

4 Bauzá-Gillespie-Jazz/Música Latina: diferencia, modernidad y el Caribe Negro

Jairo Moreno | En este ensayo se reflexiona sobre cómo la relación jazz/música latina debe verse en el marco de la diferencia y la crítica ideológica hacia uno y otro lado. Relación cimentada, desde los años 30 y 40 del siglo pasado, en las experimentaciones expresivas y estéticas motivadas por el encuentro en Nueva York entre los músicos cubanos y norteamericanos, en especial Bauzá y Gillespie.

13 Imágenes de Cuba en la narrativa colonial

Margarita Vásquez | De las imágenes que sobre la Isla ofrecen el *Diario de Colón*, el *Sumario de la Natural Historia de las Indias* y el poema *La Florida*, escritos para convencer a los lectores de entonces sobre la importancia y la necesidad de colonizar estas tierras, la autora destaca cómo en ellas comienzan a cuajar los perfiles literaturizados de la isla.

20 Hidalgo de Caviedes en la cultura hispanocubana

Elisa Serrano González | En varios edificios representativos de La Habana, ya sean administrativos, religiosos u hospitales, puede rastrearse la obra de este artista español, que sin duda contribuyó al desarrollo del mural y de las artes en nuestro país.

28 Artes plásticas y cine cubano: Una aproximación a poco más de un siglo de convivencia

Aymara Gómez González | Acercamiento a la enriquecedora relación, en ambas direcciones, entre estas dos manifestaciones culturales.

DISEÑO

En sendas entrevistas, dos importantes diseñadores cubanos nos ofrecen sus criterios sobre la incidencia de la gráfica en la vida y la sociedad cubanas.

36 Antonio Pérez «Ñiko»: Lo estético es parte principal de mis carteles

Manuel García

42 El diseño expandido del CDAV. Diálogo con Pedro Contreras

Israel Castellanos León

48 La Habana de Lorenzo Salmon

Ángel Manuel Álvarez Gómez | Reconocida en su momento hasta por renombrados arquitectos y urbanistas, la labor de Lorenzo Salmon, quien no era un profesional en estos ramos, ha dejado una huella que todavía persiste en extensas zonas de la capital cubana.

58 Gerardo Domenech Gener: patria y verdad

Faustino Gómez Brunet / Mireya Cabrera Galán | Los autores nos hacen reparar en los avatares y la trascendencia de una de las figuras importantes pero poco conocidas de nuestras gestas independentistas.

DANZA

64 Entrevistas a estas dos grandes personalidades de la danza en Cuba,

Loipa Araújo: un bailarín clásico puede hacer de todo

Reny Martínez

68 Hablar de danza con Santiago Alfonso

Yaíma Tamayo Rodríguez

72 DESDE LEJOS

Jeff Noon

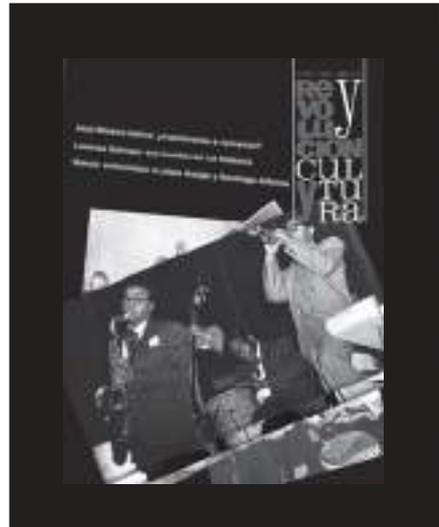
De este escritor inglés, el primero invitado a nuestra sección, cuyas obras son conocidas por el uso de juegos de palabras, elementos fantásticos y surrealistas, y la experimentación con distintos géneros, como la ciencia ficción, el cyberpunk y la novela negra, publicamos «Especímenes», en traducción para nuestras páginas de Lucía Prada González.

76 A TIEMPO

Chala o de la conducta de la cubanidad | Daniel Céspedes || De cómo ser dios o diablo. Apuntes sobre el acontecer | Yudinela Ortega Hernández || Insólitos personajes del tango en Cuba | Félix Contreras

82 VISTAZOS

84 ESPACIO ABIERTO



REVOLUCIÓN CULTURAL

PORTADA: Bauzá, Chano y Dizzy. Foto: Cortesía del Jairo Moreno.

CONTRAPORTADA: Antonio Pérez Ñiko, *América 500 años después*.

REVERSO DE PORTADA: Raúl Martínez, *¡Van!*, 1970, serigrafía, 50 x 35 cm.

REVERSO DE CONTRAPORTADA: Exposición *Tres partes para un diálogo*. Galería Espacio Abierto, 20 febrero/28 marzo 2014.

Arriba: Hander Lara, *American spirit* De la serie *The innocent eye doesn't exist*, Fotografía manipulada digitalmente, 60 x 100 cm, 2012. Izquierda: Luis Manuel Otero Alcántara, *S/T*, de la serie *Los héroes no pesan*, Escultura, 2011. Derecha arriba: Ernesto Domécq, *Aniversario*, de la serie *Defensa Civil*, Animación, 2013-2014. Abajo derecha: Aluan Argüelles, *0605*, de la serie *Knights and knaves*, óleo/lienzo, 130x170cm, 2011.

Directora

Luisa Campuzano

Subdirector editorial

José León Díaz

Consejo asesor

Graziella Pogolotti,

Ambrosio Fonet y

Antón Arrufat

Jefa de redacción

Conchita Díaz-Páez

Administrador

Iván Barrera

Redacción

Israel Castellanos

Corrección

Surelys Álvarez

Diseño

CJLCh

Edición digital

Luis Augusto
González Pastrana

Redacción y Oficinas

Calle 4 # 205, e/ Lí-
nea y 11, Vedado, Pla-
za de la Revolución

Tel: 830-3665

E-mail:

ryc@cubarte.cult.cu

Web site:

www.ryc.cult.cu

Precio del ejemplar:

\$ 5.00

atrasado: 5.50

Fotomecánica

e Impresión:

Ediciones Caribe

Permiso

81279/143.

Publicación financiada
por el FONCE

No. 2 abril-mayo-junio
2014 | Época VI
Año 56 de la Revolución |
La Habana, Cuba

Cada trabajo expresa
la opinión de su autor.

Bauzá-Gillespie-Jazz/Música Latina: diferencia, modernidad y el Caribe Negro*

Jairo Moreno.
Profesor de la University of Pennsylvania (Música) donde dirige estudios de posgrado. Es autor de *Musical Subjects, Objects, and Representations: The Construction of Musical Thought in Zarlino, Descartes, Rameau, and Weber* (2004). Como bajista trabajó con Ray Barretto, y fue nominado al premio Grammy en cinco ocasiones.

'Deehee no peek pani, me no peek Angli, bo peek African'
Luciano «Chano» Pozo, citado por Dizzy Gillespie

En su autobiografía, *to BE, or not... to BOP*, John Birks «Dizzy» Gillespie (1917-1993) considera que «desde el principio, las melodías que yo escribía, cosas como 'Pickin' the Cabbage» [1940], sonaban algo latinas o se expresaban mediante un sentimiento latino, que era como poner salsa picante antillana en unos frijoles negros, o chiles cubanos en un plato de macarrones» (171). De inmediato, Gillespie recurre a las figuras que moldearon su afinidad con la música latina y nota que «esto en parte muestra la influencia de Mario Bauzá (1911-1993) y de Alberto Socarrás (1908-1989)». «Pero 'instintivamente', siempre tuve ese toque latino. Probablemente habría que psicoanalizarme para descubrir de dónde venía, pero desde hacía mucho tiempo yo llevaba dentro los polirritmos. Quizá yo sea una de esas 'pervivencias africanas' que quedaron después de la esclavitud entre los negros de Carolina del Sur». Los vívidos desplazamientos metafóricos de Gillespie (del paladar al oído, de la cocina al atril), el agenciaamiento individual de sus mentores musicales, su alusión a un archivo de memoria cultural enterrado en lo profundo, y la especificidad de su localización norteamericana sud-atlántica, forman un escenario de elementos mutuamente dependientes en el que inscribe un hecho histórico conocido: la fuerte presencia de lo que llama música «latina» en su práctica como músico de jazz.

La implantación histórica de formas y estilos musicales enraizados en el Caribe español al interior del jazz, es objeto de mucha especulación. (La versión estandarizada de esta relación, presentada como una narrativa lineal, aparece en *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States* (El matiz latino: El impacto de la música latinoamericana en los Estados Unidos) y en *Latin Jazz: The First of the Fusions, 1880s to Today* (Jazz latino: La primera de las fusiones, de los ochenta a la actualidad) de John Storm Roberts. Una lectura más sensible de las transformaciones y diferencias de la relación Jazz/Música Latina, aunque es una que enfatiza en continuidades, aparece en «The Clave of Jazz: A Caribbean Contribution to the Rhythmic Foundation of an African-American Music» (La clave del jazz: Una contribución caribeña a la base rítmica de una música afro-americana) de Chris Washburne. El texto «CuBop!: Afro-Cuban Music and Mid-Twentieth Century American Culture» (CuBop!: Música afrocubana y la cultura americana de mediados del siglo veinte), de Geoffrey Jacques, argumenta una coherencia cada vez más orgánica en las mezclas musicales Afroamericanas y Afrocubanas a lo largo de los años 40 y 50). Los vínculos económicos y culturales entre el Caribe y Nueva Orleans, volviendo a finales del siglo dieciocho, situaron la música en el flujo de intercambios entre un diverso conjunto de músicos negros, criollos, españoles, franceses y norteamericanos blancos. La fuerza renovada con la que las músicas latinas emergen en el jazz, a finales de la década de 1910,

*Traducido por Mónica Cuellar Gempeler
Publicado originalmente en *The South Atlantic Quarterly*, 103: 1, 2004. Este ensayo recibió el premio como mejor artículo otorgado por la Society for American Music.



Izquierda: Dizzy Gillespie.
Derecha: Mario Bauzá.

se debe a una migración acelerada de músicos de la Cuba poscolonial, Puerto Rico, República Dominicana y Panamá a la ciudad de Nueva York. (Roberts registra el trabajo de estos músicos; los músicos puertorriqueños son estudiados de cerca en *Music Is My Flag: Puerto Rican Musicians and Their New York Communities from Our Perspective, 1917-1940* [La música es mi bandera: Músicos puertorriqueños y sus comunidades en Nueva York desde nuestra perspectiva, 1917-1940], de Ruth Glasser). A partir de los años cuarenta, el énfasis en las memorias de Gillespie, la música latina no se puede caracterizar como un «matiz», siguiendo el famoso apunte de «Jelly Roll» Morton, sino como una parte explícita de la experimentación musical y estética de cubanos negros y norteamericanos negros. Las historias personales de las que informo aquí son de ese periodo. Mis comentarios les dan una mirada crítica a estas historias, buscando esbozar las condiciones de posibilidad para la emergencia del jazz latino como una presencia musical claramente identificable en Nueva York. En el corazón de estas historias está el encuentro entre Bauzá y Gillespie como una serie de lecturas mutuas y de malinterpretaciones interesadas de ideologemas culturales e identitarios. El «Caribe negro», como llamo el espacio cultural e histórico al interior del que estos desarrollos ocurren (tomando prestada la influyente comprensión de Paul Gilroy en *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* [El atlántico negro: modernidad y doble conciencia]), es visto como constitutivo de y constituido por una concepción de identidad inscrita

en las dislocaciones temporales y espaciales particulares de una modernidad norteamericana. Debería ser claro desde el comienzo que, sin quitarle mérito a su logro musical, no considero la emergencia del jazz latino como una contribución balanceada, celebrada entre culturas expresivas relacionadas (Gillespie), ni tampoco como un «matrimonio» de estilos musicales (Bauzá), sino como una síncope tensa y dinámica de historias y temporalidades sónicas y sociales. A nombre propio, considero que lo «latino», lo «cubano» y lo «afrocubano» están integrados en la tradición del jazz, pero solo marginalmente, al interior de una ambivalencia cognitiva y psíquica decididamente modernista que los músicos norteamericanos negros experimentaron mientras contemplaban al Otro negro.

El romance de Bauzá

«Bienvenido a casa, bienvenido a Nueva York», dijo la periodista latina al saludar a Bauzá en el aeropuerto, a su regreso de una gira en 1983. «Mario –continuó– eres uno de los pioneros de los músicos latinoamericanos que han venido a este país». «Cincuenta y tres años», confirmó él. «¿Cuál es la diferencia entre ahora y hace cincuenta y tres o treinta años y hoy y un artista latinoamericano que viene a Nueva York?» –preguntó. «Por un lado, el transporte. Me tomó tres días y medio en barco venir de La Habana acá, y acabo de llegar de otro país en cinco horas». Apresurado por hablar acerca de la atracción que Nueva York ejerce sobre los músicos, Bauzá enmarcó el asunto en una mezcla de metáforas familiares



y religiosas: «No solo músicos latinoamericanos sino del mundo entero vienen a Nueva York, la meca de la música. Todo lo que ellos tienen en la cabeza es Nueva York. Para mí, los mejores artistas de jazz que este país ha desarrollado a lo largo de años, años y años, [vinieron a Nueva York] y quieren ser parte de esa familia».

Cada cultura musical en Occidente tiene sus lugares sagrados, y, para el principio de los años veinte, Nueva York, junto con Chicago, se habían consagrado como ese lugar para el jazz, un tipo de destino obligado para peregrinos musicales y también para aquellos interesados en incorporarse a un mercado internacional que emergía rápidamente centrado en y alrededor de la cultura masiva de los Estados Unidos. Bauzá vino por primera vez a Nueva York de La Habana en 1927, como miembro de la charanga de Antonio María Roméu. Hizo el viaje en barco de «tres días y medio» para grabar con RCA, cuyos ejecutivos estaban tratando de comercializar una moda latina alternativa a la entonces furiosa fiebre de tango. La ciudad de Nueva York que Bauzá encontró resonaba fuertemente en su imaginación musical. Anonadado por el uso que Gershwin les daba a los idiomas del jazz en el contexto de una pieza de concierto para gran orquesta, escuchó cuatro interpretaciones diarias de «Rhapsody in Blue» con la Orquesta de Paul Whiteman. En el norte de la ciudad, Bauzá presenció de primera mano la vibrante vida cultural negra del Harlem Renaissance, donde notó particularmente los privilegios que las audiencias otorgaban a los líderes de banda negros y músicos negros en lugares como los teatros Lafayette y Lincoln, el Smalls Paradise y muchos otros «sitios pequeños» donde la gente «pasaba toda la noche», como luego recordaría.

Fue para participar de esta escena que él regresó en 1930, determinado a quedarse y a convertirse en un «músico de jazz». Con el romanticismo confundido de quien tiene un amorío en un país extraño, Bauzá no esperaba, una vez que el romance se convirtió en una relación estable, tener que negociar las vicisitudes de la vida diaria, en especial en una sociedad intensamente definida por la diferencia racial y étnica. Una cosa era ir a un Harlem próspero como un visitante, pero otra cosa muy diferente vivir y trabajar navegando los muy definidos territorios del norte de la ciudad de Nueva York, y, al interior de esos territorios, las circunscripciones tan estrechas de uno u otro grupo étnico. Bauzá: «Entonces volví solo. Era muy difícil [encontrar] alguien con quien hablar español todo el día; uno debe ir hasta la calle 116 en el Lado Este, desde Lenox hasta la Quinta Avenida, pero no más allá de Lexington porque los italianos no dejan que los Latinos pasen en la noche por la Quinta Avenida al Lado Este. Eso era algo duro, pero yo me quedo en Harlem, a lo que vine». ¿Qué tan duro? La señal «No perros, no negros, no español» que se encontraba en edificios residenciales de Manhattan brutalmente ponía a los hispanoparlantes de piel oscura bajo un peligro doble (racial y etnocultural). Esta atmósfera de racismo abierto y desenfadado contrastaba con los cosmopolitas años veinte en La Habana, donde Bauzá tuvo un espacio socio-económico más integrado para navegar, a pesar de las políticas económicas estadounidenses y su consecuente «blanqueamiento» de la esfera sociopolítica y a pesar de que La Habana estuviera estropeada por las desigualdades sociales y económicas ampliamente dibujadas alrededor de la diferencia de raza. Además, Bauzá había disfrutado las ventajas de una crianza económicamente privilegiada con sus padrinos, españoles adinerados quienes, por iniciativa de Bauzá, le proporcionaron una educación de primera categoría y le inculcaron un espíritu de tolerancia cultural. Y aunque él ha-

Izquierda: Carlos Vidal Bolado, en la tumbadora. José Mangual, bongó; Mario Bauzá, trompeta. Machito y sus AfroCubans. Foto: Cortesía del autor.

Derecha: La Orquesta De Machito en el Glen Island Casino, NYC, nov. de 1947.

bía renunciado a la oportunidad de estudiar música en Italia con una beca cuando aún era adolescente por miedo a la discriminación racial contra él, la raza no le había impedido una carrera musical fantástica en casa. A los doce años, había empezado a sustituir a su profesor de clarinete en la Orquesta Sinfónica de La Habana (el *ensamble* clásico más prestigioso de Cuba) y a los dieciséis el puesto de clarinete era suyo. Pronto, también era cada vez más solicitado por las mejores orquestas de baile. De vuelta en Harlem, el inhóspito panorama racial de una sociedad dividida acentuaba la sensación de alienación cultural que él recordaba: «De vez en cuando, quería encontrarme con alguna persona y no había una [forma] práctica; había muy muy pocos puertorriqueños» (esto a pesar de que para el comienzo de los años veinte en Nueva York había aproximadamente 35.000 puertorriqueños).

Es en contra de este trasfondo personal que emerge el por demás inequívoco éxito de Bauzá como un músico de jazz en Nueva York. Bajo todo estándar, Bauzá alcanzó todas las metas profesionales que se propuso, al entrar al lugar más sagrado de la élite de las bandas de *swing* por la fortaleza de sus habilidades musicales y de su disciplina personal. A lo largo de los años treinta, tocó (en saxofón y trompeta) con las orquestas de Noble Sissle, Don Redman, Cab Calloway y Chick Webb, entre otros, y en el circuito de discotecas del norte más prestigioso de la ciudad que incluía el Savoy Ballroom y el Cotton Club. (Webb designó a Bauzá como líder de banda, en cuya capacidad él delegaba partes, seleccionaba números, elegía arreglistas y creaba *set lists* [listas de canciones]). Claramente, Bauzá prosperó en la meritocracia musical que subyacía a la familia de élite de las orquestas de *swing* negras norteamericanas basadas en Nueva York. Esta «familia» profesional habría pasado por alto sus antecedentes étnicos, como lo hizo con otros músicos del Caribe hispanoparlante, muchos de los cuales eran buscados por su habilidad de leer partitura —una habilidad adquirida en bandas municipales o en otro lugar, como era el caso de Bauzá, a través de una educación de música clásica en conservatorios de su país (Glasser informa que los músicos latinos frecuentemente eran llamados «músicos de atril» por sus capacidades de lectura [68]). A pesar de los sentimientos de aislamiento cultural que Bauzá expresaba, la empatía que experimentó con la cultura negra norteamericana durante su primer viaje a Harlem no disminuyó. Sin embargo, sería equivocado asumir que un trasfondo racial compartido borró todas las diferencias entre él y sus iguales negros norteamericanos. Cab Calloway, por nombrar solo uno, llamaba a Bauzá «indio», como diminutivo de antillano (West Indian), una marca que, aunque sin duda intencionada como un apodo inofensivo entre iguales, introducía un vector de distancia y diferencia inmediatamente reconocible entre Bauzá y otros músicos en la banda. El hecho de que el apodo fuera dado por el líder de la banda, probablemente sancionando su uso por otros miembros de la banda, solo acentuaba la sutil asimetría en juego en la relación de un cubano negro, minoría-entre-una-minoría, con la comunidad negra «nativa» más amplia. De hecho, tal nombramiento fue institucionalizado a través de su uso generalizado; con la única excepción de los puertorriqueños, los negros norteamericanos de Nueva York identificaban a todos los demás inmigrantes del Caribe como «indios» (antillanos).

Este apelativo fue una entre otras asimetrías que Bauzá encontró en los años treinta en Nueva York. Una asimetría mucho más marcada estaba determinada por la se-

gregación al interior de la comunidad de música latina. Los músicos latinos de piel clara podían y efectivamente «pasaban», pero aquellos de piel oscura no. Los miembros de ambos grupos por supuesto podían reclamar legítimamente una identidad latina bajo varios tipos de identificación subalterna (etnicidad, lenguaje, raza o religión). Estos músicos eran en su mayoría inmigrantes recientes de Panamá, República Dominicana, Puerto Rico y Cuba, donde la integración étnica y racial formaba la columna vertebral de los discursos de identidad nacional. La multiplicidad de posiciones de sujeto que los músicos latinos asentados en Nueva York podían ocupar legítimamente, estaba reducida a los términos binarios de la política estatal racial en los Estados Unidos: o negro o blanco. El poder interpelativo de esta reducción es visible en el hecho de que incluso los músicos latinos de piel clara evitaban hablar español por miedo a ser excluidos. Sin tener reparos por ser un miembro activo de la familia negra norteamericana de jazz, Bauzá incluso se rehusaba a la presión de otros músicos latinos de hablar en nombre de ellos (Glasser 78). Como él lo veía, los músicos latinos estaban implicados en su propia subordinación. Las bandas latinas estaban relegadas al rol de «bandas de apoyo», llenando descansos en los sets de bandas blancas. Bauzá consideraba que su música era versiones diluidas de la música latina, interpretada exclusivamente para satisfacer patrones blancos. Además, sentía que al hacer música sin carácter estas bandas arriesgaban dejar atrás rastros materiales de su subalternidad y que se habían posicionado a sí mismas en una plataforma musical débil —los estándares de musicalidad entre bandas latinas, pensaba, seguirían siendo bajos mientras continuaran interpretando música ligera, de relleno. Pero nada encendía más la ira de Bauzá que su auto-complacencia interna frente a las leyes de segregación; las bandas latinas de relleno no empleaban músicos latinos de piel oscura. Su decisión de hacerse cargo de la situación, sin embargo, no fue motivada por un sentimiento de solidaridad con las dificultades de los músicos latinos. «En Harlem yo era una persona importante. Era uno de los músicos mejor vestidos de Harlem. Ellos [los músicos latinos] estaban ganando treinta o cuarenta dólares a la semana y yo estaba ganando cuatrocientos o quinientos grabando. Todos los músicos negros me buscaban para conseguir trabajo» (citado en Glasser 77). La pregunta obvia es ¿qué haría en ese entonces que un Bauzá tremendamente exitoso dejara atrás semejantes privilegios musicales y económicos, ganados con esfuerzo, como lo hizo en 1940?

Las divisiones y tensiones internas en la escena de la música latina diagnosticadas por Bauzá descansan directamente en la emergencia de un estilo musical donde la música de baile cubana se encuentra con el sonido de las orquestas de *swing* negro norteamericano. Aparte de las bandas de apoyo, otros líderes de banda latinos mucho más exitosos comercialmente, se acoplaron rápidamente a la segregación racial —y nadie más que Xavier Cugat, el músico cubano nacido en Cataluña, cuya orquesta se convirtió en la representante por excelencia de la música cubana y latina en Nueva York en el despertar de la locura por la rumba que empezó a principios de los años treinta (Cugat, un niño prodigio en Cuba como Bauzá, tocó su música en el Waldorf-Astoria de 1932 a 1947). De nuevo, Bauzá observó la falta de representación de los músicos latinos negros en la música que él consideraba impensable sin su contribución. «Cada vez que las veía —observaba en Música— las bandas latinas eran blancas como una azucena o

algo parecido. Los músicos de mi color no tenían oportunidad en esas bandas». El deseo urgente de representación y la lucha por un reconocimiento músico-expresivo y por opciones económicas auto-reguladas empezó con un análisis que ya no veía las asimetrías existentes en los términos binarios del racismo de los Estados Unidos: «Yo decía, 'pero estas personas... no están con los negros y no están con los otros, ¿dónde están? En ningún lugar'. Entonces yo decía, 'tengo que organizar una banda'. Así fue cómo organicé the Machito band (la Banda de Machito)».

Para Bauzá, Machito y sus afro-cubanos dieron forma a identidades músico-culturales propias que sin duda se forjan por las políticas excluyentes y la economía del racismo a finales de los años treinta en Nueva York. Pero estos factores no explican por sí solos por qué Bauzá organizó una orquesta para presentar una nueva forma de música que mezclaba elementos afrocubanos y de jazz. Su respuesta a las redes de mercadeo impersonales en Nueva York toma una forma más compleja y personal, proyectada en términos profundamente afectivos. «Cuando empecé a viajar por mí mismo el viaje en barco –también ha dicho; y yo creo que crucialmente–, extrañé mi patria y así es como organicé the Machito band and his Afro-cubans (La Banda Machito y sus afrocubanos)». La observación de Bauzá es fundamental para empezar a comprender cómo las condiciones dictadas por una situación de subalternidad no pueden dar cuenta por sí solas de cuestiones de orden y significado personal. La evaluación del agenciamiento de Bauzá en la articulación de Jazz/Música Latina requiere la consideración de su negociación entre condiciones materiales (factores sociomusicales y económicos) y procesos ideales (la poética subjetiva de auto-construcción).

Tomemos la noción de «mi patria» como un paradigma de un proceso ideal. En Cuba, a lo largo del final de los años veinte y los años treinta, la noción de afrocubanismo ayudó a reevaluar y a defender la centralidad de las artes y la cultura negras cubanas, estimulada en parte por los escritos de Fernando Ortiz (Ortiz usó por primera vez la expresión afrocubano, manejándola descriptiva y prescriptivamente; también ver *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940* (Nacionalizando la negritud: Afrocubanismo y revolución artística en La Habana, 1920-1940, de Robin Moore). El afrocubanismo representaba, sin embargo, solo uno de una serie de episodios al interior del más amplio proceso de nacionalización de la cultura negra en Cuba y constituía parte de una respuesta a las políticas invasoras de «blanqueamiento» que emergieron en el vacío que quedó con las muertes de José Martí (1853-1895), el «fundador» de Cuba, criollo y de piel clara, y de Antonio Maceo (1845-1896), el general y estratega militar negro que lideró la campaña en contra de los españoles. Martí, en especial, había promulgado la ideología de cubanidad en una plataforma de integración nacional que destacaba prominentemente la cultura de los cubanos negros como un componente esencial de la identidad nacional cubana. Como resultado, y a diferencia de la situación en los Estados Unidos, la pregunta de si los cubanos negros tenían o no plenos derechos como ciudadanos era, por ejemplo, inexistente. Pero para la época de la ocupación estadounidense (1898-1902) la mitología de la integración racial ya había sido puesta en peligro por un liderazgo enteramente criollo que buscó aliarse con los Estados Unidos, fenómeno que no disminuyó hasta la revolución. Efectivamente, como lo señala Lisa Brock en su introducción a *Between Race and Empire* (Entre raza e imperio), «de los años treinta en adelante, los cubanos se indig-

naron cada vez más con la dominación estadounidense y su cubanismo se hizo más profundo» (II). Y aunque el afrocubanismo penetraba en la conciencia cubana dominante, nunca se tradujo en una estrategia política para buscar un movimiento cultural negro independiente. Otro concepto, transculturación, ganó una aceptación amplia como el motivo clave para enmarcar la identidad nacional multicultural de Cuba, supuestamente integrada. La transculturación reconocía la adopción selectiva y frecuentemente subversiva de aspectos de la cultura dominante por un grupo subalterno y proponía que tales encuentros culturales asimétricos no implicaban procesos reductivos de asimilación o aculturación por parte del grupo subordinado. (Ortiz propuso inicialmente esta teoría en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Para un análisis completo de este fenómeno tendrá que tenerse en cuenta el lugar de las ideologías de integración en la definición no solo de naciones-estado individuales, sino también de su lugar en la construcción de un proyecto latinoamericanista más amplio –del que Martí era un defensor– y, a la vez, de este proyecto en relación con los Estados Unidos. Como lo ha señalado Alberto Moreiras, el éxito de la transculturación «[tuvo] todo que ver con el hecho de que el estado nacional-popular era la formación dominante de estado en América Latina»; ver «Hybridity and Double Consciousness [Hibridez y conciencia doble]» 375).

Esta Cuba de intensa auto-reflexión cultural y racial (que sin embargo rápidamente se acopló a una ideología colectiva de integración racial) tenía raíces en un suelo ontológicamente distinto al de la «patria» de Bauzá. En primer lugar, Bauzá reconocía la discrepancia entre discurso y práctica. Su Cuba era negociada epistemológicamente, a través de una experiencia de tensión racial y discriminación tácita vivida allá. De hecho, la creencia de una sociedad cubana encubiertamente racista aparece como un motivo en sus declaraciones sobre el asunto. Segundo, él distinguía entre la ideología nacionalista cubana y su idea de individuo, comprendiendo la paradoja de una opresión «benevolente» de los cubanos negros, un fenómeno explicable solamente al interior de una ideología que para él era inútil. Tercero, Bauzá negociaba la brecha irreversible entre su pasado en Cuba y su presente en Nueva York. Bauzá habría sido indiferente con cualquier desarrollo sociopolítico que estuviera ocurriendo en Cuba durante los años treinta (el que hubiera podido seguir fácilmente desde Nueva York) –porque la «patria» que él invoca en la génesis del Jazz/Música Latina es una figura emocional esbozada en contra del trasfondo de alienación cultural, económica y musical en los Estados Unidos. Su respuesta a las asimetrías representacionales presenciadas y vividas en Nueva York apela por tanto a un todo emocional buscado en y a través de la memoria de un territorio que siempre está desvaneciéndose. Por esta razón, sería equivocado pensar la Cuba de Bauzá y su «patria» en términos tradicionales de representación como receptores de conjuntos de atributos nombrables que más o menos corresponden a un lugar particular en un momento dado. Como bien saben los genealogistas, no hay mejor lugar para posicionar –y en efecto construir– el sujeto de (auto)conocimiento que en el conjunto de relaciones que constituyen el objeto de sentimiento. Con la patria, Bauzá gana agarre en un terreno estético, cultural, expresivo y racial, al recurrir a una mitología del origen.

La retórica de patria de Bauzá pone en circulación dos nociones entrelazadas. Primero, carga el aura de la singularidad léxica característica del nombre propio: singular, uni-



Dizzy Gillespie (Izq.) y (Derecha) Raoch, Byas, Pettiford, Wallington y Dizzy, 1944.



taria y atemporal. Segundo, a diferencia del nombre propio, que es característicamente intraducible, la patria se usa estratégicamente como un signo, haciéndola susceptible de transacciones tropicales. La semiótica de la patria de Bauzá está, entonces, constituida a través de un gesto doble. Primero, un sentimiento de alienación musical es trasladado a la añoranza de un lugar. Esta es una relocalización espacial, entendida aquí como un tipo de espacio socioexpresivo. Segundo, el lugar representa un tiempo que ya no está disponible. Esta es una sustitución temporal, entendida aquí como un tipo de historia personal. Combinados, los reemplazos temporales y espaciales de Bauzá funcionan cronotópicamente como una forma de inscribir contexto socioexpresivo, historia, agenciamiento individual y finalmente responsabilidad estética. Puesto en acción, este crono-topo transforma el momento de su partida, en el tiempo de «por siempre después» en su destino, y la patria viene a designar el espacio económico, músico-cultural y social que establecería en Nueva York, una vez que sus responsabilidades estéticas fueran satisfechas con la creación de la Banda Machito y sus Afrocu-banos. En su melancolía interpelativa, la patria insertaba el pasado en la continuidad del presente, y lo que se había originado como una entidad ideal, extradiscursiva, extraterritorial y afectiva, se volvió útil para los procesos materiales con los que Bauzá insertó «su» Cuba en la isla fisurada (o archipiélago cultural) de Manhattan. La suya es una isla dentro de una isla, un eco insular completamente inscrito en su imaginación musical y en los espacios en los que él, por ejemplo, alteraría el orden social liderando la primera orquesta latina negra que tocara en el centro de la ciudad, en el Beach-comber, o más adelante, en el Palladium que pronto alcanzaría un estatus monumental entre los bailarines de la ciudad de Nueva York. Al final, el motivo de la patria le permitió a Bauzá liberarse de los pun-

tos de referencia ontológicos de territorio nacional y ejercer una operación temporal doble con la memoria afectiva. Esa dualidad significa, además, que la patria y el pasado son rechazados o son sustituidos por el presente de Bauzá; pero significa que la patria y el pasado están retenidos en el presente, como su doble. Como un signo, la patria hace parte del repertorio de códigos semánticos a través de los que Bauzá administra su agenciamiento individual en la articulación del jazz afrocubano. Esta auto-constitución es la razón por la que sugiero leer su negociación del presente como un romance, y su posición en la historia como la de un héroe romántico quien, en palabras de Frye, es «superior en nivel a otros hombres y a su entorno... cuyas acciones son maravillosas pero quien es identificado como un ser humano», y para quien «los prodigios de valor y de entereza, innaturales para nosotros, son naturales» (*Anatomy of Criticism* [Anatomía de la crítica] 33). El romance de Bauzá comienza como una respuesta a las condiciones materiales reales de un presente implacable e injusto que tuvo que enfrentar como parte de sus intenciones de convertirse en un músico de jazz neoyorquino. Termina como una ficción interesada en la que la patria idealizada infunde sentido a la patria adoptada y provee al «yo» de una continuidad afectiva y temporal de cara a una subjetividad fragmentada (potencialmente devastadora). Marcados con la autoridad de los orígenes, lo nuevo y el ahora reciben el imprimátur de autenticidad e incluyen la coherencia sostenida de la continuidad geocultural y temporal. Estos valores estabilizaron el presente y permitieron al sujeto histórico Mario Bauzá inscribirse simultáneamente en una red identitaria del pasado y a su música en el impulso modernista del presente para la auto-determinación estética y el desarrollo musical. Efectivamente, la innovación musical y el desarrollo fueron el topos central en la estética de Bauzá. En su mente, la música afrocubana



Chano Pozo

Chano Pozo
y Dizzy Gillespie.

necesitaba superar las presuposiciones que pesaban sobre ella en Nueva York, donde la música latina seguía enmarcándose en términos virales, como una sucesión de las fiebres bisilábicas: tango, rumba. Para él, la innovación musical estaba fundada en premisas estéticas (esto es, reclama valores músico-expresivos auténticos e inmanentes) y en reivindicaciones racionales (la idea de que el presente proporciona una sofisticación inaccesible para el pasado). Es mi opinión que la relación dialéctica tensa entre estos valores estéticos y racionales, junto con la particularidad histórica dada en el encuentro de una cultura cubana negra con una cultura norteamericana negra, marca la condición moderna de la música latina en la diáspora de los Estados Unidos. Si hay algo heroico en el romance de Bauzá es su yuxtaposición de dos narrativas distintas del «Atlántico Negro». La patria tropical de Bauzá constituye un Caribe Negro, un territorio cultural y una manera de pensar los intercambios y los flujos en la relación entre la Cuba Negra y la Norte América Negra. Y, volviendo a Frye, si el héroe del romance es uno cuyas acciones «innaturales para nosotros, son naturales [para él]», entonces debemos cuestionar el proceso de naturalización por medio del cual él busca reponer en la música afrocubana lo que había sido borrado en las etapas racializadas de Nueva York. Este proceso adopta la forma de un romance familiar, de un matrimonio.

Matrimonio y Síncopa

Mientras Gillespie, el norteamericano negro, habla de combinar ingredientes inusuales en un plato, Bauzá, el inmigrante cubano negro, habla de algo más íntimo, personal y familiar: matrimonio—un matrimonio, además, en el que su agen-

ciamiento está articulado de manera compleja al ser parte del matrimonio y también el casamentero. Bauzá tenía planes puntuales para la dirección musical que Machito y sus Afrocubanos debía tomar. Determinado a proveer de una alternativa a las versiones diluidas de la música latina de baile de la Big Band de Cugat, para dar un ejemplo extremo, él acentuaba los elementos de la percusión, las sensibilidades rítmicas y las orientaciones métricas de la música de baile cubana y ponía en primer plano su predisposición a la improvisación vocal e instrumental, como también otros marcadores músico-culturales afrocubanos como la llamada-y-respuesta. Igualmente, le dio buen uso a su vasto conocimiento y dominio sin acento de los idiomas del jazz, adquiridos en los círculos de *swing* de élite. De nuevo, Bauzá afirma en la entrevista en *Música*:

Localicé a dos de los mejores arreglistas que escribían para Calloway y Chick Webb, [uno era] un tipo llamado John Bartee, y conversamos. Yo le dije «quiero un arreglo para esta banda en particular. Quiero ese sonido [énfasis del autor] de la Big Band americana traducido a mi música». Entonces él dijo, «Mario, pero yo no sé nada de tu música». Yo le dije, «No te preocupes por eso, deja que me preocupe yo por eso; todo lo que quiero es que tú orquestes, que logres ese sonido. Los ritmos, la síncopa y la clave, eso yo te lo escribo». El siguiente paso, dijo, era «lograr el matrimonio de las dos músicas, el jazz y la música afrocubana».

Bauzá definió para sí mismo un agenciamiento específico en el matrimonio, decidiendo quién se casa, cuándo y, lo más importante, bajo qué condiciones. La suya era la aproximación de los transculturalistas, usando estratégicamente características seleccionadas de la cul-

tura musical (relativamente) dominante (por ejemplo, orquestación y armonía, lo que él llama «sonido») e incorporándolas junto a características definitorias de la cultura musical del grupo subalterno (como el ritmo). Esta aproximación redefinió la marca de sonido típica de la música del grupo subalterno. Los elementos puntuales del grupo subalterno ocupaban, en este nuevo sonido, un lugar prominente en la superficie musical: el español era la lengua escogida para las letras, y las capas densas de percusión dominaban y ayudaban a estructurar la textura de la composición. Los números instrumentales podían exhibir algunas de las complejidades armónicas características del *bebop* o podían igualmente destacar estribillos no cambiantes o «montunos», como son llamados por los músicos cubanos.

El matrimonio no dejó de tener problemas «conyugales». Las directrices de Bauzá a Barteo evocaban un dualismo que es común en reportes sobre fusiones musicales en Norteamérica según los cuales el ritmo, junto con el timbre, constituían o una retención o una transformación de prácticas musicales africanas, mientras la mayoría de los demás elementos (como la armonía y la orquestación) eran una asimilación de prácticas de Europa Occidental. En el matrimonio de Bauzá, los términos del dualismo fueron transpuestos de manera que el ritmo estaba asociado con la música afrocubana, mientras que la orquestación y la armonía estaban asociadas con el *swing* norteamericano negro. Una transposición ideológica paralela situaba al ritmo al final de un eje cultural en un reino llamado «natural», «instintivo», «primitivo» y «primordial», y situaba en él condiciones cognitivas restrictivas como la imposibilidad de traducir (por ejemplo, que el ritmo era sentido y no podía aprenderse, que el ritmo era al mismo tiempo prediscursivo y extradiscursivo). Los motivos rítmicos afrocubanos, cognitiva y representacionalmente inaccesibles incluso al oído musical experto de Barteo, sugerían que el vínculo original entre la Cuba africana y la Norteamérica negra se había convertido en un índice innegable de diferencia.

La admisión de la diferencia entre dos culturas musicales negras introdujo dos asuntos distintivos en el discurso que vincula el ritmo a la negritud. (Para más sobre este tema, ver «Hot Fantasies: American Modernism and the Idea of Black Rhythm [Fantasías calientes: Modernismo americano y la idea del ritmo negro]» de Ronald Radano). Primero, señalaba la existencia de una práctica rítmica tal vez más fundamentalmente «negra» que la de los norteamericanos negros. Segundo, imponía a los músicos negros una clasificación de su competencia musical en dos niveles, pues la fácilmente distinguible complejidad rítmica de la tradición musical afrocubana, puso a los músicos negros norteamericanos de *swing* y *bebop* en desventaja (las dificultades experimentadas por grandes figuras reconocidas del jazz, como Max Roach, cuando tocó por primera vez con músicos cubanos son legendarias). Estos asuntos provocaron sentimientos intensos de pérdida entre músicos norteamericanos negros importantes involucrados con la música afrocubana y despertaron para ellos lo que Gilroy (en honor a LeRoi Jones) llama el «reto de un mismo cambiante», esto es, la cuestión de la «variación entre culturas negras» [«Sounds Authentic» III («Suena auténtico»)]. Los músicos norteamericanos negros respondieron a este reto con su propio esquema interpretativo para dar forma temática a las dos tonalidades de negro que formaban parte del matrimonio de Bauzá. En él, la patria de Bauzá es reorganizada (y efectivamente neutralizada) como

una pantalla en la que la imagen de la verdadera novia se ha proyectado. Entra Dizzy Gillespie a volver a solemnizar el matrimonio entre el jazz y la «Madre África».

Haciéndose eco de las crónicas de finales del siglo diecinueve acerca de las restricciones de tocar los tambores impuestas a los esclavos en los Estados Unidos, Gillespie notaría que

Cuando nos prohibieron y arrebataron los tambores, nuestros ancestros tuvieron que idear otras formas de expresarse, de expresar sus emociones... Llevaban el ritmo en las venas, pero no tenían ningún medio, ningún instrumento para articularlo y hacer que el sonido se oyera muy lejos... Nuestros ancestros seguían teniendo la pulsión de crear polirritmos, pero fundamentalmente, a partir de ese momento, lo que hicieron fue desarrollar uno solo... Nos hicimos monorrítmicos, pero los afrocubanos, los suramericanos y los antillanos siguieron siendo polirrítmicos... nuestro ritmo era tan básico que otros negros del hemisferio podían escucharlo fácilmente (to BE 342 (318)).

Concebida en el marco de una tragedia, el aire melancólico de esta crónica refleja el sentimiento de pérdida irreparable de Gillespie, al ver que el ritmo, la pieza más preciada de la identidad músico-cultural, le ha sido arrebatada. También sugiere la existencia de una condición ya siempre en el interior (un «impulso») que, no importa cuán dormida se esté, una vez vuelta a despertar, recuperaría para los norteamericanos negros su polirritmia ancestral y por tanto legítima y natural; todo lo que se necesitaba era alguien que pudiera alterar el curso de la historia y transformar su desenlace trágico en el triunfo del romance. El pasado ancestral idealizado por Gillespie aquí recurre a una fragilidad afectiva y psicológica similar a la ficción interesada de Bauzá de «mi patria». La crónica de Gillespie también se sostiene por procesos ideales que dan valor identitario a vestigios conservados. Pero los procesos que él invoca son de una naturaleza histórica, a saber, el origen diaspórico africano innegable en ambos grupos. Esta dinámica unificadora de orígenes y legado cultural fue tomada como una oportunidad para redireccionar la historia, pero la jugada recuperadora que llevó esto a cabo tenía que ser grabada en la poética modernista del *bebop*. La inmanencia del pasado ancestral y la motivación hacia el futuro son tendencias contradictorias que Gillespie negoció con habilidad, pero de una manera que era finalmente impensable sin las ventajas estructurales dadas por su estatus como músico norteamericano.

El núcleo del gesto de reclamación de Gillespie es su declaración de que «desde hacía mucho tiempo yo llevaba dentro los polirritmos»; esta declaración encapsula su sentido vívido de un parentesco con una manera particular de experimentar el ritmo («yo siempre tuve ese toque latino»). Que esto fuera o no una proyección psicológica, y que constituyera o no un presentismo crudo, es a la vez imposible de conocer e irrelevante. Aún así, es posible especular sobre cómo Gillespie trató el asunto musicalmente y cómo se ocupó de reclamar polirritmos para su estilo de música norteamericana a mediados y finales de los años cuarenta. A principios de los cuarenta, Machito y sus afrocubanos se había establecido como el conjunto latino predominante en la ciudad de Nueva York, y para mediados de la década se mantenían en el Palladium, en la calle 54, donde músicos de jazz de la vecina calle 52 iban a verlos todo el tiempo. Los más reconocidos del mundo del jazz tocaron y/o grabaron con la orquesta de Machito bajo la dirección musical de Bauzá: Charlie Parker, Dexter Gordon y Doc

Cheatham, entre otros. La táctica de Bauzá había funcionado. Mientras tanto, Gillespie había reunido una Big Band para la que buscó, en 1947, un conguero (una idea que recuerda haberle mencionado a Bauzá en una fecha tan temprana como 1938).

Así como lo hizo con el matrimonio de la música afrocubana con el jazz, Bauzá asumió el rol de casamentero. «Bueno, yo fui la causa de eso, ese matrimonio, esa integración». Así explicó Bauzá el haberle presentado a Luciano «Chano» Pozo (1915-1948) a Gillespie. El escenario de su primer encuentro es especialmente elocuente en relación con las ideas respectivas de Gillespie y de Pozo sobre la negritud: «La primera vez que le escuché allí [en la calle 111], hablamos; es decir, no hablamos, nos miramos el uno al otro y nos reímos... Como no sabía inglés, la gente siempre preguntaba «¿Y cómo se comunican?» Él chapurreaba para decir que como yo no hablaba español ni él inglés, hablábamos en africano» (to BE 341 (317-318)). Aunque obvias, estas dinámicas de poder requieren ser mencionadas. La barrera lingüística entre los dos hizo de Pozo objeto del ventriloquismo de Gillespie. El hecho de que suministrara las palabras en un inglés grotescamente roto y con acento, habla claramente del control estructural de Gillespie sobre su relación y de la subordinación de Pozo. Las dinámicas que circundaban sus distintos campos de pericia y experiencia musical eran más sutiles, como se puede ver en la manera en la que Gillespie caracterizaba las habilidades de Pozo. Con una mezcla distintiva de paternalismo y de admiración desenfrenada, Gillespie notaría que «Chano fue el primer intérprete de conga que tocó con una banda de jazz y era inusual que lo hiciera de forma comprensiva. Había ciertas cosas de nuestra música que no comprendía» (to BE 319). En la última frase Gillespie se refería a la diferencia radical entre la concepción afrocubana de la organización rítmica alrededor de la clave (un patrón de dos compases de duración desigual de tres y dos pulsos) y la práctica de jazz que favorecía compases simples subdivididos en tres o cuatro pulsos. Pozo, quien no sabía leer música, fue rápidamente instruido por su nuevo jefe sobre la subdivisión rítmica apropiada al jazz; él cantaba en el oído de Pozo cada vez que el cubano «entraba con el tiempo equivocado». «Él cambiaba inmediatamente. Era fantástico», decía Gillespie con admiración. En el dar y recibir de su relación musical con Pozo, el reconocimiento de la diferencia por Gillespie permanecía firmemente en su lugar y estaba, además, enmarcado dentro de parámetros culturales definidos. «Chano tenía un conocimiento limitado de nuestra música. Usted sabe, él era realmente africano. Probablemente ya tocaba a los dos años y medio o por ahí. Conocía todas las sectas, los Nãñigos, los Santos, los Arará y todas las cosas africanas de Cuba, y las conocía a fondo» (to BE 319). Utilizada como un motivo para todo propósito, África, más que Cuba, era efectivamente la fuente del profundo respeto de Gillespie por la musicalidad y el poder expresivo de Pozo, junto con una fascinación y un deseo por ese tipo de conocimiento auténtico, y enterrado en lo profundo, del ritmo, que sentía que Pozo poseía. Aquí, por ejemplo, el motivo de una complementariedad o la compensación dialéctica entre tener y no tener reaparece, ligeramente transformada: «Chano no era un compositor, pero sí un africano de pura cepa. Sabía de ritmo, del ritmo africano» (to BE 320).

Nunca sabremos cómo veía Pozo su relación con Gillespie. Desde la perspectiva de Gillespie había sin duda un respeto profundo por Pozo y un deseo por acceder al archivo de conocimiento que él sentía que se había perdido para los

norteamericanos negros. El respeto era, sin embargo, contrarrestado por la necesidad de disciplinar los instintos musicales y las predilecciones estéticas de Pozo. Al describir el montaje de «Manteca», su colaboración más conocida y celebrada, Gillespie notaba:

Chano no estaba muy al tanto de la evolución de la música estadounidense. Si le hubiera dejado tocar como quería, la cosa habría sido estrictamente afrocubana, todo el tiempo. No habría habido ningún puente. Yo lo escribí. Le dije: «ahora, espera un momento. Espérate, espérate. Después de esa parte [la sección polirrítmica dominante de riff compuesta por Pozo], necesitamos un puente»... Así es cuando sucedió. Siempre que escuchas algo escrito por Chano y por mí, algo en lo que colaboramos, no es algo en lo que me metiera como un matón; yo hacía mi aportación. Mira, cuando uso gente de distintas culturas, siempre intento comprender su música, y después trato de meter lo que creo que puede venir bien (to BE 321).

Walter Fuller, acreditado como co-compositor de «Manteca», también era el arreglista, y relacionaba estas dinámicas compositivas en términos certeros:

Chano te tarareaba los cambios, y con lo que nos partimos de risa esa noche fue cuando le preguntamos «¿Cómo quieres que sea el contrabajo? ¿Cómo crees que tiene que ser?... Y él decía: «¡Pii-di-do! ¡Piii-de-do!». Eso es lo que hacía. Al final le dije: «De acuerdo, ya tengo bastante. Sigue, yo lo arreglaré». Porque nos quedamos allí unas dos horas con ese rollo... Chano sabía perfectamente todas las figuras que quería. Después nos sentamos al piano para tratar de darle forma a la cosa... cogimos las armonías de Dizzy y dijimos «Nosotros arreglaremos el resto, ¡no te preocupes!». Cuando Dizzy dice que Chano comenzó con los saxos, no es cierto. No tenía nada de eso. Tenía esa línea; él tenía esa línea melódica. Y entonces dijo «¡Pii-du-du! ¡Pii-di-di! ¡Pii-di-du!». Eso fue exactamente lo que dijo (to BE 346 (322)).

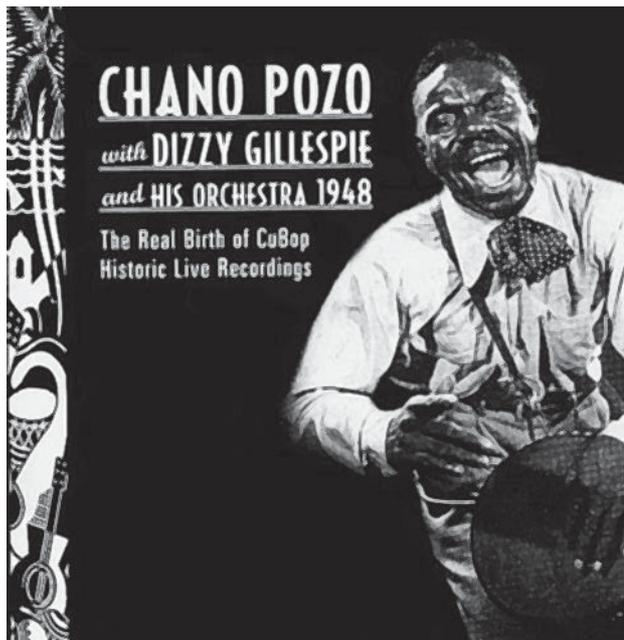
Ellos tenían poca tolerancia para la estética de repetición del montuno que Pozo favorecía cuando componía melodías propias. Fuller: «Y si escuchas ese tema [«Guachirí Guaro»], te vuelve loco, porque repite lo mismo una y otra vez, sin parar, repitiéndose hasta el infinito. Y nunca despegó como es debido porque carecía de estructura... Falta la forma». (to BE 346 (322-23)).

La impaciencia de Fuller con las limitaciones de Pozo es tal vez comprensible en el contexto de un arreglista neoyorquino muy ocupado. Su retrato, sin embargo, va más allá de lo práctico al representar una manera altamente determinada de negociar valores diferenciales de cognición y significado musicales. El efecto del motivo de los vocablos repetidos, presentado no como un síntoma de la carencia de inglés de Pozo sino como un síntoma de su carencia de lenguaje, presenta a Pozo de forma infantil. Es difícil evitar la impresión de que Gillespie y Fuller están, en este sentido, afirmando su autoridad sobre el don del ritmo que Pozo tenía y que ellos deseaban. El intercambio entre los norteamericanos negros musicalmente letrados y el cubano negro iletrado representa un registro poderoso de una relación asimétrica, pero finalmente dinámica, de combinación y contradicción. Pero es la intolerancia de Gillespie y de Fuller hacia la estética de la música afrocubana la que se erige en altorrelieve frente a todos los demás aspectos de este intercambio. La estética del montuno, escuchada como una forma repetitiva al punto de la locura y la irracionalidad, es percibida como carente de



Dizzy Gillespie (arriba) y Carátula de disco: «Chano Pozo con Dizzy Gillespie y su orquesta, 1948.

