



PORTADA y CONTRAPORTADA: *Collage* de Arturo Bustillo a partir de obras de los artistas Rubén Alpízar, Reinerio Tamayo, Douglas Pérez, Franklin Álvarez y Alain Pino.

REVERSO DE PORTADA: Alfredo Sosabravo. *Muro exento*, 1990.

Arcilla roja chamoteada y esmaltes, 250 x 170 cm.

CROMOS INTERIORES: *Obras de* Enrique García Cabrera, Rubén Alpízar, Reinerio Tamayo, Douglas Pérez, Franklin Álvarez, Alain Pino, Gustavo César Echevarría (Cuty), Joaquín Blez y Alfredo Sosabravo.

REVERSO DE CONTRAPORTADA: Obras de René Peña. S-T/Untitled (1994-1998)

Directora	Redacción y Oficinas
Luisa Campuzano	Calle 4 # 205, e/ Línea y 11, Vedado, Plaza de la Revolución
Subdirector editorial	Tel: 830-3665
José León Díaz	E-mail:
Consejo asesor	ryc@cubarte.cult.cu
Graziella Pogolotti,	Web site:
Ambrosio Fornet y	www.ryc.cult.cu
Antón Arrufat	
Jefa de redacción	
Conchita Díaz-Páez	
Administrador	Precio del ejemplar:
Iván Barrera	\$ 5.00
Redacción	atrasado: 5.50
Jaime Sarusky	
Amado del Pino e	
Israel Castellanos	Fotomecánica e
León	Impresión:
Diseño	Merci Group
Arturo Bustillo Solís	Corporation
Realización Edición	
Digital	
Luis Augusto	Permiso
González Pastrana	81279/143.
Relaciones públicas	
Rosario Parodi	Publicación
Composición	financiada por el
Maritza Alonso	FONCE

- 4 **ZIZOU**
Graziella Pogolotti | Nuevo fragmento de las memorias de la gran intelectual cubana, que publicamos como homenaje por haber merecido el Premio Nacional de Literatura.
- 8 **EL DISCRETO ARTE DE PROMOVER**
Amado del Pino | El autor insiste en la importancia de la oportuna promoción del quehacer teatral sin la cual no alcanza la recepción que merece.
- 10 **MI POLO PERSONAL (A TRES AÑOS DE SU MUERTE)**
Fernando Sáez Carvajal | El Polo Montañez de antes, el que pocos conocieron, en la evocación personal del autor.
- 14 **PUERTAS ABIERTAS DE AMÉRICA LATINA**
Frank Padrón | Panorámica del último Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. Una mirada rápida que no desdeña la crítica razonada.
- 19 **ENRIQUE GARCÍA CABRERA O EL PINTOR EQUIVOCADO**
Pepe Menéndez | Validación de uno de los pioneros del diseño gráfico en Cuba. Aunque resultaran fallidos sus empeños en la pintura, es injusto el olvido al que ha sido condenado.
- 22 **UNA DEMOLIDORA CASITA, UNA TRONCHADA POLÍTICA CULTURAL**
Israel Castellanos León | Aunque frustrada por la indiferencia reinante, se trata de una de las más audaces iniciativas promocionales de lo mejor del arte cubano.
- 30 **ALTOLAGUIRRE EN LA PINTURA CUBANA**
Ramón Vázquez | En el centenario del escritor español, algunas de las huellas que dejara a su paso por La Habana.
- 34 **UN TEAM PARA PLAYBALL**
Caridad Blanco de la Cruz | Cinco artistas cubanos bajo el prisma de una exposición (¿o juego?) que presentarán en conjunto durante la Bienal de La Habana.
- 40 **LA FILOSOFÍA DE TOCADOR REVISITADA**
Rafael Acosta de Arriba | Lo que subyace en la mirada escudriñadora del artista Cuty a la intimidad de la mujer.
- 43 **SINO ENCUENTRAS LA LUZ, INVÉNTALA**
Jaime Sarusky | Los inicios, las influencias, los asuntos en el arte fotográfico de René Peña.
- 48 **ANDAR CON LUC CHESSEX**
Reynaldo González | Las fotos de Luc Chessex regresaron a La Habana en una exposición antológica. Las acompañaron las palabras de quien fuera su compañero y amigo en aquellos iniciales años sesenta.
- 51 **JOAQUÍN BLEZ: EL FOTÓGRAFO DANDY**
Ileana Cepero Amador | La fotografía de estudio como vía de acercamiento a la sociedad cubana de la primera mitad del siglo XX.
- 57 **LAS TRES DIMENSIONES DE SOSABRAVO**
Alejandro G. Alonso | El autor, que ya había abordado otros aspectos de la obra de Alfredo Sosabravo, nos presenta ahora un análisis de sus cerámicas, vidrios y bronce.
- A TIEMPO**
Una mujer de hoy y el Ángel de siempre | *Ada Oramas*
- 62 Los cubanos frente a la Historia y el espejo | *Irina Cardoso*
Un clásico y transgresor: Robert Mapplethorpe | *Israel Castellanos León* | Pintura en La Habana | *Adelaida de Juan*
- 71 **VISTAZOS**
- 74 **ESPACIO ABIERTO**



No.1 | 2006
enero-febrero-marzo.
de 2006 | Época V
Año 47 de la
Revolución,
La Habana, Cuba

Grande ha sido nuestro regocijo desde el pasado 15 de diciembre, cuando se dio a conocer que Graziella Pogolotti había merecido el Premio Nacional de Literatura, un reconocimiento más a su intensa trayectoria intelectual consagrada al servicio de la cultura cubana, en el sentido más abarcador del término, razón que explica que casi simultáneamente también haya recibido el Premio Nacional de Enseñanza Artística.

