz baja como en alegre recibo; y las aprendices, en torno a sus instructoras Ana María Araya y Olga Ferrera Delgado.

Contemplo la rapidez con que aumentan, tramo a tramo, los encajes que realizan Amanda Frías, Idania Ríos y Nieves López, fundadoras del Centro de Desarrollo, y felices —lo declaran— de trabajar en un lugar de condiciones tan atípicas como si estuvieran en la sala de sus propias casas.

Nieves no pierde oportunidad para decirlo con otras palabras:

Casi todas tejemos desde la niñez porque aprendimos de otras personas mayores. Me enseñó mi abuela —yo era pequeñita—, que puso en mis manos unas agujas y un pedazo de hilo usado; pero si usted observa, verá que esto se estaba perdiendo porque ya quienes tejen son personas demasiado ancianas. Pienso que estos cursos para asegurar el relevo son maravillosos. Únicamente así mantendremos la tradición en muchos aspectos del vestir cubanos.

Esto es solo parte de las vivencias en el Centro de Desarrollo Artesanal. A diario salen a la venta esos bellos atuendos con aires del siglo XIX, solo que carecen de los aromas del espliego, el vetiver, el sándalo... o el cedro de las arcas de la abuela. Póngalos usted.

Revolución y Cultura, no. 11 de 1987: 57-59



El paso de las flotas

Graziella Pogolotti

Sentada junto a una ventana del Castillo de la Fuerza, observaba el despacioso movimiento de los barcos a través de la boca del puerto. La línea de flotación se hundía en el mar, abrumada por la pesada carga. Acumuladas en los almacenes de los muelles, papas y cebollas a medio podrir despedían un penetrante olor acre. En mi camino hacia la escuela, yo contenía el aliento para tratar de escapar a esa agresión.

A través del mar, por vías diferentes, habían ido llegando hombres y mujeres de los más diversos orígenes y profesiones. La ciudad era un refugio, el sitio donde habría de transcurrir un tiempo de espera antes de recibir el visado que les abriría otras puertas. Sobrevivían de algún modo y, un día, desaparecían sin despedirse. Algunos, los menos, recalaron definitivamente, se asimilaron y terminaron por dejar sus huesos en la isla.

Comerciante hasta entonces indiferente en materia política, Estrugo había tomado las armas a favor de la república española después del pronunciamiento. Acorralado en Gijón, a las órdenes del general Miaja, una avioneta soviética lo había rescatado milagrosamente. Cercado nuevamente en Barcelona, ahora con su mujer mutilada en los bombardeos de Madrid, acudió en busca de ayuda a los capitanes de los numerosos buques fondeados en el puerto. Acogidos al acuerdo de neutralidad, franceses y británicos le negaron toda posibilidad de escapatoria. Los franquistas estaban



entrando en la ciudad. Todo parecía perdido cuando, al acercarse al último de los barcos ingleses, recordó que en un tiempo había sido masón. La contraseña recibió respuesta y el otro se dispuso a violar las órdenes de Su Majestad para salvar al hermano en peligro.

Shum, el dibujante anarquista, tenía en las manos las cicatrices de la bomba que le había estallado. Otros conservaban las marcas en la memoria. Almendros recordaba el hambre y el frío en el duro paso a través de los Pirineos, los padecimientos no terminaron para los españoles en los campamentos improvisados por los franceses. Los que como él habían sido maestros, retomaron el antiguo oficio. Fiscal de la República, Galbe se dedicó a las letras. En las tertulias evocaban los sueños truncos y Angelita, convertida en peluquera, contaba anécdotas del quinto regimiento, de Rafael Alberti y de María Teresa León. Con el transcurrir de los días, el presente devoraba subrepticamente el pasado y de los sueños truncos iban naciendo los nuevos sueños.

Tan cubana, tan española, tan viviente en el mítico Montparnasse, la tradición de la tertulia, casi agonizante, se resistía a morir. Muy concurridos de día, los cafés tenían pocos clientes cuando cesaba el tráfico de la ciudad comercial. Por mantener alguna animación, los dueños toleraban a esos asiduos que poco gastaban, juntaban mesas, a las que se les iban añadiendo paseantes casuales. En el Cabañas, el aire marino refrescaba la noche. En el café La isla, giraban lentas las aspas de los ventiladores de techo. Poco faltaba para que el aire acondicionado viniera a darle el golpe de gracia. Las ventanas se tapiaron. En la penumbra, los hombres permanecían acodados a la barra. El bar, también llamado club para poder cerrar las puertas a los marginados, fue desplazando al café.

A los españoles se les decía gallegos, a los judíos, polacos. En espera del permiso para entrar en los Estados Unidos, abrieron comercios y talleres para pulir diamantes. Modificaron la configuración culinaria de la ciudad, a la que incorporaron deliciosos panecillos. En un apartamento de la calle Prado, un largo pasillo conducía a las habitaciones en las que se acomodaban unas pocas mesas.

Por un modesto abono, aquellos que no tenían hogar ni familia podían asegurarse un almuerzo al gusto vienés, con una pastelería que, como el variado perfil de los comensales, cubría una amplia gama, desde lo característico de la Europa central hasta el Oriente medio.