El nacimiento real del Cubop. Históricas grabaciones en vivo» (derecha).



forma y estructura. Incompatible con la estética vanguardista del *bebop* –la cual apreciaban–, además de la complejidad armónica, el contraste formal y la variación y el desarrollo temáticos, la estética de Pozo es disciplinada juiciosamente, como cuando Gillespie nota que «si yo le hubiera *dejado* a su aire, la cosa habría sido estrictamente afrocu-bana» (énfasis del autor). Por tanto, el puente «formador» de «Manteca», originalmente planeado por Gillespie de ocho compases, terminó saliendo del doble de esa duración, porque la progresión armónica que él hizo no «regresó a *B-flat*», como él lo expone. En este consenso hacia el formalismo, y a pesar de sus alegatos de que no intervenía en la composición «como un matón», Gillespie aquí suspendió temporalmente su entusiasmo por los afrocubanismo para imponer una estética que era completamente norteamericana negra. A pesar de todos sus reclamos de una ascendencia común, las prioridades estéticas de Gillespie estaban enraizadas firmemente en una vanguardia modernista norteamericana negra, no en una «África» imaginaria.

En este último comentario, encuentro un síntoma de la tensión que está en juego en la reclamación de africanidad que Gillespie presume. «Chano» Pozo era simultáneamente Igual y Otro. Era, por un lado, considerado como depósito de conocimiento directamente transmitido y como archivo musical viviente que contenía las memorias ancestrales perdidas por norteamericanos negros. Era, por otro lado, despojado de la complejidad cultural e histórica que lo había formado: un negro cubano enteramente inmerso en la cultura músico-religiosa sincrética de la Cuba negra y claramente conocedor de los estilos musicales cu-

banos en toda su rica mezcla. Al esquivar la complejidad de la historia de Pozo, Gillespie estaba transfiriendo «al objeto los principios de su relación con el objeto», como lo expone Bourdieu (*Outline of a Theory of Practice* 96 [Esbozo de una teoría de la práctica]). Esa relación era genealógica y sus principios eran guiados por la ideología de la descendencia (la regla de la hipodescendencia) que gobernaba las políticas oficiales de identidad racial en los Estados Unidos. La ascendencia africana de Gillespie no era lo que causalmente determinaba el vínculo común que él sentía con Pozo, ni tampoco su «sentimiento polirrítmico»; era más bien el hecho de estar enteramente inmerso en una Norte América con un punto de vista particular y una inversión ideológica en la igualdad y la otredad negra. En ese sentido, África se convierte en una idea simultáneamente naturalizada y deshistorizada, un sentimiento espectral de «simultaneidad en un tiempo vacío homogéneo», adoptando la noción de Benjamin en *Illuminations* (26Iss) (Iluminaciones). (Tengo también en mente el uso que Benedict Anderson le da a la noción para describir la simultaneidad totalizadora del tiempo que él considera esencial para una concepción moderna de comunidades imaginadas; ver *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* [Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo]). En lo que merecidamente puede llamarse un acto de sumisión, Gillespie recurre al «África» para aterrizar su modernismo y su estética progresiva en una anterioridad original. Esta es a la vez alienante, un índice sonoro de una contrarrazionalidad amenazante depositada en una música sin forma y sin estructura, y al mismo tiempo el significante musical para un significado de ausencia en el punto de origen. Gillespie negoció esta alienación en su música posterior a 1947. Que el *bebop* finalmente acomodara esa



contrarracionalidad en la forma del *CuBop* (sin importar cuántos esfuerzos disciplinantes ocurrieron en esa acomodación) es una marca de la condición moderna de Gillespie. Articulada por su autor como una contribución de dos culturas, como un fenómeno de inclusión transcultural, la música afrocubana de Gillespie acalla el encuentro problemático, no tanto de culturas sino de historias y, más fundamentalmente, de los sentidos de temporalidad incompatibles que constituyen esas historias y a través de los que son representadas. Su matrimonio, tal como lo fue, vivía en la síncope de temporalidades que no se pudieron resolver en el primer tiempo de una historia simplificada o de un origen idealizado.

El Jazz/Música Latina debe ser pensado siempre al interior de una modernidad concebida como una heterogeneidad de temporalidades. Esta heterogeneidad, como indican mis análisis de las auto-representaciones de Bauzá y de Gillespie, se ve con claridad aguda en el campo auditivo de la ciudad de Nueva York de finales de los años treinta a mediados de los años cuarenta. Escribo «claridad aguda» a propósito, con absoluta conciencia del hecho de que cada término en la ecuación Jazz/Música Latina existe en una relación diferencial con el otro y como una crítica ideológica implícita sobre el otro. Esa relación diferencial, la heterogeneidad de las temporalidades y el espacio cultural fragmentado donde habita el Jazz/Música Latina deben comprenderse como constitutivos de y constituidos por los modos de subjetividad que cimentarían a Bauzá y a Gillespie en sus experimentaciones expresivas y estéticas. Se vuelve imperativo para los historiadores reconocer esta polifonía crítica y entender en ella al Caribe Negro del Jazz/Música Latina como una praxis expresiva y un locus cultural caracterizados por una tensión dialéctica, y precisamente a causa de esta, como una razón para la celebración musical.

Mario Bauzá, Dizzy Gillespie y Chano Pozo, entre otros, en Birdland.
Foto: Cortesía del autor.

Bauzá, Chano y Dizzy.
Foto: Cortesía del autor.



Bibliografía citada

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso, 1983.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*, ed. Hannah Arendt; trans. Harry Zohn. Nueva York: Schocken Books, 1988.
- Bourdieu, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*, trans. Richard Nice. Cambridge: Cambridge U P, 1977.
- Brock, Lisa. "Introduction: Between Race and Empire." In *Between Race and Empire: African-Americans and Cubans Before the Cuban Revolution*, ed. Lisa Brock and Digna Castaneda Fuertes. Filadelfia: Temple University Press, 1998, 1-32.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton U P, 1957.
- Gillespie, John Birks (Dizzy), with Al Fraser. *to BE, or not . . . to BOP*. Garden City, NY: Doubleday, 1973.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard U P, 1993.
- _____. "Sounds Authentic: Black Music, Ethnicity, and the Challenge of a Changing Same." *Black Music Research Journal* 11.2 (1991): 111-36.
- Glasser, Ruth. *Music Is My Flag: Puerto Rican Musicians and Their New York Communities from Our Perspective, 1917-1940*. Berkeley: U of California P, 1993.
- Jacques, Geoffrey. "CuBop! Afro-Cuban Music and Mid-Twentieth Century American Culture." En Brock and Fuertes, *Between Race and Empire*, 249-65.
- Moore, Robin. *Nationalizing Blackness: Afro-Cubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. Filadelfia: Temple U P, 1997.
- Moreiras, Alberto. "Hybridity and Double Consciousness." *Cultural Studies* 13.3 (1990): 373-407.
- Musica*. Dir. John D. Wise. Nueva York: Third World Newsreel, 1984.
- Ortiz, Fernando. *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, trans. Harriet de Onis. Durham: Duke U P, [1940] 1995.
- Radano, Ronald. "Hot Fantasies: American Modernism and the Idea of Black Rhythm." En *Music and the Racial Imagination*, ed. Ronald Radano and Philip V. Bohlman, con una introducción de Houston A. Baker, Jr. Chicago: U of Chicago P, 2000, 459-80.
- Roberts, John Storm. *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States*. Nueva York: Oxford U P, 1979.
- _____. *Latin Jazz: The First of the Fusions, 1880s to Today*. Nueva York: Schirmer Books, 1999.
- Washburne, Chris. "The Clave of Jazz: A Caribbean Contribution to the Rhythmic Foundation of an African-American Music." *Black Music Research Journal* 17.1 (1997): 59-80.

Imágenes de Cuba en la narrativa colonial*

¿Vale más una imagen...?

Margarita Vásquez.
Ensayista, filóloga y profesora
de la Universidad de Panamá.
Es coautora de *Introducción
a la lectura de textos
expositivos (1991)*.

Tres imágenes de Cuba

Ha llovido considerablemente sobre el escenario cubano desde los hechos narrados por el almirante Cristóbal Colón en su Diario (1492), a dúo con Fray Bartolomé de las Casas (1542). Mucho más, desde que el cronista Gonzalo Fernández de Oviedo escribiera el Sumario de la Natural Historia de las Indias en 1525, y desde que Fray Alonso Gregorio de Escobedo creara el poema La Florida, c. de 1598-1600. Han llovido el tiempo y las lecturas, que hoy me sugieren tres imágenes parciales de Cuba extraídas de los tres libros mencionados.

El Diario del primer viaje de Cristóbal Colón

Colón (viajero): ¡...nunca encontraréis nuevas tierras –sabello por mí–, porque no las lleváis dentro de vuestras entrañas! Primero aparece la nueva tierra en nuestro pecho y después aparece en el mar. ¡Sí, sí!, ¡en el medio de la mar, quiera ella o no quiera!

Cristóbal Colón. Nikos Kazantzakis¹

Dibujo atribuido
a Cristóbal Colón.



La primera impresión del europeo a la vista de la naturaleza, la cultura y el hombre americanos, inexistentes para la Historia hasta aquel 12 de octubre de 1492, se pone de manifiesto en el *Diario* del primer viaje de Cristóbal Colón, cuya forma discursiva aclaro de inmediato.

La forma del Diario:

Se han perdido el original del diario, la copia que hizo Colón para los Reyes Católicos y las que mandaron hacer los Reyes Católicos con sigilo. El que se conoce popularmente como *Diario de a bordo* o *Diario de navegación*² de Cristóbal Colón es un compendio de aquel, reestructurado por Fray Bartolomé de Las Casas, copiado por su propia mano, según parece, cincuenta años después, y publicado en Madrid en 1825 –por primera vez– por Martín Fernández de Navarrete en su *Colección de los viajes y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo XV*.

Esta intervención ajena en el texto original anula el carácter personal³ que, en general, caracteriza a los diarios, e introduce en el texto un narrador extradiagético, Fray Bartolomé de las Casas. Así, dos formas del discurso coinciden en estas páginas.

-el estilo directo en primera persona, en el que Colón es citado textualmente y sus palabras entrecuilladas; y en tercera persona, en el que Las Casas relata directamente los sucesos;
-el estilo indirecto, cuando Fray Bartolomé cuenta lo que escribió Colón, introduciendo en su discurso en tercera persona la frase «dice que».

*Ponencia presentada en el Congreso
Cubatasatlántica, celebrado en La Habana
en junio de 2013.

Pero hay más. El *Diario* incluye un prólogo dirigido a los «muy poderosos Príncipes, Rey y Reina de las Españas», en el que Colón les informa su decisión de escribir muy puntualmente todo lo que hiciese, viese y pasase en este viaje para cumplir lo que le habían mandado, a saber: que no fuera por tierra al Oriente sino por el camino de Occidente, por donde hasta aquella fecha no se sabía que hubiera ido

el 5 de diciembre de ese año cuando se embarca con otro rumbo. Suman un total de cuarenta y seis días. El 27 de octubre muy tarde los españoles tocaron la isla, en la que, como en las islas anteriores (Guanahani y alrededores) había indios porque, según Colón, habían llegado a Las Indias. Creyó comprender las referencias al mundo en otra lengua, y entender lo que decían los nativos por



nadie; y que en las tierras de India viera al Gran Can (que quiere decir Rey de los Reyes) y conociera los pueblos, tierras y la disposición de ellas, y la manera de convertirlos al cristianismo. Además, dentro del mismo discurso del diario, Colón requiere esporádicamente la atención de los reyes. Por lo tanto, ya sea en el fondo de la conciencia⁴ del Almirante del Nuevo Mundo o en la superficie de este Prólogo y del mismo discurso, los reyes están en el otro extremo del circuito de la comunicación.

Como habían pasado cincuenta años de la escritura del *Diario* por Colón cuando Las Casas extracta el documento que conocemos hoy, muchas cosas se habían aclarado, de modo que el dominico pudo mirar de cara los despidos e inexactitudes. Se reconoce, eso sí, que estructura con respeto la obra e incluye apostillas oportunas que comentan o explican el original. La voz de Colón, incluso travestida en la de Fray Bartolomé, se reconoce claramente,⁵ y constituye la estructura básica de la narración, y lo que expresa tiene un carácter mimético que se registra como verdadero, es decir, que se ajusta al habla del hombre Colón.

señas o mediante denominaciones sueltas, y la imagen que recrea con aquellos datos está manipulada por las comparaciones entre lo que ve, lo que conoce, cree conocer y lo que espera ver porque lo ha leído.

A partir del día 28 de octubre, Colón y su gente examinan la costa norte oriental de la isla, y de este recorrido quedan estampadas en la escritura imágenes visuales, auditivas, táctiles, gustativas y olfativas correspondientes a lo que allí ve, oye, siente, gusta, huele, y una ideología que va tiñendo paulatinamente el diario.

En el discurso indirecto (él dice que...), el Almirante atestigua la belleza nunca vista de aquella isla y repite que es la más hermosa que ojos hayan visto. Disfruta la maravilla del paisaje, cercado el río de árboles diversos, hermosos y verdes, con flores y frutos, las palmas distintas cuyas hojas cobijan las casas, la tierra muy llana; ve un perro mudo y pocos animales, pero piensa que hay vacas porque ha visto el esqueleto de una cabeza que cree que es de una res; sus oídos se deleitan con el gorjeo y el canto dulce de muchísimas aves y pajaritos; en las noches el cantar de los grillos le alegra los oídos; así como los aires sabrosos y



Intenciones:

Colón tenía sus propias intenciones al escribir su *Diario*: contar los hechos que confirmaran sus expectativas sobre el hallazgo de una ruta hacia el Asia Oriental, sus hipótesis geográficas, sus promesas a los reyes, sus esperanzas, sus aspiraciones. Fray Bartolomé de las Casas también tenía sus fines: recoger información de primera mano para su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*.

Imagen en el *Diario*:

Cristóbal Colón se refiere a Cuba desde el 21 de octubre de 1492, cuando manifiesta la intención de conocerla, hasta

dulces en toda la noche, ni fría ni caliente, le dejan sensaciones felices. El sabor de las frutas es de gran vivacidad, y el de los caracoles grandes no es igual a los de España. Por encima de todo esto, en cuanto a la disposición física, la isla, afirma Colón, tiene muy buenos puertos y ríos hondos. Cree entender que los nativos dicen que hay diez ríos. Y en su recorrido dice ver que las casas son más hermosas y espera que cuando se acerque a tierra firme serán mejores. Afirma que la isla está habitada, y cada vez hay más gente. Ya espera encontrar una ciudad. Pero pasa algo que se repite cuando adelanta sus pasos: los habitantes naturales huyen al notar su presencia. ¿Tal sería la fractura

moral entre los recién llegados y los nativos? Algunos opinan que era la experiencia de invasiones anteriores, pero más parece que los hombres y mujeres de la región se hubieran pasado la voz de que había prisioneros en sus naves.

Colón generaliza sobre las características de los aborígenes: «Esta gente es de la misma calidad y costumbre de los otros hallados en Guanahani y alrededores, sin ninguna secta, toda la lengua también es una, todos son amigos». En un sentido profundo, anuncia a los reyes españoles: no tienen una religión que choque con la católica; hablan una sola lengua, lo que será mejor para enseñarles el castellano; y no son pueblos guerreros: pueden ser sometidos. No olvidemos que los «cristianos» (léase los españoles) acababan de triunfar en una guerra santa de ocho siglos contra los moros, que tienen otra religión y otra lengua.

Por otro lado, deduce Colón que los indios le avisan de la existencia de oro y perlas (pues buen cuidado han tenido los españoles de mostrar que es eso lo que les interesa), que a ese lugar llegan las naves del Gran Can, y que de allí a tierra firme hay una jornada de diez días.

En cuanto al aspecto tecnológico, la construcción de las canoas y las casas, las hamacas para descansar, los anzuelos de cuerno y fisgas de hueso, las redes y la producción de algodón, que no tienen que sembrar porque nace naturalmente, la desnudez, la ausencia de armas y de leyes, la mansedumbre y el temor de la gente anuncian una fácil y productiva conquista sobre una cultura prehistórica. En la selección de lo que describe, Colón escoge lo que sirva para preparar al lector para la identificación de la ruta hacia la tierra de las especias. Especialmente, las lenguas y pueblos diferentes, como hace el mismo Marco Polo, así como las riquezas, que anuncian que ya llega.

Al reunir aparte las citas directas del discurso del Almirante, observaremos que según lo que encuentra al reconocer el espacio, así giran sus expectativas.⁶ Al paso de los días no menciona ni el oro ni la riqueza (ya se ha percatado de que no los hay), sino que insiste en la ausencia de religión entre los indios y la necesidad de conversión; en la unidad de su lengua, a diferencia de la multiplicidad de hablas de los nativos de Guinea; en la mansedumbre, el temor, la desnudez de la gente y en que no tienen armas ni ley. Poco a poco, el tono adquiere un matiz impositivo: «deben Vuestras Altezas determinarse a los hacer cristianos...», pero, entre líneas, también la violencia de la servidumbre.⁷ El día 27 de noviembre ya solicita la construcción de una ciudad y una fortaleza en el río de Mares,⁸ y pide que no se consienta que haga pie ningún extranjero, salvo católicos cristianos; en otras palabras, un preanuncio del monopolio comercial que caracterizará a la colonia.

Así, conformado a partir de este memorable documento, todo lo que hicieron los pueblos originarios de América a través de los siglos anteriores al siglo XVI de nuestra era, comenzó a formar parte de la Prehistoria en virtud de la palabra escrita en español.

La coherencia formal de la explicación de los sucesos en el *Diario* proviene, siguiendo a Carlos Bousoño,⁹ de una interpretación individualista de la realidad y del momento.¹⁰ Al leer comprendemos que el Almirante esperaba encontrar un espacio copado por una civilización que no era la que paulatinamente llegaba a sus ojos, pero él, tercamente, intuía su cercanía, y la seguiría intuyendo hasta el cuarto viaje tras la búsqueda de un *estrecho*, que otros llamarían *dudoso*, por tierra firme. Explora el espacio, va pensando cómo aprovecharlo y, en cierto sentido, impone su propia concepción a la realidad,¹¹ como aquella sombra hu-

mana que tenía la obligación de soñar enteramente a un hombre e imponerlo al entorno, en *Las ruinas circulares* de Borges.

El día 11 de noviembre considera la posibilidad de «tomar» algunas personas de las de aquel río para llevarlas a los Reyes, con el fin de que aprendan la lengua castellana y que sean *lenguas* de los cristianos y aprendan las buenas costumbres y las cosas de la fe. En el sistema de ideas que controla sus actos, Colón se arroga el derecho de secuestrar a los nativos y de obligarlos a ejercitar las costumbres españolas, que son las únicas valiosas y buenas. Así, en estas imágenes, que comienzan a surgir a doce días del descubrimiento, encontramos la cédula que identificaría la conquista de América: una grieta en los archivos humanos que separa la Historia y Prehistoria, la inadvertencia del coro de voces que hablan otras lenguas, la prevención y desconfianza del nativo, la búsqueda obsesiva de la



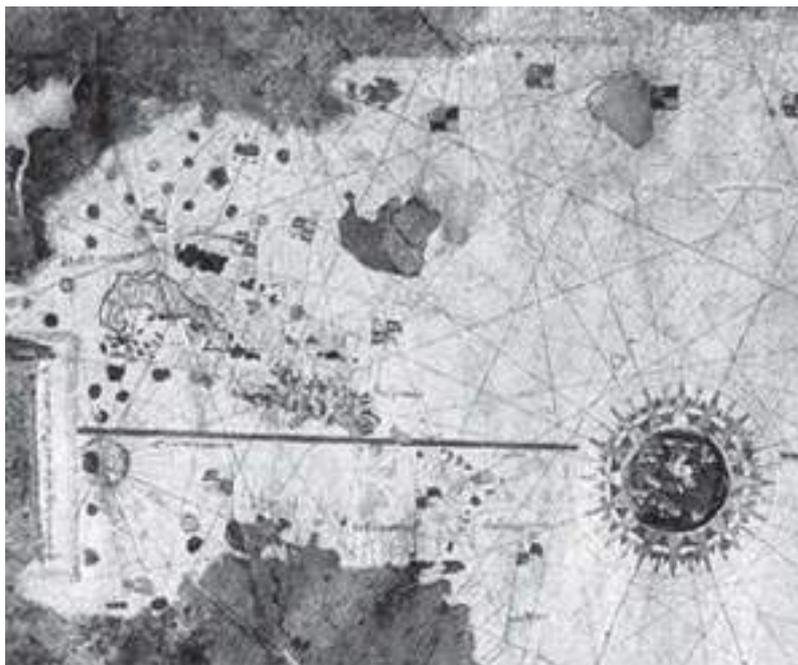
mina y el tesoro, la naturaleza americana convertida en un latifundio y un jardín de propiedad del rey y de los españoles. La primera imagen de Cuba, cuya belleza física no puede soslayarse, abre ese camino.

Nuevamente Oviedo y Cuba.¹²

Así como los monarcas de Francia habían reivindicado un antepasado suyo en el mítico Franco troyano; así como los Tudor habían apuntalado el trono inglés con el fabuloso y no más consistente Bruto troyano (japonímo de los britanos!), así Oviedo evoca de la sombra de fantásticos cronicones a un legendario Héspero, sostén del dominio hispano sobre esas Hespérides que día a día se iban revelando mejor como la parte más rica y más lucida del imperio de Carlos.

La naturaleza de las Indias Nuevas. Antonello Gerbi.

La segunda imagen que he escogido surge de la memoria de Gonzalo Fernández de Oviedo,¹³ quien escribe en Toledo sobre Cuba sin apuntes (también escribe sobre la Española¹⁴ y Tierra Firme) en su bellissimo *Sumario de la Natural Historia de las Indias*, escrito en 1525 y publicado en 1526¹⁵ para entregarle al rey, Carlos I, un informe sobre América que pretende, además, entretenerlo.¹⁶ La imagen de Cuba que continúa viva en el *Sumario* en virtud de la palabra escrita, ofrece una composición melódica de los misterios de la naturaleza, la antropología, la historia, la cultura y la industria de todos los hombres, incluidos especialmente los nativos. El centro de observación es todo aquello que inserta las nuevas tierras dentro del sistema cosmográfico conocido y los animales y las plantas dentro del estudio de la naturaleza. Describe la isla de Cuba once años después de su primer viaje a América, y observa el carácter productivo y la organización, buen humor, sentido artístico y



simpatía de los naturales de la isla y la fertilidad de la tierra.

En primer lugar, las huellas de una antigüedad no ligada a la Prehistoria sino al pasado grecorromano se manifiestan en ciertas piedras redondísimas (pelotas de lombardas guijeñas) como balas, rodeadas en el discurso del *Sumario* de palabras como «escopeta», «artillería», «tiro» que nos invitan a interpretar a Cuba como antemural de las Indias en tiempos muy remotos. Siete años después de la publicación del *Sumario*, Oviedo intentaría explicar los derechos de los reyes de España y de los españoles sobre América, vinculándolos con Héspero,¹⁷ rey de Hispania, mediante una identificación de las Antillas con las Hespérides. Me inclino a creer que cuando Oviedo escribía el *Sumario* ya acariciaba esta idea porque en el capítulo octavo, después de hablar de las perdices, casi tórtolas, muy buenas para comer, entra a tratar el tema «admirable» de estas lombardas y de un betún que sobrenada en una playa que lo invita a hablar de la antigüedad: Quinto Curcio, Alejandro, la ciudad de Memi y Babilonia.¹⁸ Pero, por otro lado, señal de la amplitud de la distancia temporal abarcada por Oviedo, obsérvese que hoy la evocación de esta pez que servía para cubrir los cascos de los barcos tras ser recogida de las aguas de una playa cubana en el siglo XVI, y la referencia a un aceite similar que utilizaran en tiempos remotísimos los babilonios, constituyen huellas primarias activas del famoso petróleo de nuestra época.

Los aborígenes y su modo de pescar y cazar, reconocidos, además, como excelentes nadadores, despiertan simpatías por su clara inteligencia; la cuidadosa pintura del cultivo del maíz en las Antillas Mayores desde el momento de la roza, la protección con espantapájaros de las mazorcas maduras para que no se las coman los multicolores papagayos, y el ingenio de los naturales para cuidar la cosecha, seguido de la industriosa y cooperativa preparación de alimentos y bebidas derivadas del maíz, particularmente la chicha, nos invita a respetar el pasado, que todavía nos toca el alma; la explicación del modo como cultivan la yuca los hombres originarios de Cuba, la persecución inteligente de los puercos que sacan la raíz no venenosa de la planta y desprecian la maligna; la observación de la preparación del casabe, pan de los indios; final-

mente y con absoluta naturalidad, solo para dejar constancia, los animales nativos de cuatro patas: la jutía, el curiel y la iguana. También habla de la nigua. Oviedo advierte que la población indígena es reducida, y comenta al hablar de Santo Domingo, que los españoles en edades apropiadas para trabajar, en lugar de asentarse en estas tierras para hacerlas producir, prefieren cruzar a Tierra Firme en busca de riquezas.

Intuyo que la refracción o reflejo de los rayos del sol o de la luna en la lluvia tantas veces repetida (que mencioné al comenzar) ha impreso en estas páginas mías el signo de lo comparable en el tiempo y la distancia; las señas de las similitudes y las diferencias enfocadas por una mirada revalorizadora de lo auténtico o marginal; el carácter de las tensiones o distensiones que ejercemos sobre aquello que tenemos ante nuestros ojos o a nuestras espaldas. Digo que cuando intento leer a Cuba en estas tres crónicas del descubrimiento, y escribir sobre ellas, mi palabra construye frente a mis ojos dos imágenes refractadas de lo que creo leer, porque guardo en mi memoria, a mis espaldas, dos imágenes. Y en frente se desliza el perfil de unos hombres que no son aquellos, sin dejar de serlo: sus misterios, sus industrias, sus artefactos tecnológicos, estos lugares, los frutos de la tierra, las palabras. La imagen que ofrece Oviedo de Cuba es la de de una tierra de linaje, con prosapia nada despreciable, con la historia antigua que corre por sus ríos y sus mares, pero, además, apta para ser vigorosamente trabajada y apreciada. Aunque Oviedo piensa que los indígenas son una mano de obra indispensable para el desarrollo, la mirada con la que cubre la isla de Cuba es entrañable.

La Florida, de Escobedo.

*Ven, mi caballo, a que te encinche: quieren
Que no con garbo natural el coso
Al sabio impulso corras de la vida,
Sino que el paso de la pista aprendas,
Y la lengua del látigo, y sumiso
Des a la silla el arrogante lomo:—
Ven, mi caballo, dicen que en el pecho
Lo que es cierto, no es cierto: que la estrofas
Ígnea que en lo hondo de las almas nace,
Como penacho de fontana pura
Que el blando manto de la tierra rompe
Y en gotas mil arboladas cuelga,
No ha de cantarse, no, sino las pautas
Que en moldecillo azucarado y hueco
Encasacados dómynes dibujan:
[...]*

Versos libres. José Martí.¹⁹

Creada por Fray Alonso Gregorio de Escobedo, fraile franciscano, la tercera imagen emerge de la obra *La Florida* (1598-1600), que se refiere a la conquista de esta región de Tierra Firme. La obra se conserva en la Biblioteca Nacional de España.

En cuanto al territorio, en el siglo XVI y hasta fines del siglo XVIII era mucho más extenso que el actual. No obstante hubo un período en que quedó ubicada dentro de la Capitanía General de la isla de Cuba. Cuando en 1598 Escobedo escribe la obra que aquí tratamos, no estaban claramente delimitadas las fronteras españolas en la América del Norte. Consideremos también que habían transcurrido ciento seis años entre el *Diario* de Colón y el poema *La Florida*.

Es una crónica rimada en octavas reales o poema novelesco sin pretensiones de epopeya o, quizás, novela rimada de

Pág. 14: Detalle de *Embarque de Colón por Bobadilla* de Armando Menocal, 1893. Óleo/tela, 309x464cms. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana. Págs. 16 y 17: Detalles del Mapa de Juan de la Cosa, 1500.



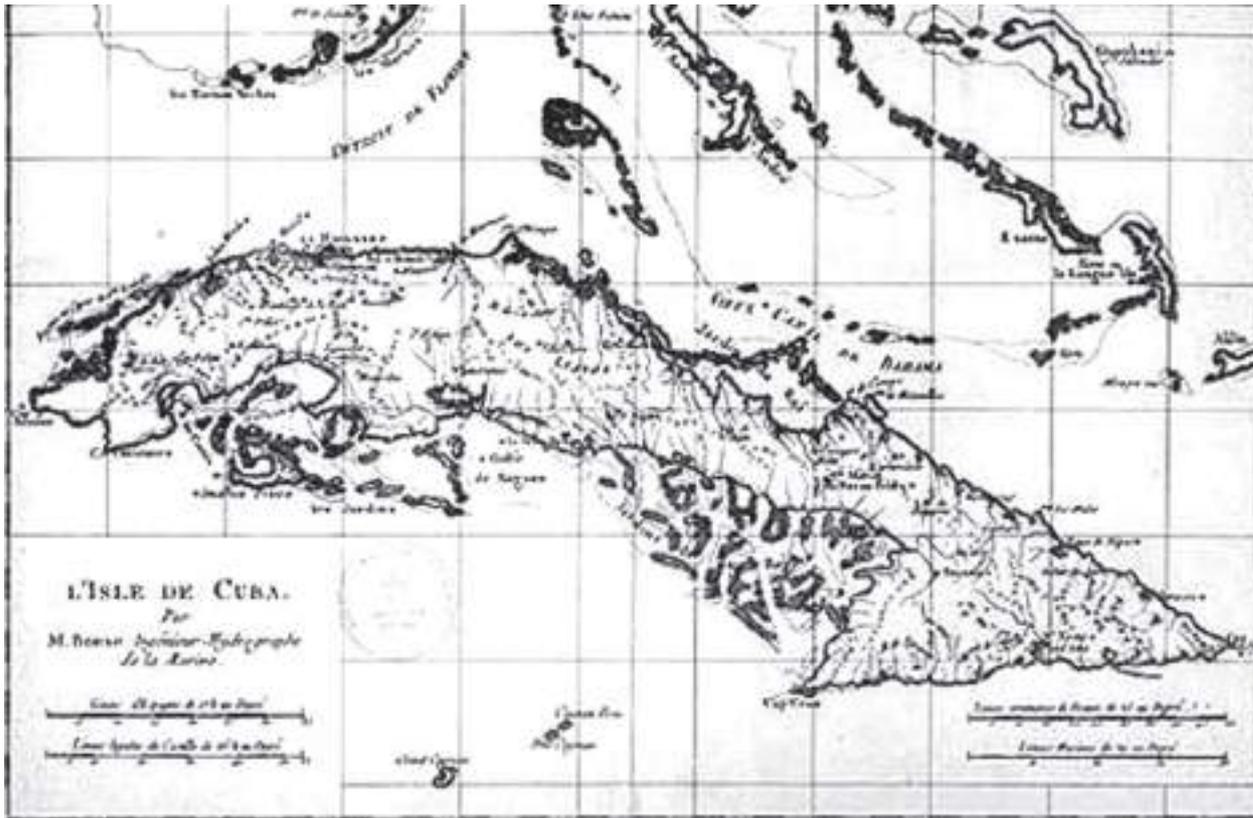
viajes. Sus irregularidades revelan dos cosas: o que la obra no había llegado a la etapa de su revisión final, o que fue un intento del autor de apropiarse de la forma literaria de la épica (octava real) mediante un ejercicio que introdujera complicaciones formales a los nuevos asuntos, o que la nueva realidad se apropiara de la poesía. Ya sobre el tema han escrito Henríquez Ureña, Fernández Retamar, Antonio Cándido y una pléyade de críticos y poetas americanos.²⁰ El asunto es el siguiente: Fray Alonso de Escobedo, el autor, ha salido de Castilla con trece frailes misioneros enviados por el rey de España para predicar a los infieles en La Florida. Escobedo toma rumbo a La Habana,²¹ pero después de muchas peripecias llega a La Española, después a Baracoa, pasa por La Habana y, finalmente, a La Florida. Relata la desdicha de cuatro de los frailes que mueren martirizados por los indígenas en Florida. Escobedo presencia luchas navales entre piratas ingleses, franceses y españoles, sublevaciones de galeotes y moros en La Habana; el cautiverio de cristianos entre indios de tierra firme, el hallazgo en una isla de treinta hombres dados por perdidos, el saqueo de Santo Domingo y Cartagena por piratas, así como el silbar de las tormentas. En la tercera parte, cuenta el viaje de la Habana a La Florida, ritos y costumbres de los indios, sus deportes, las luchas contra los franceses, la batalla de San Miguel contra Lucifer en el cielo, y, finalmente, el bautizo de cien nativos en La Florida. Considérese que, según lo dicho, en este período las fronteras no estaban muy bien delimitadas, de modo que de todo esto participa la isla. La obra es posterior a *La Araucana* (1569, 1578 y 1589), cercana a *La Dragontea* (1602) de Lope de Vega, y narra, como esta, las andanzas de sir Francis Drake por el Caribe y su muerte. Me parece que aunque aparentemente superficiales en el poema, se inscriben voces que relacionan zonas, mares, espacios y épocas. En el siglo XVI, la España de Carlos I y de Felipe II dio curso a una política de hostilidades en la región mediterránea entre los cristianos y el Islam, aplacada mediante una tregua en 1580, y que dejó su huella en la

cultura hispánica. La biografía y la obra del gran Manco de Lepanto, herido en 1571 por los turcos y capturado y hecho prisionero en Argel en 1575 da muestras de aquello: moros (léase turcos) y cristianos, infieles, traiciones, galeotes y galeras, fragatas, piratas y cautivos, esclavos, destierro, arcabuces, ingleses, franceses y españoles reproducen en 1598 en el Caribe aquella zona mediterránea de conflicto, aunque con baja intensidad porque no era una gran guerra, sino escaramuzas para abrir veredas a la explotación de los negocios prohibidos para quienes no fueran españoles. Por otro lado, oraciones y santos religiosos, frailes franciscanos, prédica o indios y gentiles, la cabellera y la muerte, reproducen la dualidad del fermentado lenguaje de la «reconciliación».

Así, Escobedo crea un mundo paralelo, hasta cierto punto esquematizado (o como serie de dibujos animados), que reitera en el Caribe, las luchas del Mediterráneo. Ya que el poema, como el *Diario* y el *Sumario*, tiene cierto tono testimonial que se manifiesta en la narración en primera persona, y la armazón del pensamiento se sostiene sobre la idea de que los acontecimientos (relacionados con la conquista de La Florida y del Caribe) forman parte de un plan divino, también debe considerarse que en la cultura sobrenadan las huellas de la Contrarreforma: Escobedo es un fraile franciscano, pobre, preocupado por sus propios orígenes espirituales y los de la cristiandad, envuelto en el tsunami cultural que arrasaba el mundo americano, o, más bien, el globo terráqueo.

¿Cuáles fueron los destinatarios de la obra? Suponemos que serían franciscanos o dominicos o personas educadas por ellos, devotos católicos interesados en el martirologio de cuatro franciscanos, en la diversidad de sus temas imaginarios-novelescos e históricos, en las breves reflexiones filológicas sobre la vida y la muerte y visiones del más allá. Llama la atención que no fuera publicada la obra sino fragmentariamente en el siglo XVII y en el XXI.

Al iniciar el Canto V, Escobedo se encuentra en Baracoa en Cuba, llamada por él la isla Dorada. Hay aquí otros ele-



L'Isle de Cuba /
Rigoberto Bonne.
1780.

mentos que erigen esta tercera imagen cubana de modo que la atención del poeta gira desde una protesta inicial por el abandono de la tierra, hacia una nueva tipificación de la isla como proveedora de frutos de la gran hacienda, sitio para reproducir una muchedumbre de ganado vacuno y caballar, y, al frente, el criollo: /Oh valor de criollo, a maravilla//De buena cepa nunca mala rama//Si vuestro abuelo y padre fue valiente//Vos lo mostrastes ser a nuestra gente/.

El lector puede avistar:

1. Una confirmación en *La Florida* de las ideas de Colón con respecto a la existencia de minas de oro en la isla.²² Oviedo no lo menciona.
2. Una polémica de base con Colón acerca de la presencia apreciable de nativos. Oviedo en el siglo XVI, como Escobedo en los umbrales del siglo XVII, afirman que han disminuido en número.
3. Hay un diálogo en los tres escritos alrededor de la idea de que los beneficiarios de las riquezas de las Indias deben ser los españoles. En el Almirante, por ser un descubridor para España. En Oviedo, como protesta por el descuido de su heredad por parte de los españoles. En Escobedo, porque observa la proliferación de corsarios y extranjeros (ingleses, franceses, portugueses).²³
4. La disminución de los indios en Escobedo se relaciona con la introducción de otra población que viene de África: los negros africanos, que trabajan de sol a sol para enriquecer a un portugués, y los criollos (travestidos en la fortaleza que demuestran los caballos de la tierra).
5. Han proliferado los cuadrúpedos (caballos y reses, traídos desde España), que Colón intuía como nativos.
6. Si Colón se había desentendido de nombres de árboles y frutos, y Oviedo trata cuidadosamente dos que son mantenimientos (el maíz y la yuca), Escobedo se regodea en las frutas, y, curiosamente, se detiene en dos árboles, uno de ellos simbólico: la ceiba.

7. Hay un preanuncio de luchas intestinas: por causa de la alimentación de los animales, se enfrentan los dueños del ganado vacuno y los jinetes de a caballo.

8. En un perfil que habla de desperdicios y abundancias, la carne de los toros la abandonan al placer de las auras. Y entre los animales del mar, solamente la tortuga es evocada por Escobedo, que se hace eco de Oviedo cuando describe la pesca con la ayuda del pez reverso por los indios.

¿Qué tiene todo esto que ver con la expresión literaria? Por un lado, hay en la literatura un estremecimiento que refracta las realidades históricas que vive el escritor. Imbuidos de poesía, una visita a las desembocaduras de los ríos y las playas nororientales de la isla de Cuba hará que digamos hoy como Colón: «la más hermosa que ojos hayan visto». Y, más que eso, que es circunstancial, la expresión literaria es puro lenguaje, pensado, entendido, sentido desde la actualidad hacia afuera del escritor, estableciendo diálogos con las lecturas del pasado, y proyectándolas al futuro.

Pero también pienso en el lector. El nuevo espacio de sol, luna y mares; el tiempo majestuoso y formal de los indios que dejan la marca de la canoa y la hamaca; los personajes de un color que resuena en estas playas, comienzan a cuajar en las formas literarias españolas.

Las imágenes de Cuba de las que he hablado son puro lenguaje, y fueron escritas para convencer a los lectores de entonces y de ahora de la importancia que tienen estas tierras y su gente en todos los aspectos, pensando en entretener. Así era de amable la publicidad de aquellos siglos.

Notas

¹ Nikos Kazantzakis. *Cristóbal Colón*. [1949] *Tragedia*. (Trad. y prólogo Miguel Castillo Didier). Universidad de Chile/Universidad de Granada, 1997. (Titulada en griego *La manzana de oro*).

² Ha sido editado con ambos títulos.

³ **Habla Colón en primera persona**: Miércoles 24 de octubre.- «Esta noche a media noche levanté las anclas de la isla Isabela del cabo del Isleo, ques de la

parte del Norte a donde yo estaba pasado para ir a la isla de Cuba, a donde *oí* desta gente que era muy grande y de gran trato, y había en ella oro y especerías y naos grandes y mercaderes; y *me amostró* que al Ouesudueste iría a ella y yo así lo *tengo* porque *creo* que sí es así como por señas que *me* hicieron todos los indios de estas islas y aquellos que *llevo* yo en los navíos, porque por lengua no los *entiendo*, es la isla de Cipango, de que se cuentan cosas maravillosas....»

Estilo directo en tercera persona: domingo, 28 de octubre. *Fue* de allí en demanda de la Isla de Cuba al Sursudueste, a la tierra de ella más cercana, y *entró* en un río muy hermoso y muy sin peligro de bajas ni de otros inconvenientes, y toda la costa que *anduvo* por allí era muy hondo y muy limpio hasta tierra. [...] Saltó el Almirante en la barca y *fue* a tierra y *llegó* a dos casas que *creyó* ser de pescadores....

Estilo indirecto en 3ª. persona: *Dice el Almirante que* nunca tan hermosa cosa vido [...] *Dice que* es aquella isla la más hermosa que ojos hayan visto [...] Hasta entonces *no había experimentado* en todas aquellas islas que la mar fuese brava.

⁴ Carpentier, Alejo. *El Arpa y la Sombra*. La Habana: Editorial Letras Cubanás, Cuba, 1979: 73.

⁵ **Narración en primera persona, estilo directo** (que yo conozca, traigo, he visto, creo): 1º de noviembre. «Esta gente -dice el Almirante- es de la misma calidad y costumbre de los otros hallados, sin ninguna secta que yo conozca, que hasta hoy aquestos que traigo no he visto hacer ninguno oración, antes dicen la Salve y el Ave María, con las manos al cielo como le muestran, y hacen la señal de la cruz. Toda la lengua también es una y todos amigos, y creo que sean todas estas islas y que tengan guerra con el Gran Can, a que ellos llaman Cavila y a la provincia Bafan. Y así andan también desnudos como los otros».

Narración en primera persona, estilo indirecto: «Y es cierto -dice el Almirante- que esta es la tierra firme y que estoy -dice él- ante Zaitón y Quinsay, cien leguas poco más o poco menos lejos de lo uno y de lo otro, y bien se muestra por la mar que viene de otra suerte que hasta aquí no ha venido, y ayer que iba al Noroeste hallé que hacía frío».

Narración en tercera persona, estilo indirecto: «Esto dice el Almirante. El río dice que es muy hondo, y en la boca pueden llegar los navíos con el bordo hasta tierra; no llega el agua dulce a la boca con una legua, y es muy dulce».

⁶ El 21 de octubre, ya tiene el propósito de partir para «otra isla grande mucho, que creo que debe ser Cipango, según las señas que me dan estos indios que yo traigo, a la cual ellos llaman Colba [...] y según yo hallare recaudo de oro o especería determinaré lo que he de hacer». El 23, ya la llama isla de Cuba, y tiene noticias de su grandeza y riqueza. El 24 levanta anclas de la isla Isabela para ir a la isla de Cuba, que, según dicen, es muy grande y de gran trato y había en ella oro y especerías y naos grandes y mercaderes.

⁷ «Así que ayer vino a bordo de la nao una almadía con seis mancebos, y los cinco entraron en la nao; estos mandé detener y los traigo. Y después envié a una casa que es de la parte del río del Poniente, y trajeron siete cabezas de mujeres entre chicas y grandes y tres niños. Esto hice porque mejor se comportan los hombres en España habiendo mujeres de su tierra que sin ellas, porque ya otras muchas veces se acaeció traer los hombres de Guinea para que aprendiesen la lengua en Portugal, y después que volvían y pensaban de se aprovechar de ellos en su tierra por la buena compañía que les había hecho y dádvas que se les había dado, en llegando en tierra jamás parecían. Otros no lo hacían así. Así que, teniendo sus mujeres, tendrán ganas de negociar lo que se les encargare, y también estas mujeres mucho enseñarán a los nuestros su lengua, la cual es toda una en todas estas islas de India, y todos se entienden y todas las andan con sus almadías, lo que no han en Guinea, adonde es mil maneras de lenguas que la una no entiende la otra. Esta noche vino a bordo en una almadía el marido de una de estas mujeres y padre de tres hijos, un macho y dos hembras, y dijo que yo le dejase venir con ellos, y a mí me aplogó mucho, y quedan ahora todos consolados con el que deben todos ser parientes, y él es ya hombre de cuarenta y cinco años». Todas estas palabras son formales del Almirante.

⁸ Las Casas lo identifica con el puerto de Baracoa. En este puerto Colón se detiene casi dos semanas.

⁹ Carlos Bousoño. *Épocas literarias y evolución. Edad Media, romanticismo, época contemporánea*. Madrid: Ed. Grados, 1981.

¹⁰ 1492 anuncia una nueva época a partir de los esquemas culturales, sociales y políticos triunfantes: un dios, un rey, una patria en donde vive el rey, y una lengua. Pero, además, el providencialismo que tiñe la cultura entiende un manejo centralizado de la economía y de las riquezas. Los moros y los judíos son expulsados de España; Fernando e Isabel afianzan la figura real que encabeza el gobierno desde España, por designio divino; es publicada la primera *Gramática de la Lengua Castellana*; Cristóbal Colón descubre para los europeos un enorme continente. En fin, Dios le ha entregado las nuevas tierras al rey de los «cristianos» para su mayor riqueza. Aquí me detengo a considerar que los cristianos (así se autodenominaban los españoles) venían de ocho siglos de

guerra «santa» contra los moros por el dominio de la Península. En tal autodenominación residía una idea religiosa a propósito para iniciar el rechazo de las diferencias entre los humanos.

¹¹ Beatriz Pastor. *Discurso narrativo de la conquista de América*. La Habana: Casa de las Américas, 1983. Capítulo V l. 1. «La imagen de un mundo desconocido» y 2. «El desconocimiento de un mundo real».

¹² Véase Margarita Vásquez. *Sumario de la Natural Historia de la Indias: Imago texti: brotes de un ensayo*. Discurso de ingreso a la Academia Cubana de la Lengua como académica correspondiente. La Habana, 11 de febrero de 2013. www.acul.ohc.cu/

¹³ Hidalgo madrileño de antigua familia asturiana, que fue mozo de cámara del infante don Juan. Ballesteros Gaiibrois, en *Fernández de Oviedo, etnólogo*, «pone de relieve su cultura humanística, que le permitió entender mejor, con la comparación de los pueblos clásicos, los usos y costumbres de los primitivos». En Antonello Gerbi, *La naturaleza de las Indias Nuevas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978 (en español) Ira. reimpresión, 1992.

¹⁴ Primeras líneas del Capítulo VIII de Gonzalo Fernández de Oviedo. *Sumario de la natural historia de las Indias*: «De la isla de Cuba y de otras, que son San Juan y Jamaica, todas estas cosas que se han dicho de la gente y otras particularidades de la isla Española, se pueden decir, aunque no tan copiosamente, porque son menores; pero en todas ellas hay lo mismo, así en mineros de oro y cobre, y ganados y árboles y plantas y pescados y todo lo que es dicho; pero tampoco en ninguna de estas otras islas había animal de cuatro pies, como en la Española, hasta que los cristianos los llevaron a ellas, y al presente en cada una hay mucha cantidad, y asimismo mucho azúcar y cañafistola, y todo lo demás que es dicho». Gonzalo Fernández de Oviedo. *Sumario de la natural historia de las Indias*.

¹⁵ Gonzalo Fernández de Oviedo. *Sumario de la Natural Historia de las Indias*, México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

¹⁶ Oviedo vino a las Indias por primera vez como veedor de las fundiciones del oro de la Tierra Firme en la Gran Armada de Castilla del Oro (1513-1514) comandada por Pedrarias Dávila. Hizo seis veces el viaje trasatlántico, según Gerbi, para acusar y defenderse.

¹⁷ Antonello Gerbi, op. cit.: 328, informa sobre una carta de Carlos I el 25 de octubre de 1533, a Oviedo: «También vi lo que dezís que tenéis escrito y entendedís embiar probado con cinco autores, que esas islas fueron del rey de España duodézimo, contando desde el rey Túbal, que tomó ciertos reinos después de Hércules, año de 1558 antes que nuestro Redemptor encarnase, de manera que este presente año se cumplen 3091 años que esas tierras eran del cetro real de España, y que, no sin gran misterio, a cabo de tantos años, las volvió Dios a cuyas eran, y todo lo demás que cerca desto dezís, y holgaré de ver el fundamento que para ello tenéis; y así os mando que si cuando ésta recibáis no lo haviéredes embiado, lo embiéís en el primer navío que para estos reynos partiere, y duplicado en caso que lo haviéredes embiado».

¹⁸ «Quinto Curcio, en su libro quinto, dice que Alejandro allegó a la ciudad de Memi, donde hay una gran caverna o cueva en la cual está una fuente que mirabilmente desparce gran copia de betún; de manera que los muros de Babilonia pudiesen ser murados de betún, según el dicho autor dice», *Sumario*: 103.

¹⁹ José Martí. De «Académica». *Free verses. Versos libres*. Keith Ellis (ed.). La Habana: Editorial José Martí. 2012.

²⁰ Ver epígrafe de José Martí: /Lo que es cierto, no es cierto;/que la estrofa/ (...)/que el blando manto de la tierra rompe (...)/no ha de cantarse, no, sino las pautas/que en moldecillo azucarado y hueco/Encasacados dómimes dibujan.../

²¹ Que parta sin que haga resistencia / En un navío que navega luego / Con cierto capitán hasta La Habana / Y allí aguarde a mi gente franciscana.

²² Verá quien estuviere en La Dorada / (que así llaman la isla referida, / aunque pobre de gente y despreciada), / mucha copia de frutas y comida. / fuera de todo el mundo respetada / si de españoles fuera guarnecida, / porque hallaran en ella minas de oro / que tiene cada una gran tesoro.

²³ Antes fue como un Cid al adversario / Y entrando el galeón con su estandarte / Mostraba su valor cual otro Marte.

Hidalgo de Caviedes en la cultura hispanocubana

Elisa Serrano González
Investigadora y restauradora de
pinturas y murales. Ha publicado
artículos sobre su especialidad.

Revelación

El reconocimiento para la conservación de una obra de arte nos permite leer lo oculto, conocer más de su historia y de la espiritualidad que le dio origen. De esta manera, y desde mi profesión de restauradora de murales en Cuba, en el año 2002 me acerqué por primera vez al maestro de la plástica española Hipólito Hidalgo de Caviedes (Madrid, 1902-1994). En esa fecha, iniciaba el dictamen del estado de conservación de la pintura mural que él realizara en 1957 en el restaurante L'Aiglon del hotel Habana Riviera del Vedado. Coincidentemente, cuando comencé a estudiar su obra se cumplía el centenario de su natalicio. Ocho años después, inicié un segundo acercamiento cuando elaboraba términos y definiciones para la base de datos del Inventario del Arte Mural en

Cuba. Amplié la investigación, y recopilé alguna información dispersa en bibliotecas, fuentes digitalizadas, archivos personales e información oral, en Cuba y en el extranjero. Profundicé en los signos de su vida, en la imagen compositiva de su obra, en su contenido social e histórico, y en las lecturas técnicas que seleccionó como medio de realización para lograr un fin. En esa ocasión me aproximaba más a «tocar su alma», y a valorar mejor su obra. No tenía dudas de que me encontraba ante un humanista y místico, un incansable creador de refinada cultura, un vanguardista en el arte, que dominó la pintura, el dibujo, la ilustración y el mural en sus diferentes manifestaciones; con preferencia expresa por los temas costumbristas y religiosos. También se destacó en el retrato: varias familias en La Habana (1937-1961) se enorgullecían de mostrar en sus paredes un retrato de uno o más de sus miembros realizado por Hidalgo de Caviedes. Sus pinturas y murales dejaron significativas huellas en la cultura cubana. Una parte de su quehacer artístico en América y Europa, se muestra fundamentalmente en La Habana, con obras que enriquecen las páginas de la transculturación hispana en la plástica cubana, desde una actitud de respeto y defensa de la identidad cubana.

Formación y primeros logros en su vida artística.