Revolución y Cultura festeja estos homenajes que rinde la Nación a la escritora, con la presencia en sus páginas de un nuevo pasaje de sus memorias, las que vieran la luz primeramente en las cinco entregas de nuestra revista correspondientes a 2001.

Me gustaban los nombres culteranos de las calles de ese barrio. Para llegar a casa de Zizou, en el número seis de la calle Henri Heine, había que tomar la línea de Michel-Ange Auteuil hasta Jasmin. De ahí, unos pocos pasos para llegar hasta donde, con cita acordada, me esperaban. Nunca accedí más allá de la sala, sumida en penumbra. Mi asiento estaba reservado frente al triángulo equilátero formado por las butacas donde se acomodaban mis tres interlocutores habituales. G.F. —así había que llamar a Gustave Fréjaville— ocupaba el centro, inmóvil, con una colcha sobre las piernas y la voz ya muy cascada. Zizou se instalaba a su izquierda y a la derecha, un amigo de juventud, ahora arruinado, después de haber hecho fortuna en Indochina. Los dos hombres contemplaban el mundo desde la espera cierta de la muerte. Zizou, en cambio, desafiaba el transcurso del tiempo. Crítico e historiador del teatro, G.F. se había consagrado al estudio de los travestis. Zizou procedía de una muy renombrada familia de intelectuales franceses.

La conversación se deslizaba con suavidad. Y, sin embargo, la oscuridad del salón, el trato cortés y distante de los personajes sugerían una atmósfera de misterio. A diferencia de lo que suele suceder con los ancianos, nunca evocaron recuerdos de infancia y de juventud. Tampoco contaban anécdotas de su hija Eva, instalada en La Habana desde la inmediata preguerra. Hablábamos de temas del momento. La guerra había dejado al matrimonio en evidente penuria económica, asumida con recatada dignidad. Contribuyó, a la vez, a radicalizar su pensamiento político. En ocasiones, la viuda de Gabriel Péri, mártir comunista, completaba el grupo. Fiel al partido de su marido, diputada a la Asamblea Nacional, se había erigido, con su vestuario de riguroso luto, en vigilante guardiana de una memoria que comenzaba a diluirse en las tentaciones del bienestar. Víctima de frecuentes crisis emocionales, empeñada en proseguir su combate, se sometía a los tratamientos más rudos. Nunca pude conocer las experiencias y, quizás, las complicidades que unieron a estos seres en fecha indeterminada.

Al término de la guerra, Zizou había viajado a la Habana. La conocí entonces. Parecía disfrutar la suave brisa del inmenso portal como quien se refugia en un sanatorio para olvidar los tormentos de una pesadilla de la que no se habla. Quizás intentó volver a encontrar a su hija, pero Eva era ya otra persona. Su hipertiroidismo la mantenía en permanente excitación. Hablaba en voz muy alta un castellano sin errores del que nunca desaparecieron las inflexiones nasales típicas de su lengua materna. Cumplía extensas jornadas de trabajo, sin abandonar el cuidado de su cuerpo en cotidianas sesiones de gimnasio, baños de vapor y natación.



Había echado por la borda los comedimientos de una educación esmerada. Si alguna vez hubo vínculo entre madre e hija, se había esfumado. Subsistía una amable coexistencia pacífica, carente de intimidad y de aversión manifiesta. Zizou congeniaba mejor con su yerno, el psiquiatra Enrique Collado.

El pueril narcisismo ególatra de Eva se le fue acrecentando con el paso del tiempo. La recuerdo en el *Hurón azul*, allá por los cuarenta, sometida al dominio de Carlos Enríquez, más fascinada por la identificación del pintor con Tilín García, su personaje, que por el profundo desgarramiento íntimo que el artista enmascaraba. Como la Mouche carpentereana de *Los pasos perdidos*, Eva observaba el entorno de la isla a través de recetas aprendidas en un esnobismo literario, adquirido en los márgenes de la explosión surrealista. El machismo proclamado por Carlos se ajustaba al esquema exótico de la barbarie primigenia. La pareja permanecía aislada en su refugio de la periferia semicampestre habanera. La munificencia de los convites dominicales interrumpía el apacible transcurso de las semanas. Artistas, intelectuales, mecenas se mezclaban con renombrados visitantes de paso por la ciudad y con residentes extranjeros del más diverso origen. Max Jiménez se cruzaba con Juan Bosch, con el penalista español José Luis Galbe, con el rumano Sandú Darié, el húngaro Palko Lucacs, el poeta Manuel Altolaguirre y los cubanos Juan David, María Luisa Gómez- Mena y José Antonio Fernández de Castro. No faltaba tampoco la pareja formada por el peluquero español gay René y la lesbiana inglesa Cynthia Carleton, protagonista de dramáticos acontecimientos futuros. Apagadas las luces de Montparnasse por la guerra, su eco provinciano se reproducía en el Caribe. Eva permanecía en la sombra, oculta tras el protagonismo de Carlos. Publicó entonces en *La Verónica* una *plaque* titulada *Marcel Proust desde el trópico*.

El encierro prolongado condujo a la fatiga. Al cabo de largas negociaciones, Eva obtuvo permiso para ofrecer algunas clases de francés en la Hispanocubana de cultura, siempre acompañada por el vigilante marido. En el patio del Hurón, abierto al paisaje campestre, el puerco se tostaba lentamente sobre hojas de plátano. En la cocina, iluminada por los colores del mediopunto colonial, se preparaban los frijoles. El alcohol animaba el tiempo muerto de la espera. Los visitantes encontraban acomodo propicio en la sala, en el portal, alrededor de la hamaca tendida bajo los árboles. Al caer la tarde, después del almuerzo opíparo, la conversación subía de tono. Por temor a las saetas de la maledicencia, nadie se marchaba. La cerveza y el ron cargaban el ambiente de violencia. Excitado por el alcohol, Enrique Labrador Ruiz intentó seducir a Eva. Tocado en su honra, Carlos reaccionó con una violenta golpiza. El escritor fue expulsado definitivamente del cenáculo.