Había itinerantes que, por azar, recalaron en las costas de la isla. La inglesa Mary Stanley Low, con labios y ojillos tan estrechos como cicatrices, llegó casada con el poeta cubano Juan Brea. Al enviudar, intentó el suicidio, y luego, con otro compañero, se confinó en un cuartucho de la prostibularia calle Consulado. Paisajista banal, el húngaro Palko Lukas sobrevivía gracias a una clientela de residentes norteamericanos. Algún príncipe ruso compartía la vocación alcohólica con un representante diplomático de la Unión Soviética. Blomquist, el noruego solitario, con sus escasos cabellos rojizos sobre la dura osamenta craneana, desgranaba sus profecías. Según complejos cálculos matemáticos, en los que intervenían líneas imaginarias trazadas entre pirámides egipcias y algún planeta distante, era inminente el día en que la ciudad cubana de Trinidad se convertiría en centro de gravitación de los procesos históricos de la tierra.

El parque ya no es ámbito de rondas infantiles, de historias contadas por un negro viejo. Al pie de la estatua sedente de Luz y Caballero leo en alta voz, para

mi padre, textos de José Martí. Poco a poco, me he convertido en su lazarillo. Descubro la ciudad a través de un permanente mirar para ese otro que me acompaña.

Dejamos a un lado de loma del Ángel —la de Cecilia Valdés, ya lo sé— para alcanzar cuesta abajo el territorio de las librerías. Junto al local del limpiabotas con título, en espera de sus amigos, Lezama permanece apostado, con su inmensa humanidad, ante la puerta estrecha de La Victoria. El librero Tomás acude presuroso, locuaz, gesticulante. Entre tanto anaquel repleto son escasos los clientes. Repaso el índice y la solapa de las novedades, casi todas argentinas, salvo algún tomito del Fondo de Cultura Económica de México. Rebusco entre los clásicos de Austral. Acallado por el franquismo, el mundo editorial transita entre Buenos Aires y la ciudad de México. Pero, como en la revista publicada para Victoria Ocampo, la flecha señala perentoriamente hacia el sur. El chirriante V3, tranvía de banderola blanca y vertical franja amarilla, dobla trabajosamente por la esquina de Habana y Chacón. A pesar de todas las precauciones, los *trolleys* se desprenden del tendido eléctrico. Con el cuerpo en tensión, el conductor intenta, entre chispazos, el reenganche. Al fin lo logra, y

el alegre resonar de las campanillas anuncia que el viaje puede proseguir hacia el Vedado, entonces tan lejano. Cuando enfila la calle Línea, se impulsa en un simpático brincoteo tro-tón. Refugio de glotones insectos, los asientos de paja me van llenando las piernas de ronchas. Voy contando hasta el ocho los números pares de las calles. Al fin, llegamos. A la entrada del Lyceum nos recibe el portero en su impecable filipina blanca. En el salón de conferencias duerme ya, barbudo, mugriento y maloliente el desconocido convidado de piedra. El visitante extranjero, filósofo, historiador del arte, especialista en literatura para niños, casi siempre español o latinoamericano, repasa las cuartillas que lo acompañan, itinerante de universidad en universidad, en busca de un refugio seguro. Mientras el público escucha, en silencio respetuoso, el caricaturista Massaguer hace apuntes para la crónica social que habrá de aparecer al día siguiente.



La vanguardia artística ha encontrado sitio en el salón vecino. Una vez al mes, los amigos solidarios, los colegas, se encuentran. Una larga etapa de trabajo, el sacrificio para adquirir materiales y montar obras, desemboca en esa ocasión única. La apertura de la exposición propicia dos horas de animado comadreo, entre animadas palmadas sobre las espaldas de amigos y rivales.

Las damas del Lyceum, como suelen llamarlas con irónica simpatía, atienden con discreción los detalles. Ya no impera el recelo de los tiempos iniciales de la vanguardia. Ahora son mujeres profesionales activas —profesoras, médicas, arquitectas, trabajadoras sociales—, que se mueven con aplomo en un práctico vestuario informal al modo norteamericano o, las conser-vadoras, que mantienen el veraniego vestido de hilo bordado, el sempiterno collar de perlas y la alianza matrimonial en el dedo anular. En espera de alguna reseña, el artista se acerca a los comentaristas habituales, don Rafael Suárez Solís o don Rafael Marquina. Se escucha la alegre carcajada del crítico Guy Pérez Cisneros, para quien cada exposición es una victoria. Riguroso y cómplice, casi siempre ha estado en el secreto de los preparativos, y fascinado por el mundo de la tipografía ha diseñado el catálogo, ha escogido a pie de obra, junto al impresor, los colores y la letra.

Al regreso, en el instante de la anochecida, el tranvía trepa con dificultad la colina universitaria. Recogida, la ciudad calla. Se percibe entonces la breve fragancia de los jardines. Cuando en la radio se abren las páginas sonoras de la novela del aire, venimos de regreso, despacio, a través de las estrechísimas aceras donde ya se acumulan los botes de basura. Observar se me ha convertido en segunda naturaleza. Tengo que eludir obstáculos para cuidar del otro, de mi padre a quien acompaño también en las caminatas nocturnas por la Avenida del Puerto. Sin que nadie me lo haya dicho, percibo que, para compensar de algún modo su mutilación, tengo que describir cuánto sucede a nuestro alrededor. Anuncio al que se aproxima. Convierto en palabras su gesto, la expresión de su mirada, el modo de caminar, las ropas que usa. Destaco lo que me parece divertido, grotesco. La cotidianidad se convierte en espectáculo. Y, sin embargo, poco a poco, por los poros, por el olfato, por los ruidos, las calles, el paisaje urbano, se me van metiendo adentro, como parte de mi memoria, como parte de mi vida.

Revolución y Cultura, no. 2 de 2001: 53-55