Hipólito Hidalgo de Caviedes nació en Madrid, el 13 de julio de 1902, en calle Malasaña, no.9, hijo de don Rafael Hidalgo de Caviedes (1864-1950), y doña María Gómez Cotelí. Cuando aún no había cumplido los nueve años presentó su primera exposición de dibujos y acuarelas en la Sala Iturriz de Madrid, luego fueron expuestos en Buenos Aires. Se formó con su padre, pintor de profesión, fundador del Museo de Arte Moderno de Madrid y su vicedirector durante varios años. Los estudios académicos en Artes Plásticas los realizó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1920 frecuentaba las tertulias del Café Pombo, en la calle Carretas no. 4, cerca de la puerta del Sol. Estas tertulias las fundó y mantuvo desde 1912 hasta



Arriba: Hidalgo de Caviedes a su llegada a la Habana en 1936, con su esposa e hijos.
Pág. 21: Autorretrato de Hidalgo de Caviedes.
Exposición Colegio de Arquitectos de La Habana, 1937.
Fotos: Cortesía de la autora.



1937, el escritor Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), como principal foco de atracción de tertulianos antiguos y los que aparecían por primera vez. Caviedes fundó y frecuentó las tertulias de Platerías en la calle Mayor, junto al escritor Eugenio Montes Domínguez (1900-1982), y otros destacados intelectuales. Asistía a las tertulias del Café de Correos con Federico García Lorca, León Felipe, Kotapos, y otros. Las tertulias en los principales cafés de Madrid, durante el primer tercio del siglo XX, eran espacios de sociabilidad cultural, a donde los participantes iban atraídos por la renovación estética de la vanguardia. Simultáneamente, frecuentaba la Residencia de Estudiantes en la calle Pinar, -auténtico espacio de debate y difusión por escritores, artistas y científicos de ideas vanguardistas de la Europa de entreguerras- por su vinculación como alumno de la Institución Libre de Enseñanza, que entre sus principales objetivos tenía la modernización de España. Era miembro de la Sociedad de Artistas Ibéricos, fundada en 1925, e integrada por creadores de diferentes estilos y preferencias, con la intención de organizar una fuerza de vanguardia que renovara las tendencias tradicionales representadas por la Academia. Expuso con el grupo de artistas ibéricos en París, Copenhague, Oslo, Monza y el Oeste de los Estados Unidos. En esa época hubo un auge de revistas literarias y artísticas, donde los consagrados y las jóvenes promesas encontraron un espacio para exponer sus opiniones e ideas artísticas y literarias. Caviedes era ilustra-

dor habitual de la revista *La Esfera*, de tendencia modernista (1914-1931), e hizo ilustraciones en otras revistas, como *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo*, y el periódico *ABC*, para el que continuó realizando artículos e ilustraciones hasta los 60. En 1933 obtiene pensión en la Junta de Ampliación de Estudios en Madrid, lo que facilita la oportunidad de realizar estudios complementarios de especialización en la compleja técnica de pintura mural al fresco y en otras técnicas murales, en la Academia de Bellas Artes de Florencia, con Galileo Chini, y en la Escuela Estatal Unida para las Artes Libres y Aplicadas, en Berlín, con Otto Danenberg. En Alemania realiza un retrato al fresco del arquitecto Hans Poelzig (Berlín, 1869-1936) arquitecto, pintor y escenógrafo, adscrito al expresionismo, que se considera que influyó en su evolución artística.

Más de un espacio público en Madrid muestra murales de Caviedes. En esta ocasión, solo citaré dos edificios emblemáticos: el de la Telefónica, y el Capitol o edificio Carrión, ambos en la Gran Vía. En el primero, realizó una pintura mural en 1930 que representa un Mapamundi. En el Bar Capitol colaboró en 1934 con los arquitectos que se encargaron de su diseño, en el mobiliario y la decoración, con un estudiado empleo del color y las texturas. Otros murales de Caviedes se mostraban en el Restaurante Fuentelarreyna del Monte del Pardo, en el Centro de la Construcción, La Ballena Alegre, Bar Chicote, Bar Gong, Sederías de Lyon, Sala Zato, Cafés Santa, en la Iglesia del Divino Maestro de Miranda de Ebro, entre otros espacios.

El triunfo le llega en 1935, cuando es el primer español en obtener el Premio Internacional de Pintura del Instituto Carnegie de Pittsburgh, Pensilvania, con su obra *Elvira y Tiberio*, lo que representa a una pareja de negros del sur de los Estados Unidos, vistiendo sus mejores galas de domingo. Luego formó parte de la colección de pinturas del Museo de Arte de San Diego, California. En algunas de sus pinturas se encuentra la presencia de negros de diferentes culturas, tal vez queriendo demostrar de manera consciente o inconsciente su rechazo a cualquier tipo de discriminación humana. El Premio Internacional de Pittsburgh ya se le había otorgado a Pablo Picasso en 1930, si bien por la sección francesa. En 1939, Hidalgo de Caviedes sería Miembro del Jurado para otorgar los premios de este Instituto. La convocatoria requería que las obras tuvieran un carácter universal y estrictamente contemporáneo, que fueran de artistas vivos que hubiesen realizado la obra durante los últimos cinco años. En 1936 realiza en Roma los murales en el Pabellón de España para la Exposición Mundial de la Prensa Católica del Vaticano. El escritor y crítico de arte español Juan Antonio Gaya Nuño (1913-1976) valoró a Hidalgo de Caviedes como el artista español más prometededor de los años 1930 a 1936.

Hipólito Hidalgo de Caviedes en La Habana.

Hidalgo de Caviedes llega a Cuba en 1936, acompañado de su esposa cubana Nohemí Labrada, y de sus tres hijos, para fijar su residencia en La Habana. Nohemí era hija de la escritora camagüeyana Emilia Bernal Agüero (1882-1964), y es posible que ambas hubiesen conocido a Caviedes cuando Emilia visitaba la Residencia de Estudiantes a su paso por Madrid. Caviedes venía de los Estados Unidos, después de haber recibido el Premio Internacional de Pintura del Instituto Carnegie en 1935. Ya había alcanzado una sólida cultura, vastos conocimientos y reconocimientos artísticos. Tenía el aval de prestigiosos intelectuales del siglo XX, entre los que citaré a dos. En primer lugar, Eugenio D'Ors (1882-1964), filósofo y crítico de



arte español, que habló del «ojo de arquitecto» de Caviedes, y «de como en él se hace sentimiento el cálculo, y cálculo el sentimiento» (Viñolas, 36). Con este criterio D'Ors quiere destacar su sólida formación como muralista, por la perfecta y armoniosa integración de sus obras a la arquitectura, y por la monumentalidad de la composición de la imagen, expresada con línea depurada, en la que se destaca la poliangularidad, con la intención de romper la superficie plana del muro, hasta crear ilusiones ópticas que amplían el espacio real de la arquitectura y lo caracterizan con el relato del tema seleccionado; o con el sentido decorativo en otros casos, en correspondencia con las funciones del espacio, y consecuente con la asociación de sus dos vocaciones, la arquitectura, sin estudios académicos, y la pintura, su razón de ser hasta el final de sus días. El otro es José Camón Aznar (1898-1979), catedrático e historiador español, quien al referirse a Caviedes decía: «No son solo valores técnicos los que juegan en la pintura de Hipólito Hidalgo de Caviedes. Hay en todas sus obras un halo de misterio que podemos decir que constituye un fondo espiritual de sus creaciones». (Viñolas, 64). Considero que en esta valoración está implícito un análisis de la polaridad de una obra de arte: la material y la espiritual. El conocimiento de la técnica en Caviedes quedó demostrado en las diversas realizaciones que llegó a dominar a la perfección, y que testimonian quienes lo conocieron o trabajaron con él. La espiritualidad es la esencia misma de su obra, y los umbrales de ilusión logrados, hacen más profundo y místico el sentimiento.

En *El Diario de la Marina*, encontramos una interesante entrevista, que le hiciera el periodista Armando Maribona, a su llegada a La Habana, con fecha 13 de diciembre de 1936.

Esta entrevista demuestra la admiración y respeto de Caviedes por la cultura cubana, por su arquitectura y por su naturaleza, así como su visión de futuro. Él consideraba que después de la industria azucarera, sería el turismo la principal fuente de riqueza del país. Expresa la necesidad de preservar las riquezas naturales y culturales de Cuba, para ser independientes económicamente, y la defensa de los valores arquitectónicos existentes desde la época colonial. Algunos retazos textuales de esta entrevista en las palabras de Caviedes así lo evidencian:

Cuba está llena de tradición y de belleza propia (tiempo y espacio) de lo cual creo no es tan rica Miami, digamos, dirigiendo la mirada hacia donde los demás la dirigen [...] recuperar la riqueza forestal, y las maderas de Cuba volverán a ser famosas. Entonces no dependerían de los mercados exteriores y los policías podrían dejar de decir OK [...] lo nuevo tiene que ser moderno y es tan disparatada la imitación de un estilo viejo, como su destrucción. Lo que nunca debe dejar de ser cubano (Serrano, 2011)

Su defensa de los valores patrimoniales y de la autenticidad arqueológica del pasado, lo lleva cinco años más tarde, a formar parte de una Comisión técnica para la restauración y conservación de la Catedral de La Habana. Esta Comisión fue el Patronato Pre Restauración y Conservación de la Catedral, creado mediante resolución del Arzobispado de la Habana, en 1941 (Rigol, 18).

En 1937 realiza en La Habana su opera prima en pintura mural al buen fresco, en la capilla del Colegio de Belén por encargo de los padres jesuitas y del reconocido arquitecto cubano Leonardo Morales y Pedroso. Luis de Soto (1893-1955), destacado historiador, profesor y crítico de arte cu-

Pág. 22: Pintura Mural al buen fresco en la capilla del Colegio de Belén, 1937.

Arriba: Escena central del buen fresco en la antigua sede del periódico *Diario de la Marina*, 1953.

Abajo: Pintura mural al seco en el antiguo Banco Pedroso, 1954.



bano, en el acto inaugural del mural en noviembre de 1937, expresó: «Es un jalón en la Historia de la pintura en Cuba» (de Soto, 5), expresando así que en la historia de la pintura en Cuba había que incluir y reconocer la obra de Caviedes. Teniendo en cuenta la escasa experiencia práctica y monumental en el dominio de la técnica al fresco por nuestros pintores hasta esa fecha, el aporte de su pintura mural al fresco se hacía más notable. Los personajes que componen esta obra los describió el Padre Francia, rector del Colegio de Belén, la tarde en que quedó inaugurada la capilla. En síntesis, refiere que:

la composición de la obra se divide en tres escenas, al centro, el grupo tradicional de la Natividad, con la Virgen María, el niño Jesús y San José. A la derecha, una página de los Anales de la Compañía de Jesús, donde se reconoce a San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, San Francisco de Borja que envió los primeros misioneros Jesuitas a las Antillas y Centroamérica, los Santos Jóvenes Luis Gonzaga y Estanislao de Kostka, modelos y patronos de las dos congregaciones Marianas establecidas en el Colegio, San Pedro Claver, Apóstol de los esclavos negros, San Roberto Belarmino, representante de la Ciencia de la Compañía de Jesús, y por último al Padre Munar, fundador del Colegio de Belén, y su primer Rector. A la izquierda de la composición un retazo de la historia de Cuba, con la representación de Cristóbal Colon, Fray Bartolomé las Casas, Diego Velázquez, Agüero, el padre Varela, y el Dr. Carlos J. Finlay, médico por muchos años del Colegio de Belén. (Soto, 3)



En su artículo «La pintura religiosa en Cuba», Monseñor Ángel Gaztelu (1914-2003) expresa que:

Merece también mención en la pintura religiosa en Cuba, el pintor español Hipólito Hidalgo de Caviedes, que hace largos años reside en La Habana y que ha pintado varios frescos en Iglesias, Capillas, Edificios Eclesiásticos, siendo los más notables el de la Capilla del Colegio de Belén y el del Buen Pastor, en la Capilla del Seminario Diocesano. Este pintor, excelente por su segura y limpia técnica, maestro conocedor de su oficio, nos entrega sus acabadas obras dentro de una modernidad serena y delicada, de un tanto hialina y congelada perfección (Gaztelu, 2005)

Aunque establece su residencia en La Habana hasta 1961, durante su permanencia en Cuba y por intereses artísticos, tiene estancias prolongadas en Estados Unidos y Puerto Rico. En 1937, expone obras sobre otros soportes con dimensiones de caballete, en el Colegio de Arquitectos de La Habana; donde además muestra sus bocetos de las pinturas murales a ejecutar en El Casino Español de la Playa. De 1938 a 1940, expone en la Galería de Paul Reinhardt, de



Pintura mural al seco en el Restaurante L'Aiglon, extremo izquierdo y derecho. Hotel Habana Riviera, 1957.

Nueva York; y en 1944 y 1956, en el Lyceum Lawn Tennis de La Habana. En los fondos del Museo Nacional de Bellas se conservan obras de su autoría sobre diferentes soportes, en tela, cartón y cartulina, de los años 40 y 50 del siglo XX. Monseñor Carlos Manuel de Céspedes García Menocal, me expresó que a la autoría de Hidalgo de Caviedes se debe la pintura mural al fresco que relata la muerte de San Agustín, en la iglesia de San Agustín, de La Habana, obra de los arquitectos Víctor Morales y Leonardo Morales, en la primera mitad de los años 40. Esta información la había recibido de los padres agustinos y de Cintio Vitier, el destacado escritor y crítico. La composición y el relato de este mural me recuerda el «Entierro del Conde de Ordaz», del Greco. En 1948, Caviedes fue nombrado Director del Museo Diocesano de la Habana.

Su aporte académico a la actividad universitaria se desarrolló en el Departamento de Historia del Arte de La Universidad de la Habana, donde a solicitud del Dr. Luis de Soto y de la Dra. Rosario Novoa, realizó una experiencia práctica en los muros que circundaban el mencionado Departamento, donde demostró los pasos a seguir en la realización de una pintura mural al fresco, para que quedara en la superficie parietal como exposición didáctica docente. Adicionalmente, como material visual docente, también se mostraba en las clases una filmación de Hidalgo de Caviedes ejecutando un mural al fresco en la residencia de María Luisa Gómez Mena, Condesa de Revilla de Camargo, en La Habana (de Juan, 14-15). Su vocación para la docencia en esta región del Caribe, ya había dejado huellas en Puerto Rico, en los 40, cuando dictó cursos en la Academia de Arte Edna Coll.

Los años 50 del pasado siglo fueron fructíferos en sus realizaciones murales en Cuba. En la actualidad tenemos como referencia el valioso testimonio del escultor Adolfo González Crespo, quien a partir de 1950 fuera alumno-ayudante de Caviedes, en la Escuela Nacional de Bellas Artes de San Alejandro, donde posteriormente se graduó de pintura en 1953, y de escultura en 1956. Más tarde devino en excelente profesor de escultura en la misma Academia, y en esta asignatura fue mi profesor en los 60. Del Prof. Adolfo relataré vivencias y anécdotas de sus experiencias al lado de Caviedes durante toda la década de 1950, en la realización de un considerable número de murales en La Habana y Matanzas. Desde su posición ini-

cial como alumno-ayudante, y luego como graduado de Artes Plásticas, siempre apreció los conocimientos que recibió del maestro. Lo admiró y respetó, así lo demuestra su cuidado al conservar bocetos, fotos, notas, y recortes de publicaciones en revistas y periódicos, sobre la obra de Caviedes en Cuba y en los Estados Unidos. Ha protegido hasta el más pequeño papelito donde el maestro le orientaba la tarea a realizar en el día, cuando se ausentaba por gestiones de la obra en ejecución, lo que demuestra la armonía del trabajo en equipo entre Caviedes y Adolfo. Comenzando esta década, Hidalgo de Caviedes realizó la pintura mural al fresco del hotel Internacional de Varadero, con el tema de la vida en el mar; y el Mapamundi de las oficinas de la revista *Selecciones*, editada en español en la Habana. De 1952 es su pintura mural al seco en el Banco Godoy Zayán, situado en el edificio La Metropolitana, de La Habana Vieja. El tema está inspirado en un grabado del pintor y litógrafo francés Eduardo Laplante, de 1852, y es de destacar que lo realiza a los cien años de la ejecución del grabado. Hidalgo de Caviedes representa, en primer plano las obras de construcción de San Carlos de La Cabaña, en la bahía de La Habana, y en el punto más alto del litoral Este; construcción que fuera terminada en 1774. Este primer plano hace más profunda la perspectiva de la vista a vuelo de pájaro de La Habana y su bahía. En este mismo año realizó otro mural al seco en el vestíbulo de un edificio situado en Calzada y 10, en el Vedado, donde nuevamente recurre al tema del mar, con el amor, la música y los pescadores.

En el edificio del *Diario de la Marina*, donde hoy se encuentra la Editora Abril, en el Paseo del Prado, creó en 1953 su magnífica pintura mural al buen fresco, cuando se cumplía el ciento cincuenta aniversario de la fundación de dicho periódico. La ubicación del mural en lo alto del muro, al igual que en otros frescos realizados por Caviedes, le da una posición ventajosa para la conservación, siempre que no estén expuestos a la humedad por filtración, u otros daños antrópicos. El profesor Adolfo González recuerda el rigor de Caviedes al ejecutar sus frescos y sus obras en general, y nos hace una anécdota que él presencié ante este mural. Nos dice:



era muy exigente en la selección de los pigmentos a introducir, en ocasiones no cumplían con los requerimientos establecidos, por humedad y contaminación por microorganismos, o por no ser de origen mineral como la técnica al fresco lo exigía, y no los empleaba. Si tenía dudas en cuanto a la calidad de un pigmento lo mandaba a analizar en los laboratorios de la Universidad de La Habana. A causa de esto, tuvo que cambiar la imagen de un monje jesuita proyectada para este fresco, por la de un monje franciscano, y pedir la debida autorización eclesial para el cambio de la orden.

Más adelante nos dice:

en este mural Caviedes se representó en una de las figuras masculinas que sostiene una plana del periódico para su revisión de impresión, en otro extremo del mural representó a su segunda esposa, la cubana Silvia Aróstegui, leyendo el periódico (Adolfo, 2010)

La pintura mural al seco que hizo en 1954, en el Banco Pedroso, situado en la Plaza San Juan de Dios, representa una vista de esta plaza en 1824, desde el sitio que ocuparía el banco. En la actualidad funcionan allí las oficinas de la Dirección Municipal de Vivienda, del Centro Histórico de la Habana Vieja. Personas que visitan este sitio comentan con agrado que al contemplar esta escena, pueden viajar en retrospectiva y disfrutar de una escena costumbrista del siglo XIX. El Profesor Adolfo nos dice que en este mural Caviedes se representó, y también a su hija. En el mismo año realiza en Galbán Lobo Trading Company, en la Habana Vieja, la pintura mural de ciento ochenta y dos metros cuadrados sobre la industria azucarera en Cuba, con la secuencia de cinco escenas: «La caña», «Batey», «Máquinas», «Envases», y «La exportación», en las que representa todo el proceso. En la trayectoria de los murales de Caviedes en La Habana, consta entre otros, el realizado en la Aduana de La Habana.

Alterna la creación de murales con composiciones y retratos de caballete. Las dotes de Hidalgo de Caviedes para el retrato fueron conocidas en La Habana de los años 50. Entre otros retratos está el de la joven Elizabeth Landreth (1956) hija del representante de una compañía farmacéutica norteamericana, y amigo de Caviedes. Dos años más tarde hizo la serie de pinturas «Identidad Norteamericana», para la Robert Tobacco Company, de Neptuno e Industria. En 1956, había realizado un mural en las oficinas de la dirección del Hospital Curie, hoy Hospital Oncológico,

y en 1957 llevaría a efecto otros tres murales, uno de ellos, en el Banco Continental del edificio Focsa, que muestra las industrias más sobresalientes de la economía cubana de entonces: la ganadera, la azucarera, la tabacalera, la pesquera, la minera, y la construcción. Mientras ejecutaba esta obra, y en unos de sus descansos, le hizo un excelente retrato a su colaborador, Adolfo González, que él conserva con mucho aprecio en su hogar de Marianao. Este aprecio y respeto era mutuo. Lo percibo entre las líneas de los mensajes en papel y grafito de Caviedes a su ayudante y colaborador, y en las anécdotas contadas por el profesor Adolfo. En este mismo año está datada la pintura mural al seco, en técnica mixta al temple y látex, que se conserva en el Restaurante L'Aiglon del Hotel Habana Riviera. Representa de manera escenográfica la etapa de la colonización española en Cuba, con sus clases sociales. En primer plano la escena central, con la imagen de una cortesana cortejada por un noble y un militar. La escena del extremo lateral derecho representa la presencia de la cultura africana, con su música y danza en época de carnaval. La escena del extremo lateral izquierdo, pudiera ser el puerto de la Habana y la Plaza de San Francisco, donde un niño está empujando un papalote y dos parejas de la alta sociedad disfrutan de la mutua compañía y del paisaje, teniendo como fondo un arco de medio punto con luceta, como símbolo de nuestra arquitectura colonial. El gallo casi en primer plano y muy enfocado, como símbolo del criollismo y la naturaleza de lo cubano. La pintura original indica una técnica mixta: graso sobre magro, la cual desde la antigüedad proporciona buenas propiedades de conservación a las obras. La pintura fue aplicada sobre láminas plateadas adheridas al enlucido a través de un mordiente, y luego cubiertas con betún de Judea. Esta solución técnica se integra en una agradable armonía decorativa y de efecto espacial con los espejos laterales, colocados en los dos extremos del mural, que a su vez están decorados con betas doradas. Próximamente esta obra recibirá tratamiento de conservación y restauración para rescatar la transparencia, luminosidad y profundidad cromática que caracteriza a la obra de Caviedes, desvirtuada entre 1992 y 1994, por superposiciones cromáticas ajenas a ella. El Hotel Habana Riviera, con sus murales integrados, y otros significativos valores artísticos del inmueble, ha sido declarado Patrimonio Nacional en 2012, lo que permitirá su mejor protección.



El tercer mural del año 1957, lo realizó en el Restaurant-Bar Gaviria, de Calzada y M. El 19 de mayo de este año, expone obras de caballete junto a otros artistas cubanos en la antigua Iglesia de Paula. La exposición de Pintura Cubana fue inaugurada por el Patronato de Bellas Artes, con la contribución especial del Instituto Musical de Investigaciones Folklóricas, que dirigía el maestro Odilio Urfé. Entre los artistas que presentaron cuadros y esculturas se encontraban, Mirta Cerra, Hipólito Hidalgo de Caviedes, Hugo Consuegra, Darié, Mijares, Milián, Escobedo, López Dirube; unos dibujos de Ponce, Portocarrero, María Luisa Ríos, Raúl Martínez, Carlos Sobrino, Escobedo, Llinás, Carmelo, Antigua, Collada, y Gelabert, entre otros.

Uno de sus murales al fresco en casas habaneras, lo realizó para la residencia del Dr. Julio Martínez Páez (1908-2000) a quien lo unían lazos de amistad. Es considerable la cantidad de murales que Caviedes integró en residencias y edificios donde habitaban familias habaneras interesadas en su reconocido conocimiento y talento. Sin contar los que realizara en su país natal, suman más de cien los murales de Caviedes en Cuba, Puerto Rico, y Estados Unidos. Sobre estos murales, Enrique Lafuente Ferrari, catedrático e historiador de arte español, expresó en 1970, en su «Recepción y contestación al Discurso de ingreso del académico electo Hipólito Hidalgo de Caviedes, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid»: «Lo que por fotografías conozco de esta ingente tarea me da derecho a afirmar que su concepto moderno, su exquisito buen gusto, refinada composición y ejecución, llena de sabiduría y aliento poético, apenas tienen, en su género, nada con que compararse de lo realizado en España». (Hipólito, 53). En la propia «Contestación», Ferrari reseña la integración natural de Caviedes a la vida social y artística de Cuba, y las relaciones de amistad que estableció con destacados artistas y escritores cubanos como Cundo

Bermúdez, René Portocarrero, Amelia Peláez, Martínez Pedro, Lezama Lima, Alejo Carpentier, Jorge Mañach y Fernando Ortiz, entre otros.

En 1958 Caviedes ejecutó un mural de azulejos de noventa y cinco metros cuadrados, junto a la destacada ceramista cubana Marta Arjona (1923-2006), en el que se relata en orden cronológico la historia del hospital Nuestra Señora de las Mercedes: su fundación en 1603 por los hermanos de San Juan de Dios, en el edificio que ocupaba el Hospital de San Felipe y Santiago, en La Habana intramuros; el establecimiento posterior, en 1861, en el último piso de la cárcel de La Habana, y en 1886, cuando se instala en el área de L y 23, en el Vedado, hasta que en 1958, es ubicado en Zapata y D, en el Vedado, con el nombre de Hospital Universitario Nuestra Señora de las Mercedes, hoy Hospital Manuel Fajardo. El ángel azul y blanco personifica a su último amor de la Habana, una mujer llamada Marieta, de origen húngaro y radicada en Brasil. Su última casa habanera está situada en la Quinta Avenida, en Miramar, donde aún se conserva un pequeño mural en azulejo que se derivó de la interpretación que hiciera Caviedes de Marieta, en el mural del mencionado Hospital Nuestra Señora de las Mercedes. El profesor Adolfo González me comenta que también en esta década de los 50, Hidalgo de Caviedes realizó escenografías para el teatro de la comunidad norteamericana, la Community House, de Miramar, sobre todo, cuando algún amigo actor se presentaba en escena. Es de mencionar además la escenografía que realizara para el Ballet «Las Bodas de Aurora», de la Compañía de Ballet Alicia Alonso. Al finalizar mi entrevista al Prof. Adolfo González, me detengo a observar una pintura de su colección, titulada «Ruinas», de 1950, que Caviedes le obsequiara, y que formó parte de las veintisiete obras de su exposición en el Lyceum Lawn Tennis Club, inaugurada y presentada por Jorge Mañach, el 22 de mayo de 1956. La

bomba atómica y su devastadora consecuencia para la humanidad, fue el motivo de inspiración para la creación de esta obra. Entre 1958 y 1960, se mantuvo residiendo en el Sur de los Estados Unidos, en Alabama y Florida, pintando retratos y composiciones de caballete. (Serrano, 2012)

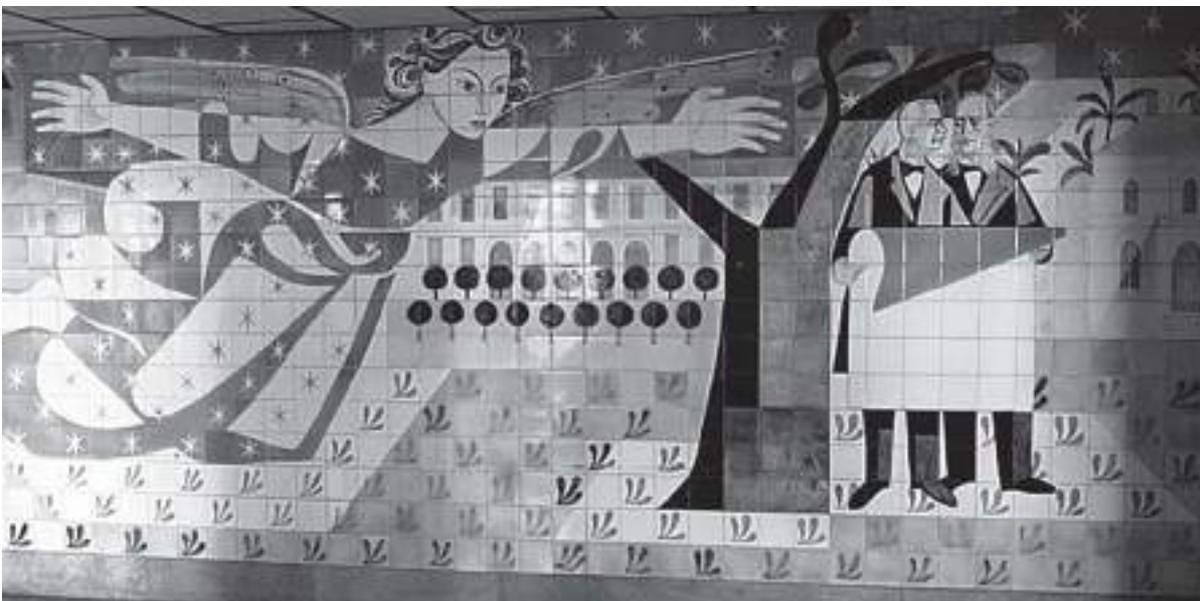
Regreso a la semilla.

En el año 1961 regresa a su país natal, y continúa trabajando y exponiendo en prestigiosas galerías de España, Estados Unidos y Costa Rica. Ilustra las *Novelas ejemplares* de Cervantes, el *Libro de buen Amor*, del Arcipreste de Hita, y otros. Volvió a beber en las fuentes de su tierra natal, en las costumbres de los campesinos, y de las hieráticas mujeres vestidas de negro. Se mantuvo consecuente con su marcado expresionismo, su monumentalidad de grandes planos y especial síntesis, y su halo de tragedia contenida, que siempre lo caracterizaron. Su obra «Maternidad»,

ca de lo visible, Y, sobre todo, independencia, fidelidad a la personalidad propia, desdén por la adulación a las modas o al poder, sin ignorar nada, ni la disciplina del oficio ni el estímulo de la creación (Viñolas, 39, 40)

En 1986 se le hizo un homenaje de carácter nacional en España, como reconocimiento a su destacada e intensa vida artística, en el que participaron relevantes intelectuales y artistas nacionales y extranjeros. Sus pinturas, y murales –más de cien–, dentro y fuera de España, ilustraciones y dibujos se conservan en diversos edificios, residencias y museos del mundo.

El 23 de octubre de 1994, a la edad de noventa y dos años, y desde Madrid, Hipólito Hidalgo de Caviedes pasó a la más elevada espiritualidad de su existencia.



Pág. 26: Escena «La exportación» de la pintura, mural al seco en las Oficinas de Galbán Lobo Trayding, 1954. Pág. 27: Escena central del mural cerámico en el hospital Reina Mercedes, 1958.

1961, puede apreciarse en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

El 8 de marzo de 1970 es admitido como miembro de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, por su discurso «El pintor ante el muro», contestado por Enrique Lafuente Ferrari. El tema escogido por Hidalgo de Caviedes, demuestra su preferencia por el mural, y los retos que este arte impone. De él, ya había expresado Ferrari en 1966

La pintura de Hipólito es lo que fue y lo que debía ser; un positivo aliento de modernidad equilibrada sobre lo que él encontró en el arte anterior. La generación de Hipólito, que es, digámoslo en cifra, la de Federico García Lorca, concebía la pintura, no como transcripción servil de una realidad imitada, sino ante todo como pintura. Línea, color y figuración estaban en ella al servicio de una libertad imaginativa, lírica, que trascendía el realismo aburrido en provecho de la imaginación. En todo caso no era una generación fanática; daba su valor al color, sin despreciar el dibujo; a la poesía del mundo visual, sin desdeñar el espectáculo del mundo, pero seleccionado, subjetivado, según el apetito personal de una individualidad que a todo renunciaba, excepto a su libertad. Picasso fuera de España, Vázquez Díaz dentro de ella; geometría pero sin ignorar la realidad; figuración pero sin olvidar la trascendencia poéti-

Bibliografía citada:

- Juan, Adelaida de. «Ver capaz al cubano, a la cubana» en: Rivero Verdecia, Arnaldo. *Sembró maestros*. Universidad de La Habana. Editorial Félix Varela. 1994.
- Soto, Luis de. «Pintura mural de H. de Caviedes» en: *Revista Arquitectura*. La Habana. Colegio Nacional de Arquitectos. Octubre de 1937.
- Entrevista concedida por Adolfo González Crespo a la autora de este trabajo. La Habana, noviembre de 2010.
- Gaztelu Gorriti, Ángel. «La pintura religiosa en Cuba» en: *ArtCuba_com.mht*. 2005.
- Hidalgo de Caviedes, Hipólito. *El pintor ante el muro*. Discurso del académico electo. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. Gráficas Valera. 1970.
- Rigol Savio, Isabel. «La Recuperación del Patrimonio Monumental en Cuba (1900-1959). La Catedral de la Habana» en: *Revista Arquitectura y Urbanismo*, Vol. XXII, No. 3. Escuela de Arquitectura. IPSJAE. 2001.
- Serrano, Elisa. «Pensamiento y praxis de Hidalgo de Caviedes» en: [http://www.cce.co.cu/Public.artconf.asp.elisa%20serrano.%conferencia\[1\].2011](http://www.cce.co.cu/Public.artconf.asp.elisa%20serrano.%conferencia[1].2011).
- «Pensamiento y praxis de Hidalgo de Caviedes» en: *Boletín* no. 6. Dossier. Biblioteca Antonio Rodríguez Morey. Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana. 2012.
- Viñolas, M. Augusto G. *Hipólito Hidalgo de Caviedes*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. 1976.

ARTES PLÁSTICAS Y CINE CUBANO:

Una aproximación a poco más de un siglo de convivencia

Aymara Gómez González.
Doctora en Medicina (1994) y
Licenciada en Estudios
Socioculturales (2011), colabora
en publicaciones como *Génesis*
Galería, Cubarte y Cubanow.

Ante todo pido disculpa a los lectores, por atreverme a pisar terreno de tantas y tan complejas minas. Reconozco la existencia en nuestro medio de especialistas e investigadores de elevadísimo prestigio en ambas materias por separado, con lo que pareciera que cada uno aplicara aquel refrán que reza «zapatero a su zapato», pero lo cierto es que por más de dos años de buscar referencias sobre las relaciones entre artes plásticas y cine en Cuba poco pude encontrar, por lo que me pareció un compromiso ineludible, a poco más de un siglo de relaciones entre ambos.

El mayor impulso me lo dio esa herramienta de doble filo que es internet, al comprender que preocupaciones similares habían existido en otras latitudes. Pero por supuesto ahí no estaban las respuestas, al menos no las de mi contexto: Las artes plásticas –universales, en general– y el cine –ese sí, puramente cubano. Tenía entonces muchas dudas. ¿Cómo había sido –es– esta relación?, ¿qué peculiaridades en un país como Cuba, con tal florecimiento de las artes desde la vanguardia?, ¿un país al que el cine había llegado tan temprano como en 1897? Para poder responder estas preguntas era necesaria una retrospectiva universal que me proporcionara las herramientas para el análisis singular.

La correlación entre artes plásticas y cine ha sido considerada desde dos puntos de vista: la proyección de corrientes artísticas en el cine y la influencia del cine en las demás artes visuales.¹ La proyección de corrientes artísticas en el cine se manifiesta desde los primeros años, dada la posibilidad de nuevas formas de expresión que este ofrece. Así surgió un cine de vanguardia integrado por una corriente impresionista, expresionista francesa y surrealista alemana. También se desarrollaron tendencias futuristas, cubistas, dadaístas, abstractas, cine experimental y un cine soviético, heredero del realismo socialista. Por su parte, el cine constituye una influencia para las demás artes visuales y particularmente para la pintura, que se apropia de elementos cinematográficos en su representación: los intentos de representar el movimiento están presentes en las obras de los futuristas; artistas estadounidenses de los años cuarenta² recrearon elementos compositivos de la imagen cinematográfica; los motivos iconográficos se encuentran en los fotomontajes de dadaístas alemanes, en el surrealismo y en el Arte Pop.³

En la segunda mitad del siglo XX el cine se convierte en uno de los principales medios de masas. Aumenta el interés de los artistas y se realizan varias exposiciones sobre cine y pintura. La presencia de elementos cinematográficos incluye la representación del movimiento, elementos de la narración, el colorido, tipo de luz, modelo de composición espacial, disposición de planos y reproducción de la composición del encuadre que llega a imitar incluso el formato de pantalla.

Las artes plásticas han sido tema de numerosas películas biográficas. Algunos cineastas se iniciaron como estudiantes de pintura en escuelas de bellas artes (Akira Kurosawa), mientras que artistas ya recono-

De izq. a derecha: Raúl Martínez. Cartel del filme *Lucía*, 1968. René Portocarrero.

Cartel de *Soy Cuba*, 1961.

Servando Cabrera. Cartel de *Páginas del diario de José Martí*, 1972. Servando

Cabrera. Cartel de *Retrato de Teresa*, 1979.



cidos también incursionaron en el cine.⁴ Los realizadores no solo se interesan en la biografía de los artistas, sino que tratan de imitar imágenes, textura, colorido, luz, composición espacial, temáticas y poses.

En Estados Unidos, los principales representantes del cine experimental en los años sesenta fueron precisamente artistas del grupo Fluxus, quienes parten de la fusión entre todas las artes. Otro artista contemporáneo que ha incursionado en el cine experimental es el francés Christian Boltanski.

El cine a través de la plástica cubana: del cartel al arte contemporáneo.

En Cuba, un primer acercamiento al cine desde las artes plásticas se da en la década del sesenta, en la obra de artistas vinculados al ICAIC. Decisivo en este hecho fue, sin lugar a dudas, el intenso movimiento que generó este proyecto cultural. Reconocidos pintores como René Portocarrero, Servando Cabrera⁵ o René Ávila se vieron involucrados en el diseño de carteles cinematográficos por aquellos años.

Con una formación plástica más cercana al diseño gráfico está Raúl Martínez, cuyo cartel de *Lucía* ha trascendido como paradigma del Arte Pop cubano. Amplia es la lista de pintores que desde entonces se han acercado al cartel. Algunos, colaboradores ocasionales como Umberto Peña, otros, asiduos, como Reinerio Tamayo, pero todos importantes exponentes de la plástica cubana: Vicente Rodríguez Bonachea, José Gómez Fresquet (Frémez), Rafael Zarza, José Manuel Fors, Orlando Yanes, Antonio Eligio Fernández (Tonel), Nelson Domínguez, Zaida del Río, Flora Fong, Moisés Finalé, Alicia Leal, Ernesto Rancaño, Yoan Capote, Eduardo Abela y Edel Morales.⁶

Más allá del cartel, algunos pintores han desarrollado una obra que tiene como referente al cine como medio de expresión artística. En el caso de Bonachea, graduado de artes plásticas en San Alejandro, muy pronto se inició en el ICAIC como diseñador de rótulos y vallas publicitarias, creando la escenografía para algunas películas. En 2001 crea el cartel de *7BH*, un documental de Lourdes de los Santos sobre la séptima Bienal de La Habana. Por su parte, Carlos Guzmán reincide en el tema desarrollando una iconografía de cámaras y artefactos estrambóticos. Murales de ambos con referentes cinematográficos pueden encontrarse en el sexto piso del ICAIC.

Característicos en el Surrealismo y en el Arte Pop, los motivos iconográficos son elementos alusivos a películas –per-

sonajes, objetos, símbolos– que se pueden encontrar en la obra de artistas plásticos. En Cuba, además de Guzmán, se destaca Eduardo Abela. Por su parte, en *Fresa y Chocolate*, una obra de Zaida del Río, salta a la vista la imagen de dos hombres –desnudos– abrazándose. ¿Quién que haya visto la película no reconocería esta escena del abrazo? *Papeles secundarios*, otra pieza de Roberto Fabelo,⁷ evidencia elementos de la narración: máscaras y bambalinas alusivas al contexto del teatro; un cuchillo, un ojo y un clavo en la base de la pieza, aludiendo al conflicto cinematográfico.

Desde otra perspectiva se acerca al cine la pintora Rocío García. Su obra posee matices cinematográficos: en la composición de planos, la creación de una atmósfera, pero sobre todo, en la construcción de una secuencia. Rocío ama el *thriller* y pinta en cada serie su propia película. Sus personajes –los marineros, el barman, las geishas, el encapuchado– se repiten en escenarios que cobran sentido cuando se descubre la continuidad. Algunas de sus series como «El bar», vistas en su conjunto y siguiendo un orden lógico, constituyen un ejemplo de intertextualidad. Discípulo de Rocío es Harold López, quien no escatima motivos iconográficos desde un expresionismo bien figurativo. Sus pinturas *La nostalgia de Allen* y *Las pasiones de Pedro* descubren fácilmente a ambos directores del cine de autor (Woody Allen y Pedro Almodóvar), mientras que en su obra *Habanera* nos revela a dos figuras del patio fáciles de identificar: Daisy Granados y Adolfo Llauradó.

En diciembre de 2011 Luis Enrique Camejo presentó, en el marco del 33 Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano *Montaje*, una muestra de doce pantallas pintadas en acrílico con plena alusión a películas, algunas cubanas. Dos directores cubanos de cine se repiten: Tomás Gutiérrez Alea y Fernando Pérez. En la pantalla *Olas (Memorias del subdesarrollo)*, la imagen de Sergio caminando por el malecón aparece difusa, en primer plano, como si estuviera cortada por la cámara. Lo que más llama la atención es el movimiento de las olas, como si no representara un *still*, sino toda una secuencia. De esta misma exposición son las piezas *Puente de hierro (Madagascar)*, *Paraguas (Suite Habana)*, y *Malecón (Los sobrevivientes)*. En todas ellas Camejo nos devela su interés por la fotografía desde el punto de vista cinematográfico: el enfoque, el encuadre, los planos, la luz que atraviesa los lentes.

La secuencia y el movimiento son también parte de la obra de Gustavo del Valle, joven escultor cuyas piezas recuerdan el principal interés de los futuristas, (*Vetrubios*, 2012) aunque en otras sugiere más bien monotonía e inmovilidad.



y lo adapta a sus propios códigos. Sandra es la niña vestida de uniforme de primaria. Su cabeza es la luna de Meliès. El cohete en su ojo, una isla de Cuba en verde plano. A sus pies, barcas que conducen al fondo donde hay una cámara cinematográfica. Más claro, ni el agua: El viaje de Sandra al espacio del cine, Cuba en su mirada.

Otro aspecto en el arte contemporáneo es la intertextualidad, la transgresión, el diálogo entre las manifestaciones. Así como el artista plástico se nutre del cine, el cineasta se hace valer también de la pintura, la escultura y la instalación. Sin hablar de Cine arte ni de Video instalación. De esta manera algunos cineastas cubanos también han transgredido fronteras. Por ejemplo, Jorge Perugorría,¹⁰ incursiona en la pintura e inaugura en 2008 la exposición personal «Vacíos». En otra ocasión, como parte de la expo colectiva «Manual de Instrucciones»,¹¹ retoma un objeto de una de sus películas más memorables, y mediante una

Izq: Motivos iconográficos en la obra de Bonachea y Motivos iconográficos en la obra de Carlos Guzmán (Derecha).

Pág. 31: Eduardo Abela. Cortometraje No.1. 2011, 28 X 21,5 cm. técnica mixta/papel craft.



Así, en *El mejor amigo* (2012),⁸ la repetición del hombre con el perro sería el equivalente a doce fotogramas de una misma escena detenida medio segundo, de haber sido filmado en formato tradicional de treinta y cinco milímetros.

Hace algún tiempo, durante la 11^{na} Bienal de la Habana, asistí a una exposición colectiva de estudiantes de Artes Plásticas del Instituto Superior de Arte. En una pared estaba montada una serie de Eduardo Torres en franca alusión a *Clandestinos*, la película de Fernando Pérez. Se podían reconocer escenas cumbres en impresionantes primeros planos, casi fotográficos, que me recordaron al hiperrealismo. Evidente el vínculo con la fotografía, los personajes de Isabel Santos, Luis Alberto García o Miguel Gutiérrez saltaban a la vista. Pero era solo una repetición de fotogramas, casi exactos, probablemente copiados de una proyección como mero ejercicio de la técnica. En esa misma exposición descubrí una instalación consistente en veinticuatro archivos sobre la película *Memorias del subdesarrollo*, de otro –por aquel entonces– estudiante, Carlos González Acosta; y tuve conocimiento del proyecto de página web de Leynier Díaz, otro estudiante de la Facultad de Artes Plásticas, a partir de la película *Soy Cuba*.⁹

Juan Padrón es un nombre sin dudas paradigmático en el cine cubano. Reconocido director de animación, en los últimos años sus representaciones de Pepito, el inolvidable de *Vampiros en La Habana*, han sido objeto de una renovación a través de diversos soportes: del diseño en cartulina a su aplicación al celuloide, la imagen de este refrescante vampiro tropical ha viajado desde el dibujo a la pantalla, y de regreso al lienzo.

En el arte contemporáneo vale todo y la apropiación es parte de ese vale todo que implica la utilización de símbolos universales en determinado contexto. Lo universal y lo singular se funden en un cartel de Sandra Ramos, concebido para el 10^{mo} Festival de Cine Pobre Humberto Solás in *memoriam*. Sandra retoma un motivo paradigmático de la historia del cine –la imagen del *Viaje a la luna* de George Meliès–

acción plástica lo lleva a una nueva dimensión. A la plástica se le añade la acción poética: el refrigerador de *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea, 1993) es convertido en féretro, con epitafio formal y girasoles. La nueva obra adquiere nombre y personalidad propios: *Bye Bye, Rocco*; el actor ha devenido artista plástico y el objeto intervenido trasciende como símbolo.

De esta misma exposición más recientemente otra obra hizo el viaje en sentido contrario, de la galería de arte al set de filmaciones. *General Eléctrico*, de Alejandro Leyva, fue del Convento de Santa Clara hasta *La película de Ana* (Daniel Díaz Torres, 2012), pero esta vez el artista no condicionó su destino, al menos de manera consciente, (las responsabilidades de este tipo hay que atribuir las al director o al director de arte) aunque tal vez sí tenga algo de responsabilidad por la marcialidad que ha logrado en la pieza, un modelo de lo que fueron nuestros aguerridos «fríos» del período especial: color uniforme verde olivo, cubierto de medallas y vacío por dentro. Y hasta tiene la suerte de salir en los créditos.

Primeros materiales sobre plástica en el cine cubano. De los sesenta a los noventa, del documental biográfico al falso documental: multiplicidad de miradas.

Al incorporar varios recursos expresivos, el cine se convierte en una herramienta inapreciable en la promoción de la plástica. Fue precisamente un pintor, Domingo Ravenet, quien comprendió muy pronto estas potencialidades, cuando en 1940 realizó el primer filme cubano de artes plásticas del cual se tienen referencias: *300 años de arte en Cuba*.¹²

No fue hasta 1958 que Tomás Gutiérrez Alea se acercaría al tema con otro documental de arte, *Habana, 1762*, hecho en treinta y cinco milímetros y producido por Noticiero Cine-Revista. Material en blanco y negro, lamentablemente desaparecido, recreaba la toma de La Habana por los ingleses apoyado en una colección de grabados de la época. Sobre esta obra, dice el crítico Valdés Rodríguez: «... una pequeña obra de arte cinematográfico, fusión de lo visual y lo sonoro (...) Hay tronar de cañones y fulgores de explosión y masas de botes y chalupas cargadas de tropas hacia las playas y fortalezas».¹³

En la década del sesenta, con la creación del ICAIC, se renovó el interés hacia las artes plásticas. Sin embargo, el primer filme en que aparece el tema no fue un documental –como cabría esperarse dada la mayor producción de esta etapa– sino el cortometraje de ficción de Humberto Solás y Oscar Valdés, de ocho minutos y treinta y cinco milímetros *El retrato* (1963). Basado en un cuento homónimo del escritor y pintor cubano Aristides Fernández, es una bella y rara obra en blanco y negro, llena de metáforas y carente de diálogos, donde comienzan a vislumbrarse elementos de lo que sería la poética de Solás.

Santiago Álvarez también abordaría el tema en varios noticieros ICAIC Latinoamericanos;¹⁴ pero lo más significativo en estos años fue la extensa realización de documentales biográficos de figuras de la vanguardia, algunos ya fallecidos y otros que aún vivían. La mayoría son materiales didácticos que abordan a los artistas y sus obras desde las convenciones del documental: entrevistas, voz en off, opiniones de expertos, empleo de imágenes de archivo, fotografías y datos históricos o estadísticos para imprimir verosimilitud y legitimidad.

Un realizador importante en virtud de la magnitud de su legado fue Bernabé Hernández, quien desde muy joven se vinculó al ICAIC, trabajando como asistente de dirección y



productor. Su primera película sobre plástica, *Pintura cubana* (1962), fue en blanco y negro. Pronto realizó otros materiales: *Cerámica* (1963), *El barroco cubano* (1963), *Salón de mayo* (1968), *Color de Cuba* (1968), *Víctor Manuel* (1975), *El hurón azul* (1976) y *Raúl Martínez* (1988). En *El hurón azul* se presentan imágenes de pinturas formando secuencias cinematográficas de alto vuelo poético, hay un intento de captar las transparencias del pintor, sus íconos: mujeres desnudas, caballos, la riqueza del paisaje. Bernabé también se apropia de una escena de *Un perro andaluz*, lo cual es un síntoma temprano de intertextualidad en el cine cubano.

Otro realizador que muy temprano se acercó al documental biográfico de artistas plásticos fue Eduardo Manet, con *Portocarrero*, 1963. En 1964, un punto de giro: Enrique Pineda Barnet realizó el primer documental de arte en colores, *Cosmorama*, un material que hoy en día podemos catalogar de experimental. Basado en el poema especial No.1 de Sandú Darié,¹⁵ una pieza que por suerte se conserva en perfectas condiciones.

En los setenta se siguen realizando documentales del mismo corte, puras biografías que intentan agotar, en escasos minutos, a los artistas. Oscar Valdés, *Arte del pueblo* (1974); Santiago Villafuerte, *Litografía cubana* (1976) y *Pintor con vidrio* (1977); Constante Diego, *Rejas* (1977). Cabe destacarse, sin embargo, la obra de una mujer que se inicia como realizadora en esta década, pero cuya mayor parte se va a extender a la siguiente. El primer documental de Marisol Trujillo dedicado a la plástica fue codirigido con Juan Carlos Tabío en 1975, *Amelia Peláez (1897-1968)*, y no va a tener más acercamientos hasta 1980 con el filme *Mariano*, una mirada a la figura artística y política de quien era entonces funcionario de la Casa de las Américas. En 1985 dirige *Paisaje breve*, un valioso material sobre

Tomás Sánchez y en 1988 ofrece *Motivaciones*, sobre Manuel Mendive. Aunque francamente biográficos, sus documentales dan cuenta de la delicadeza de la mirada femenina de manera temprana.

En los años ochenta la producción de documentales sufrió un marcado declive, sin embargo en esta etapa el género comienza a abrirse a la ficción. Un realizador que marcó hito en la manera de abordar el documental biográfico fue Humberto Solás, quien en 1979 realiza *Lam*, un temprano ejemplo de intertextualidad en el cine cubano. Solás sustenta su película en otras propuestas discursivas, haciendo coexistir una excelente fotografía con música, danza, coreografía, y por supuesto, la pintura. No se limita a lo particular, sino que va más allá y ofrece toda una muestra de arte universal; por el material de cuarenta y cinco minutos pasan obras de Goya, Picasso... de otros pintores cubanos y del propio *Lam* en distintas etapas. En este docudrama Solás combina las convenciones del documental con otros elementos que potencian el mensaje: dramatización, puesta en escena, inclusión de una actriz de la talla de Eslinda Núñez en el personaje de Eva, empleo de la coreografía: Algunos de estos elementos serían retomados más tarde por otros directores.¹⁶ De los ochenta data la mayor parte de la obra de Marisol Trujillo; Bernabé Hernández termina *Raúl Martínez* (1988), y Santiago Villafuerte realiza *El milagro de la tierra* (1988).

En los próximos años, lo más relevante es el aporte de una nueva figura femenina, Mayra Vilasís. En 1995, un simpático material de diecinueve minutos, *El cine y yo*, aborda la plástica desde una perspectiva inusual: a través de la obra del diseñador de carteles Eduardo Muñoz Bachs. Obra que rompe convencionalismos, pues aunque se mantienen el autor y su obra, no hay entrevistas ni comentarios especializados, sino que los carteles hablan por sí mismos, dialogando con escenas de películas que el diseñador ha tenido que ilustrar. Llamen la atención los efectos de animación sobre imágenes gráficas en un filme de treinta y cinco minutos, algo que solo fue posible gracias a los avances tecnológicos. Finalmente, puede decirse que es una franca muestra de intertextualidad: el cartel, que hasta entonces ha sido el medio para expresar en síntesis una película, se convierte en objeto y medio de homenaje de otra.