Eva empezaba a mostrar señales de cansancio. Se quejaba con amigos. La fortuna heredada por el pintor se consumía rápidamente mientras se acrecentaba su dependencia alcohólica. En un intento de reconciliación, viajaron a México, donde ella conservaba un vínculo muy antiguo con Diego Rivera, según Carlos, padre de su mujer. Entre ambos había, en efecto, ciertos rasgos de parentesco. Íntimo amigo de la familia el muralista le hizo un precioso retrato a la pequeña, situada al centro de una composición dominada por una sutil gama de sepías y marrones. Atenuados el grueso de los labios y el volumen de los globos oculares, el rostro de la niña guardaba lejano parentesco con los rasgos de su madre Zizou.

La reconciliación fue transitoria. La imagen deslumbrante de Tilín García, el hombre a caballo, se resquebrajaba. El triunfador de ayer se hundía lentamente en el bando de los perdedores. Al regreso, se reanudaron las celebraciones dominicales y, en las horas tardías de una noche, cuando Carlos se sumergía en los efectos del alcohol, Eva se dejó raptar por Cynthia Carleton. El dolor, la rabia, la impotencia fracturaron por siempre la vida del artista. Estaba iniciando el descenso a los infiernos. Nada podía hacer, sólo cubrir de pintura el hermoso desnudo de Eva, canto a la sensualidad, que ocupaba la puerta del baño. Intentó liberarse del rencor con una imagería de arlequines perversos de influencia surrealista. Trajo de Haití a una dulce y sumisa mulata, de crianza pequeñoburguesa, incapaz de adaptarse al medio. Solitario, Tilín se estaba convirtiendo en Chencho.

Como un felino agazapado, Cynthia supo esperar su momento. Era el puntual convidado de piedra de los convites dominicales. Su silueta

evocaba un títere formado por dos mitades inconexas. Sobre la carita cachetuda, el cabello pelirrojo, cortado a lo *boy*, y el maquillaje abundante, las cejas dibujadas a la altura de la frente, el intenso carmesí de la pintura de labios evocaban una máscara de teatro. El largo cuerpo huesudo sugería un esqueleto privado de carne. Extremidades interminables, los brazos desembocaban en manos inmensas, como garfios nervudos, articulados a largas uñas, torcidas llamaradas rojas.

Eva había atravesado una breve experiencia de los sentidos, según las pautas de André Gide desde *Los alimentos terrestres*. Su escandalosa aventura sobrepasó los límites de tolerancia aceptables para los medios intelectuales de la época. Aislada, emprendió la reconquista de su espacio. Acostumbrada a clausurar cada episodio de su vida, no volvió la mirada hacia atrás, no pensó en el posible regreso a su país. Alquiló un pequeño apartamento en un edificio moderno en O' Reilly y San Ignacio. Inició allí su carrera exitosa como maestra de francés. Junto a Tony Suárez del Villar —futuro patrocinador de Reinaldo Arenas— y Enrique Collado, yo recibía clases prácticas de conversación. A la manera de los liceos franceses, trabajábamos el análisis de los grandes textos clásicos. Memorizábamos los célebres monólogos del *Cid* de Corneille y despiezábamos la cadena de acontecimientos en la *Andrómaca* de Racine. Yo era apenas una estudiante de bachillerato. Mis compañeros me llevaban ventaja en el andar por la vida. Elegante, refinado, amigo del historiador del arte Luis de Soto, Tony se interesaba por el diseño de interiores. Psiquiatra, Collado disponía de una extensa cultura literaria. De un entrenamiento en hospitales ingleses durante la guerra, bajo las bombas, quedaron en su memoria vivencias imborrables. Londres era la capital del psicoanálisis y el refugio de los artistas procedentes de la Europa ocupada. Bajo el sempiterno oscurecimiento, el esplendor de los conciertos y de las funciones teatrales constituía un modo de resistencia, una fórmula para mantener la moral en alto. A la salida, los

espectadores, inmersos en las sombras de la noche, tropezaban con el panorama inédito de las ruinas producidas por la última incursión aérea. Collado incorporó para siempre el irónico *understatement* indispensable para distanciarse de los contornos dramáticos de los acontecimientos. Su corrosivo apego a la realidad contrarrestaba la explosividad hiperbólica de Eva. Casados, Eva Fréjaville y Enrique Collado se instalaron definitivamente en la planta baja de un edificio del Vedado. Amplios portales daban la vuelta a una esquina apacible, a poca distancia de una de las principales arterias de la zona. Disponía de espacio para las clases de francés y para la consulta del psiquiatra. Decidida a encaminar su vida profesional, Eva matriculó la carrera de Filosofía y Letras en la Universidad de la Habana. Su viejo esnobismo adquiría ribetes de arribismo social. Parecía masticar con placer, subrayando las sílabas, los nombres sonoros de sus alumnas, procedentes de la burguesía nacional y de la colonia norteamericana instalada en Cuba.

Se entretejieron nuevas redes de relaciones. Los viernes de Eva desplazaron las apacibles tertulias nocturnas. Una vez al mes se celebraba el *open house*. Los amigos traían a otros amigos. Los grupos afines se reunían en todos los recovecos de la casa. El heterogéneo conglomerado incluía artistas, dilettantes y acogía a quienes ocupaban posiciones antagónicas en los años duros de la dictadura de Batista, desde personalidades comprometidas con el régimen hasta conspiradores clandestinos. En medio de la muchedumbre, cada cual podía encontrar un rincón de intimidad.