Si bien en los ochenta el documental biográfico se abre a la ficción, veinte años más tarde se va a incorporar un nuevo concepto: el falso documental. Arribando al nuevo milenio Jorge Luis Sánchez va a asumir el reto de abordar a uno de los más controvertidos pintores cubanos. En *Las sombras corrosivas de Fidelio Ponce* (2000) hay una propuesta diferente desde el propio título. Es poco lo que se sabe de este pintor extravagante y rechazado que ya no está, toda su historia ha de ser reconstruida a partir de testimonios y anécdotas tamizados por la poética de Jorge Luis. Para un espectador poco conocedor sería difícil separar realidad de puesta en escena. Cualquier estrategia es válida para tratar de confundirlo: entrevistas a personajes anónimos que supuestamente lo conocieron; la admiración de un turista japonés, que se toma una foto junto a la imagen de uno de sus cuadros; la gestión de un marchante callejero. El realizador se vale de estos recursos para ganar credibilidad, logrando una interesante mezcla de realidad y ficción.

El documental de arte en el nuevo milenio. Exponentes y paradigmas. Miradas desde la Muestra Joven.

Mientras que el cine andaba por estos vericuetos, en la televisión se va consolidando el video clip. Este nuevo lenguaje va a influenciar a algunos realizadores que dirigen



Arriba: Fabelo. *Papeles secundarios*. Derecha: Elementos cinematográficos en la pintura de Rocío García. *El bar*, Serigrafía 70 x 85 cm.



Arriba: Gustavo del Valle, *El mejor amigo*, dimensiones variables, 2012.

Derecha: Gustavo del Valle. *Vetrubios*, dimensiones variables, 2012.



su mirada hacia otros artistas –generalmente músicos y plásticos– realizando materiales comerciales, a tono con los nuevos presupuestos del mercado. Una de las exponentes más fecundas de esta etapa es Lourdes de los Santos, no por casualidad graduada de Historia del Arte, quien va a acercarse al tema desde una posición más contemporánea. Aunque sus obras posteriores –*Servando... en tres tiempos* (2006), *Bonachea* (2011)– siguen algunos de los convencionalismos ya reconocidos, *Del Río, Zaida* (2004) es un documental totalmente performático, cuyo ritmo es marcado por poemas de la propia Zaida del Río. No hay entrevistas, Zaida simplemente actúa: pinta, modela o inaugura una exposición. Ya en 2001 Lourdes había dirigido con Waldo Ramírez un singular «encargo» para la Séptima Bienal de La Habana. Más allá del tema, *7BH* es un documental con marcada influencia del video clip, a tono con el arte contemporáneo. Lo más fascinante es su edición: un *collage* de

Riverón, 2000, sobre Cosme Proenza; *Pintores cubanos contemporáneos* de Aram Vidal y Erick Coll, 2004) pero otros incluían verdaderas propuestas.¹⁷ En 2004 Humberto Padrón dirige de manera independiente el largometraje *Frutas en el café* y lo presenta en la cuarta edición. En este filme poco exhibido en Cuba, el hilo conductor es un misterioso cuadro que el espectador nunca llega a ver, y el deseo sexual que provoca no queda claramente esclarecido, como parte del suspenso.

Fue gracias a la Muestra que se dieron los primeros intentos de acercarse a las artes plásticas mediante la animación. En *Serie Homenaje* (2004), de Yuniór Acosta, se alude a tres artistas: Jackson Pollock, Ives Klein, y Henri Matisse; por su parte el director Ernesto Piña expresa en *Erpiromundo* (2006) una representación animada de sus contradicciones artísticas durante su estancia como estudiante en el Instituto Superior de Arte.

Escena de la Serie *Clandestinos*. Eduardo Torres, 2012.



imágenes fragmentadas a ritmo vertiginoso que acompañan a la banda sonora.

Una nueva característica de estos documentales es que abordan preocupaciones generales del arte. No se trata ya de biografías, sino de problemas conceptuales. Exposiciones y celebraciones especiales comienzan a ser motivos para los directores, tal es el caso de *Autorretrato* (2011) de Rolando Almirante, sobre la muestra homónima de Nelson Domínguez. Pero como antes, el director no puede sustraerse a entrar en la vida del sujeto, invadir su mundo interior apoyándose en el testimonio de familiares o amigos. Uno de los entrevistados en este filme, por ejemplo, es Omar González, entonces presidente del ICAIC y amigo del pintor.

Algunos realizadores prefieren el uso de la plástica para reforzar otros mensajes. Así, Lizette Vila emplea alternativamente obras contemporáneas y de la vanguardia en un documental sobre la cuestión del género *Guajiros... de donde viene el amor* (2011); Ernesto Sánchez sigue la ruta de un grupo de artistas por galerías, academias y prisiones, en *Gira* (2011) y Juan Carlos Travieso presenta cuatro historias de víctimas del bloqueo, a través de cuadros de Maykel Herrera en *A pesar de todo*, (2012).

Otro medio en el cual comenzaron a aparecer obras fue en la Muestra Joven. En 2001 tuvo su primera edición. Por entonces aún se conocía como «Muestra Nacional de Nuevos Realizadores» y se presentaba en formato de video, no había llegado aún la era digital. Algunos materiales eran más de lo mismo, (*Elogio de la complicidad*, de George

En este contexto, cada vez más graduados de artes plásticas se presentan como directores: Damián Bandín, Lugo Saraté, Yimit González, Ernesto Piña, Irán Hernández, Armando Capó. Algunos abandonan definitivamente el tema, sin embargo Daviel Lizano se dedica por entero, con obras cada vez más conceptuales. Mientras que *Vacios* (2008) y *Equilibrium* (2009) documentan cada uno dos exposiciones,¹⁸ *Génesis* (2011), es una propuesta sugerente que combina visualidad, música y fotografía en lo que parece ser la promoción de un artista.

Las artes plásticas en la dirección de arte, el diseño escenográfico y de créditos, la trama o argumento y como recurso expresivo del mensaje cinematográfico.

La inclusión de obras plásticas en la escenografía del cine cubano data de los ochenta, cuando Humberto Solás dirige *Cecilia* (1981) y utiliza pinturas de Servando Cabrera en los frescos del cuarto donde Leonardo y Cecilia sostenían furtivos encuentros. Una curiosidad: Servando, el divino Servando recibió entonces el crédito de «diseñador de cenefas». A fines de la década otro director, Orlando Rojas, da muestras de su interés en *Papeles secundarios* (1989). La historia tiene lugar en un teatro decadente, donde se está ensayando *Réquiem por Yarini*. La escenografía, ambientada con obras de artistas de la promoción de los ochenta: Consuelo Castañeda, Tomás Esson, Marta María Pérez y Flavio Garcíandía, quien también llevó la dirección de arte. En una escena en una galería, se puede apreciar una exposición de Humberto

Castro. Por último, el diseño de créditos y afiches estuvo a cargo de Umberto Peña.

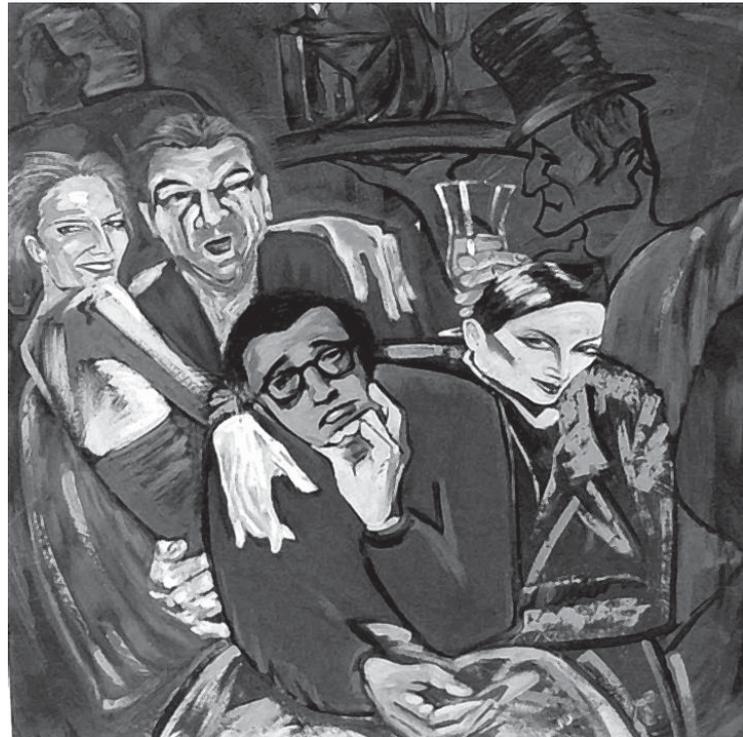
El empleo de la plástica como parte del diseño de créditos no es nada nuevo en el cine cubano. Si bien en *Juan de los muertos* (Alejandro Brugués, 2011) se hace uso de la animación a modo de historieta al final de la película, (dibujos de Requer, Renier Quer Figueredo), ya en los setenta *La última cena* (Tomás Gutiérrez Alea, 1976) se iniciaba con imágenes dieciochescas, probablemente de Nicolás de la Escalera.

La primera referencia de una obra de arte como eje central de una película cubana se encuentra en el filme de Mario Barral *Con el deseo en los dedos*, (1958), un melodrama poco favorecido por la crítica: una escultora que muere abrazada a la estatua que ha hecho de su amado. Por increíble que parezca, no surgen nuevos referentes hasta 1991, en el cuento «Zoe» de *Mujer transparente*, de Mario Creso. Nuevamente una mujer es protagonista, pintora y estudiante de Historia del Arte, llena de dudas y conflictos. Las pinturas, diseminadas en el garaje donde vive, son obras de Rocío García.

En *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea, 1992) las artes plásticas son parte de la trama, pero no del argumento.¹⁹ Diego, homosexual y curador de arte, guarda en su casa esculturas de una exposición que ha sido censurada. (Las piezas son parte de la serie «Las metáforas del templo», de Esterio Segura.) Algunas escenas abordan problemáticas que venía presentado el arte cubano. Una escena donde Diego discute con Germán, su amante y autor de las esculturas, enfrenta la estatua del torso de Cristo a la de Carlos Marx, en un sugestivo discurso de cuestionamientos éticos y morales.

En 2001 Orlando Rojas vuelve al cine con la comedia *Las noches de Constantinopla*. Aquí las artes plásticas sí forman parte del argumento principal: Eduardo Lope de Ferrara, joven descendiente de una aristocrática familia habanera, ha ganado un concurso de narrativa erótica, amparado en un seudónimo. Al enterarse su severa tía, sufre un ataque cerebral y cae en coma, reinando el caos familiar. Comienzan a desaparecer los cuadros de su valiosa colección de arte. Eduardo no está de acuerdo con la pérdida del patrimonio y consigue sustituirlos por falsificaciones, pero poco después la tía se recupera y ante el temor de que descubra el vandalismo, logra recuperar los originales. Una vez más Rojas se hace asesorar por Garcandía, y los pintores Cosme Proenza y Roberto Fabelo concibieron dos originales exclusivamente para la película: *Adán y Eva expulsados del Paraíso* y *Retrato de Manón*. Una larga lista de pintores figura en los créditos: Mariano, Amelia, Joaquín Sorolla, Esteban y Augusto Chartrand, Guillermo Collazo, Armando Menocal, Fidelio Ponce, Aristides Fernández, Manuel Domínguez, Julio Villagrades, Ignacio Zuleaga, Antonio de Torres, Federico de Madrazo, Nicolás Rodríguez, José Murillo, Valentín Sanzcarta, Antonio María Esquivel, José Gutiérrez de la Vega y Campbell. A este alarde de cultura plástica le sigue toda una década de silencio, solamente roto con *Fábula* (2011), una controvertida historia de amor de Lester Hamlet: Arturo es pintor, tiene que vender sus cuadros para sobrevivir. Cuadros donde siempre aparece Cecilia...

Una de las características de la posmodernidad es la pérdida de las fronteras entre las manifestaciones. Literatura, pintura, artes escénicas, música, se funden en el séptimo arte. Un ejemplo de intertextualidad en el cine cubano lo presenta nuevamente Solás, quien como ningún otro supo entretejer todas las manifestaciones para lograr una obra insuperable. La literatura como hilo conductor (*Cecilia, El siglo de las luces*); la música para cada contexto; danza; plás-



Arriba:
 Harold Lopez,
La nostalgia de Allen,
 óleo/ lienzo,
 100 x 100cm.
 y derecha:
Las pasiones de Pedro,
 óleo/lienzo,
 100 x 100cm.



tica. En *El siglo de las luces* (1992), la recurrencia al cuadro *Explosión en una Catedral* en la casa de Carlos y Sofía, es pretexto para reflexionar sobre las ideas de la Ilustración que alcanzan a la isla. El cuadro se erige símbolo del cambio de una época. En otra escena al final de la película, la muerte de Sofía también en una catedral sirve de pretexto para regresar al cuadro; Solás establece paralelismos entre lo que está sucediendo en la trama y el dramatismo de la obra plástica, llena de luz y colorido que apoyan visualmente la acción.

Más recientemente y en correspondencia con los presupuestos estéticos contemporáneos, otros realizadores se valen de plástica como recurso expresivo a tono con el mensaje que intentan transmitir. Mediante la inserción de obras o fragmentos se puede crear una determinada atmósfera, contribuir al desarrollo de la trama cinematográfica, o apoyar la concepción escénica. Tal es el caso de *Verde verde* (Enrique Pineda Barnet, 2011), donde obras de las series *Hombres machos marineros*, *El thriller* y *El domador* y

otros cuentos, de Rocío García se intercalan con algunas escenas enriqueciendo el mensaje, centrándose en la visualidad y ahorrando diálogos innecesarios. La interposición de planos fílmicos con planos fotográficos deviene un acertado recurso expresivo para reformular momentos complejos de la trama.

Por otra parte Eduardo del Llano aborda el tema desde diversas aristas. En *Vinci* (2011) el argumento es un pasaje de la juventud del pintor florentino, recluido en una mazmorra con delincuentes comunes; dibujos «renacentistas» de Roberto Fabelo conforman la escenografía; el pintor trata de influir en sus compañeros de celda empleando su talento; al final un símbolo de libertad es el dibujo de un pájaro. Más allá de su intención biográfica, la película tiene otro mensaje: a través del arte se puede transformar la realidad. *Vinci* es hasta ahora el único largometraje de ficción hecho en Cuba sobre un artista plástico, aunque no cubano.

En materia de cine y artes plásticas no hay nada predecible. Es difícil inferir los derroteros que seguirá esta relación en los próximos años, pero sin dudas el cine cubano hace mucho que dejó atrás las biografías para elevarse a cuestiones más trascendentales. En momentos que escribo este artículo, una nueva película de Rudy Mora, *Leontina*, abordará el tema, desde la perspectiva de los niños. Hasta ahora solo sé lo que dice la sinopsis: Niños aficionados a las artes coinciden en un concurso de pintura y pierden por error. Necesitan de pintura azul para continuar....



Sandra Ramos. Cartel 10^{mo} Festival Internacional del Cine Pobre, 2012.

Notas

¹ Keska, M. «Las interacciones entre cine y corrientes artísticas contemporáneas». *Artígrama* No. 20. 2005. 547-562 — I.S.S.N.: 0213-1498.

² Entre ellos se destaca la obra de Edward Hopper *New York Movie*.

³ Son motivos iconográficos el *Retrato de Mae West*, de Salvador Dalí, los retratos de artistas, como el de *Marilyn Monroe* de Andy Warhol, y obras del Equipo Crónica.

⁴ Un par de ejemplos: Salvador Dalí colaboró con varios proyectos cinematográficos, entre ellos con el guión de *Un perro andaluz* de Luis Buñuel; Julian Schnabel recrea la imagen de *Basquiat* en 1996.

⁵ En el caso de Servando hay que destacar su labor en la dirección de arte en los años ochenta, un concepto que apenas comenzaba.

⁶ Agradezco a los colegas Sara Vega, Alicia García y Claudio Sotolongo por su libro *Ciudadano Cartel*, sin el cual no me habría sido posible brindar la presente relación.

⁷ Es común que algunos de los cuadros sean nombrados por sus autores como las películas a las cuales hacen referencia.

⁸ Ambas piezas pertenecen a la muestra «Con pocas palabras...» (Galería Servando, 14 de septiembre a 13 de octubre de 2012).

⁹ Este último proyecto no he podido confirmar si era una página web real, o solamente un proyecto.

¹⁰ Jorge Perugorria (Pichi) se inicia en el cine como actor. En 1993 actúa en *Fresa y Chocolate* y en 2012 debutó como director con *Amor crónico*.

¹¹ Más recordada como la exposición de los refrigeradores, diversos especímenes americanos fueron transformados y exhibidos en el Patio del Convento de Santa Clara. 9na Bienal de La Habana, 2006.

¹² 16 mm, silente, 15 min. La copia de este documental, me refirió Luciano Castillo, se conservaba en la sección de cine de la Universidad de La Habana. [Según la hija del artista, la Dra. Mariana Ravenet, ya no se encuentra allí N. de RyC]

¹³ Valdés Rodríguez, JM. *La Habana 1762*: bello documental cubano de arte. *Cinema Año XXIII*. No. 1245, 2 de febrero de 1958. En: Noa Romero, P. *Ojeada al Cine Cubano*. José Manuel Valdés Rodríguez.

¹⁴ Entre ellos, el Noticiero ICAIC Latinoamericano No. 225. Santiago Álvarez, 35 mm, 1964, 8 min. Exposición de piezas del Renacimiento en el Museo de Arte de Hungría, y el Noticiero ICAIC Latinoamericano No. 320. Santiago Álvarez, 35 mm, 1966, 10 min. Salvador Dalí protagoniza en Barcelona una obra experimental. /Exposición en La

Habana del pintor mexicano Carreño, publicados en las portadas de la Revista *Siempre*.

¹⁵ Sandú Darié, artista plástico de origen rumano, nacionalizado cubano.

¹⁶ En 1986, Guillermo Torres emplea algunos de estos recursos en *Marcelo Pogolotti*, y Mayra Vilasís en *Visión de Amelia*.

¹⁷ En ese mismo año 2002 se presenta *S/T Sin Título*, de Ladys Roque, una obra donde Salvador Dalí es supuestamente traído a La Habana actual para encontrarse una ciudad surrealista.

¹⁸ *Vacíos*, sobre la exposición homónima de Jorge Perugorria y *Equilibrium*, sobre otra exposición en homenaje al Royal Ballet de Londres de visita en La Habana.

¹⁹ El argumento es el eje central del guión, el tema en el cual se centra la película. La trama (enredo de una obra dramática) es el entorno, la madeja en que se desarrolla.

Antonio Pérez «Ñiko»: Lo estético es parte

Manuel García.
Crítico, curador e historiador
del arte español. Auto, entre otros,
de numerosos libros y artículos
sobre artistas del exilio republicano
en la América Latina y sobre
artistas latinoamericanos.

A lo largo de cerca de medio siglo el cartel cubano ha recorrido las calles, las plazas y los *halls* de los cines de la isla. Primero en las imprentas, luego en los talleres de serigrafía, finalmente en los talleres de litografía. Esa historia peculiar cubana, inserta en el proceso que se inicia en 1959, sigue de alguna manera en nuestros días. El cartel, ese «grito pegado en la pared», luego un «puñetazo en el ojo», a veces un «susurro de color», sigue compitiendo al aire libre con las grandes vallas, los *spots* publicitarios y la propaganda en los cines. En esa historia, desde hace medio siglo, intervinieron diversos artistas, diseñadores gráficos, ilustradores, etc. Los nombres de esos autores están ya en la historia del cartel cubano; han sido reconocidos en diversas exposiciones internacionales e ilustran diversos catálogos cubanos, españoles, franceses, etcétera.¹ Al tratar del cartel de la Revolución cubana es cita obligada hablar del papel que desempeñaron organismos como el Departamento de Orientación Revolucionaria, la OSPAAAL (Organismo de Solidaridad de los Pueblos de Asia, África y América Latina), el ICAIC (Instituto Cubano de las Artes e Industria del Cine), la TRICONTINENTAL, y otras. Cartelería que servía para publicitar consignas políticas, lemas para la educación de la ciudadanía, campaña de alfabetización, eventos históricos, películas, etcétera.

En esa historia de la imagen gráfica cubana se inscriben nombres como los de René Azcuy, Félix Beltrán, Julio Eloy, Muñoz Bachs, Antonio Reboiro, Alfredo Rostgaard, y otros. Así como los de artistas que hicieron carteles, por ejemplo, Raúl Martínez (1927-1995), pintor de influencia «pop» que hizo diseño gráfico para periódicos, revistas y libros y carteles de cine del impacto del filme «Lucía» (1968) de Humberto Solás. Algo similar podríamos decir de Umberto Peña (1937), también pintor de influencia «pop», diseñador gráfico de la revista *Casa de las Américas* y del Consejo Nacional de Cultura y autor de algunos carteles de cine. Y, claro está, diseñadores gráficos como Antonio Pérez González (La Habana, 1941), más conocido como Ñiko.

Gracias, seguramente, a las producciones de cine cubano y los filmes europeos distribuidos en la isla, un núcleo de artistas se agruparon con Alfredo Guevara en el cine de ese país y generaron una producción de carteles que le dieron visualidad en Cuba y en el extranjero al cine nacional. Carteles en ediciones reducidas a serigrafía que potenciaron la difusión del cine cubano en medio mundo.²

Uno de los artistas que participaron en esa producción de carteles artesanales fue, sin lugar a dudas, Ñiko.

El desarrollo del cartel en la isla fue tan significativo que el propio Fidel Castro en el Informe al Primer Congreso de Partido Comunista de Cuba (1975), llegó a decir:

Junto a los valores consagrados de la plástica cubana, los jóvenes pintores trabajan en nuevas expresiones, donde ocupa un lugar destacado el cartel, respuesta a las viejas concepciones de la publicidad y que, unido a otras manifestaciones plásticas de nuestros artistas, tiene un alto prestigio internacional.

principal de mis carteles



Desde otra perspectiva, más cultural, el escritor Alejo Carpentier añadiría: «Los artistas cubanos del cartel, del afiche, libres de la idea fija de la incitación comercial, tratan de llevar un arte a la calle, allí donde todos lo vean». En la trayectoria cubana de Ñiko (1959-1988), hay cerca de trescientos cincuenta carteles, por lo menos, dedicados al cine cubano y al cine distribuido en la isla. Algunos de evidente influencia del «pop art» norteamericano: *Gólgota*, 1968; *La odisea del general José*, 1969; y *Stress es tres, tres*, 1969; otros que emplean imágenes fotográficas: *Reed. México insurgente*, 1973; *Los cuatro puentes*, 1975; *Mundial de pesas*, 1975; *Crónica de la victoria*, 1976; *Cine Verdad*, 1977, etc.; y diversos afiches con el perfil estético del propio artista; *La nueva escuela*, 1973; *El hombre de Maisinicú*, 1973; *El triangulito*, 1973; *El salvaje*, 1977; y *El danzón*, 1980; entre otros.³

En esa dilatada y creativa trayectoria habanera hubo carteles de diversa temática con soluciones formales cercanas al cómic: *El caso Mattei*, 1974; al recurso de imágenes barrocas: *Celos estilo italiano*, 1974; recursos geométricos: *Primero de mayo*; e incluso el empleo tipográfico: *XX Aniversario del Triunfo de la Revolución*, 1979; y el uso habitual del dibujo alegre, dinámico y grácil: *Alicia*, 1976; *El juego de la manzana*, 1978; *Beethoven*, 1978; *Soy tímido... pero me defiendo*, 1978, etcétera.

Estamos hablando de un artista con buen gusto, sentido del humor, polícromo, que ha sabido sacarles partido a las tintas planas de la técnica de la serigrafía tan grata a una generación de diseñadores gráficos cubanos que pese a la limitación de recursos industriales de la época hicieron

del trabajo artesanal de la impresión de carteles un oficio peculiar.

Hay que recordar el papel de las imprentas de inicios del siglo veinte, de la tipografía en el cartel de época, de la función de la serigrafía, para saber valorar las aportaciones del cartel latinoamericano del siglo pasado.

Desde esa perspectiva latinoamericana Ñiko inicia, a fines de los ochenta, una nueva trayectoria en el Golfo de México, al instalarse como profesor y diseñador gráfico en Xalapa, capital del estado de Veracruz.

En cierta manera, Ñiko se integra en una página particular de la historia del diseño gráfico mexicano: las miradas foráneas de México. Una historia que tiene como precedente al artista español García Maroto (1889-1969), autor del diseño de la cabecera de la revista *Contemporáneos* (1928); las aportaciones al cartel de cine mexicano de los artistas españoles José Renau, José Espert, Rivero Gil, et al.; los trabajos para el Instituto Nacional de Bellas Artes de Miguel Prieto; los diseños de portadas de libros de las editoriales Joaquín Mortiz y Ediciones Era de Vicente Rojo; las portadas para la Editorial Siglo XXI del diseñador uruguayo Carlos Palleiro y finalmente la presencia en la enseñanza y el diseño gráfico desde fines del siglo pasado de los artistas cubanos René Azcuy, Félix Beltrán y Ñiko.⁴

Tiene razón Ñiko cuando nos dice que está satisfecho de sentirse integrado en la historia reciente del diseño gráfico mexicano al haber sido incluido en diversos libros sobre el tema.⁵

La obra mexicana de Ñiko ha sido tan fructífera y creativa en los campos de la docencia. Universidad Veracruzana, Escuela Gestalt de Xalapa y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; del diseño de carteles de la cultura y de imágenes para diversos sectores, que recientemente inauguró una muestra retrospectiva de su obra bajo el lema *Un cuarto de siglo en México*, expuesta en la sala Ramón Alva del Canal de la Universidad Veracruzana.⁶

A la selección de carteles incluidos en la monografía y exposición anterior *Ñiko: Carteles* que realizó para la Biental internacional del Cartel en México (1998), suma ahora una propuesta muy plural del universo cotidiano xalapeño de Ñiko, cuya impronta aparece en una multiplicidad de facetas del artista; sus casas, sus libros, sus carteles, sus publicaciones y los trabajos de sus alumnos.

Doy fe, por la casa que conocí de Ñiko, a inicios de los noventa, en la Colonia Mártires de Chicago de Xalapa –un edificio sobrio de dos plantas, ladrillo visto, cerámica local y muebles de madera de la región, proyecto del arquitecto

veracruzano Bernal Lascurain— que este artista se expresa también, plásticamente, en las casas donde vive.

La obra mexicana de Ñiko en el campo del cartel cultural mexicano tiene hitos de maestro del diseño gráfico. Apenas citaré algunos ejemplos como los carteles Veracruz: *Las Culturas del Golfo y el Caribe* (1992); *América: 500 años después* (1992); *Restaurante La Sopa* (1992); *Orquesta Sinfónica de Xalapa* (1994); *El día de la tierra* (1995); *Mes de la Fotografía en Xalapa* (1996), ejemplos paradigmáticos, asimismo, del creativo uso de la imagen, la tipografía y el color.

Sobre la integración de Ñiko en la escena gráfica mexicana no hay ninguna duda y así lo demuestran sus vínculos con la docencia, la Bienal Internacional del Cartel en México y algunos proyectos singulares como *Poesía & Diseño. Un poeta y cuatro diseñadores cubanos*, (Aguascalientes, 2003) y *Poesía y Diseño: Neruda Cien* (Ciudad de México, 2006) y, claro está, la obra expuesta en la Universidad

Nunca me he planteado ninguna contradicción entre estos dos lugares de vida. Son, cada uno, diferentes, pero a la vez tienen mucho en común. Creo que uno debe hacer su vida donde más pueda sacar provecho de cualquier experiencia. El hecho de vivir en más de un país le da a uno algo que para el diseño es muy importante: la confrontación.

¿Cómo vivió los primeros años de desarrollo cultural del socialismo cubano?

Intensamente. A pesar de las limitaciones de todo tipo y a la distancia del tiempo, eso sirvió para salir adelante de otra manera. La imaginación se desbordó para poder cambiar lo material por lo intelectual. Sin lugar a duda, fue una etapa insustituible, que generó seguridad por lo que éramos capaces de hacer. Nos demostró que lo material tiene importancia, pero siempre podemos hacer cosas diferentes, originales si tenemos convicciones, y el diseño gráfico nos ayudó a eso.



Ñiko, *El cartel es susurro nunca grito.*

Veracruzana en Xalapa, tras veinticinco años de trabajo en México.⁷

Acerca de su trayectoria cubana y mexicana conversó en exclusiva para la revista *Revolución y Cultura*.

Su vida ha transcurrido a mitad de camino entre Cuba y México. ¿En qué país se siente usted más arraigado?

Nací en Cuba, mi formación fundamental se desarrolló en este país, y por eso fui invitado a México, hablo como cubano, me gusta la comida cubana que hago de vez en vez. Mi trabajo de los carteles de cine me dio trascendencia internacional, tengo mis hijos en Cuba, inolvidables amigos, recuerdo cada momento que viví en el que considero todavía mi país. En México ha sido una etapa de maduración y mayor confrontación, donde tuve que aplicar otras tecnologías y donde mi trabajo se perfiló como docente, formando numerosas generaciones de estudiantes de diseño a nivel universitario. También he disfrutado del respeto de muchos a partir del trabajo que he desarrollado y que ha sido amplio.

Sus primeros carteles de cine para el ICAIC tenían una influencia del «pop art» norteamericano. A esos años corresponden ejemplares de su obra como Si salgo llego (1971), Cien años de lucha (1971); La nueva escuela (1971); El hombre de Maisinicú (1973); El triangulito (1973)... ¿Qué aportó usted al cartel de cine cubano?

No me gusta hablar de mis aportaciones. Creo que otros lo deben hacer para que haya más objetividad. Aunque puedo decir que el trabajo en el ICAIC me procuró más exigencia, más síntesis en las ideas, un disfrute particular al ver mi trabajo en las calles y en otros espacios importantes, nacionales e internacionales. También, me dio otra dimensión personal, más crítico y observador.

El lenguaje de sus carteles de cine cubanos es muy variado: el dibujo gráfico: Viva la clase obrera (1973); El triangulito (1973); Luanda ya no es de San Pablo (1974); la fotografía: Reed. México insurgente (1973); Mundial de pesas (1975); Crónica de la victoria (1976); y el uso multicolor de los fondos de las obras: amarillos, negros, azules... ¿Cualquier recurso técnico es válido para hacer un cartel?

Sí, y hoy más. Cada creador utiliza una gama de recursos visuales que le permita el medio de impresión que le sea necesario. Claro que el cartel tiene un lenguaje particular. A mí me interesa que se mantenga la comunicación y el entendimiento con el receptor. En cada trabajo busco establecer ideas que convoquen a una reflexión. Las imágenes deben ser exactas, dependiendo del tema. Me interesa que siempre haya algo de humor, porque esto lo hace más fácil de asimilar. En tanto el color, es un recurso extraordinario que atrapa y le da importancia a lo observado. La tipografía tiene un papel de informador claro y definido, nunca de complemento. En fin, un cartel debe ser también bonito –y no tengo ningún prejuicio con esta palabra para aplicarla a mi trabajo– sobre lo simplemente técnico o teórico. Lo estético es parte principal de mis carteles, sobre todo, los actuales. Vivimos en un mundo a veces agobiante por la cantidad de estímulos visuales, a veces desagra-



Cartel del filme *El hombre de Maisinicú*, 1973, uno de los que muestra el perfil estético del propio artista.

dables, por lo que es necesario algún que otro momento de tranquilidad y disfrute perceptual.

¿Qué papel juega, en el cartel, el mensaje del cliente, la solución artística del autor y la selección simbólica de los colores?

Cuando uno trabaja tiene que plantearse, siempre, que el tema sea claro (digamos que es la necesidad de un cliente); la solución es el principio de lo individual, lo que aunado al estilo y la técnica de representación te identifican como creador; en lo referente al color también existe el resultado de tu propio trabajo, no me preocupo por la carga simbólica porque esta cambia según las culturas e incluso el propio individuo.

En el cartelismo cubano hay soluciones basadas en la ilustración (Muñoz Bachs); la fotografía (Azcu) y los recursos gráficos ajenos (Reboiro). ¿Qué aportó usted al cartel cubano?

Tal vez, la síntesis como imagen y contenido, la preocupación de que la tipografía fuera protagonista del mensaje; y en el caso del color, la utilización de pocos, para hacer más claro y directo el mensaje e incluso tener en cuenta el factor económico.

Poco antes de salir de Cuba realizó un cartel de cine, para un filme francés Soy tímido... pero me defiendo (1978) que se convirtió en un lema personal. ¿Qué simboliza ese cartel en su vida?

Siempre he pensado que la modestia debe ser un factor indispensable para los que trabajamos con las ideas e imágenes, con el diseño. Eso nos hace acercarnos a cualquier individuo para escuchar las opiniones que nos pondrán en un mejor camino. Ser tímido es un valor cercano a la

modestia. Y a la vez, a pesar de ello, nos enfrentamos con determinación a cualquier problema que la vida nos sugiera.

Al llegar a México pasa usted de tener como cliente al gobierno cubano a tener como clientes a instituciones públicas (Gobierno del Estado de Veracruz), empresas privadas (Restaurante La Sopa), organismos culturales (Universidad Veracruzana)... ¿El cliente influye en la creación plástica de la obra?

Generalmente, cualquier «cliente» tiene opiniones e intereses, no siempre sabe lo que quiere o se puede, a veces espera de tu facultad de crear algo y que lo vas a descubrir, pero lo fundamental es conciliar todos los factores en aras de un buen resultado. Lo indispensable es defender la capacidad de que tú puedes hacer un trabajo atractivo y certero a sus intereses. Es fundamental el respeto entre ambas partes, el «cliente» tiene necesidades y tú eres el profesional que le sabe dar solución gráfica a ello.

Desde México ha hecho carteles para España como el Primer Encuentro sobre Arte y Literatura en Hispanoamérica (1993); Diseño Gráfico en Cuba (1994). ¿Qué experiencias tuvo en España?

Son hitos en tu trabajo. Todo lo que diseñes es indispensable y de experiencia para tu trabajo. Descubrí lo valioso de participar entre otras gentes, pensamientos, exigencias y sobre todo humanidad. Entre 2005 y 2008 diseñé setenta y seis carteles de cine para una revista española de coleccionistas de cine. No pensé que era para un solo país, me planteé que lo podían ver en otras partes del planeta y debía hacerlo lo mejor que podía.

Usted es autor del cartel: América 500 años después (1992). En esa obra, sobre un fondo negro, utiliza un exprimidor de cítricos, del que cae una gota de sangre. Una interpretación realista de la historia ¿No?

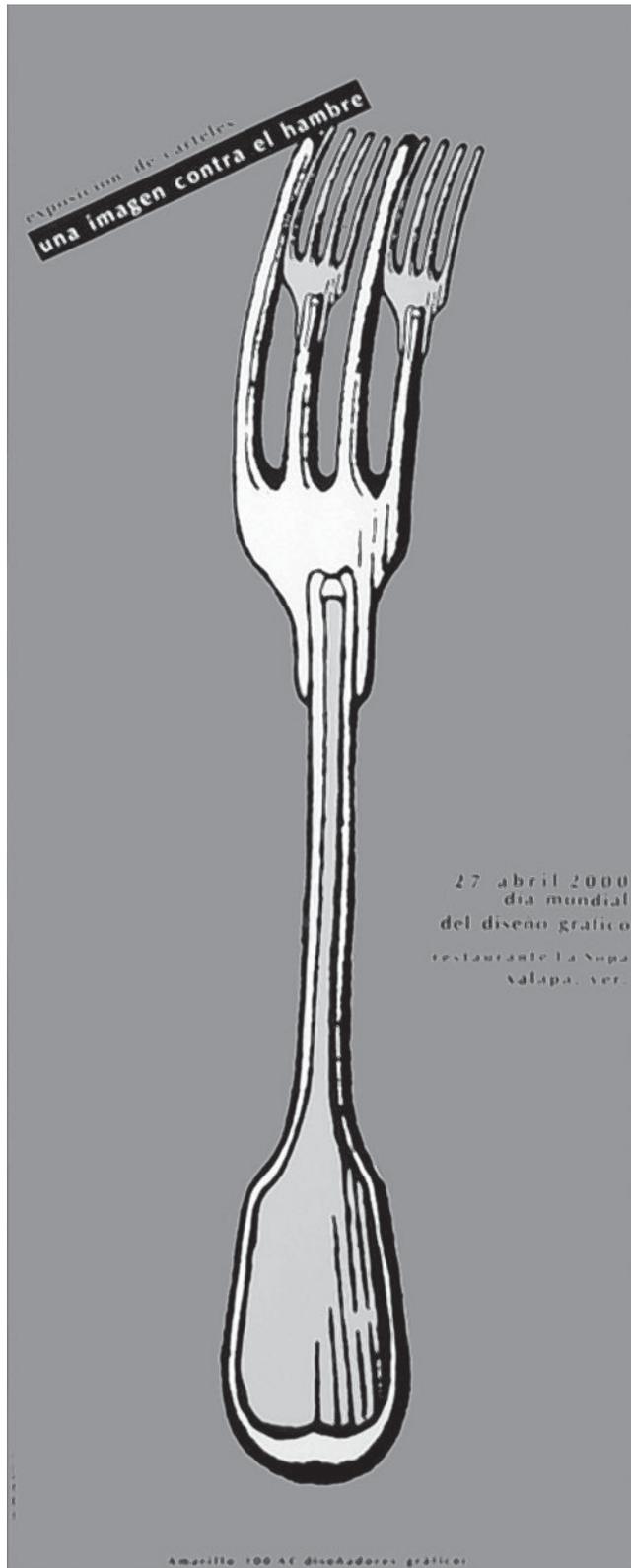
Por supuesto, aunque es una metáfora visual para darle fuerza al contenido del texto, tal vez, contradecir lo del descubrimiento de América, pero acentuar cómo estamos hoy, después de tanto tiempo. Es un cartel simple en imagen, pero de una compleja carga de contenido. Como me gusta siempre, que cada uno pueda darle mayor connotación al resultado del diseño.

¿Qué papel desempeña, en la actualidad, el cartel frente al mensaje audiovisual de la publicidad en las vallas, los spots televisivos y las revistas impresas?

Me parece muy difícil que el cartel pueda competir con tantos medios inmediatos. El cartel tiene su función y su papel. Es un recurso expresivo y de comunicación, es sin duda historia. Lo impreso se torna coleccionable. Hacer un cartel es adentrarse a un universo lleno de sorpresas y donde el recurso del papel y los olores a tinta son estimulantes. Tal vez sea nostalgia, para apartar la posibilidad de que desaparezca.

México con Cuba y Suiza es de los pocos países del mundo que todavía imprimen carteles de cultura editados a serigrafía. ¿Qué importancia ha tenido para usted la impresión serigráfica de carteles?

Podría decir que sustancial, es como volver a estar en algún taller de serigrafía en la Cuba de los sesenta y los setenta. Es rescatar tu propia identidad de diseñador gráfico. Recientemente inauguré una importante exposición celebrando un cuarto de siglo de vivir y trabajar en México; mostré más de doscientos carteles realizados en Xalapa y objetos personales, fotos, documentos, publicaciones, catálogos, mis gatos y perros que han estado a mi alrededor. Diseñé veinticinco carteles, uno por cada año de estancia, la técnica de impresión era en plotter, pero el principio visual mostraba lo serigráfico. No puedo evadirme. Además,



diseñé un cartel promotor de la muestra y una invitación que se imprimieron en serigrafía. Por qué, porque si no en la exposición iba a sentir que faltaba parte de mi vida. Imprimir así, es un recurso maravilloso y una experiencia repetida según la cantidad de ejemplares que haga de tal diseño. Por otro lado, la tinta con su esplendor multicolor y su olor inconfundible son como bocados apetitosos. También, convertir y mantener el principio de obra única que aporta este sistema de impresión. Soy un cultivador y protector de que siga viva la serigrafía. De esta manera, me

siento participe de un poco de tradición y del recuerdo de otros años, defendiendo este tipo de resultado en la impresión.

Usted aterrizó, hace unos veinticinco años, en un país, México, con una tradición de carteles populares muy importante. Y con autores de la creatividad de José Guadalupe Posada, González León, Fernández Ledesma, Miguel Prieto, Vicente Rojo, ¿Qué han aportado los diseñadores gráficos cubanos (Azcu, Beltrán, Níko...) al cartel en México?

Para no echarnos muchas loas, solo comento que en 2011 se publicaron dos libros sobre cien años de historia del diseño gráfico en México. Ahí estamos. Eso dice mucho, por lo menos para mí.

¿En alguna ocasión ha escrito alguna reflexión sobre el diseño gráfico? ¿Nos puede dar una definición del arte del diseño?

He hecho muchas comparaciones entre el diseño y otros aspectos de la vida. En una reciente entrevista me preguntaron qué era para mí el diseño gráfico y decidí hacer una alegoría: Como un gran barco formado de papeles, con colores, líneas y manchas. Navegando entre textos convertidos en tipografías. Asomando por entre ilustraciones que me permiten mirar hacia arriba y ver aparecer pájaros de alas como grabados que recorto para pegarlos en espacios llenos de flores y donde las nubes dejan caer suspiros de agua que se parecen a los carteles que diseño.

El desarrollo de las nuevas tecnologías ¿podría hacer obsoleto, en el futuro, el diseño de carteles?

Tal vez, pero me niego a reconocerlo y espero no verlo. Me dolería mucho. Quiero seguir doblando y extendiendo el papel. Oliendo su resultado. Llenándome de sus formas y mandando a enmarcarlo para disfrutarlo como parte de la ambientación de mi casa, como lo tengo, o de otros espacios, después de cumplir con su innegable función. Quiero seguir informándome a través de este medio, lo quiero seguir viendo vivo.

Notas:

¹ Varios autores: *Culture et Revolution. L' affiche cubaine contemporaine*, París: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1977; Raymund Vezina: *Affiches de Cuba, 1959-1996*; Montreal: Centre de Design de l'Université du Quebec, 1996.

² Felipe Hernández Caba: *Carteles cubanos de cine, 1964-1996*, Festival de Cine de Huesca, 1997.

³ Varios autores: *Níko. Carteles*, México: Universidad Veracruzana-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Trama Visual, 1998.

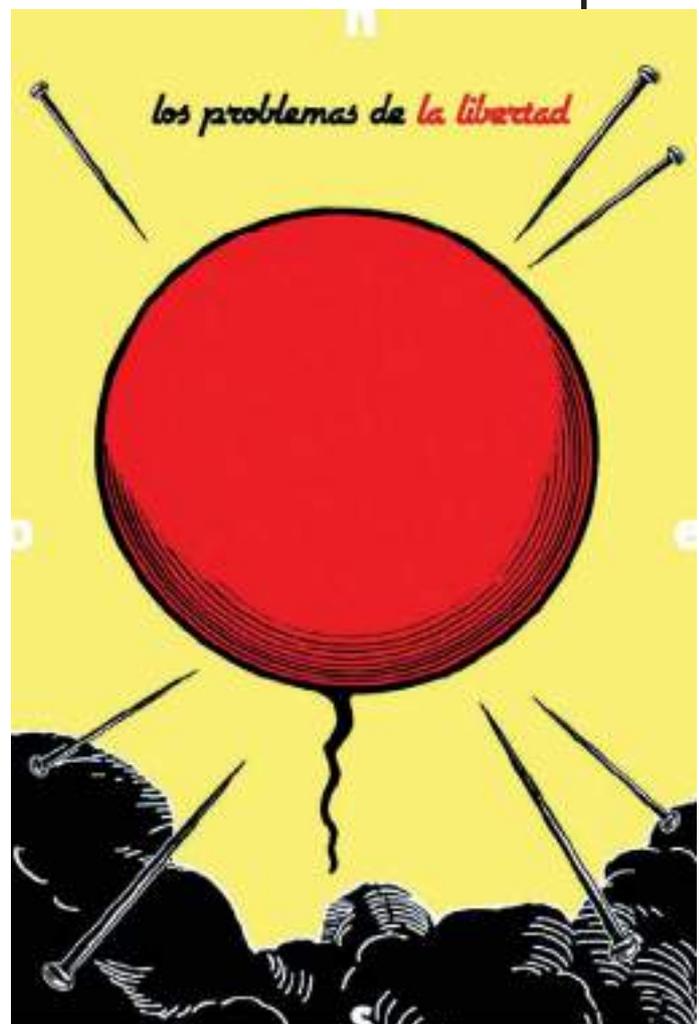
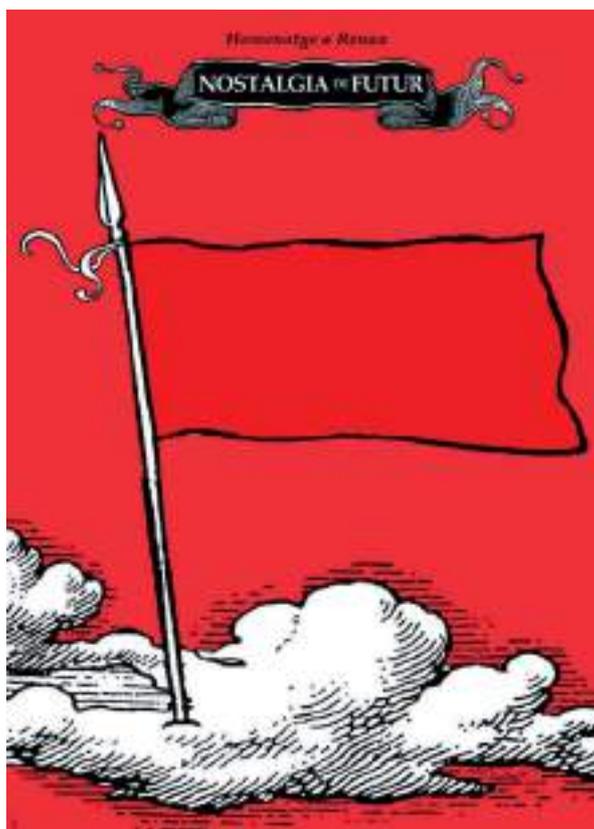
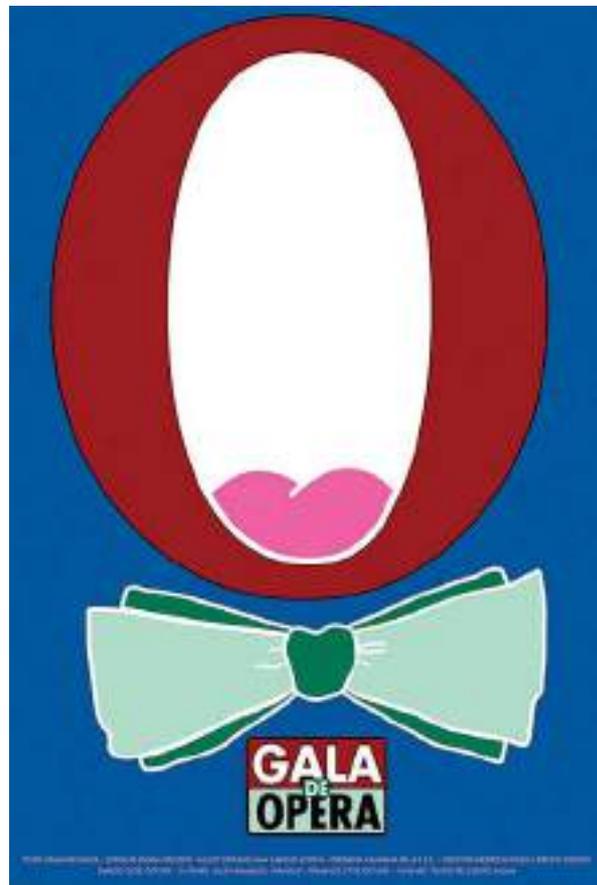
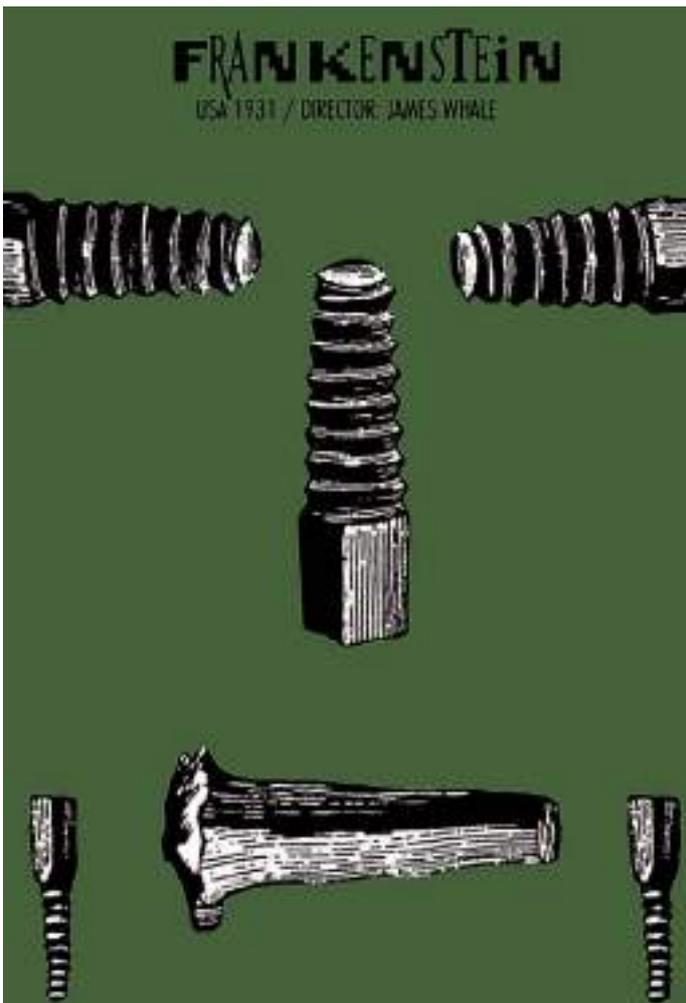
⁴ Manuel García: *Miradas foráneas de México. Diseñadores Gráficos Hispano-Americanos*. Proyecto de investigación, 2013.

⁵ Varios autores (Edición de Giovanni Troconi): *100 Años de Diseño Gráfico en México, 1900-2000*, México, D.F.: Artes de México, 2010.

⁶ Maribel Sánchez: «Pérez Níko celebra hoy 1/4 de siglo en México», en *Diario de Xalapa*, 29-05-1913.

⁷ Aparte de la presencia de carteles de Níko en exposiciones y catálogos como *Poesía & Diseño (Un poeta y cuatro diseñadores cubanos)*, Aguascalientes, 2003; *Poesía y Diseño. Neruda Cien*, Editorial Era, México: 2006, su biografía y obra fue incluida en el libro de Felipe Taborda y Julius Wiederman: *Latin American Graphic Design*, Taschen, 2008.

En esta página: Antonio Pérez Níko, *Hambre*. En la página 41, a la izquierda, arriba: *Frankenstein*; abajo: *Homenaje a Renau*. Y a la derecha, arriba: *Gala de Ópera*; abajo: *Libertad*.



El diseño expandido Diálogo

Israel Castellanos León

Pedro Nilo Contreras Suárez (La Habana, 1943-2010) no debe considerarse, en puridad, un fundador del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (CDAV). Pero es como si lo fuera. Se vinculó tempranamente a dicha institución, a partir de que esta asumiera la organización de Telarte, evento donde él solía participar como diseñador gráfico de textiles y vestuario.

El CDAV se abrió en noviembre de 1989 con una gran pasarela de moda en la cual se mostraban las posibilidades que, para el vestir de la población cubana, tenían los estampados Telarte diseñados por artistas de nuestro país —recuerda casi dos décadas más tarde el mismo Pedro, quien traspasó el umbral de sujeto presencial y creador actuante para laborar allí como especialista, transcurridos apenas seis meses de aquel suceso. «Veni, vidi, vici»— bien pudo haber repetido.

Con su incorporación, más de cuatro lustros de experiencia en el campo del diseño se inyectaron al staff del nuevo espacio institucional; legatario o epígono, a su vez, de la Dirección de Artes Plásticas y Diseño del Ministerio de Cultura. Al llegar al CDAV, existía una colección de carteles cubanos. Con ella se estaba elaborando un libro para el que la doctora Adelaida de Juan había escrito un ensayo. El volumen no llegó a editarse, pero decidí incrementar la colección de carteles y documentarla: de unos trescientos afiches que encontré, hemos llegado a ochocientos; sin contar las obras de diseñadores extranjeros —de México y EE.UU.— que hemos recibido como donaciones, luego de haber sido expuestas en nuestra institución.

Contreras —como le llaman otros— se integró a un flamante centro de experimentación que, desde el sintagma nominal artes visuales, enunciaba la estrategia conceptual y operativa de anudar varias manifestaciones, con un sentido multi-/trans-/disciplinario y diversos gradientes de potenciación artística. Uno de ellos:

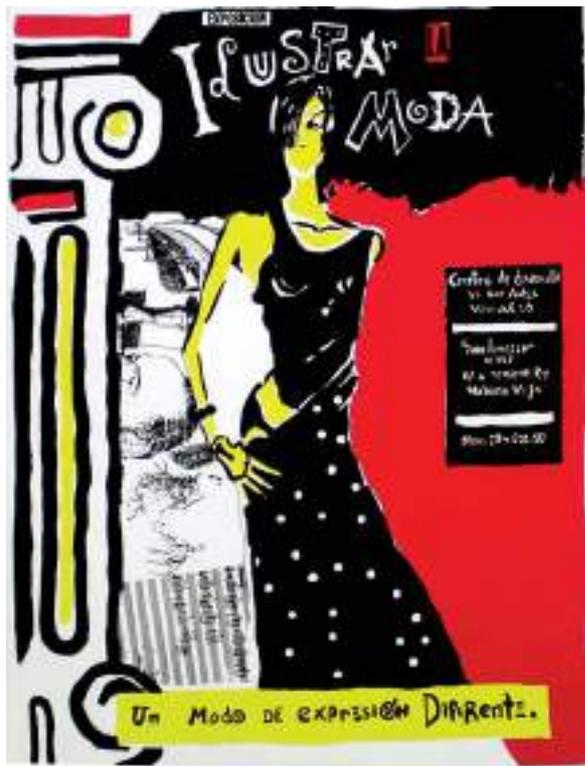
Recientemente el Consejo Nacional de Artes Plásticas, entidad que estimula el coleccionismo institucional, bautizó con el nombre de Pedro Contreras el tesoro de carteles del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales (CDAV) institución que cumple veinticinco años. A propósito de todo ello, R y C publica la última entrevista (hasta ahora inédita) que se le hizo a ese prominente gestor cultural cubano que tanto colaboró con nuestra revista.



Telarte V, 1988, offset, 61 x 49 cm. Col. CDAV.
A la izquierda, diseño creado por Pedro Contreras.

Edel Rodríguez (Mola). *Pensamos Cuba*, 2013, serigrafía. Col. CDAV.

del CDAV. con Pedro Contreras



Pavel Giroud. *Ilustrar la Moda*, 1994, serigrafía, 65 x 50cm, Col. CDAV.



Foto de Pedro en su casa. Cortesía de Mayra Sosa.

¿hasta qué punto el diseño puede ser arte?, sigue siendo una interrogación causante de una sostenida porfía entre críticos y teóricos; una discusión bizantina, tan sofisticada como plurívoca:

El diseño, en cuanto orden y planificación, está presente en casi toda actividad humana, y –por supuesto– lo está en las [llamadas] artes plásticas –zanjó Pedro en una entrevista que le hice anteriormente

para Revolución y Cultura (no. 1/2009), donde se explayó en torno a algunos tópicos que, por su envergadura, esencialidad y pertinencia documentaria han sido reconsiderados ahora.

La palabra italiana disegno (trazo, dibujo), de la que se deriva la castellana diseño, indica el paso inicial en que el artista lleva al papel lo que está imaginando, antes de concretarlo en un objeto [...] En todo buen diseño [entendido como producto de la manifestación así designada] existe una componente estética, si bien no con el grado de autonomía que tiene en el arte –continuó Pedro. El arte se siente, el diseño se usa [...] En la actualidad, y con frecuencia, el diseño se inclina a lo estético y la plástica se vale de los medios del diseño.

Con la transparencia y el espíritu crítico que lo han distinguido en su empeño por conservar los atributos o valores prístinos y la misión ortodoxa del diseño –concepción que ha regido, inclusive, sus curadurías más osadas en el CDAV–, Contreras aprovechó esta nueva ocasión de intercambio para alertar sobre una creciente «problemática» o un fenómeno paralelo: En años recientes, nuestros diseñadores han desarrollado un interés peculiar en la realización de carteles culturales, que se premian, exhiben y comentan en el escenario de las artes visuales, adquiriendo así un aura especial. Me preocupa que esto los haga sentirse como «artistas».

Ya he observado casos en que el diseñador se queja, sin razón, de que las exigencias del cliente limitan su creatividad. La interpretación de un mensaje por parte del diseñador no puede apartarse de los propósitos del encargo ni del nivel de comprensión del público



Raúl Valdés (Raupa). *Spotsición*, 2007, serigrafía, Col. CDAV.



al que va destinado. Solamente el artista de la plástica puede permitirse el lujo de emitir sus propios mensajes. El «diseño de autor» casi siempre resulta poco funcional.

Consciente de que tales asertos pueden resultar polémicos, Pedro discurre con la autoridad ambivalente de quien es parte y juez. Se graduó de pintura y escultura en San Alejandro (1963), se licenció en Historia del Arte (1970) en la Universidad de La Habana, donde el arquitecto Roberto Segre impartió un «magnífico curso» de Historia del Diseño Industrial. Luego, Contreras realizó varios estudios complementarios de diseño, y tiene en su haber muchos más años de vínculos teórico-prácticos con esta última disciplina. En las dos últimas décadas –justo las de su trabajo especializado en el CDAV– ha devenido, tácitamente, en un magíster del diseño en Cuba –no solo cubano– y abroad. Pero de ello se «hablará» más adelante.

Al preguntarle por qué prefirió el diseño, respondió sin medias tintas: Estudié en San Alejandro junto a Manuel Mendive y Juan Moreira –entre otros–, que nos destacábamos en Pintura, una materia a cargo de Eberto Escobedo. Mis compañeros se desarrollaron como artistas, yo no. Esto no me avergüenza, pues entonces el artista promedio era todavía alguien que supeditaba todo a su arte y estaba dispuesto a pasar necesidades por dedicarse a la profesión. Yo no era así; tenía otros intereses y obligaciones que me alejaban de la entrega absoluta a la creación.

Pronto tuve que trabajar y, sin interrumpir mis estudios en la Universidad, me integré, como dibujante, al entusiasta grupo que constituía entonces el Departamento Artístico de Juventud Rebelde. Aquello era, realmente, una empresa editorial, guiada en lo artístico por Juan Ayús, quien siempre ha sido un promotor del diseño gráfico. Había un ambiente creativo magnífico. Estaban el Maestro José Luis Posada y los entonces muy jóvenes Padroncito (Juan Padrón), Manuel Hernández, Alberto Morales (Ajubel)... Allí me ligué, para siempre, a la ilustración y el diseño.

La entrega a estos oficios por encargo también implicados con la visualidad, le permitió, acaso, sublimar

Izquierda: Nelson Ponce.
Óptico 70, 2009,
serigrafía.
Col. CDAV.

Arriba: El objeto
esculturado, 1990,
serigrafía,
48 x 65 cm. Col. CDAV.

Derecha: Reynerio Tamayo.
Querido Van Gogh, 2009,
serigrafía,
70 x 50 cm. Col. CDAV.



Artistas Invitados

RUBEN ASPIZAR
FRANKLIN ALVAEZ
JACQUELINE BRITO
ENRIQUE BASTER
JORGEL BALLART
LUIS E. CAMETO
RODIO GARCIA
JAVIER GUERRA
JAMES HERNANDEZ
KADIK WOPEZ
DOUGLAS PEREZ
ALAIN PINO
REYNERIO TAMAYO
RAPAEL ZARZA
LUIS CORTINES
CURADORIA:
CARIDAD BLANCO
ABELARDO MENA
REYNERIO TAMAYO



René Azcuy. *Aquellos a quienes amo y recuerdo*, 1975, serigrafía, 71 x 46 cm. Col. CDAV.



Rafael Zarza. *Tauropatia*, 1995, litografía, 58 x 38 cm. Col. CDAV.

Abajo Izq: Michelle Hollands y Giselle Monzón. *Paralelas*, 2010, serigrafía, 70x50 cm. Col. CDAV. Abajo: Fabián y R10. *Integración y resistencia en la era global* (Proyecto de Carteles «Y»), 2009, offset. Col. CDAV.



su vocación por la pintura y el dibujo. Eventualmente, decoró cerámica, como hizo en la experiencia colectiva *Lo útil y lo bello*. De cualquier modo, él halló en el CDAV el predio ideal para hacer confluír sus intereses, explorando sobre las posibles «contaminaciones»: Me interesan particularmente esas zonas donde diferentes manifestaciones de la visualidad se relacionan, generando expresiones que en inglés se definen como *borderline* y que, entre nosotros, tradicionalmente han resultado incomprensibles. Me siento satisfecho de haber realizado en el CDAV exposiciones de ilustraciones de moda, de shopping bags, de arte concebido mediante fotocopias y de spots televisivos, obras poco comunes en nuestras galerías de arte.

En los años 90, Pedro se recalificó en la especialidad de *Confecciones*, en el Instituto Superior de Diseño (ISDI). Hizo dejación de su plaza como ilustrador y diseñador de modas en la revista *Mujeres para ocuparse de Telarte* en el CDAV. Resultó premiado por la curaduría de la exposición *Telarte VIII* (1991) y, dos años más tarde, por el diseño de textiles de esa «marca». Sin embargo, este anchuroso campo del diseño ¿de moda y/o de vestuario? es uno de

los menos conocidos en el palmarés de quien, a solicitud del equipo curatorial de la *Novena Bienal de La Habana*, dirigió el Taller de Vestuario Alternativo para ese evento...

Es conveniente precisar que, si bien diseño de vestuario y diseño de moda no es lo mismo, siempre están relacionados; aunque algunos pretendan que no. El vestuario satisface una necesidad elemental del hombre: proteger su cuerpo, facilitarle actividades; la moda es el factor cambiante y expresivo, la novedad motivada por mil cosas distintas: el estímulo al consumo, acontecimientos, figuras descolantes, innovaciones técnicas... Un uniforme –por ejemplo– es una pieza funcional, para responder a determinadas necesidades; sin embargo, no ha de estar ajeno a la moda imperante en el momento en que se diseña y usa.

Contreras también resaltó la *beligerancia* que este tipo de diseño ha tenido en un Centro de Desarrollo con jurisdicción doméstica y proyección internacional: Desde el desfile inaugural del CDAV –con *Telarte VI, Internacional*–, hemos realizado exposiciones en las que se patentiza la relación arte-moda. Hemos

llevado a cabo variadas acciones en apoyo de los jóvenes talentos vinculados al diseño de vestuario, sean profesionales o estudiantes del ISDI. Hemos enviado sus trabajos a concursos (*Mittelmoda*, *ITS*, *UNESCO-Felissimo*), donde han alcanzado premios. Los hemos mostrado en jornadas de cultura cubana en el extranjero (*Pescara*, *Italia*; *Carifesta*, *Saint Kitts* y *Nevis*).

Un proyecto como *Arteylla –Arte de las Islas–* nació en el CDAV y siempre ha contado con nuestro apoyo. Esta iniciativa, que incorpora al vestir elementos tomados del arte cubano y las culturas aborígenes –de ahí el origen de su nombre–, fue una idea de Carlos Alonso, con quien trabajamos cuando aún era estudiante del ISDI. En el CDAV, le facilitamos un local

para realizar sus impresos serigráficos sobre pullovers y, luego de constituirse como producción industrial, hemos expuesto sus trabajos.

Tras emigrar a México René Azcuy, connotado cartelista que atendía el diseño gráfico en el CDAV, Pedro se ocupó, también, de lo que algunos prefieren designar con otros apelativos: Diseño gráfico, diseño informacional y diseño de comunicación visual son diferentes nombres, más o menos precisos, para un mismo fenómeno. Yo mantengo el apego al término original: diseño gráfico, que, además, está vigente en el plano internacional.

Como «botones de muestra», Contreras evocó algunas exhibiciones identificadas con esa modalidad de diseño: En el CDAV hemos presentado las exposiciones *Carteles de Artistas*, *Carteles Políticos*, *Homenaje* (curada por graduados del ISDI y con el apoyo de la Fundación Ludwig de Cuba), *Carteles de Seattle-La Habana* y la primera muestra de spots televisivos acogida por un centro de arte: *Expotsicion*, consistente en promociones audiovisuales del diseñador cubano Raúl Valdés (Raupa) inspiradas en carteles culturales que también se expusieron. Asimismo,



Douglas Pérez. Desde la otra acera, 1990, técnica mixta, 46 x 33 cm. Col. CDAV.

hemos coordinado exhibiciones de afiches de diseñadores extranjeros –mexicanos, norteamericanos y checos– que se han mostrado en nuestros espacios.

Promotor hiperactivo, Pedro irradió su labor curatorial allende el CDAV, sin cortar el cordón umbilical, sin perder el centro gravitatorio ni el sentido de pertenencia a una institución matriz que se ha caracterizado por su espíritu colaborador: Desde allí me vinculé al Comité Prográfica Nacional, que siempre ha tenido el apoyo del Consejo Nacional de Artes Plásticas, canalizado a través de nuestro Centro. De ese modo, Contreras tributó a muestras de Prográfica realizadas en prominentes instituciones culturales cubanas. Por Cubagráfica, que tuvo lugar en Casa de las Américas, se hizo acreedor al Premio Nacional de Curaduría 2008, ex aequo. También ha colaborado en significativas muestras de carteles cubanos acogidas en Europa y Norteamérica. El discurso sobre el diseño a través de la comunicación oral tampoco ha sido ajeno a este respetado especialista de temperamento nervioso, que ha sabido imponerse a su timidez natural y al tour de force que representa comunicarse en una lengua no natal para él, como el inglés, un idioma que conoce junto con el italiano, francés y portugués: He intervenido, con ponencias, en distintas ediciones del Encuentro Internacional de Diseño, de Historia del Diseño y en varias celebraciones de la Semana del Diseño organizadas por el ISDI y la Oficina Nacional de Diseño (ONDI). También he dado conferencias y seminarios a alumnos de centros universitarios extranjeros, especializados en diseño, como el Rhode Island Institute of Design (RISDI) y el Pratt Institute of Design, ambos de EE.UU.

Para el IV Salón de Arte Cubano Contemporáneo (SACC), propuso como muestra colateral una exposición del diseñador gráfico Osmany Torres, relacionada con la promoción de las artes visuales. Esta exhibición le valió a Torres el Premio Nacional de Curaduría en el año 2006, compartido con Elvia Rosa Castro. Para otras dos ediciones del SACC, Pedro hizo efectivas sendas proposiciones de diseño industrial: De la jaba al shopping bag (1998), que curó; y Crea en Cuba (2008), que coordinó.

En torno a sus premisas curatoriales –proposición y tratamiento de la idea, selección de autores y obras, elección del espacio, museografía, dinámica de trabajo con diseñadores y especialistas no pertenecientes al CDAV–, Contreras discurrió en la entrevista de marras. Allí también enunció otro tipo de diseño –el de las exposiciones–, cuando relató: Como curador, acostumbro a generar yo mismo la museografía. La vislumbro, como diseñador, desde la génesis misma de la curaduría. Esto es, en definitiva, un trabajo de dirección artística.

En esa misma oportunidad, se refirió a la ilustración, relacionándola con el trabajo de diseño: Cuando un artista ilustra, asume [como el diseñador] un papel ancilar, debe atender a un texto y desarrollar un discurso paralelo que lo enriquezca y aclare. Esto no está reñido con la creatividad, puede incluso estimularla. El ilustrador comparte con el diseñador un mismo soporte –libro, anuncio, cartel– e incluso puede también diseñar, mediante la ilustración.

Varios especialistas del CDAV se han ocupado de curar envíos de artistas cubanos a certámenes internacionales de ilustración, como NOMA, en Japón. Pero, en cuanto a la promoción de esa disciplina en las galerías del CDAV, Pedro ha realizado –tal vez– una labor más sistemática: Me ha interesado particularmente la ilustración –afirma quien cursó estudios complementarios de esta especialidad en el ISDI. Ilustrar literatura infantil fue mi primer trabajo; luego fui ilustrador en el diario Juventud Rebelde y las revistas Mujeres y Bohemia, en una época en que esta manifestación era mejor entendida y atendida que ahora. Esto me indujo, ya trabajando como especialista en el CDAV, a realizar tres exposiciones: Ilustrar la Moda, en 1992, con un magnífico grupo de jóvenes recién graduados del ISDI

Darwin Fornés. El Deporte, derecho del Arte I, 2012, offset, 66 x 46 cm. Col. CDAV.



en las especialidades de Vestuario y Diseño Gráfico; *Novísimos Ilustradores*, en 2003, en la que nuevos talentos –artistas de la plástica, ilustradores y diseñadores– mostraban diferentes aplicaciones de la ilustración; y, más recientemente, en 2008: *¿ilustración!?*, donde inducía a una revaloración de la manifestación y al conocimiento de las diferentes técnicas de que se valen los ilustradores.

Contreras llegó al CDAV impelido por el llamado *Período Especial*, que provocó el cierre temporal de Mujeres. Pero la «circunstancia» que lo decidió a anclar allí fue la amplitud de campo que se le ofrecía al diseño. Matriculó varios cursos de diseño industrial en el ISDI. Para él, la actualización y superación profesional no han estado encaminadas a engrosar un currículo como especialista de perfil específico mas no estrecho: Mi interés no era diseñar, sino tener dominio de la manifestación que atendía en la institución y relacionarme con quienes trabajaban en ella... En el Centro Nacional de Conservación, Restauración y

provincias cubanas. Asimismo, emprendió varias pesquisas, que vehiculó de diversos modos. Igualmente, demostró que una curaduría sería no debe ser festinada, improvisada:

Cada exposición que he realizado ha estado precedida de un proceso investigativo y, luego, he publicado textos derivados de esas investigaciones en los catálogos de las exposiciones o en órganos de prensa especializada, como *La Jiribilla*, *Bohemia*, *Noticias de Artecubano*, *Revolución y Cultura*, *Manos*, *Opus Habana* –afirmó este miembro de la Unión de Periodistas de Cuba, quien añadió: También he dictado, en Cuba y en el extranjero, conferencias sobre diseño –arquitectónico, gráfico, industrial, de vestuario– que casi siempre muestran los resultados tanto de investigaciones como de exposiciones.

Su inclinación por la *Arquitectura es de vieja data*: Cuando terminé el bachillerato en el Preuniversitario del Vedado, pensé matricular esa carrera, que me interesaba tanto



Izquierda: Área de tránsito interior del CDAV con Telarte VI, 1989.

Derecha: Dailen Sánchez. *Novísimos ilustradores*, 2004, offset, 75 x 51cm, Col. CDAV.



Museología pasé un curso para adiestrarme en la restauración del cartel, con las miras puestas en la colección de afiches del CDAV, carente de las adecuadas condiciones de preservación. Sobre ese handicap, Pedro ofreció detalles en la entrevista citada, donde subrayó la valía de un tesoro que ha dado cuerpo a exposiciones verificadas no solo en Cuba: La colección tiene una calidad que la acreditaría como núcleo de ese museo que los amantes de la gráfica cubana tanto soñamos y que, a pesar de la importancia de la manifestación, no se concreta.

Durante su permanencia en el CDAV, Contreras impartió otras conferencias sobre diseño y ofreció asesoría curatorial en algunas

como la Pintura; pero tenía dificultades con las matemáticas –confesó Pedro, que también recibió cursos de Historia de la Arquitectura en la Universidad, impartidos por Segre. Afortunadamente, y mientras laboraba en el CDAV, pudo cristalizar su interés por el diseño propiamente arquitectural mediante la coautoría de los libros *Casas y Cosas de Cuba* y *La Habana Deco*, publicados en Italia; y *Havana Deco*, editado en New York y Londres. Su desempeño como tutor, asesor y miembro de tribunales de tesis comprometidas con el diseño no ha sido más amplio por causas ajenas a su voluntad. Sin embargo, ha tenido alcance supranacional: Curiosamente, para estas labores he sido más reclamado por instituciones extranjeras –a veces de lugares tan distantes como Australia–, concedoras de textos míos que aparecen en la red digital.

En el CDAV, donde estuvo vinculado al diseño de manera casi sacerdotal pero no exclusiva, Contreras se jubiló laboralmente en 2009. No obstante, se ha mantenido en contacto con la institución: He colaborado en el adiestramiento de Yadira Góngora, que se graduó recientemente de la Universidad de La Habana con una tesis sobre exposiciones de carteles. Juntos, preparamos una muestra del trabajo tipográfico del diseñador Arnulfo Espinosa. Esta joven, recién incorporada al CDAV, desea especializarse en la promoción del diseño... Me alegra haber encontrado el relevo.

La Habana, agosto de 2010.

LA HABANA de Lorenzo Salmon

Ángel Manuel Álvarez Gómez.
Arquitecto e ingeniero.
Investiga sobre historia
de la arquitectura y
el urbanismo de La Habana
y temas relacionados
con materiales y tecnologías
de la construcción.

Tarjeta publicitaria de los primeros años
de la Zaldo, Salmon y Cía.
en la que aparecen el joven Lorenzo Sabino
y sus tíos Enrique, Tomás y Guillermo
Collazo-Tejeda. Colección privada
Roberto Salmon.
Las imágenes para este trabajo fueron
facilitadas por el autor.



«Marianao [...] ciudad moderna [...] Allí no ha habido necesidad de regatear el terreno, y muchísimas avenidas se cruzan por donde quiera [...] esto es lo que han sabido hacer hermanando el negocio con la estética y el amor ciudadano, los González de Mendoza, los Arellano, los Zaldo y Salmon y otros más».

Pedro Martínez Inclán, 1925

«En muy pocos años se fomentaron numerosos parcelamientos, en los que algunos propietarios advertidos no solamente se preocuparon de vender solares y construir calles y aceras con medidas espaciosas, sino que los dotaron también de artísticos parques con fuentes y arbolado selecto. Esto fue lo que hicieron las firmas de Mendoza y Compañía, Zaldo y Salmon, Cortina y Céspedes, Kohly y otros que se acreditaron valiosos éxitos en los Repartos».

José María Bens Arrarte, 1955

La labor de la sociedad «Zaldo, Salmon y Cía.» y de su presidente, Lorenzo Sabino Salmon y Collazo, en los trabajos de ensanche y fomento de extensas zonas de La Habana fue reconocida en su momento, como hemos visto, por Pedro Martínez Inclán y José María Bens Arrarte. No se menciona, sin embargo, en estudios recientes sobre la secuencia en que fue conformándose el tejido del actual territorio capitalino.

Lorenzo Salmon se consideraba a sí mismo un «*realty promoter*», un promotor de bienes raíces, pero fue más que eso. Sin ser arquitecto de profesión, y por tanto, no estar autorizado a firmar los planos de sus urbanizaciones, su filosofía de «urbanizar embelleciendo, dando la nota de arte y confort»,¹ y la materialización de esa doctrina durante toda su vida lo hizo ganarse el respeto no solo de sus contemporáneos, sino de los más renombrados profesionales nacionales de la arquitectura y el urbanismo.

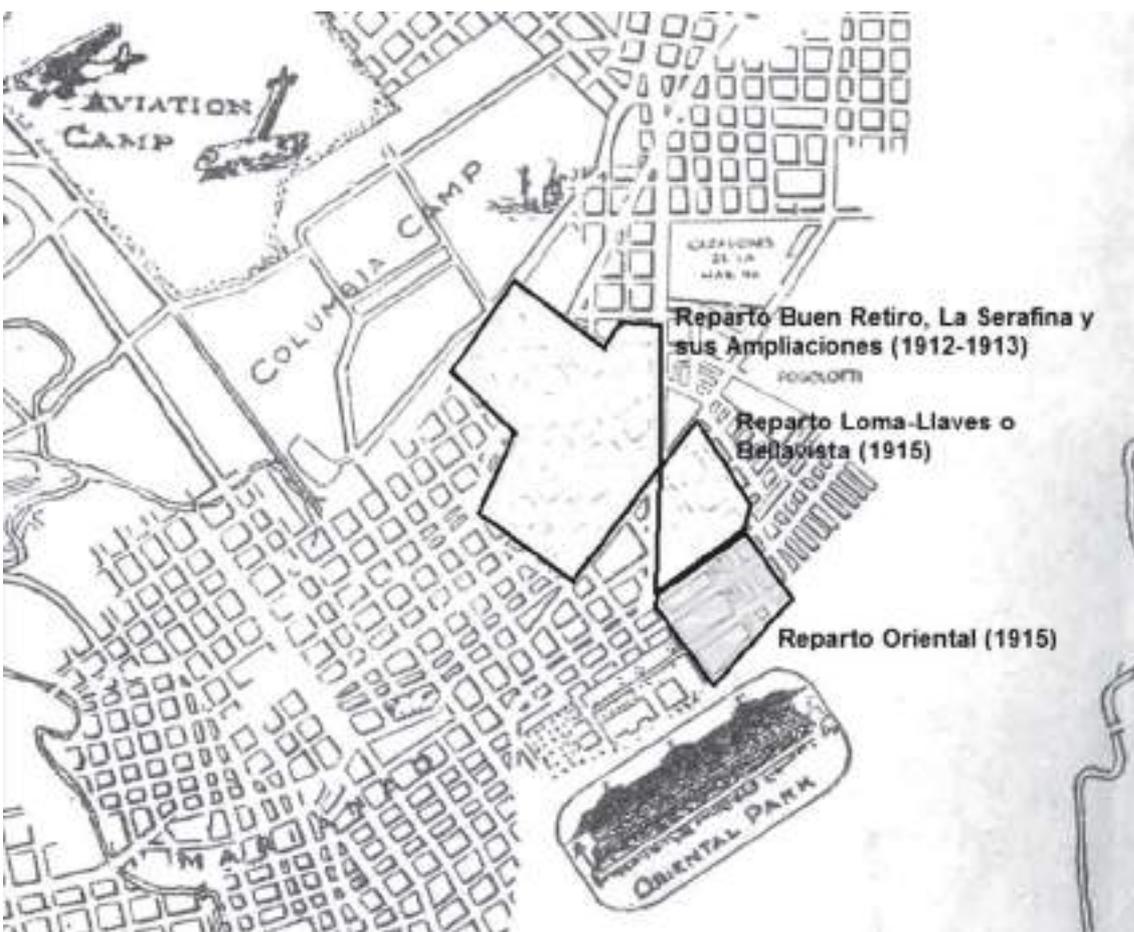
Salmon pudo dedicarse a «hacer ciudad» gracias a su sensibilidad, su espíritu emprendedor y su solvencia económica. Importantes fragmentos del oeste y del corazón mismo de La Habana de la primera mitad del siglo XX, llevan la impronta del urbanista empírico que fue Lorenzo Salmon.

Sus primeros años

Lorenzo Sabino Salmon y Collazo nació en Kingston, Jamaica, hijo de madre cubana y padre británico.

Durante la Guerra de los Diez Años su familia materna, del tronco de los Collazo-Tejeda, se vio obligada a marchar al exilio por la participación destacada de dos de sus miembros en la manigua. Los patriotas Enrique y Tomás, tíos de Lorenzo Salmon, llegaron a convertirse en prestigiosos generales del Ejército Libertador.

En el prolongado destierro Irene Collazo y Tejeda conoció al inglés Charles H. Salmon, de cuya unión nacieron sus cuatro hijos: el pri-



Repartos Buen Retiro, La Serafina, Oriental y Loma Llaves, conocidos como el Gran Buen Retiro, representados sobre un plano de Marianao del año 1944.

mogénito Charles Salmon y Collazo, Lorenzo Sabino, María y Eduardo.

Irene era además hermana del conocido pintor cubano Guillermo Collazo y Tejeda, quien tuvo una especial influencia en la orientación profesional del joven Lorenzo Sabino. Al regresar a Cuba con su familia, Lorenzo Salmon matriculó artes plásticas en la Escuela Profesional de Pintura y Escultura San Alejandro, donde se graduó en 1901 con solo dieciocho años.²

En 1909 Lorenzo se radicó en Marianao junto al general y escritor Enrique Collazo, después de haber vivido en Guanabacoa y el Cacahual. Ocuparon la entonces casona solariega de la Ave. 51 y 122, donde actualmente radica la Casa de Cultura del municipio Marianao.

Dos años después, Lorenzo Salmon y el político Teodoro de Zaldo³ crearon la «Zaldo, Salmon y Cía.», una sociedad urbanizadora involucrada en importantes trabajos urbanísticos en La Habana de la primera postguerra.

«Al lado de cada hogar debe existir un jardín»:⁴ Buen Retiro (1912), Ampliación de Buen Retiro y La Serafina (1913)

Mucho antes de que los accionistas de la Zaldo, Salmon y Cía. adquirieran en 1912 los derechos de las fincas Buen Retiro y Santísima Trinidad con el fin de parcelarlas, incluso antes de que se asentara el Campamento Columbia en Marianao, ya existía una propuesta de urbanización en los alrededores de la iglesia de Los Quemados, nombrada Buen Retiro, que al parecer fue construida parcialmente.

Este fragmento aparece en un plano del 1892, atribuido a José Francisco Rodríguez Rodríguez y fue utilizado como generatriz para el trazado fomentado por Teodoro de Zaldo y Lorenzo S. Salmon en el siglo XX, que aunque mantuvo el

nombre original y respetó la cuadrícula ortogonal, no admitió ni la lotificación precedente, ni la medianería.

La preexistencia de otro Buen Retiro anterior a la intervención norteamericana no niega, sin embargo, el impulso que dio al urbanismo marianense la llegada del ejército estadounidense a la jurisdicción, tanto para la materialización de la denominada «ciudad jardín en miniatura»,⁵ como para la valorización del resto de los terrenos colindantes con Columbia, que comenzaron a parcelarse uno tras otro.⁶

El Buen Retiro propiedad de la Zaldo, Salmon y Cía. abarcó no solo las fincas Buen Retiro y Santísima Trinidad. También fueron parcelados escalonadamente otros sitios menos conocidos entre los que se encontraban La Caridad y parte de la finca Los Hornos, incluyendo la zona que ocupó el hipódromo demolido a finales del siglo XIX, perteneciente a los empresarios José L. Trigo y Herwent D. Smith. La división del sitio Buen Retiro fue aprobada por la Cámara Municipal el 17 de julio de 1912 y ratificada el 13 de agosto, dando lugar a la urbanización homónima que anuló el reparto de población decimonónico.⁷ A continuación fue parcelada la finca Santísima Trinidad en cuyos terrenos se estableció la primera Ampliación de Buen Retiro, aceptada el 20 de abril de 1913, mientras la «entrada» al reparto por el norte quedó definida por la lotificación La Serafina, autorizada pocos meses después, el 13 de octubre del propio año.

El plano final de Buen Retiro, La Serafina y sus ampliaciones, fechado el 3 de mayo de 1913, está firmado y cotejado por el Ingeniero Pedro Guerra Seguí.⁸ En los tres repartos fueron asumidas las mismas condicionales de fabricación: calles de catorce metros, tres metros de jardín y tres de portal en el frente, aunque en algunas zonas de La Serafina

se redujeron puntualmente a dos y dos. A los repartistas les fueron impuestas por el Municipio solo dos condiciones de obligatorio cumplimiento. La primera, que todas las calles contenidas dentro de las propuestas de urbanización debían ser prolongadas hasta la entonces Calzada Real, y la segunda, vinculada con la demolición del cementerio que existía en las proximidades de la iglesia de Los Quemados. Esta última implicó además el traslado a la Necrópolis de Colón de los ocho mil restos que estaban sepultados allí por lo inapropiado y el «...tan desigual contraste»⁹ entre la urbanización moderna en gestación y la existencia de un cementerio dentro de su retícula.

De esa forma pudo terminar de completarse el tejido urbano en toda la extensión comprendida entre la instalación militar más importante del país y la entonces Calzada de Vuelta Abajo, aunque muchas de las calles de Buen Retiro nunca llegaron a «salir» a la actual avenida 51.

Buen Retiro despuntó por su ubicación cercana a la Playa de Marianao, al *Country Club*, «...a los colegios ingleses y americanos, a las escuelas públicas, a la iglesia parroquial de Marianao, a los conventos de El Buen Pastor [...] y Apostolado...».¹⁰ Contaba además con una conexión ferroviaria y de tranvías directa con la capital y la posibilidad del servicio de electricidad, alcantarillado y agua corriente.

Lorenzo Salmon estuvo involucrado en la construcción y la gestión del Acueducto de Marianao junto a los hermanos Teodoro y Carlos de Zaldo, y el piemontés Dino Pogolotti. El ayuntamiento les otorgó la concesión del contrato y la administración de la instalación hasta el 1929, fecha en que la obra fue traspasada a la Cía. de Acueductos de Cuba. El costo total de las redes superó el millón y medio de pesos.¹¹

En 1915 la apertura del hipódromo *Oriental Park* terminó con dar el golpe de gracia al éxito de la urbanización. Es bastante probable, teniendo en cuenta las relaciones de Teodoro de Zaldo dentro de los círculos políticos de la época, que la Zaldo, Salmon y Cía. supiera de antemano sobre la ubicación del hipódromo en los terrenos de la finca Santa Inés. Pero aún así, es digno de admiración el buen tino comercial y la visión de futuro que tuvieron Teodoro de Zaldo y Lorenzo Salmon al establecer una relación inédita entre la ciudad y un parque, que llegaría a ser uno de los más renombrados de la República y el elemento identificador por excelencia del territorio de Marianao.

El hipódromo impulsó la construcción y la posterior ampliación de la Av. de Columbia, actual calle 100, uno de los aciertos más importantes de la urbanización, que fue



Calzada de Columbia en 1915. Arriba, al centro, el famoso «Castillito» de 100 y 51 en Marianao, una de las casonas más antiguas del reparto Buen Retiro, propiedad de Juan Palacios y Ariosa, ejecutada por el maestro de obras Lorenzo Rodríguez y el arquitecto Octavio C. Smith.

Abajo: La actual calle 100 fue una de las primeras avenidas de la capital con separador intermedio e instalaciones eléctricas soterradas, estaba adornada en todo su recorrido con esculturas humanas y grandes copones sembrados con plantas ornamentales.



además la primera calle de doble vía construida en Cuba con contén, separador central y alumbrado eléctrico soterrado. El boulevard arbolado estaba adornado en casi toda su extensión con estatuas y grandes copones prefabricados, cuyo diseño y materialización pudieron haber puesto en práctica los conocimientos que Salmon había adquirido en San Alejandro catorce años antes. La calle 100 fue también una de las primeras vías «petrolizadas» de Marianao.¹² En algunas calles de esta parte de la ciudad la pavimentación fue iniciada en el mes de febrero de 1917.

«La entrada del hipódromo»: repartos Oriental y Loma Llaves (1915)

El 14 de enero de 1915, en los predios de la antigua finca Santa Inés se abrió al público el Hipódromo de Marianao, en presencia del entonces presidente de la República Mario García Menocal. Cronológicamente, cinco semanas después, el 22 de febrero de 1915 fue aprobada la urbanización de los terrenos próximos al parque hípico, dando lugar al reparto Oriental, que a su vez sirvió de límite a Loma Llaves o Bellavista, legalizada el 1^{ro} de agosto de 1915.¹³

Fue como si Buen Retiro continuara hacia el sur respetando la retícula ortogonal y las condicionales de fabricación aceptadas en 1912. De hecho, Oriental y Loma Llaves eran considerados respectivamente la quinta y séptima ampliaciones de Buen Retiro;¹⁴ pero con la diferencia que en las nuevas regulaciones para Oriental quedaron prohibidas las construcciones de madera, que sí podían ser levantadas en Loma Llaves.

De todos, Loma... fue el reparto menos ostentoso. Se vendía en lotes pequeños a precios módicos, con facilidades de pago y un interés anual del 6%. El precio mínimo por vara cuadrada¹⁵ en Loma Llaves era de 3.50 pesos, mientras en Oriental la vara no se vendía a menos de 5.50 pesos.

Debido a que la figura de Salmon ya fungía como presidente de la compañía urbanizadora Buen Retiro, S.A., se creó una nueva sociedad que tuvo a su cargo la realización de todos los trámites burocráticos para la oficialización y la venta de los lotes de los nuevos repartos. Apropiadamente la empresa fue denominada Reparto Oriental, S.A. y tuvo a Teodoro de Zaldo como su representante.

Los trabajos de paisajismo y jardinería, que servían de transición entre Loma Llaves, el reparto Oriental y el denominado *Cuban American Jockey Club Oriental Park*, sobre todo los relacionados con la continuación de la calle 100 hacia el sur, entrando al hipódromo, se debieron a la idea de Lorenzo Salmon, ya convertido para ese entonces en el urbanista de moda de la alta sociedad marianense.¹⁶

Se ha podido comprobar que los dos proyectos urbanos que sirvieron de antesala al hipódromo fueron contratados al ingeniero inglés William O'Malley. Su firma aparece tanto en el plano del reparto Oriental, que tiene fecha 5 de abril de 1915, como en el de Loma Llaves, datado 1^{ro} de agosto de ese propio año. O'Malley también se encargó de la construcción de la Casa Club dentro del *Oriental Park*¹⁷ y estuvo involucrado en el diseño del primer «rascacielo» marianense, un hotel de 8 niveles, que se edificaría en uno de los lotes más importantes con frente a la Ave. de Columbia, lamentablemente no acometido.¹⁸

Por el contrario, se erigieron suntuosos chalets con cubiertas de tejas, y no menos vistosos *bungalows* de madera sobre pilotes, muchos de los cuales fueron ejecutados bajo la supervisión de Lorenzo Salmon. Se dice que Lorenzo introdujo en Cuba el tipo de *bungalow* que se realizaba en Jamaica y que para demostrar a la clientela cuán rápido podían ser montadas dichas estructuras, trajo una cuadrilla de carpinteros jamaicanos al reparto Oriental, el lugar seleccionado para el primer prototipo.¹⁹

Llama la atención que aunque Buen Retiro, La Serafina, Loma Llaves, el propio Oriental y el resto de las inversiones de la Zaldo, Salmon y Cía. tenían denominaciones independientes, todas eran consideradas popularmente como una única parcelación. El «Gran Buen Retiro» o simplemente «Buen Retiro» llegó a transformarse en «...la sección residencial más elegante de entonces, con una magnífica avenida que conducía al hipódromo, inaugurado un

poco antes [...] y numerosos chalets y palacetes empezaron a brotar como setas».²⁰

El propio Salmon construyó su residencia en el límite noroeste del reparto, una casa ecléctica nada pretenciosa, muy cerca de la denominada «manzana cero», que hasta el momento había recibido muy poca aceptación de la clientela por colindar con el antiguo emplazamiento del cementerio.²¹ Desde allí presidió la Sociedad de Marianao en los periodos 1915-1916 y 1917-1918, y vio con satisfacción cómo su iniciativa logró convencer a importantes personalidades de la época para que invirtieran en su urbanización. Entre los más conocidos se encontraban el agente de aduanas Arturo Lavín, el médico de cabecera del presidente Menocal conocido como Dr. Domínguez, y el escultor y pintor granadino Fernando Molina.

Y desde la misma Calle Panorama, un año antes de que Buen Retiro llegara hasta el hipódromo *Oriental Park*, Lo-



Gracias a la conexión entre La Habana y los repartos Oriental y Loma Llaves, el hipódromo *Oriental Park* se convirtió en símbolo indiscutible de Marianao y uno de los más pintorescos lugares de toda la República.

renzo Salmon preparó la compra y el reparto de importantes terrenos de la capital, tratando de encontrar un paliativo al problema de la «gestión de La Habana».

«El blasón de La Habana»: repartos Almendares Park, Zaldo y Santa Amalia (1914) y Arostegui (1916-1921)

En 1914 el Ayuntamiento de La Habana aprobó tres urbanizaciones sin relación aparente y relativamente distantes una de la otra: Almendares Park, el 23 de marzo en el límite de los actuales municipios Plaza y Centro Habana; Zaldo, el 7 de octubre en el Cerro, y Santa Amalia, el 30 de noviembre, en Arroyo Naranjo.

La creación de varios repartos en la periferia de la ciudad, sus interconexiones y otros vínculos con el viejo núcleo capitalino fueron el atenuante encontrado por Lorenzo Salmon al «problema sociológico» del abarrotamiento urbano y el crecimiento poblacional de la urbe habanera.

Cuando todavía no existía un plan director para el desarrollo de la capital, los repartos fomentados por la Zaldo, Salmon y Cía. tanto en el oeste como en el sur de La Habana llegaron a conformar un sistema de repartos intercomunicados entre sí, que ayudaron y ayudan todavía hoy a la fluidez del tránsito y la circulación desde y hacia las diferentes zonas estratégicas del desarrollo capitalino. Según la prensa especializada,²² Lorenzo Salmon fue uno de los primeros urbanistas del patio que supo dar una solución práctica a los contratiempos del denominado congestiónamiento de La Habana, que ya existía desde principios



Arriba: «La Antigua Chiquita», memorable panadería-dulcería de la calle Luaces, en la parcelación Ensanche de La Habana.
Abajo: Terrenos en venta en el reparto Aróstegui o Basarrate, a un costado de la Universidad de La Habana, 1916-1921.

del siglo XX y que vendría a agudizarse en los años de la primera posguerra.

El reparto Almendares Park, mejor conocido como el Ensanche de La Habana o Almendares Club fue, sin dudas, el vértice más importante dentro de la propuesta de Lorenzo Salmon de «escudo» para La Habana. Se trataba de la división de una famosa finca propiedad de los de Zaldo, situada entre las Avenidas Carlos III y Ayestarán, frente al antiguo Jardín Botánico de la Universidad en la Quinta de los Molinos, donde fue construido aproximadamente en el año 1881 la primera versión del estadio de béisbol profesional Almendares Park, demolido en 1913-14 por la propia Zaldo, Salmon y Cía.

La propaganda de la época explicaba el derribo del Almendares Park-I como una necesidad impuesta por la gran avalancha de público que acudía a disfrutar de los juegos que allí se celebraban y el envejecimiento de la instalación. Sin embargo, la desaparición del estadio fue, en primer lugar, un ejercicio financiero muy bien pensado, cuya ejecución representó una ganancia de muchos miles de pesos para la compañía urbanizadora de Lorenzo Salmon y principalmente para los hermanos de Zaldo. Además de poner a la venta una de las mejores zonas de todo el crecimiento de La Habana, por su ubicación y valor, los hermanos Teodoro y Carlos de Zaldo también participarían como accionistas en la construcción del nuevo «diamante beisbolero», que coincidentemente fue levantado en otra de sus fincas, no muy lejos del viejo emplazamiento.²³

En el entonces popular reparto Ensanche de La Habana se construyeron una amalgama de residencias e industrias.²⁴

Al centro de los lotes, alrededor de un parque, comenzaron a ubicarse un sinnúmero de viviendas pareadas, de dos niveles, con plantas alargadas y patinejos de ventilación. A falta de jardines, las residencias con «vistas al verde» se levantaron del nivel de terreno para poder dar privacidad a los portales de las casas.

En el lugar fueron instaladas y aun funcionan allí un depósito de tabaco en ramas y la célebre Cristalería «El Espejo», dos ejemplos de la importancia que en su momento alcanzó la lotificación.

Otra empresa que se mantuvo en la urbanización hasta la década de los '50 fue la renombrada «Duque y Cía.», productora de elementos ornamentales de cemento, que tuvo a su cargo tanto la decoración de las simples casonas eclécticas de El Ensanche..., como de las más importantes obras construidas en la capital durante la década del veinte.²⁵

El Almendares Club o Ensanche de La Habana sirvió también como una especie de trampolín para el desarrollo del lado norte de la Quinta de los Molinos, que ganó en importancia y se valorizó rápidamente en cuanto se difundieron los planes de Carlos Miguel de Céspedes y J. N. Forestier para el futuro y el realce de la Universidad Nacional. En el periodo 1916-21 el reparto Aróstegui fue una de las muchas parcelaciones

que surgieron entre el estadio universitario y la actual calle San Lázaro. Justo cuando se construía el edificio de la administración de la Universidad, que luego sería el Rectorado, al frente del edificio del observatorio astronómico, la Zaldo, Salmon y Cía. colocó su cartel publicitario: «Manzana 9, se venden lotes, al contado o a plazos»,²⁶ lo que confirma la participación de la sociedad marianense en los trabajos de urbanización de la zona y de la solución vial definitiva entre la avenida Carlos III y la entrada de la Universidad.

El reparto Aróstegui, también conocido como Mazón, o Basarrate, o San Lázaro, o Alturas de la Universidad, fue un experimento de la Zaldo, Salmon y Cía. que pretendió introducir el trazado no ortogonal dentro de una zona acostumbrada a la retícula. Dicho reparto, sin embargo, no sobresalió por la disposición de sus manzanas, sino por las importantes personalidades de la vida del país que construyeron en sus lotes.

En la década del treinta, por ejemplo, el acaudalado Orestes Ferrara edificó allí su conocida y admirada «Dulce Dimora», obra de la firma de arquitectos Govantes y Cabarrocas, hoy Museo Napoleónico. Y años más tarde, el magnate de los medios de difusión Gaspar Pumarejo también asentó en Aróstegui su residencia propia, una edificación que con el tiempo se fue transformando en estudios de radio y televisión, los que en la actualidad ocupa la sede del Canal Habana.

Por su parte, el reparto Zaldo fue conformado por la prolongación hacia la calzada de Ayestarán de algunas de las calles contenidas en la antigua lotificación Santa Catalina de Siena, en la zona del cruce de Ayestarán con la calza-

da del Cerro, cerca de los Talleres ferroviarios Ciénaga.²⁷

Santa Amalia se denominó a la urbanización de los terrenos situados entre la carretera hacia Bejucal y la otrora Quinta de Salud del Centro Castellano. Siguiendo la experiencia de Buen Retiro, también allí se construyó un vial de cuatro carriles con separador central, la Ave. Santa Amalia, que aunque no tuvo el éxito de la actual calle 100, por lo menos dejó para la posteridad el sello de Lorenzo Salmon en esa parte de la ciudad.²⁸ Fueron de obligatorio cumplimiento los portales de tres metros hacia todas las calles y los pasillos de servidumbre de un ancho mínimo de 70 cms.

Para unir Santa Amalia con los repartos Zaldo, Almendares Park y otras urbanizaciones próximas al viejo núcleo de Marianao, Lorenzo Salmon había previsto la construcción de la denominada Avenida General Wood a través del Bosque de La Habana. La carretera, no ejecutada, definiría el importante eje Marianao-Cerro-Jesús del Monte, «...que partiendo de la Calzada de Columbia –entrada de la «Tropical»– muere en la Avenida de Ayestarán, [y] resuelve el problema de la comunicación interurbana fácil y rápida».²⁹

«La Habana y Marianao se han aproximado»: Alturas del río Almendares (1918)

El 25 de noviembre de 1918 el ayuntamiento aprobó el proyecto de urbanización Alturas del río Almendares, promovido por Juan R. Arellano en representación de los propietarios del reparto, que eran el industrial Gastón M^a Ramírez de Arellano Longa y los accionistas de la Zaldo, Salmon y Cía. Lorenzo Salmon y Teodoro de Zaldo.³⁰

Alturas... se adaptó perfectamente a la topografía del emplazamiento, dando lugar a una urbanización de calles curvilíneas, muy parecidas a las del *Country Club Park* (1914), primer reparto del oeste de La Habana que no utilizó la retícula ortogonal en su trazado. Cuenta la familia que cuando Salmon compró las fincas decía haberse equivocado con esas propiedades. Se quejaba insistentemente porque «...debido a las ondulaciones del terreno no iba a ser posible construir manzanas cuadradas y fue entonces cuando se le ocurrió la idea de hacerlas en medialuna».³¹

La materialización de ese tipo de urbanismo, poco común en las ciudades cubanas, sus bellas avenidas, parques y la irreplicable relación entre las manzanas y el entorno, hizo que el reparto fuera presentado por el Ing. Arq. Honorato Colete como «modelo de urbanización moderna» al Primer Congreso Panamericano de Arquitectos, realizado en Montevideo en 1920. Colete consideraba que Alturas del

Trabajos de remodelación acometidos a mediados de los 50 en la Ave. Sta.

Amalia del reparto homónimo, al sur de La Habana, la cual según propuesta de Lorenzo Salmon, debería conectar con Marianao a través del Bosque de La Habana.

Abajo: El reparto Alturas del río Almendares llegó a comercializarse en 1918 a 50 pesos la vara cuadrada, cuando el suelo mejor vendido de Miramar no superó en esa fecha los 19 pesos.



río Almendares significó para Cuba «... 20 años de adelanto en urbanismo».³²

Hasta la inauguración del puente de Pote en 1921, el reparto Alturas del río Almendares tuvo el privilegio de ser la única y verdadera prolongación de El Vedado hacia el oeste, y por tanto, el vínculo más corto y sencillo entre el centro de la capital y Marianao. Mientras Miramar era solo en teoría la continuidad hacia el poniente de la «ciudad jardín» habanera, la propaganda del reparto Alturas del río Almendares recalca el hecho de que finalmente con Alturas... La Habana y Marianao se habían aproximado. El cierre definitivo de la Fábrica de Cemento «Almendares», ocurrido en enero de 1921, ayudó también a la comercialización de Alturas... y de su sucesor, el reparto Kohly.³³ La demolición de la instalación no solo propició la urbanización de los terrenos ubicados al norte del puente Asbert, sino que mejoró notablemente la imagen y la prestancia del acceso a Marianao por la calle 23.

Debido a ello, los terrenos de «la puerta de Marianao» se cotizaban a 50.00 pesos la vara cuadrada, es decir, un poco más de dos veces y medio que el precio del suelo mejor

vendido de Miramar, cuyo monto nunca superó los 19.00 pesos.³⁴ En 1928 los lotes de Alturas... y Kohly estaban reservados y prácticamente no existían parcelas sin edificar, mientras una buena parte del «Vedado Nuevo» marianense todavía para esa fecha permanecía despoblado, sobre todo en la zona comprendida entre el río y la actual calle 10.³⁵

La inauguración del reparto Alturas del río Almendares estuvo antecedida por una gigantesca campaña publicitaria. Con periodicidad semanal se comenzaron a insertar en las páginas del periódico *El Sol* varias perspectivas de la futura lotificación y textos redactados por el propio Lorenzo Salmon que explicaban a los potenciales clientes las ventajas de la urbanización, la forma en que estaba siendo construida, el dinero invertido en ella e incluso, a quiénes y cuántos lotes se habían vendido.

Junto a una hermosa foto de época de la Ave. de Columbia se podía leer que «La gran avenida [...] del reparto Oriental [...] servirá de base para la construcción de la espléndida avenida de la Paz [...]»,³⁶ o al pie de una imagen del puente Asbert aparecía una descripción del reparto Alturas del río Almendares como una «[...] perfecta urbanización [...] que culmina en una majestuosa avenida de circunvalación de sesenta y cuatro metros de ancho, el dominio de uno de los más bellos panoramas ribereños [...], haciendo posible la vida de la ciudad en íntima comunión con la vida del campo».³⁷

Entre las reflexiones más importantes de Lorenzo Salmon en la presentación mediática de Alturas del río Almendares se encuentra su valoración y conceptualización sobre la propia obra urbanística de la Zaldo, Salmon y Cía., cuando escribió:

«Levantemos el crédito de nuestro país en cualquier forma en que podamos hacerlo, no pensemos siempre en la utilidad amplia e inmediata, y haremos una fructífera labor nacional. Teniendo siempre por norma de procedimientos estos preceptos es por lo que urbanizamos embelleciendo, dando la nota de arte y confort. Nuestros «REPARTOS» así lo acreditan, con amplias avenidas de canteros centrales cubiertos de césped y plantas de adorno, con bellísimas estatuas y jarrones ornamentales, arbolado y jardines. «Buen Retiro» y el «Reparto Oriental» [...] merecen visitarse para comprobar que en Cuba existe un alto grado de cultura urbana...»³⁸

En el periodo 1916-1926, la Zaldo, Salmon y Cía. y otras muchas empresas urbanizadoras del oeste de La Habana se beneficiaron con una Ley de Exención de Contribuciones promulgada por el ayuntamiento, para estimular la actividad constructiva y los repartos de población. Según Lorenzo Salmon, gracias a esos beneficios gestionados por él, se «...invertieron en Marianao más de 200 millones de pesos y miles de obreros desocupados encontraron trabajo en las obras...»³⁹ Solo por concepto de los trabajos de urbanización en Alturas de río Almendares se invirtió cerca de un millón de pesos, incluyendo en dicha cifra el monto de las obras de paisajismo, que fueron contratadas al arquitecto de parques y jardines Arthur R. Luetchford, al parecer de nacionalidad inglesa.