Atrapada en la lucha contra el desgaste del tiempo, aferrada a la juventud que se le escapaba, Eva concentraba sus energías en el cuidado del cuerpo y en el disfrute del instante. Rodeada de muchachos de mi edad, sucumbía a las tentaciones de una creciente ninfomanía. El vínculo matrimonial se deshacía. Collado debía permanecer junto a la cabecera de su hermano menor, atlético y gozador, irremisiblemente condenado por el cáncer, mientras ella, indiferente, proseguía en el vértigo de una afanosa exigencia vitalista.

El vaivén de visitantes en festejos, tertulias de amigos, clases de francés y consulta de psiquiatría enmascaraba, durante la dictadura de Batista, actividades clandestinas. Era un lugar de reunión ideal para Faustino Pérez, dirigente del Movimiento 26 de julio, con sus colaboradores más cercanos. Algunos perseguidos encontraron refugio en la casa. Años más tarde, en el apartamento del pintor Mariano, Haydée Santamaría comentaba con Julio Cortázar y conmigo sus impresiones de aquel ambiente singular donde permaneció algunos días. Pero, como había dicho Enrique Collado en más de una ocasión, había en el vecindario un chivato vigilante. Una noche, irrumpió la policía. Robos y destrozos acompañaron el infructuoso registro y, al cabo, condujeron a Collado hacia un destino desconocido. A la mañana siguiente, el recorrido por las estaciones de policía no arrojó resultados. El detenido había desaparecido sin dejar huellas. El silencio podía significar la muerte. Su cadáver podría aparecer, como tantos otros, en la periferia de la ciudad, con marcas de tortura.

Transcurrieron días de angustia y de infinitas gestiones. A las pocas semanas de la huelga de abril del 58, la violencia represiva se intensificaba y nadie se atrevía a interceder. Bien situado en el régimen y asiduo participante en los festejos de los viernes, Gastón Baquero dio con las primeras pistas. Collado estaba en un calabozo de la siniestra quinta estación, interrogado por los más célebres torturadores del régimen, Ventura y Carratalá. Liberado después de largas negociaciones, se le recomendaba tomar distancia y permanecer en el extranjero por un tiempo.

Eva, paralizada por el miedo, nada hizo. Atinó apenas a solicitar ayuda a la representación diplomática francesa, que no intervino. Por aquel entonces, las embajadas europeas acreditadas en La Habana se mantenían al margen de los acontecimientos que desgarraban el país. Mi padre y yo asumimos las gestiones necesarias.

Los vínculos del matrimonio se habían degradado de manera irremediable. Con el triunfo de la Revolución y los conflictos subsiguientes, se produciría la ruptura definitiva. Eva se instaló en un apartamento del Vedado.

Aterrada por el endurecimiento de las relaciones entre Cuba y los Estados Unidos, presentía la proximidad de un cataclismo y el fin de un bienestar conquistado. Su universo se fragmentaba. Inmersos en nuevas tareas y responsabilidades, algunos se entregaban, febriles, a un trabajo absorbente. Los residentes norteamericanos se marchaban. Los cubanos de las capas más acomodadas, también alumnos suyos, se retraían antes de emprender el viaje definitivo. Cuando estalló La Coubre, vino a vernos, sacudida por el espanto. Su decisión estaba tomada. Se marcharía con su última conquista, un americanito de veinte años, ingenio y deslumbrado, algo dilettante, con aficiones por la arquitectura, admirador de Frank Lloyd Wright. Como sucedía entonces, desapareció sin despedirse.

En la penumbra del apartamento de la calle Henri Heine, Zizou cancelaba sistemáticamente el pasado. Había renunciado también al porvenir. Fijar la mirada con obstinación en el presente era un modo de seguir viviendo, de vencer el tiempo y la amargura. Eva había marchado siempre hacia delante. Su existencia había transcurrido a través de episodios sucesivos. Avanzaba conquistando nuevos espacios. Sin nostalgia ni rencores, cerraba una puerta tras otra. Después de su partida, sólo recibí de ella una formal tarjeta impresa, anuncio de su boda con un norteamericano. La clásica cartulina, semejante a las que confeccionaba Bruno en la tipografía aldeana de Giaveno, obviaba cualquier intento de comunicación personal. Era una señal de vida y una despedida definitiva. Imaginé que había accedido a la razón burguesa.

Comenzado un nuevo milenio, de un solo golpe me llegó la noticia de su muerte junto a la del suicidio de la hija de Carlos Enríquez. Luego, por distintas vías tuve otras noticias. Obligada por la edad a detener la marcha hacia delante, Eva volvió la mirada hacia atrás. La gran aventura habanera convertida en leyenda constituía su verdadero tesoro. Sin parar mientes en las consecuencias, derramó su resentimiento sobre los hombres que alguna vez la acompañaron: Alejo Carpentier, Carlos

Enríquez, Enrique Collado. Y, después de todo, su historia no fue tan excepcional. Agigantada por el contexto provinciano, creció en la memoria, sazónada por la burda politización de cuanto alguna vez ha ocurrido en la historia y en la cultura de Cuba.■

Graziella Pogolotti

Premio Nacional de Literatura 2005

Hija de un pintor de origen ítalo-norteamericano pero natural del muy habanero barrio de San Juan de Dios, y de una judía rusa de Kaunas que llevaba muchos años viviendo en Francia, Graziella Pogolotti Jacobson nació en París en lo más crudo del invierno de 1932, lo cual no impidió a su padre inscribirla de inmediato en la embajada cubana. Sin embargo, nuestra pequeña conciudadana no aprendería el español hasta mucho más tarde, pues la atareada vida de sus progenitores la obligó a conocer sus primeras letras ya en francés, ya en toscano, según se moviera, siguiendo el curso de los acontecimientos, de Montparnasse —donde residía habitualmente— a Giavenno, una aldea cercana a Turín, donde oía de sus tías abuelas paternas cuentos en dialecto piamontés, con la misma curiosidad con que escuchaba —afortunadamente sin entenderlas— las picantes canciones rusas con que su tío materno se afanaba por dormirla para que no se inmiscuyera en las noches de bohemia parisina. Pero en eso llegó la guerra, y la heterogénea familia se trasladó, no sin dificultades, a La Habana, donde Graziella aprendió esta lengua en la que con tanta elegancia y dominio de todos sus registros expresivos ha escrito esa obra profunda y abarcadora de múltiples temáticas que todos le agradecemos tanto, y que constituye uno de los más altos exponentes de la prosa ensayística cubana y, sobre todo, de nuestra más severa, culta y mejor fundamentada crítica; obra dispersa en múltiples revistas y libros colectivos nacionales e internacionales y recogida muy parcialmente en cuatro libros: *Examen de conciencia*, *El camino de los maestros*, *Oficio de leer* y *Experiencia de la crítica*, a los que se suman tres importantes monografías sobre René Portocarrero, Carlos Enríquez y Wifredo Lam.



Pero sigamos con la biografía. Tras concluir sus estudios primarios y secundarios en tan breve plazo que su familia se vio forzada a falsificar su fecha de nacimiento para que pudiera ingresar en la Universidad de La Habana, Graziella se doctoró por la misma en Filosofía y Letras, con una tesis sobre *Los Thibault*, y de inmediato volvió a París para realizar estudios de posgrado en la Sorbona.

De regreso a La Habana, integró el claustro de la Facultad de Filosofía y Letras y continuó su ejercicio de la crítica de arte, literaria y teatral, que había iniciado desde sus años de estudiante. En 1959, al refundarse con el saber y el espíritu excepcionales de María Teresa Freyre de Andrade, la Biblioteca Nacional «José Martí», Graziella fue llamada a trabajar en ella como asesora del Departamento de Selección, que entonces contaba, por primera vez en muchos años, con presupuesto y conocimientos que permitieron adquirir aquellos libros con los que algunos de los jóvenes de la época iniciamos nuestras primeras incursiones en las letras y las artes contemporáneas.

Paralelamente, continuaba su labor crítica y docente, nunca interrumpida, y colaboraba desde comienzos de los sesenta con la doctora Vicentina Antuña en el diseño de la nueva Escuela de Letras que surgiría de la antigua y tumultuosa Facultad de Filosofía y Letras. En esta nueva Escuela,

Graziella Pogolotti frente a la Escuela de Letras en 1979. A la izquierda, Luisa Campuzano.

Graziella dirigiría el Departamento de Lenguas Modernas, donde ya no sólo se aprenderían idiomas, como en el viejo Instituto, sino también la literatura, la historia y la cultura de los pueblos no sólo metropolitanos, sino también periféricos, marginales, que las hablaban. Así se iniciaron entre nosotros, no como proezas individuales —a la manera de la acometida por el académico y profesor Aurelio Boza Masvidal, gran italianista—, sino a través de cursos universitarios regulares, los estudios de las literaturas de otras lenguas modernas. Una importante contribución de Graziella en este campo fue, por una parte, la inclusión en nuestros currículos de las literaturas francófonas y anglófonas no metropolitanas, es decir, las literaturas del Caribe y de África, que por entonces apenas se conocían fuera de sus respectivas fronteras; y, por otra parte, el caudal de largos, eruditos e inolvidables prólogos con que presentó a la nueva masa de lectores cubanos textos como *La cartuja*

de Parma, de Stendhal, *Las ilusiones perdidas*, de Balzac, los *Cuentos completos* de Maupassant, *Gargantúa y Pantagruel*, de Rabelais, *Rosas a crédito*, de Elsa Triolet, *La náusea*, de Sartre, o las *Confesiones de un italiano*, de Hipólito Nievo, entre otros.

En los setenta se evidenció un gran cambio en los intereses críticos y en el campo de trabajo de la doctora Pogolotti, que ya había sido uno de los primeros estudiosos de un nue-vo género ¿aparecido, reaparecido? pocos años antes: el testimonio. Entonces se traslada al centro de la Isla y se incorpora, con un grupo de estudiantes y profesores de Letras, al trabajo del Grupo de Teatro Escambray, experiencia que no sólo significaría en su biografía intelectual, la asunción de una nueva perspectiva para el enfoque de la política cultural, del quehacer teatral, tal como lo testimonian algunos de sus textos del período, como el prólogo a la antología de piezas de este grupo, sino también una nueva empresa docente, pues tras haber sido subdirectora de investigaciones de la Escuela de Letras y jefa de sus departamentos de Lingüística y de Estudios Literarios, pasará a ser Decana de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte, cargo que desempeña hasta mediados de la década siguiente, cuando le es otorgada la categoría de Profesora Emérita de este centro y regresa a la Universidad de La Habana. Más adelante, es elegida vicepresidenta de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Y, además, ofrece cursos de posgrado sobre crítica de arte, por ejemplo, en la Fundación Ludwig, o, en muy disímiles espacios, sobre Alejo Carpentier, autor del cual es una de los mejores conocedores y a cuya obra ha dedicado más de una docena de memorables estudios.