La firma de Luetchford aparece también en los planos de Barandilla, una urbanización aprobada en igual periodo de tiempo en la zona de La Lisa. Tanto Alturas del río Almendares, como Barandilla y su continuación, La Coronela, se caracterizaron por tener un mismo trazado de tipo curvilíneo, incluso siendo completamente diferente la topografía de cada lugar de emplazamiento. Y teniendo en cuenta además el hecho que todas fueron presenta-

das en el municipio y aprobadas en un mismo día, pudiera formularse la hipótesis de la participación de Lorenzo Salmon en la concepción de los proyectos de las tres urbanizaciones. Coincide también el hecho que el presidente de la urbanizadora «Fincas de Recreo, S.A.» en La Lisa, era el mismo Gastón M^º Ramírez de Arellano Longa, copropietario junto a la Zaldo, Salmon y Cía. del reparto Alturas del río Almendares.

«Casas baratas para obreros»: repartos Durañona (1921) y Ampliación (Alturas) de Durañona (1924)

De manera muy diferente a las realizaciones de la Zaldo, Salmon y Cía en los márgenes del río Almendares y con mucho menos presupuesto, en 1921 Lorenzo Salmon intentó fundar en Marianao un segundo barrio obrero, el reparto Durañona, utilizando una franja de la actual avenida 51, entre las calles 106 y 124.

En 1924 Lorenzo Salmon intentó construir, sin éxito, el barrio para obreros Durañona, que debió su nombre al palacete homónimo construido en el territorio durante la segunda mitad del siglo XIX.



Los terrenos de «...la meseta comprendida entre el Palacio Durañona y la quinta que fue de los Marqueses de Almendares...»,⁴⁰ que por su ubicación privilegiada y su conexión con el centro de la capital pudieron haber sido la continuación lógica de las urbanizaciones Loma Llavés y Oriental hacia el oeste, fueron urbanizados pensando en la construcción de pequeños chalets de madera para las clases media y media baja. Los solares se podían adquirir con la medida y las condiciones de pago que deseara el comprador.

A menos de tres años, en 1924, se comenzó a difundir la Ampliación de Durañona, que si bien extendió los límites del reparto original, no comprometió la venta de sus lotes a un tipo de cliente específico. Ampliación de Durañona fue más bien un intento de Lorenzo Salmon de enmendar su errada estrategia comercial de 1921, que ignoró las condiciones reales y los escasos recursos con que contaba su clientela y el momento crítico que vivían tanto las economías individuales como del país en general.

Tal es así que el anuncio de la Ampliación de Durañona, con las nuevas condicionales de construcción y la relativa apertura hacia un público más heterogéneo, se mantuvo en las primeras planas del periódico *El Sol* desde sep-

tiembre de 1924 hasta agosto de 1925,⁴¹ intentando borrar la imagen y las expectativas que se habían creado con Durañona; pero ya era tarde. Las primeras diez casas baratas de madera de doble forro, de un total de cuatrocientas a construir en los solares de Durañona por una cooperativa de obreros de más de tres mil asociados,⁴² fueron el detonante de una explosión de viviendas económicas que se diseminaron por todo Marianao y que incluso llegaron a construirse en antiguos barrios exclusivos. Salmon permitió con tristeza que su aristocrático Buen Retiro también se «contaminara» con algunas casitas *balloon frame*, compradas a través de catálogos comerciales, señal del declive indetenible del otrora reparto elitista. El arquitecto Max Borges del Junco, dueño del negocio de la venta por catálogos fue el autor de las primeras construcciones de madera dentro de Buen Retiro y trabajó además junto a Salmon en la venta de casas para obreros del reparto Durañona.⁴³

Este hecho fue muy significativo en la vida de Lorenzo Salmon porque evidenció la fragilidad de su Compañía Urbanizadora, que sucumbiría también ante la crisis económica mundial de la década del treinta, que afectó sensiblemente a Cuba. Paulatinamente fueron desapareciendo los anuncios de personas que representaban a Lorenzo Salmon en la venta de los lotes, como Dionisio R. Peraza, quien decía ser vendedor y fabricante exclusivo de casas y solares de «J. Arellano, Guillermo de Zaldo y L. Salmon» y que sus precios eran un 25% más baratos que el resto, y que podía financiar los negocios con intereses del 8%.⁴⁴

También se fue apagando el atrevido anuncio de la Zaldo, Salmon y Cía, que alardeaba: «Tenemos dinero para Hipotecas», hasta que por razones desconocidas las publicaciones dejaron de mencionar igualmente a Teodoro de Zaldo.⁴⁵

La prensa no volvió a hablar de la Zaldo, Salmon y Cía. hasta finales de la década del cuarenta cuando reapareció Lorenzo Salmon, otra vez sin Zaldo, para anunciar dos nuevos repartos en gestación, Alturas de La Salle (1946) y Alturas del Bosque (1947), en los que Salmon se desempeñó únicamente como el represen-

Perspectiva de la denominada Avenida de Miramar del reparto Alturas del Bosque, actual calle 54, vial que logró unificar los repartos Ceiba y San Martín desde la calzada 51 hasta 41, bordeando los terrenos de La Tropical.



En la calle Santa Isabel o de entrada al reparto Alturas de La Salle, actual calle 120, se construyeron los edificios de apartamentos más altos que se recuerdan en el territorio antes de la terminación de la «torre» del Ayuntamiento de Marianao, promovida por el alcalde Orúe González.



tante de los dueños de las urbanizaciones para la venta de los solares.⁴⁶

«Todo cubano debe ser propietario»: Ampliación de Alturas del río Almendares (1945), Alturas de La Salle (1946) y Alturas del Bosque (1947)

Entre las urbanizaciones aparecidas en Marianao luego de concluida la II Guerra Mundial, las denominadas «Alturas de Lorenzo Salmon», o sea, los repartos Alturas de La Salle, Alturas del Bosque, Alturas de Belén y la Ampliación de Alturas del río Almendares, fueron los que más se acercaron a los estándares de calidad que habían impuesto los repartos de población fomentados en el territorio durante el primer tercio del siglo XX.⁴⁷

Las urbanizaciones de Salmon de la postguerra mantuvieron en lo fundamental los amplios viales arbolados y asfaltados, aceras, parterres, el alumbrado soterrado y los servicios de abasto de agua y alcantarillado, que caracte-

rizaron a los fragmentos de la ciudad surgidos entre los ríos Quibú y Almendares en el período 1914-1930.

Alturas del Bosque, el reparto que marcó la reaparición de Lorenzo Salmon, era considerado «...una prolongación, por su belleza, del reparto Alturas del río Almendares...».⁴⁸ Estuvo antecedido por un proyecto muy poco conocido de 1945, denominado Ampliación de Alturas de río Almendares, que pretendió aprovechar al máximo los terrenos entre la urbanización del 1918 y el límite este de la cervecería La Tropical. El pequeño ensanche urbano daba continuidad a la entonces calle 14 hasta su entronque con la Avenida del Río, convertidas en las calles 42A y 44, después del cambio en la rotulación de las calles de Marianao de 1956.

Del lado oeste de la empresa cervecera se ubicó Alturas del Bosque, una urbanización en forma de abanico, desarrollada a partir de una avenida principal de cuatro carri-



Última entrevista concedida por Lorenzo Salmon (derecha) al periodista e historiador de Marianao Inclán Lavastida (izquierda) para *El Sol*, 1947.

les y separador intermedio, que se denominó Avenida de Miramar. La actual calle 54 sirvió para dejar establecida la comunicación jerarquizada entre las populosas avenidas 51 y 41 y sus respectivos barrios San Martín y La Sierra. Dentro de las pocas manzanas de Alturas del Bosque quedaron embebidos tres de los más importantes colegios de la época: San Francisco de Sales, Candler y Buenavista.

Por su parte, el trazado de Alturas de La Salle abrazó también las viejas instalaciones del Colegio La Salle de Marianao, actual Escuela Primaria Hugo Camejo Valdés, de acuerdo con el proyecto del conocido ingeniero-arquitecto José Pérez Benitoa, del año 1946.⁴⁹

En este caso, Lorenzo Salmon fungió como el apoderado de la *House Proyect Co.*, la compañía propietaria, que pretendió crear al sur del entonces Ayuntamiento de Marianao, en la calle 120, una avenida enteramente comercial que sirviera de entrada a la futura lotificación, a decir de Salmon, poseedora «de las mejores vistas de todo Marianao».

En Alturas de La Salle o La Candelaria no llegaron a levantarse los numerosos establecimientos que se esperaban; pero sí se construyeron los primeros edificios de apartamentos de Marianao, los más altos que se recuerdan antes de la inauguración en 1954 de la torre del Ayuntamiento de la localidad, proyectada por la importante firma de arquitectos Gastón y Domínguez.

A modo de epílogo

El 6 de septiembre de 1947, en entrevista concedida al periodístico *El Sol*, Lorenzo Salmon resumió sus casi treinta y seis años de trabajo en función del urbanismo capitalino diciendo: «Actualmente, como siempre, estamos luchando por el mayor engrandecimiento urbano de Marianao». Y sin imaginarlo siquiera esta frase se convirtió en una especie de epitafio de su vida y de su obra.

El 7 de diciembre de 1949 dejó de existir Lorenzo Sabino Salmon y Collazo a causa de una avanzada arteriosclerosis.⁵⁰ Dos años antes de su fallecimiento el conocido Historiador de Marianao, Inclán Lavastida, había sentenciado: «...No es posible hablar del fomento y el urbanismo que se ha desarrollado en las últimas décadas en nuestra localidad, sin dejar de mencionar el nombre de Lorenzo Salmon».⁵¹

El hombre que transformó diametralmente el paisaje del antiguo Marianao, cambiándole su aire rural para convertirlo en lugar de emplazamiento de los proyectos más innovadores que se realizaron en el país en materia urbana, y que modernizó zonas tan importantes de la ciudad como fueron los terrenos cercanos a la Quinta de los Molinos y la Universidad de La Habana, deberá ser recordado como uno de los más destacados urbanistas cubanos de la primera mitad del siglo XX.

Bibliografía

- Alonso del Piñal, Clara Beatriz y Alonso Orozco, Enrique. «Panorama 42: El umbral de La Jungla». *II Conferencia sobre conservación del Patrimonio Urbano y Edificio*. La Habana. 2004.
- Álvarez Gómez, Ángel Manuel. «De cuando la retícula ortogonal era considerada ineficaz y aburrida». *Planificación Física-Cuba*, No. 11, 2006.
- Bens Arrarte, José María. «Los avances urbanísticos de La Habana», *Arquitectura*, Abril, 1955.
- Chateloin, Felicia. «Miramar, o los orígenes de la tierra prometida. La Fundación (1911-1930)». *Arquitectura y Urbanismo*, No.1, 2004.
- Cuevas Toraya, Juan de las. «500 años de construcciones en Cuba». Editorial Chapín, La Habana, 2001.
- D' Amico, Margherita y Caner Roman, Acela. «Dino Pogolotti: Un piemontés en La Habana». Blu Edizione. Italia. 2004.
- El Sol*, 11 de octubre de 1914, 20 de diciembre de 1914, 28 de febrero de 1915, 17 de octubre de 1915, 17 de septiembre de 1916, 11 de febrero de 1917, 26 de septiembre de 1920, 27 de febrero de 1921, 26 de junio de 1921, 20 de noviembre de 1921, 7 de septiembre de 1924, 10 de agosto de 1940, 5 de octubre de 1946, 19 de junio de 1947, 6 de septiembre de 1947 y 17 de diciembre de 1949.
- Inclán Lavastida, Fernando. «Marianao: evolución histórica», Oficina del Historiador, 1966.
- Jiménez, Guillermo. «Empresas de Cuba en 1958», Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 2004.
- Martin, María Elena y Rodríguez, Eduardo Luis. «La Habana. Guía de Arquitectura», Junta de Andalucía, ICI, La Habana-Sevilla, 1998.
- Martínez Inclán, Pedro. «La Habana Actual: Estudio de la capital de Cuba desde el punto de vista de la arquitectura de ciudades», Imprenta P. Fernández y Cía, La Habana, 1925.
- El Mundo*, 27 de enero de 1922. Cortesía Felicia Chateloin.
- Pogolotti, Marcelo. «Del barro y las voces». Colección Contemporáneos. UNEAC.
- Rodríguez, Eduardo Luis. «La Habana. Arquitectura del siglo XX». Editorial Blume, Barcelona, 1998.
- Salom Compañy, José. Los elementos ornamentales prefabricados. *Revista de la Construcción y Decoración*. No.22 del 2007.
- Valladares, Ángel Luis. «Urbanismo y Construcción», P. Fdez. y Co. La Habana, 1954.
- Zardoya, María Victoria. El río y la ciudad. *Décimo Seminario Iberoamericano de Planeamiento y Gestión Urbana*, Dirección Provincial de Planificación Física Ciudad de La Habana. 2004.
- Zardoya, María Victoria. La Habana del Oeste. *Planificación Física-Cuba*, No.7/2004.

Otras fuentes consultadas

Archivo Escuela Profesional de Pintura y Escultura San Alejandro.

Archivo fotográfico MICONS, compilado y organizado por el Lic. Juan de las Cuevas Toraya.

Colección privada de Roberto Salmon, sobrino nieto de Lorenzo Salmon y Collazo. Fondo de Urbanismo ANC.

Entrevistas

Félix Ramón Gainza Pedroso, periodista, cronista del periódico *El Sol*. (13 de junio de 2008).

Roberto Salmon, sobrino nieto de Lorenzo S. Salmon y Collazo. (17 de junio de 2008).

Notas

¹ Periódico *El Sol*, 26 de junio de 1921.

² El año de graduación no está totalmente confirmado. Solo se ha podido comprobar que Lorenzo Salmon con dieciocho años de edad estaba matriculado en el curso 1900-1901 en la asignatura de Anatomía. Fondos de la Escuela Profesional de Pintura y Escultura San Alejandro. Borrador de alumnos empezados el día primero de septiembre para el año académico 1890-1891 y cursos sucesivos.

³ Teodoro de Zaldo de Castro fue un político destacado de finales del siglo XIX que llegó a ocupar el puesto de concejal del Ayuntamiento de La Habana en 1899.

⁴ Los subtítulos entrecomillados se corresponden con fragmentos de anuncios publicitarios de las urbanizaciones estudiadas en cada epígrafe.

⁵ Periódico *El Sol*, 28 de febrero de 1915.

⁶ En 1914, por ejemplo, fue aprobada la sección residencial del Country Club, conocida como Country Club Park. En ella Lorenzo Salmon compró varios terrenos, que luego vendió a Mr. Ward, propietario por aquel entonces de una de las mayores cadenas de dulcerías del mundo. Entrevista a Roberto Salmon, sobrino nieto de Lorenzo, 16 de junio de 2008.

⁷ Todos los datos relacionados con la fecha y las condicionales de fabricación de las urbanizaciones que se mencionan en el presente trabajo han sido tomados de Valladares, Ángel Luís, *Urbanismo y Construcción*, La Habana: P. Fedz. y Co. 1954, salvo que se indique lo contrario.

⁸ En el plano de Buen Retiro, La Serafina y sus ampliaciones aparecen claramente delimitadas estas tres urbanizaciones. La lotificación y los números de manzanas no se continúan de acuerdo con la aparición de los repartos, sino que en cada reparto la ordenación comienza desde el número uno.

⁹ Periódico *El Sol*, 20 de diciembre de 1914.

¹⁰ Periódico *El Sol*, 11 de octubre de 1914.

¹¹ Entrevista concedida por Lorenzo Salmon a Inclán Lavastida. Periódico *El Sol*, 6 de septiembre de 1947.

¹² La «Petroización» fue el nombre que recibió a principios del siglo XX el tendido del asfalto sobre el macadán. Periódico *El Sol*, 11 de febrero de 1917.

¹³ Aunque en Valladares, Ángel Luís, *Urbanismo y Construcción* aparecen Loma Llaves (Bellavista) y Jesús María como dos urbanizaciones autorizadas en el 1906, asociadas respectivamente a William R. Hill y Dino Pogolotti, Lorenzo Salmon se refiere a ellas como repartos de población en los que tuvo una «activa participación». El reparto Loma Llaves de 1915 parece ser una readecuación que hizo la Zaldo, Salmon y Cía. a la versión original de 1906. Ampliar en la entrevista concedida por Lorenzo Salmon a Inclán Lavastida. Periódico *El Sol*, 6 de septiembre de 1947.

¹⁴ Periódico *El Sol*, 17 de octubre de 1915.

¹⁵ La vara es una antigua unidad de longitud utilizada en España y sus colonias americanas, que equivale aproximadamente a 0,84 metros.

¹⁶ Entrevista a Roberto Salmon, sobrino nieto de Lorenzo, 16 de junio de 2008.

¹⁷ O'Malley construyó la primera versión de la Casa Club en 1915 y a principios de la década del veinte tomó parte en la primera ampliación de dicho edificio. Ver «Casa Club del Oriental Park. Proyectada por William O'Malley.» Periódico *El Mundo*, viernes 27 de enero de 1922, pág. 8.

¹⁸ Periódico *El Sol*, edición del 20 de diciembre de 1914.

¹⁹ Entrevista a Roberto Salmon, sobrino nieto de Lorenzo, 16 de junio de 2008.

²⁰ Pogolotti, Marcelo. «Del barro y las voces». La Habana: Unión, Colección «Contemporáneos». págs. 30 y 31.

²¹ Lorenzo Salmon mandó a construir otras dos residencias que aún se conservan, rodeadas de amplios jardines en lotes de esquina del reparto Oriental con vistas hacia la actual calle 100. Una de ellas podría haber sido su vivienda privada; pero finalmente la casa fue vendida al sobrino político de Salmon, que era el administrador del Banco Mendoza. Entrevista a Roberto Salmon, sobrino nieto de Lorenzo, 16 de junio de 2008.

²² Recorte de periódico de 1919 de fuente no identificada. Cortesía de Roberto Salmon.

²³ La segunda versión del Almendares Park también se construyó en terrenos de los hermanos Zaldo, exactamente en el área que hoy ocupa la Terminal de

Ómnibus Nacionales. Los Zaldo eran además fundadores del conocido Club Almendares, pero no se ha podido encontrar ningún indicio que vincule a Lorenzo Salmon con esos círculos deportivos. Gómez Masjuán, Miguel Ernesto. La Historia del béisbol contada por los estadios. Emisora Habana Radio. Versión digital de 23 de noviembre de 2007.

²⁴ El antiguo reparto Ensanche de la Habana es el fragmento de la ciudad comprendido entre el antiguo paseo de Carlos III, la calzada de Ayestarán, Aranguren y Pozos Dulces.

²⁵ Salom Compañy, José. «Los elementos ornamentales prefabricados». *Revista de la Construcción y decoración*. No.22 de 2007.

²⁶ Cortesía del Lic. Juan de las Cuevas Toraya.

²⁷ También se denominó Zaldo un fragmento de la calle Manglar, coincidentemente en la zona de la intersección con Ayestarán, pero no se ha encontrado ninguna documentación que confirme la existencia de alguna urbanización de la Zaldo, Salmon y Cía. en esta zona.

²⁸ Nuevo Plano de La Habana y sus Repartos. Autor: Francisco Rojo y García. Tercera Edición. 1935.

²⁹ Periódico *El Sol*, 26 de septiembre de 1920.

³⁰ Jiménez, Guillermo. *Empresas de Cuba en 1958*, La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 2004, pág. 32 y 33.

³¹ Entrevista a Roberto Salmon, sobrino nieto de Lorenzo, 16 de junio de 2008.

Parte de los terrenos de la finca rústica que dio lugar al reparto Alturas del río Almendares fue vendida por Lorenzo Salmon a Federico Kohly. En esa quilla irregular fue urbanizado el reparto «Alturas y Riberas del río Almendares», conocido popularmente como reparto Kohly, por el apellido de su propietario. Kohly mantuvo la misma filosofía de calles curvilíneas ideadas por Salmon.

³² Entrevista concedida por Lorenzo Salmon a Inclán Lavastida. Periódico *El Sol*, 6 de septiembre de 1947.

³³ Cuevas Toraya, Juan de las. *500 años de construcciones en Cuba*. La Habana: Editorial Chapín, 2001, pág. 168.

³⁴ Se han tomado como referencia precios del año 1918. Ampliar en Chateloin, Felicia. «Miramar, o los orígenes de la tierra prometida. La Fundación (1911-1930)». *Arquitectura y Urbanismo*, No.1, 2004. págs. 52-63.

³⁵ Foto aérea de Marianao en 1928. Archivo MICONS, ordenado y compilado por el Lic. Juan de las Cuevas Toraya.

³⁶ Periódico *El Sol*, 23 de febrero de 1919. La antigua Ave. de la Paz se corresponde en la actualidad con la Avenida 47.

³⁷ Periódico *El Sol*, 2 de febrero de 1919.

³⁸ Periódico *El Sol*, 26 de junio de 1921.

³⁹ Entrevista concedida por Lorenzo Salmon a Inclán Lavastida. Periódico *El Sol*, 6 de septiembre de 1947.

⁴⁰ Periódico *El Sol*, 27 de febrero de 1921.

⁴¹ Periódico *El Sol*, 7 de septiembre de 1924 y sucesivos números hasta mediados de 1925.

⁴² Periódico *El Sol*, 27 de febrero de 1921.

⁴³ Expedientes para solicitud de autorizo de construcción en Buen Retiro, década del veinte, firmados por Max Borges del Junco como proyectista y por Lorenzo Salmon en calidad de Presidente de la urbanización. Fondo de Urbanismo ANC.

⁴⁴ Periódico *El Sol*, 20 de noviembre de 1921.

⁴⁵ Sobre las causas que pudieran explicar la no mención de Teodoro de Zaldo se tienen dos hipótesis. La primera vinculada a su fallecimiento y la segunda relacionada con la probable disolución de la compañía que ambos fomentaron. Llama también la atención que en el anuncio del contratista Dionisio Peraza se mencione a Guillermo de Zaldo, quien era hermano de Teodoro, y no a este último.

⁴⁶ Antes, en 1940, la Crónica Social del periódico *El Sol* publicó una felicitación para Olga Salmon Zúñiga, hija única del matrimonio de Lorenzo Salmon y Gloria Zúñiga, por haber terminado con notas sobresalientes el 8vo grado. Periódico *El Sol*, edición del 10 de agosto de 1940.

⁴⁷ Debido fundamentalmente a la popularidad que alcanzó la urbanización Alturas del Río Almendares y al resto de las particiones de la Zaldo, Salmon y Cía. que se nombraron «Alturas de...», los repartos fomentados por Lorenzo Salmon eran conocidos popularmente como las «Alturas de Lorenzo Salmon». Entrevista a Roberto Salmon, sobrino nieto de Lorenzo, 16 de junio de 2008.

⁴⁸ Periódico *El Sol*, 19 de junio de 1947.

⁴⁹ Periódico *El Sol*, edición del 5 de octubre de 1946. En la publicación también se hace referencia a la participación del ingeniero civil Roger Hernández en la proyección del reparto.

⁵⁰ Periódico *El Sol*, 17 de diciembre de 1949.

⁵¹ Entrevista concedida por Lorenzo Salmon a Inclán Lavastida. Periódico *El Sol*, 6 de septiembre de 1947.

Gerardo Domenech Gener: PATRIA Y VERDAD

Faustino Gómez Brunet

**Historiador y museólogo,
ha publicado los libros
El silencio de los pantanos (1999)
y *Matanzas: suma y reflejo
de una historia* (2004).**

Mireya Cabrera Galán

**Historiadora, ha publicado
los libros *Úrsula Deville White:
Pasión y canto* (1993), *El Ateneo
de Matanzas: Historia y
trascendencia* (2000) y *Agustín
Acosta Bello: Aproximación
a su vida y obra* (2009).**

A María de los Dolores Aguirre Michelena

Entre los miles de cubanos que se sumaron a la Guerra del 95 en pos de lograr la independencia de la metrópoli española, se destaca el matancero Gerardo Domenech Gener. Escasamente abordado por la historiografía nacional, amerita mayor atención por el rol que desempeñó durante la génesis y eclosión de esta contienda definitiva.

Gerardo María Pedro Ronulfo, nombre con el que fue bautizado, nació el 27 de mayo de 1867 en la calle Real, No. 43 en el poblado de Bemba, hoy Jovellanos, Matanzas. Sus padres fueron José Gerardo Domenech Marrero, propietario de una fundición y Dolores Gener Puñales. Según documento conservado por Dolores Aguirre Michelena, de esta unión

nacieron siete hijos: Ana Josefa, María Teresa, Gerardo María Anselmo, que falleció prematuramente, Gerardo María Pedro –protagonista de esta historia–, Dolores Cástula, Salvador de la Luz y María Cristina.

Domenech, 1899.



Legado de las familias Gener y Guiteras

Por vía materna el abuelo del futuro prócer fue José Gener Bohigas, hermano de Tomás Gener (1787-1835). De familia catalana, Tomás Gener se había establecido en Matanzas hacia 1808, erigiéndose pronto en uno de los más notables benefactores de la urbe. Desde su puesto de Procurador Síndico y al frente de la Diputación Patriótica acometió proyectos de gran beneficio en el orden cultural y específicamente educacional. Amigo del Padre Félix Varela, comparte con este las ideas separatistas, las mismas que lo obligarían, con posterioridad, a exiliarse en Estados Unidos.

El apellido Gener poseía vínculos directos con los Guiteras. Rosa, Josefa y Teresa Gener Puñales, tías maternas de Gerardo, se casaron respectivamente con los ilustres hermanos Pedro José, Eusebio y Antonio Guiteras Font, hombres de saber enciclopédico que legaron a Cuba una obra preeminente en los ámbitos de la historiografía y la pedagogía. Ambas estirpes –Gener y Guiteras– colocaron su privilegiada posición económica e intelectual al servicio de transformar a Matanzas en una de las localidades más prósperas de la isla. No es casual que José Martí los haya reconocido como los «padres de Matanzas». Tales influencias familiares confluyeron de forma coheren-

te y natural en Gerardo, en especial la innata devoción de estos prohombres por los valores que distinguían a Cuba como nación en ciernes.

Primeros años. La Escuela de Agricultura

En 1871, José Gerardo Domenech parte con su esposa e hijos para Cádiz, donde residirán un tiempo, y regresan a Cuba en 1873, poco después de que en aquella ciudad española naciera María Cristina, la más pequeña de los hermanos. Al retorno, la familia Domenech Gener se establece en la finca San Agustín, situada a la derecha del río de igual denominación, en Ceiba Mocha, a escasos kilómetros de la ciudad de Matanzas y próxima a la finca de la familia Guiteras. Gerardo asiste a varias escuelas primarias de la zona.¹

Dotado de una amplia capacidad intelectual, no pudo realizar estudios superiores en su juventud, a causa de las estrecheces económicas que embargaban a la familia por estos años. Aspiraba a licenciarse de Ingeniero Agrónomo y aunque no pudo realizarlo ingresó en la Escuela de Agricultura de La Habana, según consta en el expediente que se abrió por la Diputación Provincial en 1884, el cual se conserva en el Museo Municipal de su natal Jovellanos. A Matanzas correspondían cuatro plazas, una de las cuales estaba cubierta por Gerardo desde 1881, aproximadamente.

Por el documento citado pudo conocerse que la Diputación convocaba a pruebas para cubrir una vacante y que los alumnos que ingresaban en aquella debían poseer «la aptitud y robustez física necesaria, ser mayores de quince años y menores de veinte y cinco, saber leer, escribir y contar por las cuatro primeras reglas de la aritmética».²

Vale mencionar que entre estas y otras cualidades Gerardo poseía una excelente apariencia física, a lo que había contribuido en su adolescencia su desempeño como herrero en la fundición del padre. Amante del deporte y de la gimnasia se había propuesto, desde temprano, fortificar su cuerpo a través del ejercicio físico. Su imagen de atleta constituía un rasgo del cual se mostraba orgulloso, según puede apreciarse en fotografías de esta época.

A semejanza de otros padres, José Gerardo Domenech se dirigió a la Diputación, pero en su caso para que su hijo Gerardo, que ya se hallaba realizando estudios en la escuela, optara por la plaza que dejara vacante un estudiante pensionado por el organismo provincial. La petición estaba avalada por las buenas calificaciones del muchacho y por la circunstancia de que el progenitor no contaba con los recursos económicos suficientes para seguir sufragándole los gastos de la carrera. Aunque el expediente no incluye la respuesta a la solicitud, Gerardo permaneció en la prestigiosa institución, donde se impartían, entre otras disciplinas, Agricultura, Mecánica y Meteorología agrícolas, Agronomía rectilínea y esférica, Topografía y Dibujo Lineal aplicados, Zoología, Botánica, Física, Química Orgánica y Álgebra.

En los terrenos de San Agustín, aplicaría, presumiblemente, los conocimientos técnicos adquiridos en la Escuela de Agricultura. Debió tomar fuerza por estos años su ideal independentista, pues aunque existe poca información al respecto, será uno de los primeros en incorporarse al grupo de cubanos que se sumen al proyecto de independencia. No es casual que el organizador intelectual del mismo haya confiado en él, desde temprano. Y serán justamente, su amistad con José Martí y el afecto que creció entre ambos, pruebas elocuentes de la entrega de Domenech a la causa de la patria y de la verdad.

El independentista

A finales de la década de 1880, Gerardo Domenech marcha a Estados Unidos. Tiene veintiún años cuando se hace retratar en Cayo Hueso con el torso desnudo para mostrar su magnífica estructura corporal. Ya para entonces había iniciado su noviazgo con su prima Ana Mercedes Josefa Gener y Gener, hija de Benigno Gener y Junco y de Ana Gener Puñales. De esta relación se conservan cartas, cuyo lirismo y contenido retratan la sensibilidad y el patriotismo que caracterizan la personalidad de Gerardo.

Comisionado por el General Flor Crombet, en Cayo Hueso —donde residía una cuantiosa comunidad de cubanos, tabaqueros principalmente— Gerardo pudo haber conocido allí a José Martí, quien frecuentaba el lugar, incentivando en aquellos cubanos las ansias de libertad. Residió también en distintas ciudades como Charleston y Nueva York, entre otras, donde se afilió a uno de los clubes revolucionarios que se organizaron, bajo la guía de Martí, antes de

Domenech era amante del deporte y de la gimnasia y se había propuesto, desde temprano, fortificar su cuerpo a través del ejercicio físico.
El Figaro, 1901.



la constitución, en abril de 1892, del Partido Revolucionario Cubano (PRC). De igual manera, Gerardo colaboró con la causa independentista desde su labor como iniciador de clubes revolucionarios en diferentes logias masónicas. Debe recordarse que estas desempeñaron un rol fundamental en la organización de la guerra.

Domenech visto por José Martí

Del vínculo y la confraternidad establecidos entre Martí y Domenech, existen constancias en varios documentos. En diciembre de 1892, el yumurino se entrevista con aquel en nombre del Comité de Matanzas del que eran miembros Emilio Domínguez (Presidente), Pedro Betancourt, Juan Gualberto Gómez, José Dolores Amieva y Pedro Duarte. El fundador del PRC comisionó al matancero para realizar tareas de alta seguridad, tanto en la isla como en Estados Unidos. Conocedor de la gran confiabilidad de Gerardo, Martí le confió indicaciones para que viajara a Cuba, con el fin de transmitir instrucciones a los diferentes grupos que se fueron afiliando al partido, aglutinador de todas las fuerzas y a través del cual el intelectual revolucionario

concibió la Guerra necesaria «con todos y para el bien de todos». El 24 de octubre de 1894 Martí escribe a Domenech:

Mi muy querido Gerardo:

¿Conque yo lo ando buscando y Vd. a mí y no nos hemos podido ver?

Ud. recibiría, Gerardo, mi carta, lo que escribí al salir para la Florida. Ya entonces lo necesitaba para el servicio que solo Vd., con su tacto y prudencia, puede hacer. De determinado grupo hay que ir a pedir informes decisivos, sobre un punto esencial que me tiene con justicia, dudoso, y que sólo Vd. me puede traer aclarado. Vd. sabe que yo no puedo emplear a hombres de su valía, y a quien quiero como a Vd., en cosa en que corra un riesgo innecesario o que pudiera ser otro que no fuera Vd. Lo que es, se lo diré el viernes, si esta Vd. en casa de Gonzalo a las 3, o el sábado allí mismo, a las 11. Vaya y vuelva tan pronto como pueda. Vd. no regaña porque disponga [de] Vd. con esta confianza, [a] un amigo suyo de quien a su vez puede Vd. disponer. Mi mucho cariño a la casa Guiteras. Su Martí³

Acerca de las convicciones patrióticas de Domenech y de la confianza que este trasmitía al más universal de los cubanos, quedan pruebas en otras misivas. Así, en una que dirige a Serafín Sánchez en octubre de 1894, Martí al mencionar al patriota matancero expresa: «[...] Afuera, ya hemos hecho lo que tenemos que hacer. Hasta que Gerardo vino, hace quince días, no sabíamos a derechas de Cuba [...] Es muy tarde, el sincero de Domenech duerme a mi lado, y sale de aquí a dos horas. [...] He dicho ya a Vd. que nada nuevo podía traerme, que lleva el encargo de seguir con actividad extrema los trabajos de Matanzas»⁴ de igual manera, en noviembre, comunica a José Dolores Poyo:

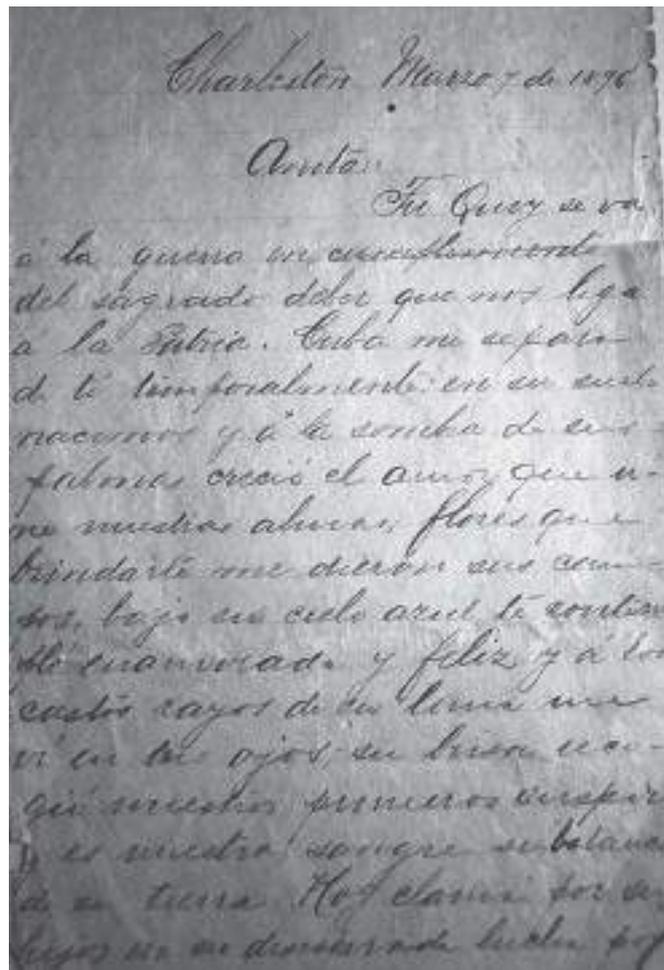
Vuelve el comisionado, que es toda sinceridad, y por él aclaro la situación de Matanzas, que nos debe satisfacer y, preparo las cosas de modo que la situación allí siga al vuelo, como va desde que nos vio acá Domenech, con sus propios ojos, sin caer en ningún lazo, para este objeto o aquél, ni enemistarse con los que a su hora prestarán servicios, cuyo instante no parece llegado todavía [...]»⁵

Inicio de la guerra

En el preludio de la guerra, Gerardo continúa la labor patriótica en Matanzas. Además de las logias, los independentistas se reunían en las casas de los revolucionarios Raúl Alsina, Orencio Nodarse, Juan Peña Delgado, Julián Santamaría, Cosme de la Torriente, Alfredo Carnot, Martín Marrero y del propio Domenech, entre otros. Una de las acciones más riesgosas que realiza, en conjunto con Emilio Domínguez, es trasladar al lugar indicado cuarenta fusiles y cuatro mil balas de la estación de Benavides.

Entre los días 21 y 23 de febrero de 1895, vísperas del levantamiento de Ibarra, en el demolido ingenio La Ignacia se hallaban reunidos los grupos revolucionarios que participarían en el hecho. Estos estaban liderados por los hermanos Pedro y Guillermo Acevedo Villamil, Manuel García Ponce, el llamado «rey de los campos de Cuba», y Dolores Amieva, entre otros. A la sazón, Gerardo está cumpliendo labores de propaganda y organización en el ingenio Cayajabos, de donde partió para unirse con Emilio Domínguez.

Tras el estallido insurreccional del 24 de febrero y el coyuntural fracaso matancero, a Domenech se le confía una misión en la Delegación cubana de Nueva York con instrucciones de los revolucionarios de Oriente. Concluida la encomienda con los resultados esperados, se alista con el



General José Carrillo en la primera expedición que parte del norte de Estados Unidos con el fin de incorporarse a las huestes mambisas. Descubierto el intento, la expedición se frustra y Gerardo es apresado con sus compañeros. Posteriormente realiza nuevos intentos.

Convencido de su deseo de ver a la patria soberana, antes de partir comparte con la amada su convicción de luchar por su ideal. Perdido el amigo entrañable y el gestor máximo de aquella gesta, Domenech estaría por protagonizar un episodio decisivo en su vida. En carta fechada en Charleston, el 7 de marzo de 1896, le escribe a Ana:

Anita:

Tu Guey [pseudónimo con el que firmaba sus cartas] se va á la guerra en cumplimiento del sagrado deber que nos liga á la Patria. Cuba me separa de ti temporalmente, en su suelo nacimos y á la sombra de sus palmas creció el amor que une nuestras almas [...] Hoy clama por sus hijos en su desesperada lucha por la libertad y yo q^e le debo mi vida y mi honor no puedo cruzarme de brazos en sus horas de peligro. Desde mis primeros años oí hablar de la Patria á mis padres queridos y ellos me prepararon para servirla hoy. Me voy lleno de esperanzas y con las ilusiones de mi juventud. [...] Recuerda en la ausencia, como lo haré yo, nuestros momentos felices y olvídate de mis majaderías. Vive segura de mi amor, porque al partir me voy sabiendo cuánto me amas y cuánto vales. Cuidate p^a que le seas útil a tu anciana madre q' necesita de ti y para q' á mi retorno no note en tu dulce semblante las huellas del dolor q' mi partida te proporciona. No temas por mí, soy fuerte y saludable [sabré] sobrellevar los rigores de la guerra. Volveré un verdadero General y ¡qué alegría entonces p^a los dos nos

casaremos y nos iremos a vivir á Cubita libre!⁶

En la cuarta expedición que organiza logra zarpar en el vapor *Comodoro*, al lado del comandante Baudilio Peña y de ocho patriotas más. Desde Charleston llega a playas cubanas, desembarcando al norte, por las costas de Nuevitas, Camagüey, el 19 de marzo de 1896. El armamento que traían los nueve expedicionarios era bastante y Gerardo se encargó de trasladar hasta la manigua un pequeño cañón. Posteriormente, al internarse en Las Villas ingresó con el grado de Capitán en el Estado Mayor del General Carrillo.

Durante su permanencia en los campos cubanos y desde diferentes campamentos y territorios, Gerardo se comunica continuamente con Anita, haciéndola partícipe de circunstancias y detalles, cuyo valor testimonial es, hoy, inestimable. El 29 de marzo, pocos días después del desembarco escribe: «Mi Anita: sale el correo pa' el pueblo y no quiero demorarlo [...] Estamos reunidos [...] y muy bien parqueados. Esto es Cuba libre [...] Pasamos veintitantos trabajos –pero se salvó la expedición».⁷ Y transcurridos los días, aquellos dos amores, el de la patria y el que profesa a la novia lo motivan a describir el campo insurreccional con peculiar lirismo:

Mi Anita amadísimas: Sobre el tronco de un árbol caído me he sentado á escribirte en la soledad del bosque. [...] ¡Qué lindas son las mañanas en los campos de Cuba libre! El toque de diana, el gorjeo de las aves, el cielo azul q^e se descubre á nuestra vista a los primeros rayos del sol, los matices de la vegetación, la satisfacción y el placer que experimentan los q^e combaten por la libertad de su pueblo, el sueño delicioso en q^e pasamos la noche, acostados en nuestras hamacas tendidas entre árboles [...] todo hace que despertemos alegres y felices [...] con [...] la satisfacción del q^e ha sabido sacrificar lo más en cumplimiento de un deber sagrado [...]⁸

Unos días después le refiere: «[...] Todavía no he entrado en fuego y gozo una salud envidiable y hasta ahora me sopla la buena suerte. Tal vez debido a la medallita [ilegible]. Esto es Cuba libre [...] A cada paso me encuentro con un amigo q^e me recibe con los brazos abiertos. [...] cuídate y que no decaiga tu espíritu».⁹

El 28 de septiembre de aquel año se une a las tropas del legendario Mayor General José María (Mayía) Rodríguez asumiendo el mando del batallón de infantería. Mayía, había sido nombrado Jefe del Quinto Cuerpo y marchó rumbo al Occidente de la isla para ocupar oficialmente el cargo. En ese trayecto, iniciado en octubre de 1896, los cubanos mantuvieron un enfrentamiento con los españoles en el ingenio Colorado, de Matanzas. Herido Mayía en una



Pág. 60: Carta enviada por Gerardo a su novia Anita, tras la expedición que lo trajo a los campos de Cuba, 1896.

Arriba: Ana Mercedes Gener. Abajo: reverso de la foto de la pág. 58, cuando Domenech ya estaba lisiado. Por ello la dedicatoria a Anita: «de su desventurado» Guey.



pierna, las tropas mambisas se detienen en espera de que las heridas sanen. Para entonces Gerardo es ascendido al grado de Comandante y continúa la lucha bajo las órdenes del Jefe de Brigada de Santa Clara.

Optimista y confiado en la suerte de la patria y de su amor, Domenech ve bruscamente interrumpido sus deseos de servir a la causa de la libertad.

Herido en combate. Lucha por sobrevivir

El 21 de abril de 1897, en Majubina (finca perteneciente a la jurisdicción cienfueguera) sostiene un cruento combate con tropas españolas, superiores en número y armamento a las cubanas. Gerardo resulta herido en el enfrentamiento.

Una bala enemiga le había traspasado la columna vertebral, dejándolo inmovilizado. Muchas fueron las peripecias y esfuerzos de sus compañeros para lograr que sanara, pero las inclemencias del tiempo, los continuos traslados y otras situaciones atentaron, aún más, contra su salud.

Con el alma más herida que el cuerpo, lastimado por las decepciones, huyendo por los montes, sin apenas medicinas y alimentos, Gerardo se sostuvo más de un año en la manigua. Adolorido y ulcerado, quizás sobrevivió por la fortaleza de la juventud y de su organismo y por su perenne anhelo de ver a la patria libre.

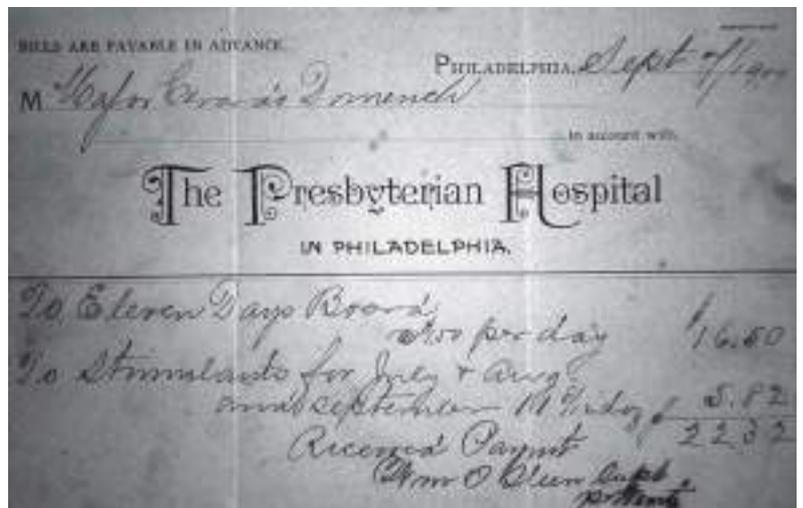
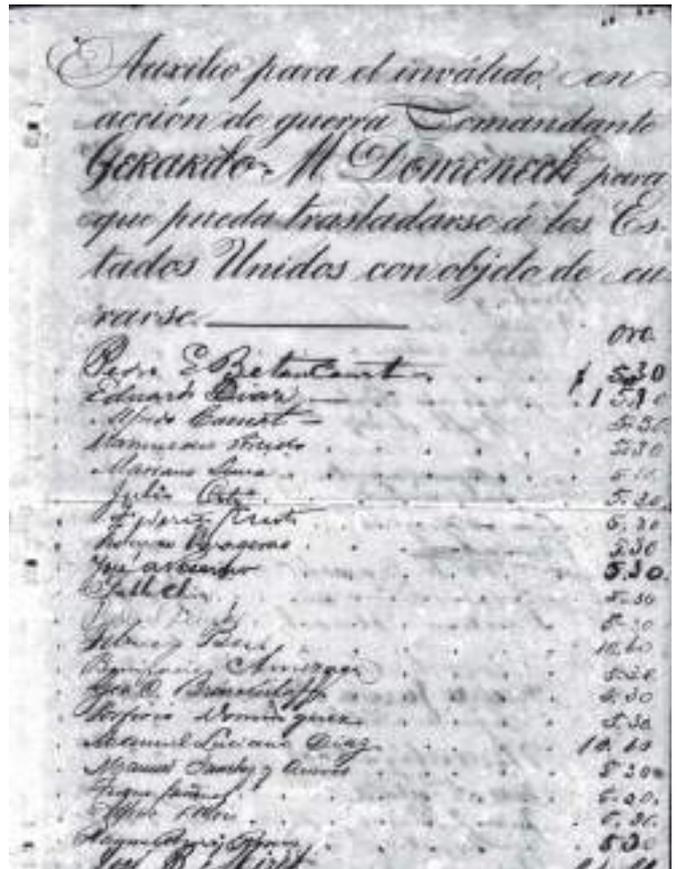
Cuando pudo ser trasladado a Matanzas, fue atendido, durante su convalecencia, por Ana Mercedes, la novia que se sobrepuso a las distancias y a la enfermedad. Privado de algunas de sus capacidades vitales, el hombre de la gallarda figura, hubiera optado por deshacer el largo compromiso de casi veinte años, pero Anita decidió que aquel noviazgo –tan sujeto a las circunstancias y a las consecuencias de la guerra– finalmente se verificara de forma oficial. Registrado en la iglesia San Pedro Apóstol de Versalles, el matrimonio católico tuvo que celebrarse en la casa de Gerardo, a causa de su estado físico. Los padrinos fueron Dolores Gener Gener, hermana de la novia y Juan Guiteras Gener, primo de ambos contrayentes.¹⁰

En 1898 la pareja reside en la calle Milanés, No. 149 entre América y Compostela, en la propia ciudad de Matanzas. Por indicación del General Máximo Gómez y por suscripción popular se recaudaron fondos para poder enviar al Comandante a Estados Unidos con el propósito de que en ese país recibiera tratamiento médico.

El Museo Provincial de Matanzas atesora varios documentos vinculados al apoyo que brindó el pueblo cubano al héroe impedido de guerra. Dos de estos documentos contienen decenas de firmas de las personalidades y entidades que realizaron donativos con el objetivo de que el patriota yumurino viajara a Estados Unidos para recibir tratamiento médico. Oficiales del otrora Ejército Mambí, intelectuales, médicos, pedagogos, abogados, mujeres, allegados y otros miembros de la sociedad civil cubana firmaron estos importantes pliegos. Uno de ellos está fechado el 24 de abril de 1899 y entre los autógrafos relacionados se hallan los del General Pedro Betancourt, Eduardo Díaz, Alfredo Carnot, la Sociedad de Beneficencia Catalana, el Casino Español de Matanzas, el periódico *La Lucha*, hasta llegar a las más de cien firmas y a la suma total de ochocientos setenta y cuatro pesos oro. La otra relación data de septiembre de 1900 y consta entre sus rúbricas con las de Marta Abreu de Estévez, los generales José Miguel y Clemente Gómez, Alberto Schweyer, Claudio Dumas, Eliseo Giberga, José G. Villa y otros.

Con las sumas recaudas Gerardo y Anita marchan al Norte y allí ingresa en el Hospital Presbiteriano de Filadelfia, en septiembre de 1900, según consta en la documentación del museo. Tras varios meses de tratamiento retorna con algunas mejorías, pero sin recuperar el movimiento de sus piernas, por lo que esta batalla por sobrevivir a las heridas físicas y psicológicas de la guerra durará toda su vida.

El Museo Provincial conserva una valiosa carta del General Máximo Gómez a Gerardo. En la misma se alude, una vez más, al particular. Firmada en La Habana el 14 de marzo de 1902, el prócer de las tres guerras responde a una misiva anterior del veterano matancero, enfatizando en el



destino desconocido del dinero que los Estados Unidos debía pagar al Ejército Libertador, tras el fin de la contienda y a su fe en que el electo Presidente Tomas Estrada Palma, «hombre de espíritu ilustrado», actuaría de forma satisfactoria. Al remitirse a la situación de Gerardo, comunica a este:

En cuanto al asunto de V. y por ahora, creo yo que solo le queda en comienzo [...] apelar á la generosidad de sus compañeros de armas por medio de una suscripción, iniciación, que a nadie más, sino a V. mismo le corresponde hacer. Debe V. tener muchos compañeros y amigos colocados en puestos públicos [...] y no [hay] para que dudar que no respondan á su reclamo. Por mi parte puedo también ayudar a esa obra de generoso compañerismo.

Quedo de V afmo. S.S. M. Gómez¹¹

Los gastos del tratamiento eran cuantiosos. El patriota, inhabilitado por la guerra, se vio obligado a utilizar lo que quedaba de la fortuna de los Gener e incluso a hipotecar la casa que había adquirido con el dinero de la indemnización del Ejército Libertador, razones por las que un grupo de Representantes solicitó a la Cámara –con fecha 16 de marzo de 1910– la aprobación de un Proyecto de Ley. El artículo primero de esta señalaba «Se concede un donativo de cinco mil pesos al Comandante Gerardo Domenech que quedó inútil en acción de Guerra». El segundo, por su parte, establecía que se le pagarían, mientras viviera, 200 pesos mensuales, todo lo cual se verificaría una vez que la Ley fuera publicada en la *Gaceta*.¹² Exhausto por las molestias físicas y los continuos tratamientos, mantuvo el noble rostro, erguido y luminoso. Y, el perenne optimista, de quien José Martí encomió reiteradamente las virtudes de la honradez y la franqueza,

pero cuando en sus manos su Winchester aprieta,
es cuando más alegre late su corazón.

En su primer combate una bala envidiosa,
de parte á parte el pecho atravesó alevosa,
rozándole, a su paso, la médula espinal...

Y en plena luz lo vimos en su sillón radiante;
y en su postura inmóvil, bello y desconcertante,
de la muerte esperando la fúnebre señal.¹³

Notas

¹ María de los Dolores Aguirre Michelena. *Biografía de Gerardo Domenech y Gener*. Matanzas. Mecanografiado. 1992. Inédito. p. 2.

² Museo Municipal de Jovellanos. Expediente de la Diputación Provincial de Matanzas. Secretaría. Agricultura. 1884.

³ José Martí. «Carta Gerardo Domenech». *Obras Completas*. T. III. pp. 299-300.

⁴ «Carta a Serafín Sánchez». *Ibidem*. pp. 313-316.

⁵ «Carta a José González Poyo». *Ibidem*. pp. 381.

⁶ Museo Provincial Palacio de Junco. Departamento de Inventario. Expediente Personal de Gerardo Domenech. Carta de Gerardo Domenech a su novia Ana Mercedes Gener, «Anita» fechada en Charleston, el 7 de marzo de 1896.

⁷ *Ibidem*. Carta de Gerardo a Anita. Campamento «Los Ángeles». 29 de marzo de 1896.