El tránsito de un milenio a otro y su renovado interés por la literatura confesional —en este caso, por textos autobiográficos de cubanas, sobre los que ha publicado excelentes artículos— llevó a Graziella Pogolotti al género memorialístico, también cultivado por su padre, y a lo largo del 2001 aparecieron en las páginas de *Revolución y Cultura* —cuyo con-sejo asesor honra— cinco extensos pasajes de sus memorias, a los que se suma ahora el que aparece en este número en el que saludamos con orgullo y alegría el merecido Premio Nacional de Literatura que recientemente se le ha otorgado. (L.C.)

el discreto arte de **PROMOVER**

Amado del Pino

Ya se sabe que la producción artística se completa y se cumple socialmente cuando se promueve y programa de manera eficaz. En el caso del teatro, este axioma gana en magnitud y consistencia. El hecho teatral —como acontecimiento vivo, irrepetible, efímero— incluye al público no sólo como receptor sino como parte estructural de esa magia instantánea en que los cuerpos y las almas de los creadores entran en diálogo con los que se ubican en la platea u otro espacio de confrontación. Mi experiencia de dramaturgo, crítico, asesor y, sobre todo, de sistemático espectador me dice que una función varía según el público que asista esa tarde o noche. Entre los viejos teatristas se habla hasta

de las modificaciones que sufren o disfrutan los espectáculos según el día de la semana en el que transcurre la función. Los viernes suelen asistir familiares, amigos, gente de teatro. La representación suele tornarse un tanto tensa y sin demasiadas cuotas emocionales. Los sábados llena los teatros ese tipo de espectador ingenuo, que sale de casa en busca de diversión; tiene como ventaja su entusiasmo para reír o aplaudir pero trae consigo cierta dispersión y una muy sincera tendencia a pararse y abandonar la sala sin recato, cuando lo que ve no colma sus sabatinas expectativas. En el público de domingo abundan personas de edad avanzada, fieles asistentes de muchas temporadas que prefieren la tarde a los peligros de la

Portadas cortesía de la revista *Entretelones*



noche. También parejas jóvenes y cultas que consiguen algún familiar que les cuide a los niños pequeños y acuden a su baño de poesía escénica. Las funciones dominicales suelen ser las más concentradas y hondas. Para llenar espacios y que se cumpla el objetivo cardinal de la comunicación resulta clave promover mucho y con puntería. En los últimos años se aprecian algunos pasos de avance en ese sentido, aunque andamos lejos de lo ideal. El Consejo Nacional de las Artes Escénicas ha logrado en las últimas temporadas contar con el boletín *Entretelones*, una publicación sobria pero de considerable número de ejemplares, que suele encontrarse frecuentemente en estancillos de la capital y ha sido bien recibida por los lectores y posibles espectadores. Este ligero, pero valioso órgano de prensa —que edita el poeta y dramaturgo Norge Espinosa— contiene la cartelera del mes y entrevistas, notas o reseñas. Siempre he pensado que *Entretelones* debe ser promocional sin sonrojarse por ello. Es decir, que debe incluir poca o ninguna crítica en aras de darle el reducido espacio a la caracterización de los espectáculos que podrán verse durante el período. De evaluarlos —la crítica cuando es ágil se convierte en otra forma de promoción— se encargarán los espacios culturales en la prensa diaria y las revistas especializadas. Pero hay que insistir en este primer nivel de comunicación, en virtud del cual el potencial espectador se entera de cosas tan simples pero rotundas como qué puede ver, dónde y qué universo temático o espiritual propone ese montaje. Sucede que nuestros teatros —pocos y la mayoría con dificultades técnicas— no se caracterizan por una programación determinada, sino que coinciden en un mismo mes propuestas diversas. Resulta fatal, por ejemplo, cuando una zona del público que sigue los espectáculos humorísticos llega a una puesta en escena dramática y se encuentra con algo bien distinto a lo que andaba buscando. No se trata de reducir las obras hechas para reír, sino de pensar en ubicarlas en uno o dos espacios y que allí encontremos lugar para aplaudir quienes seguimos a nuestro desigual pero rico movimiento de humor escénico.

La radio y la televisión colaboran en buena medida con la promoción del teatro, pero no sustituyen la función de una cartelera impresa en la que uno puede rayar, hacer círculos, escoger y planificarse. La guía general del Ministerio de Cultura, aunque su reaparición constituye un logro, no es suficiente. *Entretelones* puede convertirse en ese referente impreso, pero sólo cuando está en los estancillos antes del cinco de cada mes. En general ha circulado a tiempo, pero cuando fallan los mecanismos intermedios entre los editores y el posible comprador del boletín, se hace viejo antes de ser leído. Algo que no entiendo, aunque funcionarios y amigos me lo han explicado varias veces, es por qué no puede venderse esta cartelera enriquecida en los vestíbulos de los teatros. La persona que asiste a una función es la promotora natural de los otros espectáculos para él y para su familia.

LA IMPORTANCIA DE TENER UN SPOT

Debe reconocerse que en los últimos tres o cuatro años ha aumentado significativamente la presencia de la

cartelera y de los eventos escénicos en los mensajes de la televisión. Esos fugaces anuncios influyen poderosamente en que un espacio se llene, y su ausencia suele empujarnos a las lunetas vacías y hasta a las raras, pero siempre descorazonadoras suspensiones por falta de público. Entre los spots los hay más hermosos y otros (los menos) más elementales o rudimentarios, pero siempre portan una objetiva utilidad. Tal vez sería preferible que se demoren unos segundos más. Al poderío de la imagen debería acompañarle la posibilidad de que el receptor tenga algunos segundos, si no para anotar, al menos para fijar dónde y cuándo puede ver ese título que lo sonsaca desde la pequeña pantalla.