⁸ *Ibidem*. Carta a Anita. Tunas, Oriente. Campamento «El Lavado». 10 de abril de 1896.

⁹ *Ibidem*. Carta a Anita. Campamento «Josefa». 3 de mayo de 1896.

¹⁰ Primo de ambos contrayentes, Juan Guiteras Gener (1852-1925) se destacó como médico, entomólogo, higienista e investigador. Graduado de Medicina en la Universidad de Pensilvania, formó parte también del Partido Revolucionario Cubano, para el que cumplió importantes misiones. En Cuba funda, junto a Finlay, la Junta Superior de Sanidad, asume el decanato de la Facultad de Medicina y Farmacia y dirige la primera *Revista de Medicina Tropical de América*. En 1921 renuncia al cargo de Sanidad y Beneficencia, en protesta contra la amenaza de Estados Unidos de intervenir, a partir de elementos falsos sobre la situación sanitaria del país. Fue el primer Presidente de la Federación Médica de Cuba.

¹¹ Museo Provincial Palacio de Junco. Departamento de Inventario. Expediente Personal de Gerardo Domenech. Carta de Máximo Gómez a Gerardo Domenech. La Habana, 14 de marzo de 1902.

¹² *Ibidem*. A la Cámara de Representantes. Proyecto de Ley. Palacio de la Cámara. Marzo 16 de 1910. Copia mecanografiada.

¹³ Archivo Histórico Provincial de Matanzas. Fondo Familia Guiteras. Leg. No. 4. Expediente 229.



Pág. 62: (Arriba): Firmas de quienes aportaron para lograr la suma necesaria para enviar al patriota a Estados Unidos, con el fin de recuperarse. (Abajo): Constanza de la estadia de Domenech en el hospital Presbiteriano de Filadelfia (1900), donde fue sometido a fuertes tratamientos. Pág. 63: Izquierda: Domenech en 1901. Fotografía tomada por el prestigioso fotógrafo Calixto Ruiz de Castro. A la Derecha: Domenech junto a su esposa, después de los tormentosos años de la guerra.



muere en la plenitud de su existencia, a los cuarenta y nueve años, en La Habana, el 30 de noviembre de 1916, en el Hospital Las Ánimas, asistido por del Dr. José Cartaya. En su certificado de defunción el facultativo declaró que murió a consecuencia de *epelilioha*. Trasladados a Matanzas, sus restos descansan en el Panteón Redondo No. VII de la familia Gener.

Hoy, a casi cien años de su fallecimiento, Matanzas rinde un homenaje colectivo al patriota y al amante, para quien las palabras Amada, Patria y Naturaleza resumen una vida de servicio y lealtad. Bonifacio Byrne lo describe magistralmente en este soneto inédito (copia de 1925) que se conservaba en la papelería del Dr. Juan Guiteras Gener.

Convirtiolo el gimnasio en formidable atleta
y en un Horacio Cocles de la Revolución.
Las ansias de su pueblo generoso interpreta
y en él su patriotismo luce como un blasón.

Sabe lucir airoso su traje de etiqueta
y hacer ante las damas una genuflexión;

Loipa Araújo: un bailarín clásico puede hacer de todo

Reny Martínez.
Crítico de artes escénicas.
Ha publicado en numerosas
revistas y periódicos de Cuba
y el extranjero.

Portada de la revista *Balletin Dance*, la revista argentina de danza.



Loipa Araújo, llamada «la orquídea del ballet cubano», una de sus «cuatro joyas», así bautizada por el eminente crítico inglés Arnol dHaskell, estuvo brevemente en su natal Habana, con el fin prioritario de solucionar asuntos familiares impostergables, y acompañar a la estelar bailarina española Tamara Rojo, directora artística del English National Ballet, para ensayar *Corсарio*, mientras disfrutaba de unas breves «vacaciones». Y, gentilmente, nos obsequió parte de su valioso tiempo al concedernos este diálogo inteligente y pertinente, que compartimos con nuestros lectores.

Araújo, actualmente en funciones de directora artística asistente del English National Ballet (ENB), respondió a todas nuestras inquietudes con locuacidad y franqueza, como tiene acostumbrados a los medios esta destacada personalidad del ballet mundial, poseedora de una experiencia balletística de seis décadas volcadas en su disciplina y en el perfeccionamiento de jóvenes bailarines, en los elencos de las más importantes compañías de danza de las cuatro esquinas del planeta.

Reny Martínez: En el caluroso verano habanero y rodeada del cariño de tu familia, ¿cómo consideras esta etapa de tu vida y la carrera profesional que desempeñas en Gran Bretaña? ¿Estás satisfecha con los resultados de esta primera temporada en el ENB?

Loipa Araújo: En estos momentos vivo de una manera más sosegada, podría decir con franqueza, pero sin actividad «ballética» no podría vivir. La novedad de entrar como miembro de un equipo, en este primer año, implica una dedicación absoluta. Porque hay que sentar las bases de los objetivos que buscamos para un conjunto de danza, es decir el alto nivel de calidad artística, en lo interpretativo y lo técnico que se aspira alcanzar con esos bailarines. Por lo tanto, hay que estar vigilantes de cada detalle todo el tiempo.

Fue una temporada con trabajo intenso de clases y ensayos todo el día para mí y los otros tres integrantes del equipo docente, el español José Martín, la china Hua Fang Zhang, y el japonés Yohei Sasaki, así como para el cuerpo de baile y los solistas. Entre los cuatro nos dividíamos las responsabilidades. Tamara Rojo, como directora artística, me asignó la preparación y los ensayos de los otros bailarines principales, mientras que los otros tres se ocupaban del cuerpo de baile y solistas. Fueron días en los que, después de mis ejercicios matinales en la barra, me ocupaba de impartir las clases, y luego me dedicaba el resto de la jornada a los ensayos.

RM: Cuéntanos de los resultados conseguidos con esta primera temporada 2012-2013...

LA: Empezamos con funciones de *La bella durmiente* que, en mi criterio, es uno de los ballets más difíciles del gran repertorio, porque es el clasicismo en su pureza más absoluta. En mi opinión, cuando una bailarina lo interpreta, especialmente el papel de Aurora, es como estar desnuda. Es decir, que debe estar en plena forma para que pueda interpretarlo. No solo tiene encarnar a una niña de quince primaveras, ya que este ballet transita cien años de un acto al siguiente sin que

Aurora lo sufra físicamente, pero debe demostrar que son dos épocas distintas en las que se sitúa el argumento de esta célebre pieza.

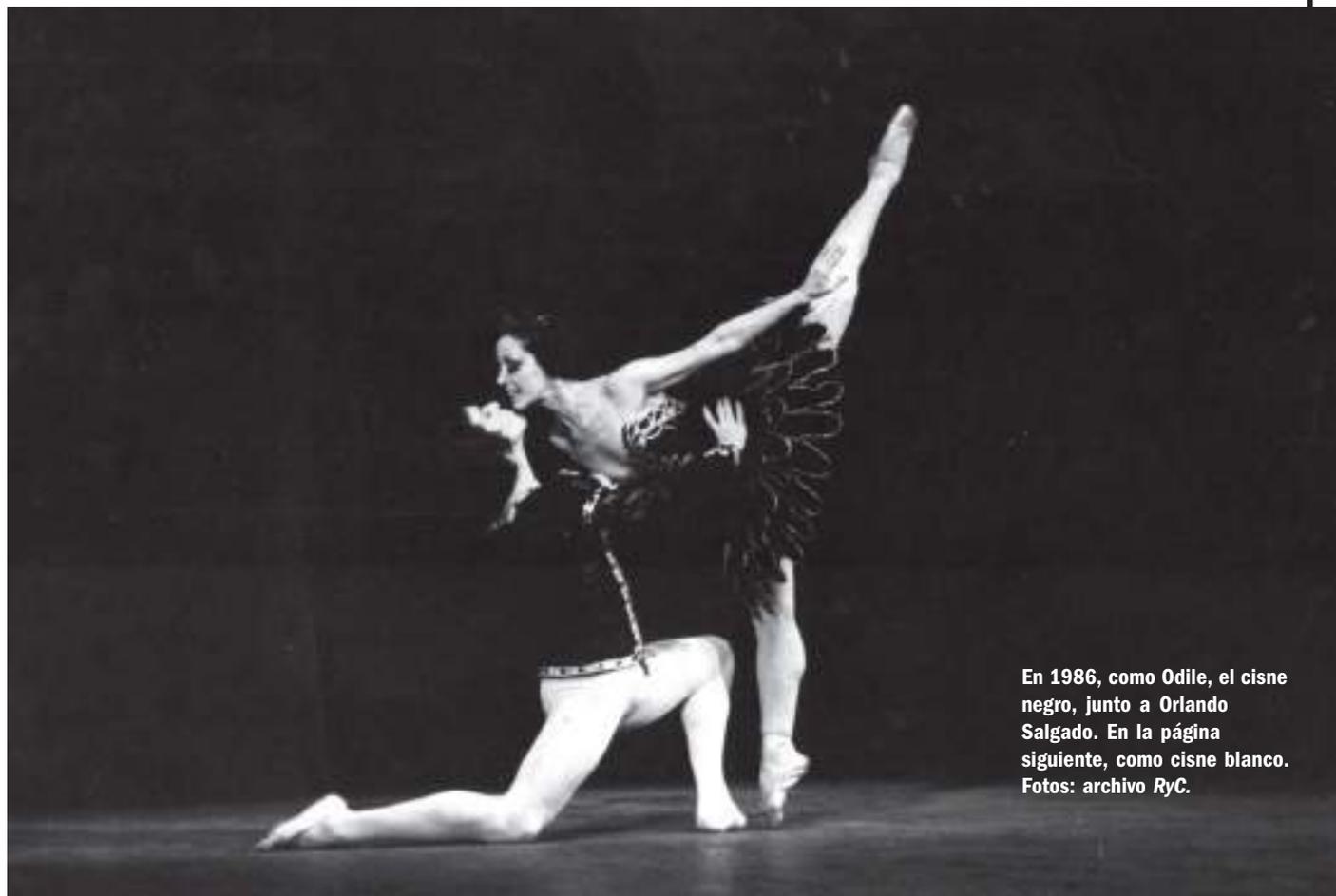
Abrimos con una obra tan exigente, como dije antes, también para el cuerpo de baile, como difíciles son las variaciones de las hadas. Debutamos en Milton Keynes, ciudad situada a una hora de Londres, que posee un muy buen teatro. Por lo tanto fue allí donde comenzó nuestro «parlor», como directores de compañía. Y fue así como emprendimos el camino: a partir de un conocimiento mutuo como seres humanos y artistas, para juntos lograr nuestro objetivo artístico.

El programa siguiente decidimos comenzar con un ballet que resulta ser

que refleja, más o menos, el sentido general o «mood» del espectáculo. Por ejemplo, este se llamó *Ectasy and Death* (Éxtasis y muerte), e incluyó: *La Petite-Mort*, de Jiri Kylián, *Le jeune homme et la mort*, de Roland Petit, y cerraba con *Études* (montado por Johnny Eliassen, quien lo bailó mucho tiempo, ha sido el responsable de reponerlo por medio mundo, y prácticamente estuvo dos meses con el ENB). Para el montaje de la pieza de Kylián viajaron dos de los bailarines que lo estrenaron, y para la obra de Petit estuvo Luigi Bonino, encargado de las reposiciones por la Fundación Petit. Y contamos, como bailarín invitado, con Nicolas Le Riche, estrella de la Ópera de París.

nes clásicos más asombrosos sobre la escena mundial en los últimos tiempos. Formado en Kiev, ganó el Grand Prix de Lausanne, que le permitió estudiar en la Escuela del Royal Ballet. Sin embargo, al graduarse decidió integrar las filas del ENB. Hasta ahora bailaba los grandes clásicos solamente, pero lo motivamos para que bailara también la otra dirección: los contemporáneos.

Alban Landorf, proveniente del Danish Ballet, otra de las grandes promesas de la danza planetaria, fue invitado para bailar *Études*, y se sentía en su salsa, puesto que lo conoce desde niño como estudiante en la escuela de Copenhague. Es un virtuoso, brillante



En 1986, como Odile, el cisne negro, junto a Orlando Salgado. En la página siguiente, como cisne blanco. Fotos: archivo RyC.

un gran reto para la compañía toda: *Études*, del danés Harald Lander, porque esto es técnica pura, y como dirían los cubanos en términos beisboleros, «es al duro y sin guante».

Tamara no solo está ocupada, sino igualmente preocupada en mantener el nivel artístico-técnico de los clásicos, así como de la contemporaneidad. Ella trata de que los programas muestren un hilo conductor cuando son los llamados «triple bill» (tres ballets en una noche). Entonces busca un título

Después vino el Homenaje a Rudolf Nureyev. Era con el ENB que Nureyev realizaba sus grandes festivales en Londres, y fue en esta compañía donde montó su versión de *Romeo y Julieta* de Prokofiev. Desde sus bailarines fundadores, Alicia Markova y Anton Dolin, podemos ver la constelación sucesiva de famosos que han bailado con el ENB, no solamente ingleses, sino de todas partes del mundo.

Por ejemplo, en el presente tenemos a Vadim Montagiroy, uno de los bailari-

y gran artista. En Rusia, resultó ganador este año del Premio Benois de la danza, ex aequo con Montagiroy, en la categoría hombres.

El cierre de temporada fue el programa *Homenaje a Nureyev*, montado con ayuda de la principal «ballet mistress» del Ballet de la Ópera de París, Clotilde Vayer, con la cual trabajé armoniosamente en años precedentes. Este espectáculo incluyó *Petrouchka*; *El canto del compañero errante* y finalizaba con *Raymonda*, primer ballet montado por

Nureyev para el Royal Ballet. Vayer repuso con el ENB la versión de Nureyev para el Ballet de la Ópera de París, que difiere de las anteriores debido a una serie de variaciones agregadas por él mismo.

Hubo tres elencos alternantes para *Petrouchka*, en el cual debutó el cubano Jonah Acosta, sobrino de Carlos, como El Moro, quien como defendía un rol carente de pasos acrobáticos, debía demostrar sus dotes histriónicas en su interpretación. Para *El canto...* viajamos a Suiza con los bailarines elegidos para la obra, ya que la Fundación Béjart-Lausanne es muy celosa con las reposiciones de los títulos de Béjart por otras compañías: ellos lo revisan todo al detalle, y solicitaron que los acompañara, teniendo en cuenta el período largo que trabajé allí con el propio autor.

He recibido, ulteriormente, el reconocimiento por los resultado de mi trabajo con los bailarines, tanto por los artistas y profesores invitados como por los críticos ingleses, lo que me llena de satisfacción, y creo que a los bailarines del ENB también.

RM: *Pudieras darnos un adelanto de la programación para la temporada 2013-2014 que ofrecerá el ENB? Y, ¿cuáles serán tus responsabilidades en esta segunda fase? Además, ¿cuál será el impacto interno y externo de contar entre las primeras bailarinas a la rumana Alina Cojocar?*

LA: Inauguramos la temporada con la versión integral de *El Corsario*. Por lo tanto, el ENB se convertirá en la primera compañía, fuera de Rusia, que posea esta obra en su totalidad. La ha montado la canadiense Anne-Marie Holmes, después de sus similares experiencias con el ABT, el San Francisco Ballet, el Ballet del Teatro Colón de Buenos Aires y, en Uruguay, para el conjunto fundado por el afamado bailarín Julio Bocca. Pero en el ENB hemos tratado de «refrescarlo»; es decir, que cuando revisamos estas viejas obras del repertorio, nos damos cuenta que ciertas escenas se agregan o eliminan sin razón aparente y que las orquestaciones no son de buena calidad.

El ENB siempre baila con la música en vivo, posee una magnífica orquesta y un excelente director, Gavin Sutherland, con gran experiencia en la dirección de ballets. Se calcula en más de cincuenta las funciones programadas, teniendo en cuenta que el ENB emplea una parte de los fondos asignados anualmente por el British Council para las Artes, en llevar estos ballets por todas partes de Inglaterra, ya que el Royal Ballet es considerado el buque



insignia para el exterior y Londres. Después de recorrer varias ciudades de la gran Albión, lo presentamos en Londres, después de *Cascanueces*, que inicia en diciembre. Tamara declaró, cuando asumió el cargo de directora, que: «esta obra se ha bailado por décadas y, en estas navidades, la volveremos a interpretar».

Además, necesitamos acrecentar nuestros fondos con la venta de boletería, y esta producción reporta muchos ingresos, lo que nos permitirá llevar a cabo planes de nuevas y costosas producciones en el futuro.

RN: *¿Puedes adelantar algo sobre las nuevas coreografías y los nuevos jóvenes coreógrafos invitados?*

LA: Esta vez tendremos la participación de Akram Khan, inglés de origen

paquistaní, con dos obras. Aceptó trabajar con una compañía clásica, y prepara un programa con una creación, estreno absoluto, y otra que ha bailado su propio conjunto. También presentaremos algo de Russell Maliphant. En los teatros que podemos utilizar: el Royal Albert Hall, el London Coliseum y, posteriormente, en el Barbican Centre, un nuevo espacio para el ENB, donde presentaremos varios proyectos: un Programa bautizado *Para no olvidar*, con varias obras contemporáneas del siglo XX, otro dedicado a los «Emerging Dancers» (en el Coliseum se presentará *El Corsario*), una nueva creación de Liam Scarlett e igualmente una versión de *El pájaro de fuego*, de George Williamson, coreógrafo residente del ENB.

Organizarán algunos programas benéficos. Igualmente, se anuncia que Tamara Rojo volverá a bailar con Carlos Acosta en *Romeo y Julieta*, y se repondrá la *Coppelia* montada por Ronald Hynd. Finalmente, se repetirá el programa para niños *Mi primera vez...*, en esta ocasión será *Mi primera vez con Coppelia*.

En 2014, el ENB saldrá al extranjero por primera vez, con una gira por España, en los teatros del Canal.

Como directora artística y bailarina, Tamara Rojo, está siempre muy vigilante de que sus bailarines puedan bailar otros modos de danza, pero sin perjuicio de su físico. Entre sus planes en un futuro cercano, está la producción de un programa dedicado a las mujeres coreógrafas. Tamara tiene una capacidad de trabajo enorme. Con treinta y nueve años, logra dirigir y bailar brillantemente, aunque no quiere ser siempre la protagonista de los espectáculos del ENB.

La presencia de Alina Cojocarú en el ENB ha sido una incorporación valiosa, en muchos aspectos, además es una de las más importantes bailarinas del mundo. Sin embargo, internamente, ha complicado las cosas, en cuanto a la organización de sus ensayos y programas, puesto que continuará sus presentaciones en el Metropolitan de NYC con el ABT, y en Alemania, con el Ballet de Hamburgo que dirige John Neumeier. Ella es la que abre la temporada como protagonista de El Corsario, por lo cual debe estar en Londres para el ensayo general con orquesta –a los tres elencos alternantes les corresponde siempre un ensayo con la orquesta–.

RM: Crees que los bailarines con formación clásica perjudican su físico al bailar las nuevas coreografías contemporáneas del siglo XXI, que exigen un entrenamiento particular previo?

*LA: En mi criterio, no creo que los lesionen, en cambio los enriquecen. La vida me ha demostrado que un bailarín clásico puede hacer de todo, pero una bailarina de «moderno» no se puede parar en puntas. Para mí, el clásico es como el gran abecedario, donde tienes que lograr desde la A hasta la Z el máximo nivel, con un gran conocimiento de los porqué de cada letra. Después de alcanzar esa base, puedes usar las combinaciones deseadas, que no alteran en lo absoluto tu base: por ejemplo, es el caso de Carlos Acosta o Tamara Rojo, que pueden bailar una pieza como *Croma*, que vimos en La Habana por el Royal Ballet, y luego triunfar en *La Bayadera*.*

En mi caso, una noche bailaba una Giselle, y en otra me desempeñaba en una obra de Alberto Alonso o en otra de Alberto Méndez, muy modernas para

su época..., porque la danza ha evolucionado. Sin embargo, eso no me perjudicó, ni artística ni muscularmente. Lo que está forzado se olvidará, pero lo que está justificado, coherente, perdurará. La danza no se puede anquilosar. Hoy no se baila como ayer, ni la de hace diez años es la misma del presente. Hasta las obras maestras de Petipa, pueden estar técnicamente correctas, pero no anquilosadas, rígidas. Deben estar animadas por el espíritu de estos tiempos.

RM: En el ENB, según me comentas, el desarrollo interpretativo de sus artistas ocupa un sitio de primer orden, y pueden ocupar rangos principales aquellos que no se distinguen por una técnica brillante, de virtuosos, pero que sean notables como artistas...

LA: La técnica es importantísima: si quieres hacer diez pirouettes, mejor; si puedes saltar más alto, mejor, siempre que la música y el estilo de la obra te lo permitan. Pero, por favor, que no inventen pasos que Petipa no imaginó. Hasta un balance sostenido sobre las puntas o no, es hermoso, siempre y cuando no se vayan de la música.

RM: ¿Cómo logras distribuir tu agenda diaria –o, mejor dicho, tu tiempo libre– para estar al día de lo que se muestra en la escena de danza europea, o más allá, en otros horizontes?

LA: Trato siempre de ver los espectáculos londinenses, aunque la televisión es un medio muy cómodo para actualizarte, pues tiene varios canales que muestran programas de danza interesantes de otras partes del mundo.

Hoy en día, hay un grupo de coreógrafos que tratan de renovar la danza –no siempre dan en la diána–, pero el tiempo lo dirá después: creaciones que permanecerán y otras que no. Algunos tienen fórmulas diseñadas para montar con rapidez, y así ganar más dinero firmando contratos por doquier. Pero eso no garantiza la calidad.

El caso polémico del reemplazo de Brigitte Lefebvre por el joven coreógrafo y exbailarín del NYC City Ballet Benjamin Millepied, es de otro tipo. La selec-

ción fue una decisión del intendente general de la Ópera de París, Lissner, el cual desea un rompimiento. Sin embargo, creo que la tradición debe preservarse, y deben mantenerla viva. Algo curioso sucede en esto, porque Brigitte, siendo su formación propia de la danza contemporánea, ha luchado por preservar lo clásico en el Ballet de la Ópera de París.

Los Kylián, Forsythe, Bausch, Tharp, Petit, Béjart, por solo mencionar los que me vienen a la mente ahora, constituyen una generación que tiene sus «clásicos»: obras que están probadas. Todavía contamos con pocos coreógrafos que sepan contar, es decir que



nos hayan ofrecido buenos ballets narrativos. Recordemos a Frederick Ashton, Kenneth MacMillan, Antony Tudor, Agnes de Mille, Martha Graham... Algunos de ellos ya dejaron una impronta.

RM: Si alguna vez te decides a retornar permanentemente a Cuba, ¿cómo piensas que podrías contribuir al desarrollo del ballet cubano, teniendo en cuenta tu experiencia profesional internacional?

LA: Tal vez heredé algo de mis padres, que fueron unos grandes pedagogos

—padre médico y madre maestra—, pues disfruto mucho con enseñar. No hay nada en el mundo que me satisfaga más que el poder compartir todas las experiencias adquiridas con los diversos coreógrafos y maestros, y los distintos públicos. Como dicen, «más sabe el diablo por viejo que por diablo». Eso me hace vivir, es mi alimento cotidiano, y nunca estoy negada a ofrecerlas en donde me encuentre, y me las soliciten.

RM: ¿...para cuándo el regreso?

LA: No lo puedo decir ahora. Yo quisiera acompañar a Tamara hasta que el ENB se consolide, sea fuerte, que hayamos logrado los objetivos propuestos al inicio de este camino. Igualmen-



te, cuando las condiciones económicas se superen para poder aumentar el elenco; hacer más producciones... Tamara sueña con realizar su versión de *El lago de los cisnes*, situando la acción en España. Claro, antes que su mandato de diez años expire. Por mi parte, debido a mi edad no sabría si llego con vitalidad hasta la terminación de su mandato, por lo tanto, mis planes los hago a corto plazo. Donde estamos sentados es mi casa habanera. Y mi país es este: aquí retorno siempre para «recargar las baterías».

RM: No quiero concluir nuestro diálogo sin tocar un tema triste. Deseo saber tu criterio sobre la trascendencia que tendrá para el desarrollo futuro del ballet cubano la reciente desaparición física del «maestro de maestros» Fernando Alonso. Supongo que conoces el libro de Toba Singer.

LA: Sobre lo último, te diré que organizamos con Tamara —que admiró siempre a Fernando desde su encuentro en Toronto, y por su conocimiento de la

escuela cubana de ballet durante su tiempo con Víctor Ullate— en los salones del ENB, una presentación, en Londres, del libro de Singer. Estimamos que era una simple pero necesaria manera de hacerle justicia por acá.

Afortunadamente, el retorno del maestro Fernando Alonso a Cuba —después de trabajar varios años en instituciones danzarias de México—, fue una suerte para la Escuela Nacional de Ballet. Su presencia allí fue importantísima, porque aplicó en los estudiantes el ojo crítico que siempre tuvo, y que nos enseñó a sus discípulas más cercanas, como en mi caso, a tenerlo en activo siempre: no debes mirar la danza con ojo complaciente, nos decía. Es una lección del gran maestro que tengo muy bien aprendida. Por mucho que disfrute con el baile de un bailarín, siempre debo mantener ese «ojo crítico» ante lo que está ejecutando.

El tiempo pasa y todos iremos, finalmente, al mismo lugar, donde el destino nos tenga marcado: el más allá u otro planeta, donde sea. Estimo que lo importante es, y en el caso de Fernando Alonso se cumple, el legado, lo que dejas para la posteridad. Y creo ha dejado, especialmente en Aurora Bosch, Ramona de Saa, Laura, su hija, y en mí, que fuimos las que aprendimos directamente de él, ese legado de sus principios, de cómo enseñar, objetivo de un verdadero pedagogo: su ética profesional, artística y humana.

Después vino una segunda generación, que también recibió sus enseñanzas. En la medida en que podamos transmitir a otros ese legado que nos dejó, haciendo entender la importancia de esos principios, él estará siempre con nosotros. Estoy segura de que se le evocará siempre, y que llegará el momento de hacerle cabal justicia al hombre, ¡al Maestro!

Santiago Alfonso recibió el Premio Nacional de Danza en el año 2006 como justo reconocimiento a su extraordinaria labor artística y creadora, que desde aquel momento comenzó a ser más visible nacionalmente, e influyó en la recuperación de sus trabajos del pasado. Después de crear su compañía en 2008, sus obras no solo se han vuelto conocidas y admiradas por un público mayor, sino que en gran medida su labor formadora ha tomado diferentes y más amplios caminos.

Cuando se habla de Santiago Alfonso siempre se piensa en su enorme y notable trabajo en el Cabaret Tropicana, del que fue director artístico durante diez años. Sus logros como bailarín, coreógrafo y director son más conocidos que su trabajo como formador en una especialidad danzaria tan controvertida y por mucho tiempo silenciada como la danza de espectáculo.

Hablar de danza con Santiago Alfonso siempre resulta una experiencia reveladora. La pasión en sus comentarios, la visión y claridad de su pensamiento, su respeto y agradecimiento a sus maestros y a las enseñanzas de estos, es lo que hace la conversación tan interesante. En su quehacer, tanto creador como formador, las transiciones entre el pasado y el presente son una constante que le da un renovado aliento a su trabajo, donde el detalle y el gesto casual tienen un peso significativo, especialmente en su labor coreográfica.

Es por eso que esta entrevista trata de visualizar, desde su experiencia como bailarín y formador de incontables generaciones, cómo fue ese proceso de concientización en la necesidad de implantar y sistematizar el entrenamiento en una especialidad danzaria que, por muchos años, se creyó que resultaba poco necesaria.

Aunque su incidencia en el plano formativo es una de las facetas de su trabajo menos conocida, en verdad eso no ocurre solamente con él, sino que es una deuda que se tiene con muchos otros artistas.

Hablar de danza con Santiago Alfonso

Yaíma Tamayo Rodríguez.
Licenciada en Ballet, se ha dedicado a la docencia en la Escuela Nacional de Espectáculos, la Escuela Nacional de Danza y la Compañía de Santiago Alfonso. Prepara una tesis de maestría sobre Procesos Formativos en la Enseñanza Artística.

Esta entrevista es un modesto intento de reducir esa deuda.

Yaíma Tamayo: Coménteme sobre sus inicios en la danza de espectáculos.

Santiago Alfonso: En los años 50 comencé a tomar clases y a trabajar en el cabaret y en el teatro, pero mi formación era muy incompleta todavía. Primero, porque en aquella época tenías que pagar a un peso o un peso cincuenta por cada clase, y yo no siempre los tenía. Pasaban semanas y semanas sin que pudiera pagar las clases, y solo cuando estaba trabajando podía permitírmelo.

Pero en aquellos años no te exigían un entrenamiento para formar parte

del elenco danzario de los cabarets. Si tú lo tenías, eras bienvenido, pero no resultaba obligatorio. Los mejores bailarines de aquella época eran Joaquín Vanegas, José Parés, Roberto Rodríguez, Ceferino Barrios, Lorenzo Morreal, Tomás Morales, que eran las estrellas, y gente como Sonia Calero o Cristi Domínguez, que ve-

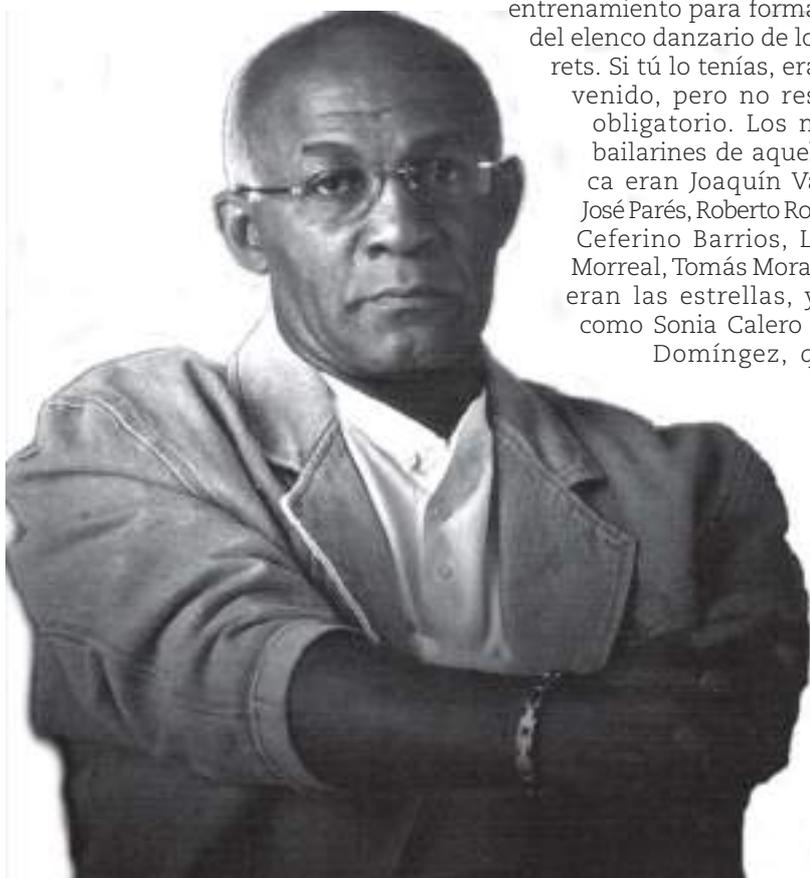
nían de la formación en Pro Arte o en la Escuela Municipal, que ya tenían un trabajo formacional técnico y se convertían automáticamente en los principales o solistas.

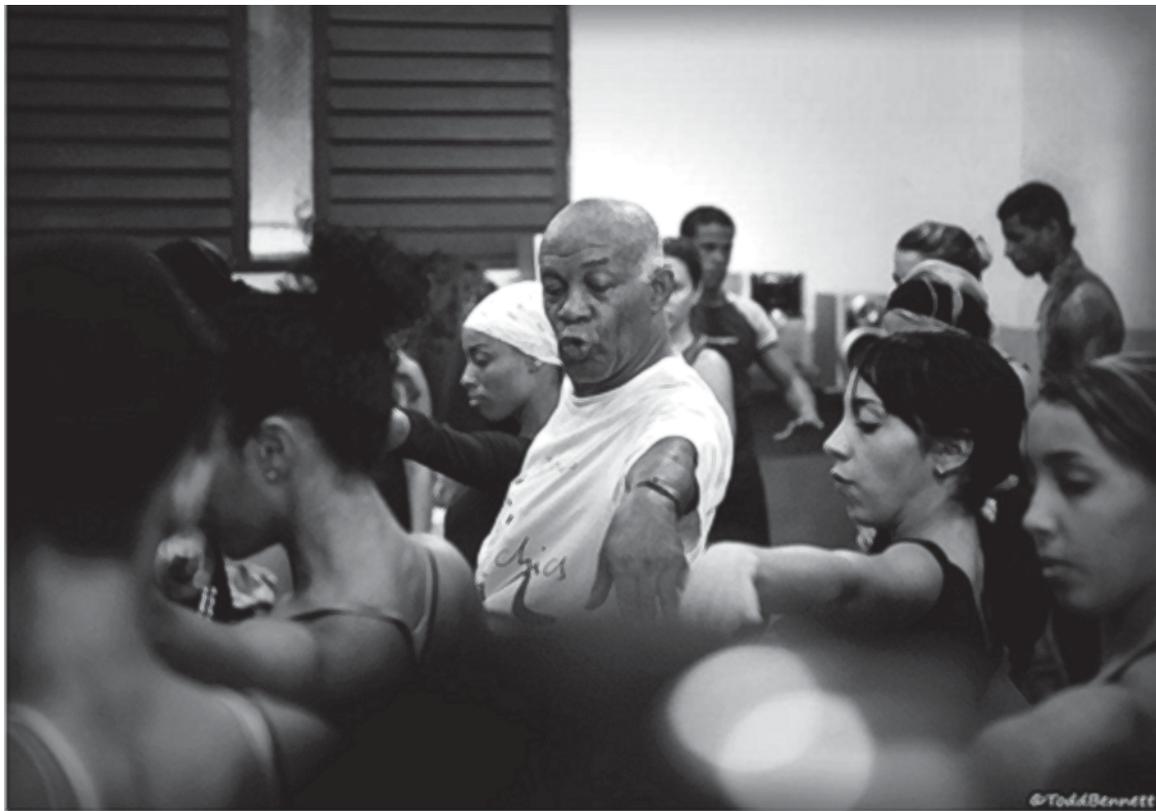
Yo me mantengo así en ese vaivén y tengo que decirte, de la forma más honesta y sin caer en el panfleto, que a mí me salva para el mundo de la danza el triunfo de la Revolución. En aquel momento estaba trabajando en el cabaret Sans Souci y era uno más de los que allí bailaban, pero en marzo de 1959 se hizo la convocatoria para formar el Conjunto Nacional de Danza y me presenté. Ramiro Guerra me aceptó y entonces empezamos ahí el trabajo de enseñanza.

Para mí la gran obra de la Revolución es la cultura. La danza misma, a pesar de todas las divisiones que tenemos, le debe mucho a este proceso. Antes de la Revolución, todo lo que fuera no blanco resultaba marginal, todo lo que proviniera de la cultura o de las costumbres del no blanco era marginal, e incluso después de la Revolución se acusó a Ramiro Guerra de agrupar negros con sus costumbres religiosas, y lo único que estaba haciendo él era mostrar productos puramente culturales con el propósito de darlos a conocer.

YT: *¿Cómo fue ese trabajo formacional con Ramiro Guerra?*

SA: En los primeros momentos recibíamos danza moderna todo el tiempo, todavía no tomábamos ballet y las clases se convirtieron en una obsesión para mí. Creé una escuelita en los años 60, donde se encuentra hoy la Casa de Cultura en la avenida Carlos III, y en las noches los compañeros nuestros que sabían más de ballet y de danza nos daban más clases. Para mí las clases son importantísimas porque aunque un bailarín no tenga las condicio-





«No se puede hablar, y hoy menos, de bailarines con un solo lenguaje danzario. Hay que traer a Yemayá, Martha Graham, José Limón y todo lo que nos ha formado y que ha sido parte de nuestro acervo danzario».

nes físicas ideales, el trabajo en clases desarrollará su potencial de alguna manera. Experimenté ese cambio en mí mismo, y lo noté en decenas de bailarines que formé ya de adultos y que se convirtieron en excelentes bailarines más tarde.

Me voy dando cuenta de que algo va pasando con mi físico, mis conocimientos, mi aprendizaje, y ya en la compañía empiezan a darme algunas responsabilidades. Elena Noriega trajo a Clara Carranco para comenzar a dar ballet y eso redondeó mi formación de una manera extraordinaria. Ya a esas alturas estaba consciente de que estudiar, aprender, recibir clases de todo tipo de danza, era un elemento enriquecedor y no desviador.

Existía el criterio por aquellos años de que el bailarín de ballet solo recibiría ballet, el de folclor, de igual manera, porque si no perdía sus raíces. Pero por mi experiencia, mi pensamiento negaba totalmente esta idea, y cuando empecé a implantar el entrenamiento diario en el Conjunto Folclórico Nacional y luego en Tropicana, empecé mi batalla con los innumerables destructores de esta idea.

A mí me convenció y me confirmó que no estaba equivocado la presentación en Cuba de *West Side Story*, que revolucionó el mundo de la danza de espectáculo, igual que cuando vino Maurice Béjart y provocó un cambio en la coreografía de ballet que se hacía en el país.

En *West Side Story*, un espectáculo musical que luego fue llevado al cine, encontramos el jazz norteamericano, lo popular norteamericano, y también el ballet y la danza como elementos que

servían de apoyo para que Jerome Robbins pudiera hacer con esos bailarines lo que vimos entonces. Fue un punto de giro en el musical y yo, desde mi experiencia con Ramiro Guerra y sus enseñanzas (que no solo se limitaron al cuerpo, sino que incluían la mente, porque recibíamos clases de artes plásticas, de música, de historia del arte, elementos del teatro y del cine), voy tomando conciencia de todo aquello y me convengo de la importancia de que este tipo de bailarín reciba una formación con un espectro más amplio del que en un principio pensaba.

En aquella época (finales de los 60 y principios de los 70), todos asistíamos a los estrenos de cualquier manifestación danzaria, del Grupo de Guido González del Valle o del de Alberto Alonso, y nos reuníamos con Joaquín Vanegas, Alberto Alonso, Luis Trápaga, a comentar y a dar nuestros puntos de vista de lo presentado y de alguna manera debatir el camino que estábamos creando nosotros. En general ese era nuestro espíritu: cooperar, crecer juntos, darle un espacio honorable y de calidad a toda manifestación danzaria. Comenzábamos a hablar también de la escuela que de pronto surgiría.

YT: ¿Cuál era su idea sobre estas escuelas de arte en las especialidades de danza y ballet?

SA: Siempre opiné y sigo opinando hoy que el bailarín es uno solo y que se debe empezar con una etapa primaria en que se enseñe de todo y, después, un *board* que decida su especialización. Nunca fue aceptada esa idea y siempre hay personas que creen que su tra-

bajo es superior al de otros. Eso crea tirantez, además del racismo que tú no conoces pero yo sí.

A pesar de todo eso, la vida me ha dado la razón en la mayor parte de esta idea que tengo sobre la formación de bailarines. Muchos me acusaron, siendo yo Director Artístico y General del Conjunto Folclórico Nacional, de deformar las raíces y el folclor cubano (estamos hablando del año 64), y muchos años después, cuando la primera generación de esta compañía desaparece, será la Escuela Nacional de Arte la cantera de donde salen los bailarines para formar parte de esa compañía. Una escuela donde, por supuesto, los estudiantes reciben ballet, danza moderna, folclor: lo mismo que yo proponía años antes.

No se puede hablar, y hoy menos, de bailarines con un solo lenguaje danzario. Hay que traer a Yemayá, Martha Graham, José Limón y todo lo que nos ha formado y que ha sido parte de nuestro acervo danzario y que ayudó a formar nuestra danza. Tenemos influencias de todas partes y tenemos que buscar en todas partes; en la cubanía, en el lenguaje gestual del cubano. Es por eso que hoy también necesitamos repensar la formación de los bailarines o, al menos, darles más herramientas para que puedan afrontar el mundo profesional de estos tiempos.

Yo aspiro al bailarín absoluto, ese es el bailarín que necesita el espectáculo musical. No tiene que ser una estrella en todas pero sí tener el conocimiento del lenguaje de cada una de esas disciplinas. Los norteamericanos fueron los primeros en segmentar la danza y

se dieron cuenta de que ese no era el camino.

YT: *Tropicana*.

SA: Ramiro nos formó, nos fabricó y, cuando llegué a Tropicana y empecé a introducir las clases de ballet, danza, folclor y la preparación física diaria, encontré mucha resistencia, al igual que en el Conjunto Folclórico Nacional, hasta que ellos fueron experimentando y sintiendo el cambio, sintiendo que su cuerpo ya no era el mismo, que su interpretación cambiaba, que se ampliaba su vocabulario corporal. Entonces empecé a ganar adeptos.

Siempre he creído que el trabajo de un formador es sacarle el potencial al bailarín, incluso cuando este crea que no lo tiene. Ese es un trabajo que solo se logrará con las clases, con el ensayo, el conocimiento de otras artes y con la práctica de valores humanos. Esta carrera es muy competitiva pero creo que si eres buen ser humano puedes brindar buen arte y eso es primario para mí.

Una prueba de fuego en mi vida fue al principio el pequeño taller de Tropicana, que después se convirtió en la *escuelita de Tropicana*. Fueron años muy intensos, porque hacíamos las convocatorias y a los seleccionados los preparábamos durante un año y luego era cuando se incluían en los espectáculos. En aquella época el trabajo no paraba nunca. Eso después se desarrolló por un período un poco más largo, ya que, al aparecer la Escuela Nacional de Espectáculos –antes de Variedades–, se nos comenzaron a otorgar bailarines que venían ya con una formación iniciada desde la infancia. Yo impartía todas las clases, ensayaba, montaba, y al mismo tiempo me estaba autoformando para saber aplicar lo que Ramiro Guerra me había dado. Había que explicar y hacerles entender a los bailarines de la forma más didáctica posible. Piensa nada más que la mayoría de ellos nunca había dado clases de ningún tipo y a veces sus condiciones físicas no eran las ideales; pero, a medida que este entrenamiento se convirtió en una rutina diaria, el material humano fue cambiando y después, poco a poco, fui aplicando y ampliando todo hacia la coreografía, cuando Joaquín M. Condall y Tomás Morales me permitieron coreografiar y tuve, así, un segundo comienzo en la aventura más maravillosa de mi vida, que es la danza.

YT: *¿Qué pasa con la rutina de entrenamiento en su compañía?*

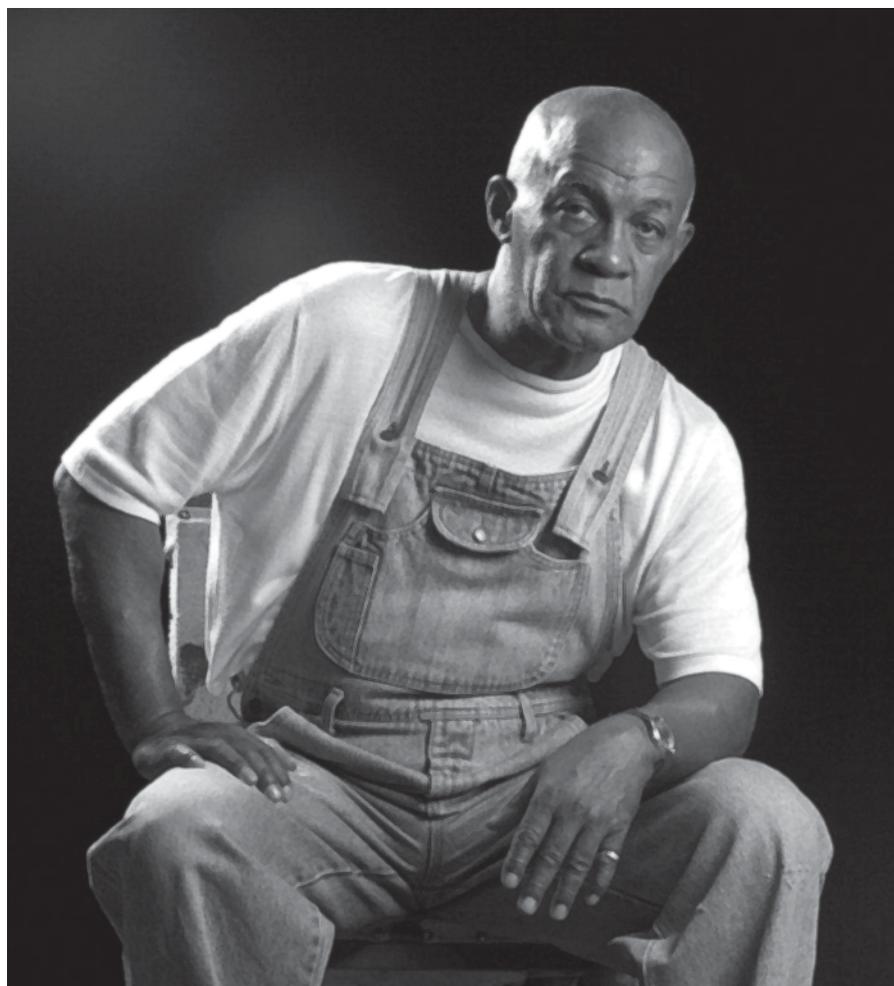
Mira, la compañía ha crecido enormemente desde 2008 para acá. Creo que

he navegado con suerte, pues resulta frecuente, y esto nos pasa en todo, que haya una migración tanto para otras compañías como para otros países, y lidiamos con esta situación todo el tiempo. Nuestro horario es muy fuerte, porque comienza en la mañana con las clases de ballet, danza, folclor y canto. Y luego, en la tarde, son los ensayos, que duran hasta las cinco. Si tenemos compromisos de trabajo o montaje, los ensayos pueden durar hasta la noche, incluso los fines de semana, y claro está que a veces es muy duro para ellos, que son jóvenes. Creo que eso no lo pudiéramos lograr si no nos sintiéramos comprometidos y motivados.

versas. Tengo graduados de todas las escuelas de arte e incluso algunos que se han formado por el camino de su vida profesional.

Yo les indico a mis maestros que la ejecución de los pasos técnicos quizás no sea perfecta, aunque es ahí donde se quiere llegar, pero que siempre tiene que existir cierta dignidad en la ejecución para, desde ahí, seguir trabajando. También desearía que tomaran otras clases, pero todavía no logro resolver cómo acomodar el horario.

Siempre digo que las compañías no las hacen los solistas, sino el cuerpo de baile, y para lograr una compañía de calidad y seria es hacia ese cuerpo de baile hacia donde hay que mirar. No-



Yo, por temporadas, imparto clases y sigo una rutina que quizás para algunos no resulte muy ortodoxa, pero que los bailarines me agradecen. Comienzo con un piso a lo Graham, luego una barra de ballet y termino con un espacio total donde mezclo todo lo que se me ocurra. No puedo negar que de esa forma también trabajo la coreografía. Ese es mi modo de medir en qué forma están los bailarines, pues, además, ellos vienen de enseñanzas muy di-

sotros nos exigimos, como formadores, sacarle lo mejor a cada bailarín, extraerle todo su potencial, toda su sensibilidad. Nunca nos ha fallado esta estrategia.

Jeff Noon



Jeff Noon es un escritor inglés nacido en Manchester en 1957. Sus trabajos —novelas, relatos cortos y obras de teatro— se caracterizan por el uso de juegos de palabras, elementos fantásticos y surrealistas, y experimentación con distintos géneros, como la ciencia ficción, el *cyberpunk* y la novela negra, lo que le ha llevado a ser comparado con escritores como Lewis Carroll y Jorge Luis Borges. Vivió en Manchester hasta el año 2000, en que se mudó a Brighton, por lo que muchas de sus obras están ambientadas en distintas versiones ficcionalizadas de su ciudad natal. Entre sus obras más destacadas figuran la serie *Vurt* —formada por cuatro novelas, *Vurt* (1993), *Pollen* (1995), *Automated Alice* (1996) y *Nymphomation* (1997)—, *Falling out of Cars* (2002) y *Pixel Juice* (1998), una colección de relatos cortos. Su último trabajo ha sido *Channel SK1N*, una novela publicada en 2012 en forma de *e-book*. En «Especímenes», publicado en *Pixel Juice* con título original «Specimens», Jeff Noon hace una crítica mordaz sobre la sensibilidad humana en los entornos urbanos, el activismo político y el arte contemporáneo.

Lucía Prada González
Traductora literaria y doctora en filología inglesa por la Universidad de Oviedo, actualmente investiga en la Universidad de Massachusetts.

Especímenes

Era una jaula pequeña, de aproximadamente diez centímetros de ancho y cinco de alto. Alguien la había puesto en la calzada. Llamarla jaula es quizá una exageración, ya que estaba hecha de una rejilla de alambre fino. No tenía puerta.

Dentro de la jaula, un gusano. Un gusano, una común lombriz (*Annelida lumbricus*), puede que de unos cinco centímetros de largo, bastante gruesa, y ligeramente abultada en su parte central.

Era temprano por la mañana, poco después de las siete. Un pequeño grupo de gente observaba la jaula, con curiosidad, pero nada más. Un tranvía se vio obligado a detenerse por su culpa. El maquinista se bajó de la cabina para quejarse a la gente que le bloqueaba el paso. Ellos le señalaron la jaula. Entonces el maquinista trató de moverla con la mano. Para su sorpresa, descubrió que la jaula estaba fuertemente pegada al asfalto con algún tipo de agente

adhesivo. Ahora furioso, y temiendo por su horario, el conductor advirtió a la gente que se apartase. Se subió a la cabina, arrancó el tranvía e hizo avanzar el vehículo, lentamente.

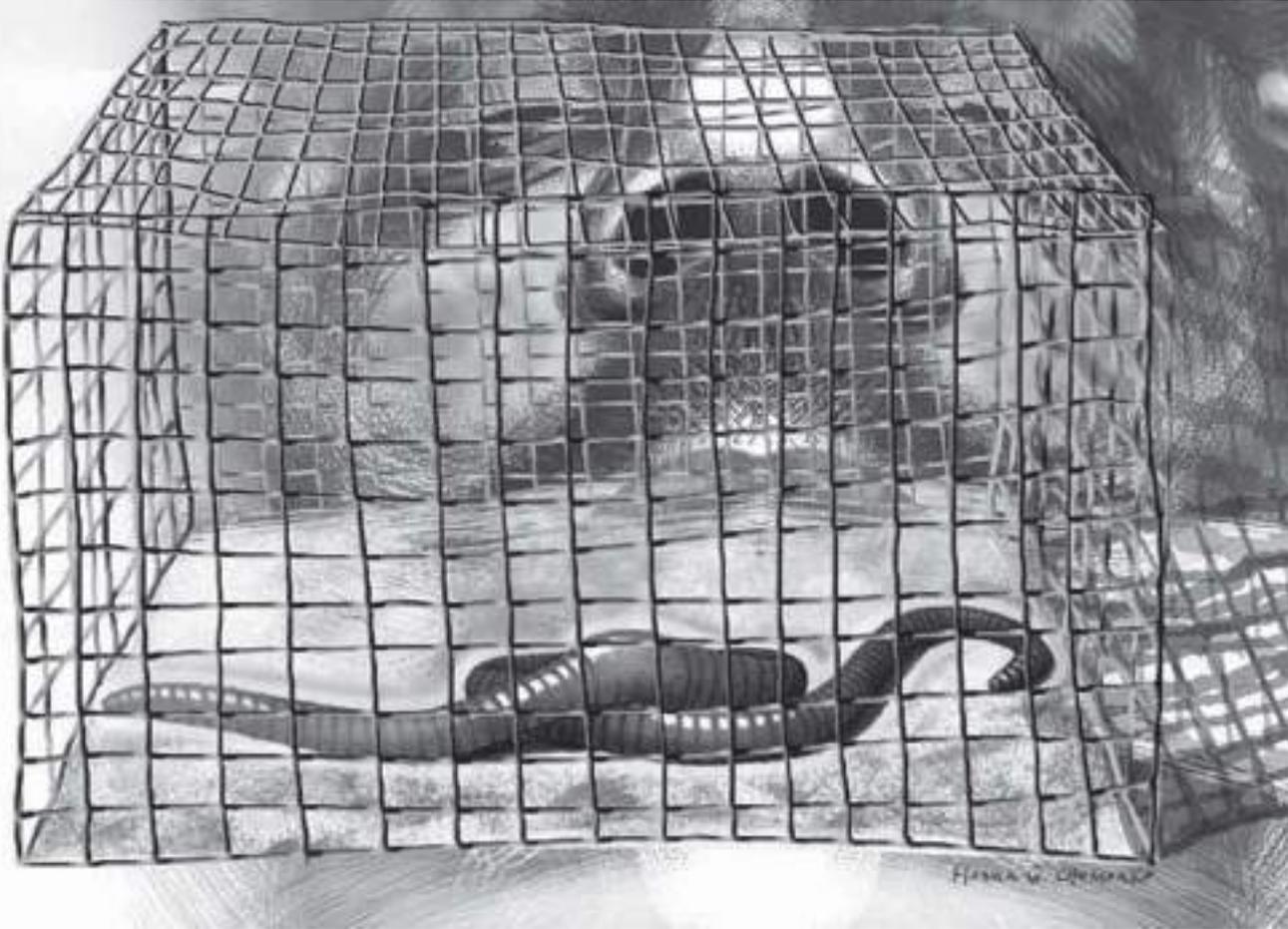
La jaula estaba colocada justo sobre el raíl izquierdo.