Sé de una larga cadena de gestiones en busca de un espacio televisivo dedicado al teatro. Unos quince minutos a la semana alcanzarían para ofrecer informaciones generales, colocar alguna breve entrevista con los protagonistas de nuestra escena y, sobre todo, para ofrecer una cartelera comentada, que ponga al público en disposición de saber qué se encontrará en cada uno de los espacios promocionados. Es preferible una función con cien personas atentas que una repleta de despidados o gente que permanece ahí por compromiso o aburrimiento.

Espacios como *Sitio del Arte* y *Hurón Azul* colaboran también con la promoción desde la pequeña pero cada vez más influyente pantalla. En la radio son varios los espacios que informan sobre lo que se pone y algunos profundizan en sus características. Se destaca la programación de CMBF Radio Musical Nacional y el programa *Hoy*, de Radio Ciudad de La Habana. En Radio Rebelde también se conspira a favor del teatro, sobre todo cuando el móvil de *Así* —la superdinámica revista que conduce Franco Carbón— llega hasta un ensayo o una función.

SEÑAS Y DETALLES

Promoción y programación suelen ser palabras inseparables cuando nos adentramos en esta dinámica. Si de una buena puesta en escena se ofrecen sólo diez o doce funciones, nos perdemos la más antigua, directa y, para muchos, la más eficiente de las propagandas. Ese acto natural de comentarles al primo, el vecino o la compañera de trabajo sobre lo buena que está la obra que están poniendo en «tal teatro», se viene abajo cuando la brevedad de la temporada no da tiempo a que aquel que recibió la recomendación se acerque hasta la institución que la programa. Una excepción en cuanto a la fugacidad de los títulos en cartelera se localiza en el Trianón y las largas temporadas de Teatro El Público. Claro, los grupos que no cuentan con una sede propia no pueden aspirar a las cien funciones, ni siquiera a la mitad. Pero la tropa de Carlos Díaz —además de la ventaja objetiva de haberse hecho fuertes en la céntrica esquina de Línea y Paseo— parece tener en cuenta todo el tiempo la promoción, desde la tela que cuelgan a la entrada días antes de arrancar la temporada.

Muchas veces nuestros teatristas se encomiendan a la suerte o los poderes adivinatorios del público para culminar su trabajo. Si no se asiste a la conferencia

mensual de prensa, si no hay cartel en los alrededores de la instalación, si no se acude a las entrevistas radiales, ¿cómo podrán enterarse los espectadores de que usted se está presentando?

La cualidad promocional de la reflexión crítica se ve atenuada y hasta desvanecida ante el paso relampagueante de los títulos por la cartelera. No siempre el vínculo es tan directo como se da cuando se suceden cien funciones. Pero si *Granma* o *Juventud Rebelde* ofrecen una reseña de un hecho artístico y ese título regresa en dos o tres semanas, el lector del comentario puede ponerse en contacto con el montaje. Por ejemplo, la muy aplaudida y comentada *Vida y muerte de Pier Paolo Passolini*, de Argos Teatro, ha dado varias temporadas desde su estreno y la buena cantidad de abordajes críticos funcionan como incentivo de la asistencia al Noveno Piso del Teatro Nacional. Por cierto, la sede de las siempre interesantes y a menudo brillantes puestas de Carlos Celdrán se encuentra, desde hace

meses, carente de ascensor. Ojalá para los próximos estrenos y reposiciones la propaganda no tenga que esclarecer que se convoca a personas con piernas y salud capaces de enfrentar los nueve pisos del Teatro Nacional.

Si no hay un sistema coherente de reposiciones —que sobrelleve y acomode las objetivas carencias de espacios para representar—, la excelente labor de *Tablas*, la revista de artes escénicas, tampoco aporta mucho a la promoción. Claro, la revista tiene otras funciones de testimonio y reflexión. Pero si, digamos, el espectáculo que está en la portada de *Tablas*, se encuentra en cartel cuando aparece la publicación, será fácil tentar al lector de ese número a que acuda a ver el montaje.