El tranvía la golpeó de lleno, y se oyó un crujido. El vehículo continuó su camino. El maquinista no se detuvo para comprobar los daños. La jaula estaba aplastada, doblada hacia un lado, y la rejilla destrozada. El gusano se había caído por el agujero y yacía retorciéndose, partido en dos, sobre el asfalto. El grupo de gente se disipó, como si nada hubiese pasado. Poco después, alguien pisó una mitad del gusano, haciéndola reventar. Con toda probabilidad, esta persona nunca fue consciente de lo que había hecho.

Nadie sabe lo que le ocurrió a la otra mitad.

Dos días más tarde, y aproximadamente a la misma hora, apareció otra jaula. Estaba colocada en el mismo sitio —en el tramo corto de Market Street que lleva a Piccadilly Gardens, en Manchester. Construida con el mismo material que la primera, lo que pasa es que esta vez era ligeramente más grande, de unos quince centímetros de ancho y la misma altura. La rejilla era de un calibre más ancho. No tenía puerta.

Dentro de la jaula, un ratón. Un ratón, un vulgar ratón de campo (*Apodemus sylvaticus*), de color gris, con el pelaje limpio y una larga cola rosa que culebreaba contenta y siseante.



Ilustraciones: Hanna G. Chomenko

De nuevo, el tranvía se detuvo y el maquinista trató de mover la jaula con la mano, sin éxito. Entonces decidió usar el vehículo para moverla. Una o dos personas de entre la multitud se horrorizaron ante semejante crueldad y se quejaron vehementemente al maquinista. Este no estaba dispuesto a discutir.

No se detuvo para comprobar los daños.

En la página siete del *Manchester Evening News* se publicó una noticia sobre el incidente.

Cinco días después apareció una jaula más grande. Esta tenía un metro de ancho y medio de alto, con sólidos barrotes de acero a los lados y en la parte superior. Estaba pegada a la vía con cemento. Nadie había visto cómo la colocaban allí. No tenía puerta.

Dentro de la jaula, un perro. Un perro, un chucho (*Canis familiaris*), quizá un cruce de collie y pastor alemán. Era de color beige claro con motas parduzcas aquí y allá. Estaba gruñendo y se sentía claramente angustiado, pues la jaula le quedaba algo pequeña. El perro giraba en círculos apretados una y otra vez, y embestía los barrotes con la cabeza tratando de alcanzarlos con sus fauces. Se había formado una gran multitud a su alrededor, y la gente empujaba para poder ver de más cerca. Había una mujer arrodillada junto a la jaula intentando calmar a la pobre criatura. El perro le gruñía con rabia, con miedo.

Un tranvía estaba parado enfrente de la jaula. Había una larga hilera de autobuses y otros tranvías atascados detrás del vehículo detenido. Alguien llamó a la policía. En diez minutos llegó un coche patrulla, y un agente perplejo solicitó ayuda por radio. En poco tiempo, la policía controlaba la plaza, desviaba el tráfico y trataba de mantener a la multitud alejada mientras los operarios serraban los barrotes.

El perro fue liberado y trasladado a la comisaría, tras lo cual los operarios retiraron la jaula, dejando la vía despejada.

Se informó del incidente en un programa de noticias de la televisión local esa noche, y trascendió a los medios nacionales. La historia se asoció a los dos primeros episodios del gusano y el ratón, y la BBC la incluyó en las noticias de las nueve a modo de cierre.

A estas alturas la mayoría de la gente en Manchester había oído hablar de los extraños sucesos, y se especulaba ampliamente sobre ellos en pubs y salas de estar, en restaurantes y lavanderías. Algunos estaban seguros de que se trataba de un gesto político de alguna organización de activistas en defensa de los animales. Otros aseguraban que simplemente se trataba de una broma de mal gusto de algún loco. Había quien incluso veía en ello una



brillante obra de arte, una incisiva protesta contra una sociedad deshumanizada.

La policía, por su parte, había hecho al perro un examen forense. Tenía el pelaje cubierto de semillas de hierba, trozos de comida apelmazada y la típica colonia de pulgas. Lo único que tenía auténtico interés era una salpicadura de pintura plateada que encontraron detrás de una de sus orejas. El análisis químico de la pintura desveló que era de composición desconocida.

La policía también examinó la grabación de varias cámaras de seguridad de los jardines. Las cinco cámaras habían dejado de funcionar durante las primeras horas de la mañana.

Al día siguiente, un pequeño grupo de gente había concurrido al mismo lugar. La gente empezaba a estar intrigada y quería ver qué iba a pasar después. Ser testigo de la curiosa historia. Por desgracia la vía estaba despejada, y después de media hora o así la multitud se dispersó. Al día siguiente, un grupo más pequeño estaba esperando pero, una vez más, no había jaula. Cada día que pasaba la concurrencia era menor, hasta que la gente simplemente pasaba junto al lugar, mirando con desgana para ver si había algo, pero siguiendo su camino.

Doce días después del incidente con el perro, cuando ya a nadie le importaba, apareció la cuarta jaula. Esta era más grande que ninguna otra: medía más de tres metros de ancho y unos tres de alto. Los barrotes estaban separados en intervalos de cinco centímetros. No tenía puerta. Debían de haberla colocado durante las desoladas horas de la madrugada.

Dentro de la jaula, un caballo. Un caballo, una yegua purasangre (*Equus caballus*) de brillante pelaje negro y crin azul noche. Estaba de pie dentro de la jaula, bastante quieta y tranquila. Sólo de vez en cuando un resoplido de sus fosas nasales y el vaho de su aliento alteraban el frío aire.

La zona entera estaba acordonada mientras la policía decidía qué hacer con tal obstrucción. Se había formado una gran multitud que crecía según pasaban las horas. Apareció un equipo de televisión para captar el suceso y contribuir a la confusión general. Una serie de operarios cortaron los barrotes para liberar al caballo, que fue recibido por las manos expertas de un cirujano veterinario. Examinaron rápidamente a la pobre criatura y la subieron a un remolque. Los operarios se dispusieron a retirar la jaula. La operación llevó un total de tres horas, y una vez finalizada el carril quedó destrozado.

Ese día, Piccadilly Gardens quedó cerrado al tráfico.

Se informó del incidente en todos los telediarios y periódicos. En internet se dedicó una serie de páginas web a las jaulas y a sus varios ocupantes. Se estableció una vigilancia policial las veinticuatro horas, y el equipo de televisión y un gran grupo de espectadores acamparon la noche entera con la esperanza de poder ver cómo colocaban la siguiente jaula. Todo el mundo confiaba con total seguridad en que alguien, algún colectivo, daría la cara y asumiría la responsabilidad. Nadie lo hizo.

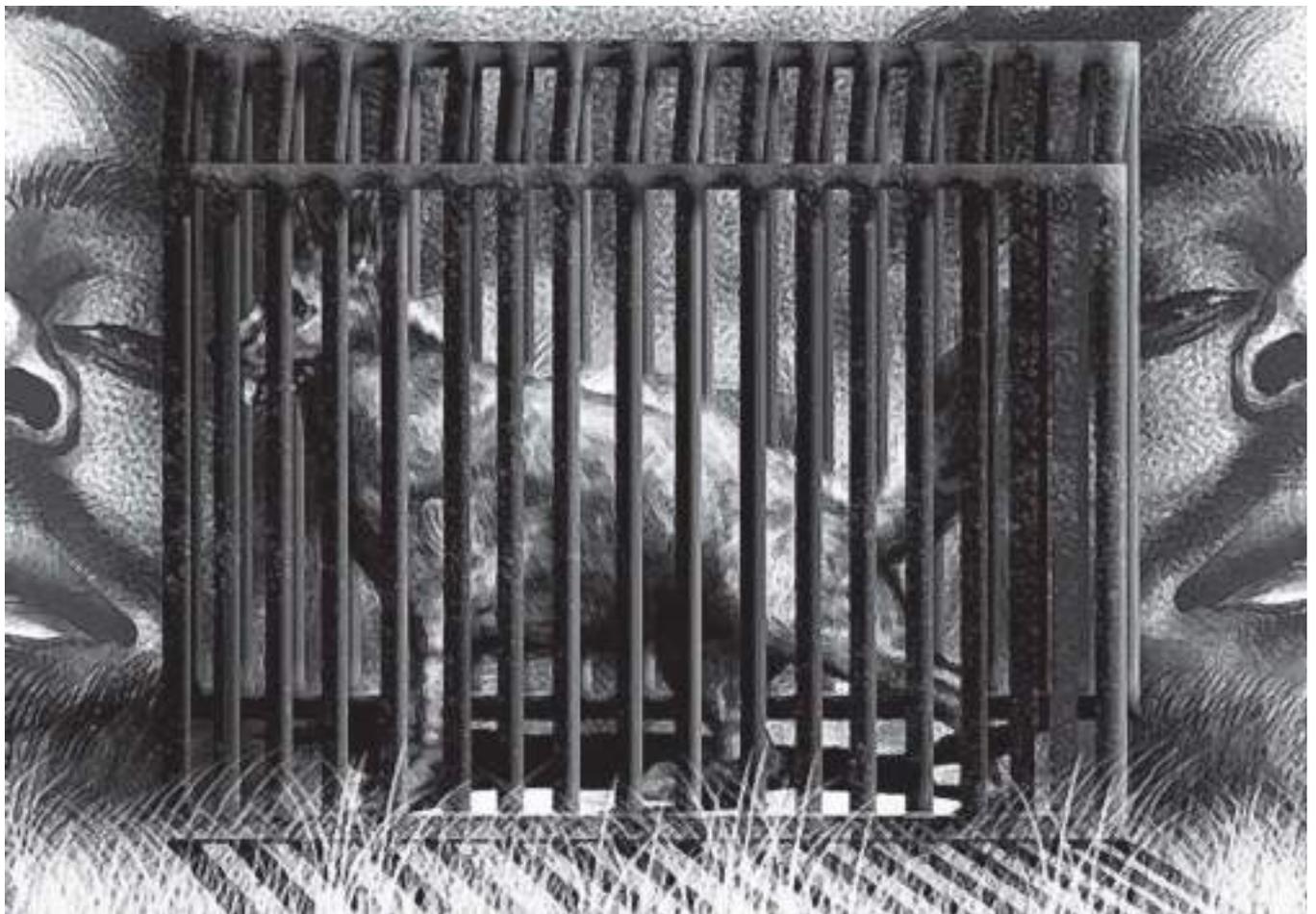
Y así, la gente esperó. Parecía que el país entero estaba atrapado en el mismo estado de vibrante expectación.

Tuvieron que pasar veintiún días para que la última persona abandonase, con profunda decepción, la zona.

Y cincuenta y siete solitarios días después de tal decepción...

Dentro de la jaula, un jaguar. Un jaguar (*Panthera onca*), originario de Centroamérica; una gran fiera que rugía y respiraba cálidos recuerdos de su hogar. De grandes motas de un negro profundo sobre naranja, giraba constreñido en su propio circo, retenido por la jaula, pero solo por poco.

Nadie se atrevía a acercarse; en lugar de eso, se formó un círculo de temor alrededor de la jaula. El tiempo y la ciudad se





ralentizaron hasta detenerse, como si la fiera controlase el ritmo del reloj. Llevó dos días poder liberar a la criatura de manera segura, e incluso encontrándose aturrida causaba pavor.

Se informó del incidente en todo el planeta, y se habló de él en el Parlamento. Se publicaron panfletos delirantes que ofrecían explicaciones fútiles. Un hombre desesperado se entregó para ser castigado por los sucesos; la policía desestimó su confesión después de dos días de interrogatorios. Se prepararon apresuradamente sinopsis de libros y películas, a muchas de las cuales se les puso precio. Se comercializó una gama de jaulas de juguete, una serie de cinco, que contenían una réplica exacta del gusano, el ratón, el perro, el caballo y el jaguar. Cada jaula estaba equipada con un mecanismo secreto que abría los barrotes y liberaba a la criatura. Fueron el regalo más popular esas Navidades.

Y luego, nada. No apareció ninguna jaula nueva. Pasaron los meses. La gente asumía que el proceso había concluido. Las especulaciones se quedaron en recuerdos, y luego en mera nimiedad. Sobrevivió algún chiste que otro, nada más.

Pasado exactamente un año desde el primer incidente, por fin, misteriosamente, apareció la siguiente jaula. Tenía más de un metro de ancho y casi dos de alto. Los barrotes separados por ocho centímetros. Estaba tan firmemente adherida a la vía que parecía tener profundos cimientos. Se parecía en todos los aspectos a las cinco jaulas anteriores, excepto por este detalle: tenía puerta. Una puerta que estaba abierta, ligeramente entornada, con un candado grande y pesado que colgaba de un puntal reforzado. El candado estaba abierto, y el diminuto espacio entre el grillete y el cierre captaba la mirada, provocadoramente. No había ninguna llave en la cerradura. Una vez que lo cerrasen no podría volver a abrirse.

Dentro de la jaula, nada. Nada, un vacío. Un doloroso sentimiento de que dentro no había nada; y la gente, la enorme multitud que contemplaba en silencio, pensaba, ¡por fin, por fin algo ha conseguido escapar!

Hasta que se dieron cuenta de algo.

La jaula estaba esperando...

Un hombre, un hombre de mediana edad (*Homo sapiens*) vestido elegantemente, como si trabajase en una oficina de seguros, se adelantó de entre la multitud.

Chala o de la conducta de la cubanidad

Daniel Céspedes

Para Tomás Rivera, mi profesor de primaria

Hay rastros que encubren sus endebles terquedades; pero jactanciosos de repetirse, olvidan que su *modus operandi* ha sido seducido por un tema y que este, ansioso a su vez de reafirmación, puede cansarse de sí mismo y de la acreditada forma, sea ortodoxa o incluso renovadora. De todos modos, los temas y las formas van y vienen, mientras las historias siempre han estado ahí, estimulando o bendiciendo la creación. A propósito, Ernesto Daranas es un buscador atinado: sabe cuanto busca y ha descubierto en primer lugar una buena historia enmarcada en la Cuba reinante, esa que desde los años noventa aspira a cambios socioeconómicos y mayores emancipaciones individuales; esa que desde siempre se ha querido abrir al mundo cuando las puertas han estado aún sujetas a los propios caprichos o cerrojos locales. Porque se ha dicho y desdicho con una velocidad pasmosa sin tiempo a la esperanza aclaración de dudas. Hemos cambiado como cubanos, pero insistimos en lugares comunes, mientras el entorno nacional continúa sorprendiendo con más secuelas que causas, estas últimas extrañamente manifiestas, duramente explicables. Atestados de problemas, mas virando el catalejo al revés. ¡Cuánto marasmo y cuántos sentimientos compartidos por cada cubano! Dejemos que historias como la de *Conducta* (2014) hablen por sí solas o al menos —como dice su director Daranas— que cada cual le otorgue su propio sentido.

Va siendo ya oportuno un detenimiento en la representación de la infancia por la cinematografía cubana. Los enfoques han sido múltiples y un estudio abarcador es inevitable. Al respecto, *Conducta* pareciera sumarse a la lista de esas películas que abordan un aspecto relacionado con la niñez. Pero bien sabemos que el tema está atravesado por tantos otros que explicitan o aluden a la condición compleja de ser cubanos de estos tiempos. Mientras *Barrio Cuba*, *Viva Cuba*, *Habanastation* y has-



ta *José Martí, el ojo del canario*, son obras que miran críticamente un presente descreído de tantas utopías y por eso la sociedad dispersa y egoísta que no obstante, se aglomera con sinceridad en la espera de lo que pudiera ser un futuro esperanzador y seguro, *Conducta* viene a plantarse en un camino ya muchas veces tomado y hasta recorrido. El camino de la cubanidad que nos es dado pero cuyo tránsito lo dispone cada cual a su modo, en lo que pueda y como pueda. Pues, ¿por qué pasar la vida esperanzándonos en lo que no se tiene? ¿Por qué el mañana inmediato es tan similar al ayer reciente? ¿Por qué evadimos nuestro presente casi hasta negarlo? De ahí que la longeva maestra Carmela (Alina Rodríguez) lo enfrente en aras de un cambio. Y si su ímpetu emanara solo de ella, entonces sí estaríamos en presencia de un filme crítico sobre el sistema educacional cubano. Pero el niño Chala actúa y *Conducta* instala un diálogo generacional entre los comentarios sonados de la educadora y la expresión franca del menor. Todos los parlamentos de los demás personajes están contenidos en estos dos extremos vivenciales, auna-

dos por la espontaneidad de lo vivido y lo que se ¿espera vivir? Pasado y futuro en franco coloquio actual. Carmela no quiere que a Chala como alumno le espere lo que ella sabe está mal: *Lo único que tengo claro es para lo que no tengo que prepararlo*. Vástago de su entorno social, Chala es sostén de su casa a más no poder: madre y padre de su propia madre; tutor y hermano de perros y palomas en la azotea y en la calle. Cabecilla de sus amigos negros y mulatos y, por fin, alumno e hijo junto a Carmela en la escuela.

Ernesto Daranas halló una historia sorprendente y se armó de un equipo de realización tremendo. Ahora, una historia sin los actores apropiados está condenada al fracaso. Daranas buscó a Mariela López para que lo secundara en la cuestión del *casting*. Aunque se sabe que la elección de Armando Valdés Freire para el personaje de Chala fue tomada en solitario por el director. Una de las grandes decisiones profesionales del autor de *Los dioses rotos*.

Aunque *Conducta* es una película de actuaciones excelentes, sobresalen por el peso indudable en la trama la Sonia de Yuliet Cruz, la Raquel de Silvia Águila, el

Ignacio de Armando Miguel Gómez, la Carmela de Alina Rodríguez y todos esos niños, que no pertenecen a *La Colmenita*. En cuanto a Armando Valdés Freire, ¡la manera de mirar de ese niño, el sentimiento sincero y profundo cuando habla!, por favor, ¿dónde están las costuras? Se ha-

brá trabajado mucho con él, pero el talento es de su propiedad. Eso nadie se lo dio. Recordemos cuando Chala se queda solo con Yeni (Amaly Junco) y le manifiesta con el temor de quien ha sido ya rechazado: *Mira que tú eres linda*, se echa en un bolsillo al Ariel Fundora de *Los papaloteros*, al

Rubén Araujo de *Barrio Cuba* y a la pareja de amigos de *Habanastation*. Y por si quedara alguna vacilación en la hechura de este hermoso personaje, no olvidar la discusión que tiene con su madre cuando él le aconseja que vaya al médico y ella se niega bruscamente al pronunciar: *¿Y quién te dijo que tú me tienes que decir lo que yo tengo que hacer?* para Chala gritarle con rabia y amor: *Me da la gana y yo tengo derecho*. Después de este niño blanco, guapo e invicto frente a los juegos de grupos y del compañero negro (¿Qué fuera de *Conducta* con un Chala negro o una Chala negra?), retumba Carmela con cada palabra que sale de su boca.

Al hablar de poesía y símbolos en el actual cine cubano hay que pensar sin duda alguna en Fernando Pérez. En excelencia narrativa (si bien tradicional aquí) y sutilezas en el guión, el hombre es Ernesto Daranas, el Giuseppe Tornatore de Cuba.

Y Carmela camina, no sabemos a dónde, ni tampoco si viene o va. Chala está en lo mismo. ¿Llevan rumbos diferentes? La cámara la toma adrede de espaldas. El infante camina de frente. ¿El pasado que debe retirarse ante un presente insalvable o el presente herido que va a imponerse cueste lo que cueste? Luego la cámara exhibe a la maestra de anverso y su nombre, vociferado en plena calle, rompe la periodicidad de la acción: Carmela sonrío al reconocerlo y lo espera. ¡Qué magnífica concurrencia!

Déme profe, yo le llevo la cartera.

Buenas tardes...

Buenas tardes.

Así termina *Conducta*.



Fotos del filme *Conducta*: Alina Rodríguez, y los niños Armando Valdés Freire y Amaly Junco.

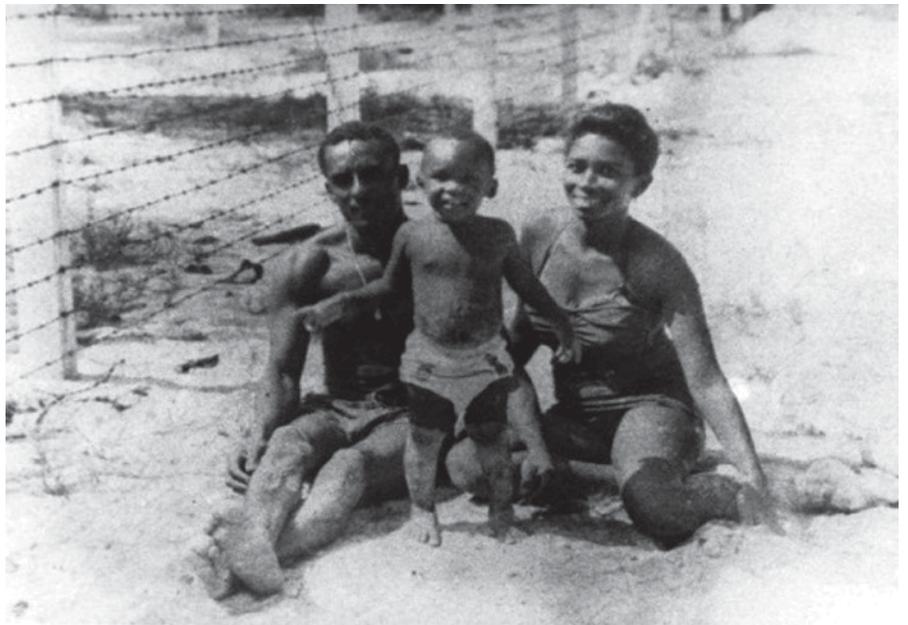


De cómo ser dios o diablo. Apuntes sobre el acontecer

Yudinelá Ortega Hernández

Me interesa la paradoja entre identidad y uniformidad, el poder y la vulnerabilidad de cada individuo y cada grupo. Intento visualizar esa paradoja, concentrándome en las poses, las actitudes, los gestos y las miradas.

Rineke Dijkstra



Fotos de René Peña

Factoría Habana es una de las instituciones culturales más versátiles de la Oficina del Historiador de La Habana, y es que cada una de sus propuestas expositivas invita a polemizar y a reflexionar sobre qué está ocurriendo en el accionar de las artes visuales en Cuba. Precisamente una de sus más recientes muestras, *Dios los cría...* con la curaduría de René Peña y en la que participan artistas de varias generaciones que han influenciado el quehacer de este creador¹ se erige en pretexto para la reflexión. Múltiples manifestaciones tales como la fotografía, el diseño gráfico, la pintura, el video y un buen número de materiales de archivo invaden las salas de la institución. *Dios los cría...* resulta una propuesta *sui generis* y tal condición puede advertirse en la capacidad de asociación y en la retroalimentación discursiva con la que su gestor ha dispuesto los referentes de un antes y un después, que catalizan en su obra y en la de aquellos escogidos para ser partícipes de la magna cita. El autorreconocimiento y las vivencias de un pasado que no por lejano fue perdido de vista, convocan al espectador al reencuentro con piezas antológicas de sus contemporáneos Martha María Pérez, Cirenaica Moreira, Aimée García, entre otros y las del propio René Peña, quien ha decidido mirar en retrospectiva hacia lo más profundo de su obra.

Al revisitar el período en el que se formaron estos creadores, nos percatamos de que coincide con el espíritu de una época dentro del accionar del arte cubano, en la que la autorreferencialidad y la disposición





Izquierda: Foto de Raúl Cañibano.

Abajo: Foto de Arien Chang.

aTI EM PO

del cuerpo cual material de búsqueda, otorgaron un giro dentro del discurso artístico y hallaron en la corporeidad humana, un verdadero reservorio de significantes.

En estas piezas el cuerpo se torna motivo común de representación. Sus autores se rehúsan a prescindir de la vocación ontológica que comparten y revelan lo que en más de una ocasión subyace en las referencias al yo circunstancial, al yo desacralizado. Ante el filo de un contexto que mueve los sentidos en una y otra dirección y que no escapa a los infortunios del extrañamiento; sus posturas actuantes perpetuaron en el cuerpo humano el sentir, como metáfora de lo vivencial y desde las que se suscita un diálogo generacional que René Peña vuelve a unir en *Dios los cría...*

Las fotografías de Arien Chang proporcionan otro tipo de experiencia, a través de la captación de lo cotidiano. Por tanto sigue siendo una máxima dentro de la exposición el cuestionamiento de la realidad, percibida tanto por quien manipula el lente, como por quienes figuran ante él. Lo factual para Chang pierde sentido en la medida que encuentra en un gesto o en una postura, todo un continente por descubrir. La captación de micromundos ha propiciado el afortunado encuentro entre Chang y Peña, puesto que ambos han dirigido su mirada hacia esos sectores marginados que escapan al mero ejercicio visual.

Los artistas Rodney Batista y Raúl Cañibano participan de la muestra enfocados en el tratamiento descarnado de la muerte, ora visceral, ora sugerida. El cuerpo humano sin hálito yace inerte, o se encuentra a la espera de su comunión con la muerte, ciclo culminante de nuestro transitar por la vida. Los códigos de un entorno con el que

nos identificamos en nuestra condición de mortales, nos hacen estremecer ante el verismo con que ambos afrontan una temática tan sombría.

En el recorrido por la galería, el curador nos convida a materializar las experiencias de vida y conceder antonomasia a la organización factual, al discernir conciso con el que pueden integrarse en un mismo espacio distintas voces. Así es que confluyen varias generaciones de artistas cubanos, desde los más legitimados por la institución arte, hasta aquellos que dan sus primeros pasos en lo que podría considerarse ya una afortunada trayectoria. Todos integran al unísono las voces del acontecer en la vida de René Peña.



Aprovechando la gran nómina, para reconocerse y reinventarse desde la dualidad del yo artista y el yo curador, el reconocido fotógrafo llama la atención sobre la pluralidad de sentidos que puede generar en el individuo su pasado y su presente. Es así como *Dios los cría...* se convierte en práctica curatorial colectiva, en la que cada artista es invitado a retomar las influencias que conformaron el universo visual y sensorial del René Peña niño, joven y artista, ahora curador. En tanto se legitima el rol de artista, se replantea la condición de curador, que funge como detonante de nuevas vivencias y complejos entramados de pensamiento que deben ser aportados durante el ejercicio mismo de *curar*. El aura del curador, quien antológicamente se ha considerado decisor—instancia capacitada para decantar qué es y qué no es buen arte, ordenador de sentidos— esta vez es penetrada por su contraparte: el artista, quien se libera de las amarras de la pleiteía para imponer el orden que como ser

humano le exige su proceder. Prejuiciada o no, *Dios los cría...* no muestra solamente el pasado y el presente de un artista, sino que está implícito su acontecer diario, su interpretación de la realidad, en la que todos los invitados se convierten en solo uno. Por tanto, el discurso se torna colectivo, descifrable a la luz de la memoria que de los otros (re)construyen la obra de René Peña.

Por estos días la exposición *Dios los cría...* convierte a Factoría Habana en su templo, un espacio donde las referencias a una época preterida se tornan cada vez más cercanas a la realidad misma del *ser* creador.

Nota:

¹ Adrián Fernández, Aimée García, Alfredo Ramos, Amilkar Feria, Arien Chang Castan, Cirenaica Moreira, Duniesky Martín, Eduardo Hernández, Eduardo Muñoz, Glenda León, Jenny Brito, Katarzyna Badach, Mario García-Mayorca, Marta María Pérez Bravo, Pepe Menéndez, Raúl Cañibano, Reinier Nande, René Peña, Reynier Leyva Novo, Rodney Batista y Yomer Montejo.

Insólitos personajes

Félix Contreras

Parece que las raíces afrocubanas del tango (argentino) se expresan también en esos insólitos personajes que comienzan a aparecer con el primer auge de ese ritmo (2x4) en la isla en las primeras décadas del siglo XX.

El tango, había llegado a Cuba con compañías españolas de teatro, varietés, bufos (madres de las que surgen después en el Martí y Alhambra), mezclado con zarzuelas, milongas, cuplés y la habanera, su prima mulata en sustancia cubana.

La aparición de la radio hace posible el surgimiento progresivo de intérpretes tangueros en el patio como «El Gardel Cubano», Emilio Ramil (1925) que, obrero de una imprenta de la Habana Vieja, un día, en sesión espiritista, recibe desde el más allá un mensaje de Carlos Gardel pidiéndole que cantara sus tangos para, al fin, descansar en paz en su tumba porque, sin dudas, él —ese habanero— era su reencarnación, ya que solo bastaba ver su extraordinario parecido físico y vocal con el famoso cantor argentino.

Ramil (ex Ramírez) desarrolló una exitosa carrera en escenarios radiales, teatrales y el disco Impresionaba su semejanza con el «Morocho del Abasto», omnipresente en Cadena Roja, RHC Cadena Azul, Mil Diez, Radio Cine, Radio Cadena Suaritos, COCO y muchas más. Salido de Cuba en 1956, en 1986 me envió desde New York muy amablemente, y a través de su amigo Pompeyo Escala Parejo, su interesante biografía.

Singular fue también Heliodoro Martínez, el empresario que contrató a Gardel en 1935 para actuar en el Teatro Nacional quien, como una leyenda viva, aparecía en lugares públicos mostrando como trofeo imbatible e invaluable el telegrama que le mandaran Carlos Gardel y Alfredo Lepera, aceptando la visita a la capital cubana. Toda La Habana le llamaba «El hombre del telegrama». Todavía en 1967, cuando se marcha a Puerto Rico, se le podía ver en Los Parados (Neptuno y Zulueta) blan-



diendo papel en mano la gloriosa prueba (certificada) de sus relaciones con el célebre cantor.

Pero, dónde dejamos a Pompeyo Escala Parejo (nombre real), que llegado de Manzanillo en 1934 y muerto en 1993 es, hasta hoy, quien más promocionó y divulgó el tango y, más aún, la figura gardeliana, de cuya vida y arte sabía todo puntualmente. En la vasta comunidad tanguera de La Habana, entre 1940-1993, era conocido como «La viuda de Gardel». Pequeñito, flaco, con poca instrucción escolar, no le alcanzaban las manos para transitar con cancioneros, discos, casetes, fotos, libretos de radio, programas, al tiempo que bajito, casi inaudible, musitaba sus tangos preferidos *Soledad, Malena, Mi Buenos Aires querido*.

Fueron, son, muchos los personajes insólitos de la copiosa y fascinante historia del tango en Cuba, hoy lamentablemente apagada y en parte viva en escasa actividad danzaría, muy lejana a la fuerte tradición de tango cantado, cantábile en la isla.

del tango en Cuba

En este retablo es también infaltable Carioca (Gilberto Noroña, 1917-1969) que parodiaba tangos, hacía versiones humorísticas, jocosas, de los más famosos como *Mano a mano* (Palo a palo), *Fumando espero* (Bebiendo espero), como señala Cristóbal Díaz Ayala, con «un extraordinario gracejo de esa música fácilmente hallable en las calles habaneras»... ¿Cuál era el escenario de Carioca? El que apareciera, pues, lo suyo era, aunque bueno, arte de buscavidas, no «oficial». Pero, padre ejemplar, levantó, hizo familia y hogar.

Quizás lo más asombroso del tango en Cuba fueron esos seres inauditos de Camajuaní (¿qué no lo es en tierra villareña?) como «El Tarzán del Tango» (José Agustín Gutiérrez, 1931), actor, coleccionista de discos que, cada año, desfilaba con taparrabos como «El Hombre Mono» en las carrozas del barrio Santa Teresa vocalizando tangos selectos. Creador de numerosas peñas, en las que actuaban Santiaguito Falcón, Raúl Triana, Heriberto García y Clemente



Achong, el único chino que cantaba tangos en Cuba, junto a otros eran González (Villa), boxeador y cantante tanguero, Pedro Fernández («Makat»), que alternaba el canto con la invención de aparatos de toda clase.

Tarzán abrió bares dedicados al tango en Camajuaní, Santa Clara y, en Regla. «El Bodegón del Tango», que fue a la quiebra porque su dueño, muy inspirado, se ponía a cantar como Carlos Gardel; y sus clientes, felices, se iban sin pagar. Hoy, jubilado o retirado, «Tarzán», sigue allí, en su casa de Camajuaní, escuchando con sus amigos los tanguitos de sus más de treinta mil grabaciones de Charlo, Hugo del Carril, Azucena Maizani, Argentino Ledesma, Ángel Vargas, Rodolfo Lessica, Rubén Juárez, Edmundo Rivero y, por supuesto, sus preferidos: Carlos Gardel, Agustín Magaldi, Alberto Gómez y Agustín Irusta.

Pág. 80: Pompeyo Escala Parejo, joven. Pág. 81: (Abajo) Emilio Ramil, el doble cubano de Carlos Gardel.

Derecha: El autor del trabajo entrevistando a Pompeyo Escala Parejo, el mayor coleccionista de discos de Gardel en el mundo.

Fotos: Cortesía del autor.



* Ver libro *Ese palo tiene jutía*, de René Batista Moreno, Santa Clara: Editorial Capiro, 2002.



Donación

al Museo Nacional de Bellas Artes

Un escarabajo egipcio de lapislázuli de la Dinastía XXV fue donado al Museo Nacional de Bellas Artes por el egiptólogo Christian Loeben, del Museo August Kestner, de Alemania. Con este generoso gesto, que enriquece la colección de arte antiguo del museo cubano, el especialista germano celebra los veinte años de colaboración con esta institución de la Isla.

La especialista cubana María Castro explicó que en Bellas Artes no existían objetos de la dinastía XXV, aunque sí otros escarabajos egipcios, pero ninguno de la valía de este. Loeben, egiptólogo principal de uno de los museos más importantes del norte alemán, comenzó su colaboración con Cuba en 1993 y desde entonces mantiene un intenso intercambio con sus colegas cubanos, mediante talleres, conferencias y asesorías. (RR)

Premio Nacional de Música

Dos destacados exponentes de las expresiones populares: el pianista, compositor y arreglista César Pupy Pedrosa y el nonagenario trovador Adriano Rodríguez, merecieron *ex aequo* el Premio Nacional de la Música 2013.

El presidente del jurado, Juan Formell, informó que decidieron unánimemente distinguir a ambos músicos por el conjunto de sus obras y sus trayectorias excelentes. El director de los Van Van reconoció, además, que los recientes premios recibidos por su orquesta en buena parte también son para Pedrosa, exintegrante del Tren Musical de Cuba, donde estuvo treinta y dos años. «Tomar la decisión de salir de los Van Van, y haber hecho su propia orquesta, con la que todo le ha salido bien, demuestra que es uno de los grandes de la música popular cubana», acotó.

Pupy dirige desde 2001 Los que Son Son, agrupación con la que ha conquistado uno de los primeros lugares en la preferencia de los bailaradores, a los que ya había seducido con su particular tumbao y canciones como «Seis semanas», «Azúcar», «Tranquilo mota», «El buena gente» y «El negro está cocinando», de gran sentido del humor, sonoridades frescas y contemporáneas.

Por otra parte, el maestro Alfredo Diez Nieto, también integrante del jurado, calificó de extraordinaria la labor como solista de Rodríguez, cuya voz es imprescindible en la Isla, y destacó su participación en el teatro y el Coro Nacional, del cual es fundador, aunque se le conoce más por la música popular. Adriano compartió escenario con intérpretes como Rita Montaner, Paulina Álvarez y Barbarito Diez, y en los últimos años ha salido a la palestra pública gracias al trabajo que realiza con el compositor Edesio Alejandro, con quien ha demostrado que a su edad conserva sus condiciones de barítono.

Premio Casa de las Américas 2014

La edición 55 del Premio literario Casa de las Américas, uno de los más antiguos y prestigiosos en el continente, fue pensada como amplia celebración, por conmemorarse en 2014 el centenario del natalicio de escritores como: Julio Cortázar, Octavio Paz, José Revueltas, Julia de Burgos, Adolfo Bioy Casares, Efraín Huerta y Nicanor Parra. Esta edición sirvió, además, para recordar al recientemente fallecido escritor argentino, acreedor premio Cervantes, Juan Gelman.

Convocado en los géneros de cuento, teatro, ensayo, literatura brasileña y caribeña en inglés o creol, este año también incluyó, por segunda ocasión, un Premio de Estudios sobre la Mujer, coincidiendo con el Bicentenario de Gertrudis Gómez de Avellaneda. En total más de cuatrocientas obras fueron valoradas por los veintidós intelectuales provenientes de doce países de la región, que conformaron el jurado. Y sus decisiones recayeron en: cuento, la colombiana Margarita García Robayo, por el título *Cosas peores*; mientras su coterráneo Carlos Orlando Fino Gómez se tituló en ensayo de tema artístico literario con el texto *Lezama Lima: estética e historiografía del arte en su obra crítica*. En teatro, el galardón lo recibió el mexicano Alejandro Román Bahena por *Blanco con sangre negra*; en literatura brasileña, Mario Magalhaes por *Marighella: el guerrillero que incendió el mundo*; y en literatura caribeña en inglés o creol, David Austin, de Jamaica, por *Fear of the Black Nation: race, sex and security in sixties Montreal*.

El premio de estudios sobre la mujer lo mereció la venezolana Mariana Libertad Suárez por *La loca inconformable. Apropiaciones feministas de Manuela Saénz (1944-1963)*. Mientras que los honoríficos, José Lezama Lima de poesía, y José María Arguedas de narrativa, fueron para Piedad Bonnett por su poemario *Explicaciones no pedidas*, y para el mexicano Juan Villoro por su texto *Arrecife*. Luíz Bernardo Pericás, de Brasil, obtuvo el premio honorífico de ensayo Ezequiel Martínez Estrada por su

libro *Che Guevara y el debate económico en Cuba*.

Feria del Libro

Luego de decenas de miles de visitantes en los recintos que ocupó por toda la Isla, la XXIII Feria Internacional del Libro Cuba 2014 confirmó una vez más su poder de convocatoria como espacio en el que la literatura y otras manifestaciones del arte se amalgaman para facilitarle a la familia el crecimiento espiritual. Dedicada a los escritores Nersys Felipe, Premio Nacional de Literatura 2011, y Rolando Rodríguez, Premio Nacional de Ciencias Sociales 2007, y a la República del Ecuador, esta edición reunió a unos quinientos intelectuales, editores, traductores y artistas de una treintena de países latinoamericanos y europeos.

De los más de dos millones y medio de ejemplares a disposición del público, destacaron los libros de Ecuador, país invitado de honor al evento, entre ellos *Ecuador: de Banana Republic a la no República*, escrito por el presidente de esa nación, Rafael Correa. Además de las presentaciones de libros, el evento incluyó como es costumbre una agenda teórica que en esta ocasión centró los debates en el mexicano Octavio Paz, Premio Nobel de Literatura en 1990, Julia de Burgos, poeta nacional de Puerto Rico, el poeta y narrador cubano Samuel Feijoó y Onelio Jorge Cardoso, conocido como el Cuentero Mayor de Cuba. También sesionó un coloquio en honor al bicentenario de la escritora Gertrudis Gómez de Avellaneda, la voz femenina más reconocida de Hispanoamérica en el siglo XIX.

El Teatro Martí muestra sus galas

Con la presencia del presidente Raúl Castro Ruz, reabrió sus puertas el Teatro Martí, emblemático coliseo que vuelve a la luz tras cuarenta años de clausura. La función inaugural del llamado «teatro de las cien puertas», a cargo de jóvenes del canto lírico y la danza, incluyó fragmentos de las zarzuelas *Cecilia Valdés*, *María la O* y *Amalia Batista*, así como otros momentos de la rica tradición musical cubana.

Eusebio Leal, Historiador de la Ciudad de La Habana y artífice de la recuperación de esta joya arquitectónica, calificó la apertura como un tributo pequeño y modesto a la obra de la nación cubana. Recordó que un día como ese, 24 de febrero, hace 120 años, comenzaba la Guerra Necesaria, impulsada por José Martí, a quien más adelante se quiso recordar con el nombre de este coliseo, ligado muy estrechamente al destino político de Cuba. Leal quiso dedicar muy especialmente esa función a Eduardo Robreño y Enrique Núñez Rodríguez, destacados intelectuales, cronistas y amantes del arte de las tablas, quienes soñaron con este momento.

Inaugurado en 1884 y ubicado en el corazón de la vieja Habana, por su histórico escenario pasaron muchas de las figuras imprescindibles de la historia de las tablas en el país. El Teatro Martí, que cerró a finales de la década de 1960, resurge después de intensos años de una restauración que incluyó la modernización de su estructura interior sin afectar la decoración y el diseño originales.

Premios Nacionales de Periodismo

Por una vida profesional comprometida con la ética y la verdad, el Premio Nacional de Periodismo José Martí, que otorga la Unión de Periodistas de Cuba, fue conferido a Santiago Cardosa Arias, un hombre que inició el ejercicio del periodismo en *La Semana*, hace sesenta y tres años, luego de ser vendedor de periódicos y tipógrafo. Cardosa dejó plasmados los principales hechos de un país en total transformación en las páginas de *Revolución*, desde 1959, en operativos con el Ejército Rebelde, con las milicias en las montañas de Imías, en las arenas de Playa Girón, la movilización popular de la Crisis de Octubre y tantos otros acontecimientos de la historia de la nación, que lo llevaron a convertirse, luego de la fundación de *Granma*, en un maestro del reportaje. «Mi máxima siempre fue contar la historia del hombre común, poner al hombre en el centro de cada historia», confesó minutos después de que se supiera la decisión del jurado, que evaluó treinta y ocho propuestas de prestigiosos profesionales de todo el país. En cuanto a los Premios Anuales de Periodismo Juan Gualberto Gómez, correspondieron en la categoría de Radio a Abel Falcón, de la Emisora CMHW de Villa Clara; en Televisión a Abdiel Bermúdez, de Telecristal, en Holguín; y en Prensa Escrita a Mayra García Cardentey, del periódico *Guerrillero* y corresponsal de *Juventud Rebelde* en Pinar del Río. Por otra parte, en la categoría de Periodismo Digital, le fue concedido el Premio a Iroel Sánchez por su *blog* «La pupila insomne»; mientras que en Gráfica lo recibió Marcelino Vázquez, fotoreportero de la Agencia de Información Nacional.

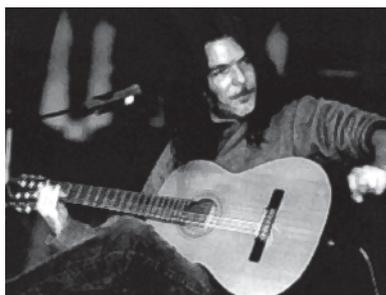
Falleció José Massip

Luego de una prolongada enfermedad, nos dijo adiós el cineasta José Massip, Premio Nacional de Cine 2012 y fundador del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Nacido en 1926, Massip forma parte de la avanzada de intelectuales y realizadores que en 1959 trabajó por la creación de una cinematografía nacional. Colaboró con García Espinosa, Guevara y Tomás Gutiérrez Alea en la filmación de *El Mégano*, y estuvo a las órdenes del gran documentalista holandés Joris Ivens. Más

adelante dirigió cintas como *Historia de un ballet* (1962), considerado un clásico del cine cubano posrevolucionario. También filmó memorables películas dedicadas a explorar a dos figuras históricas: José Martí y Antonio Maceo, reflejados en *Páginas del diario de José Martí* (1971) y *Baraguá* (1986). Reconocido, además, por su labor como crítico, pedagogo y ensayista, Massip recibió en 2012 el Premio Nacional de Cine, en reconocimiento a su larga trayectoria y aportes a la filmografía nacional. (ACN)

El Santi, plural, en sus canciones

Conmovió hasta las mismas raíces de La Habana la muerte de Santiaguito Feliú Sierra (29 de marzo de 1962), sobre todo en la comunidad artística y musical, pues la obra del *Santi*, conocida y aplaudida en tierras latinoamericanas y europeas, aquí, entre sus paisanos, aún está por descubrirse en la magnitud que merece el autor de *Para Bárbara*. Con su debut en la Casa de las Américas en 1979, junto Pablo, Silvio y Noel Nicola inicia una brillante carrera que muy pronto se libra de la retórica de una herencia casi «obligada» y de los *tics* que imponían dioses tutelares y cercanos de la generación precedente. Siempre supo que la verdadera imagen del trovador, del artista, no es lo que se ve, sino lo que hace. En el plano anecdótico, llamaba siempre la atención esa ejecución a la zurda que hacía de la guitarra que, sin embargo, encordaba a la derecha, sus líneas y planteos melódicos, esos auténticos afares afiebrados de novedad que, por cierto, lo premiaron en la categoría de instrumentación en el Festival Clavel Rojo en la antigua Unión Soviética



en 1983. Igual, sus inolvidables actuaciones con Silvio Rodríguez y AfroCuba, y aquel muy bien ganado Premio Cubadisco 2000 por su *Futuro inmediato* en la sección Rock. Escenarios de Argentina, Nicaragua, Ecuador, México, Colombia, Suecia, Finlandia, Holanda, Bélgica y España, lo aclamaron. En el primero de los países mencionados, arrancó en grande su carrera internacional; allí, contaba además, con la incondicional admiración de ilustres amigos como León Gieco, Fito Páez y Juan Carlos Baglietto, entre otros.

Como Silvio, Pablo, Nicola, su hermano Vicente, Augusto Blanca, Gerardo Alfonso,

Carlos Varela, Frank Delgado y lo mejor de la canción cubana, siempre echó mano a la *continuación* con apuestas audaces, con esas apuestas que solo se encuentran en los anhelos y los sueños. (Félix Contreras)

Esther Borja, la canción

Con su fallecimiento sufre la canción una gran pérdida. Pues ella, con su voz, hacía más inmortales las canciones y, con esa profesionalidad y respeto que siempre les prodigó tanto a su arte vocal —de iluminación— como a su público, supo todo el tiempo estudiar la canción que se ajustaba a su estilo, a su registro, a su repertorio. En 1936, poco antes de su debut-presentación en el Principal de la Comedia de La Habana, se consagra internacionalmente en Buenos Aires, al integrar junto a Bola de Nieve una de aquellas estupendas compañías que solía armar su amado maestro Ernesto Lecuona. Poco después, en 1943, con su agradable y hermosa voz de mezzosoprano impactó en el Carnegie Hall de Nueva York con canciones, boleros y arias de óperas, operetas y zarzuelas.

Estrenó muchas de las joyas de la cancionística cubana. Y fue miembro de esa única y exclusiva familia de cantantes formada por Lecuona, a la cual solo se accedía con la llave del talento, y que integraran figuras de la talla de Caridad Suárez, Hortensia Coalla, María Ruiz, Juanita Zoza-



ya, Rita Montaner y otras. Un suceso todavía hoy memorable de la televisión cubana fue el programa *Álbum de Cuba*, que animara durante muchos años con su donaire, gracia y elegancia. Un vacío aún no resuelto.

Hay un capítulo en la vida artística de Esther que la retrata: en 1958 una empresa grabadora de Madrid tiene un descabellado proyecto: grabar un disco a cuatro voces utilizando una sola cantante, algo que, para las condiciones técnicas de la época, resultaba poco menos que imposible. Lo comenta con Luis Carbonell, su amigo entrañable, y le propone asumir el reto. Ambos fueron a España, y venciendo heroicamente las duras faenas, grabando cada voz por separado y luego montándolas, nació ese raro y valioso disco. (Félix Contreras)

Revolución y Cultura estuvo en la pasada edición de la Feria Internacional del Libro Cuba 2014. Como el país invitado de honor era la República del Ecuador, en la sala Pablo Palacio de La Cabaña presentamos el 21 de febrero nuestro primer número del año, que incluyó un amplio *dossier* sobre la literatura de esa nación. Unos días después, el 27 del mismo mes, hicimos una presentación más sosegada en nuestra sede. Esta última presentación estuvo acompañada por las piezas que integraban la muestra *Un diálogo en tres partes*, inaugurada el 13 de febrero. De las palabras al catálogo de esta exposición queremos citar algunas consideraciones de Estela Ferrer:

[...] se hace difícil escapar a la condición primera de la existencia: ser un ser social cuya producción no se concibe sin estar marcada –hasta cierto punto– por el meridiano de la experiencia cotidiana. Precisamente, esta relación desde el lenguaje artístico entre artistas, su contexto y el público fue la línea conceptual que aglutinó la última exposición realizada en la galería Espacio Abierto de la revista *Revolución y Cultura*.

Bajo el título *Tres partes para un diálogo*, la muestra colectiva aunó piezas de los artistas: Aluan Argüelles, Hander Lara, Ernesto Domecq, Luis Manuel Otero y Manuel Hernández. El proyecto visualizaba problemas sociales que han devenido temas recurrentes en el arte cubano contemporáneo y agrupó varias manifestaciones: pintura, dibujo, *graffiti*, escultura, instalación y arte digital (en video arte y fotografía).

Las piezas respondieron a dos principios: obras interactivas y las que descansaban en la percepción del receptor. La producción de Aluan Argüelles se centró en las migraciones y cambios de residencia. [...] En el caso de Luis Manuel Otero Alcántara destaca una peculiar iconografía que remite en el aspecto formal al Arte Povera donde se aprecia el lado humano, maltrecho y hasta sensible de sus héroes. En Hander Lara su estrategia fue desde una estética infantil cuestionar la relación entre las acciones, los sujetos que las realizan y quien observa; así como la lógica del propio proceso de recepción.

En el *graffiti* *Love is calling you* de Manuel Hernández Cardona, el artista apostó por indagar en las identidades que en plano emocional conforman la vida de los sujetos. En el caso de la instalación *Condición de fe* la pieza relacionó dos niveles de sentido: la metáfora surreal planteada en la fotografía y el valor económico que está implícito en cada obra de arte. Finalmente cierra el conjunto Ernesto Domecq. En *Aniversario* el desfile constituye un homenaje al

almendrón, el carro que al tiempo que constituye una forma de subsistencia también se ha convertido en parte de la identidad del país como objeto visual y medio de transporte. [...]

Tres partes para un diálogo solo se acercó al presente, al menos desde cinco puntos de vista, pero también valora la poesía contenida en cada pieza; cualidad que les imprime una visualidad propia. El proyecto propone una complicidad al espectador, no desde la promesa de encontrar una «verdad», si no de abrirse a un horizonte más amplio de cuestionamientos.



Manuel Hernández, *Love is calling you*
Grffiti, 140×160 cm, 2013

Arriba: Hander Lara
American spirit, de la serie *The Innocent eye doesn't exist*, fotografía
manipulada digitalmente, 60×100 cm, 2012.

Izquierda: Luis Manuel Otero Alcántara
S/T, de la serie *Los héroes no pesan*, escultura, 2011.

Derecha arriba: Ernesto Domecq
Aniversario, de la serie *Defensa Civil*, animación, 2013-2014.

Abajo derecha: Aluan Argüelles, *No. 0605*, de la serie *Knights and knaves*
Óleo/lienzo, 130×170cm, 2011.