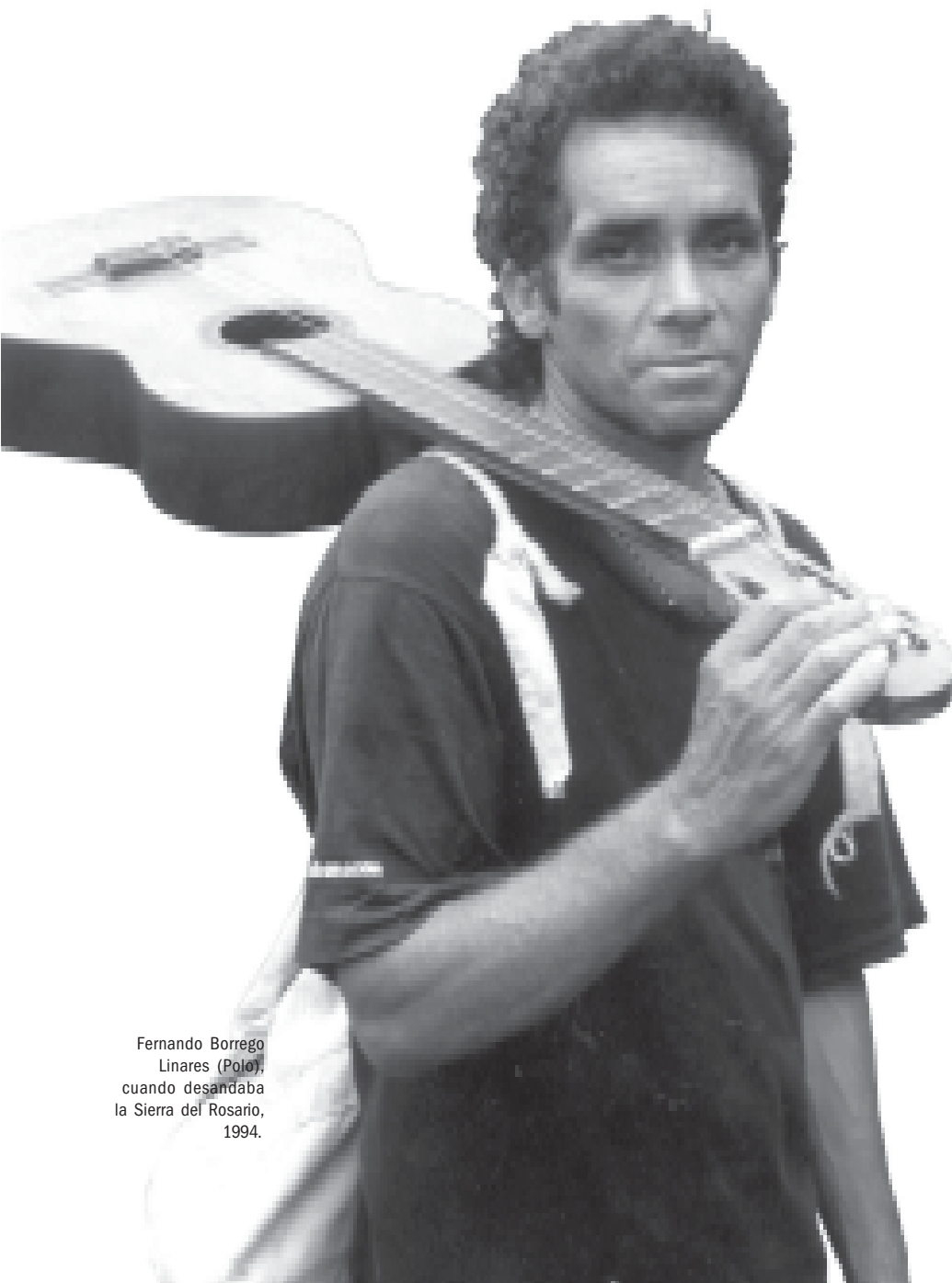
Hay otros detalles que afectan el intercambio con el público. Es una lástima que la sala Llaurdó —la más nueva y una de las mejores de la capital— no tenga un lumínico que indique que ahí hay un teatro y no una casa cualquiera o una oficina. El hermoso y permanente

Mi Polo pers

Fernando Sáez Carvajal

Fue una tarde de mayo en el portal de la casa de Cheo, junto a la quebrada de majaguas escuálidas. La atmósfera era densa, saturada de humedad. En la humilde reunión familiar, entre magras raciones de carne de puerco frita y ron casero, se cantaba y se tocaba la guitarra. Yo, recién llegado a Las Terrazas aquella primavera incierta de 1993, coqueteaba con la antropología cultural. Sin encubrir mi condición trataba de ganar la confianza de quienes —no lo imaginaba entonces— serían mis compañeros de aventura durante casi cuatro años. El hermano menor del anfitrión interpretó de manera trabajosa una canción sorprendente, *Alguien me persigue*. Interrogado, habló del autor: un poeta nacido y criado en la zona que en aquel tiempo vivía en el batey del Central José Martí, cerca de San Cristóbal. Poco después descubrí que esa canción de amor conocida como *La sombra loca*, era un himno en la comunidad, e incluso los niños la sabían de memoria. Fue la primera vez que escuché hablar de Fernando Borrego Linares (Polo), quien

Fernando Borrego
Linares (Polo),
cuando desandaba
la Sierra del Rosario,
1994.



cartel propagandístico puede conllevar un presupuesto del que no se dispone en estos momentos. Pero en ese mismo espacio nos encontramos con un desliz que se pudo (o hasta se puede) resolver sin costo alguno. En todas las promociones del lugar se indica como dirección 11 entre D y E. Los que conocemos un poquito esa zona del Vedado, sabemos que 11 es una calle un tanto difusa, pues la rotunda avenida de Línea la pone en un tramo por encima y en otros por debajo de su vertiginosa espalda. De tal forma, para el poco enterado la dirección desestimula por rara, porque si parpadeas te puedes extraviar. Mucho mejor hubiese sido proclamar que esta sala —que tanto debe al desvelo y la insistencia de la inolvidable Raquel Revuelta— se encuentra en Línea entre D y E. Así en la configuración mental del público queda claro que Línea es una calle de teatros —como 23 de cines— y el Brecht está en Línea y H, el Mella en Línea y A y la Llauradó a mitad de camino entre estos dos destinos teatrales. Cambiar ese detalle

nos acercaría al proyecto —medio realizado o semipospuesto— de contar con un verdadero circuito teatral en esa zona de La Habana.

Uno de los estímulos más grandes que he recibido como hombre de teatro me llegó hace poco en la cola de los alimentos normados. Un hombre de unos treita y cinco años, que se me presentó como obrero y padre de dos hijos, comentó algo sobre obras recientes. En su elogio al arte de las tablas esgrimió un argumento práctico y sólido, espiritual y pragmático a la vez: «Oiga, hermano, el teatro es uno de los pocos lugares en los que uno puede encontrarse con una historia bonita y algo que aprender por solo cinco pesos cubanos». Esa oportunidad de lujo, que tantos recursos y esfuerzos cuesta ofrecer, no debemos desaprovecharla con una promoción incompleta o errática.■

sonal (a tres años de su muerte)

devendría Montañez un día no muy lejano.

Su primer contacto con la música tuvo lugar a través de las canturías, de las fiestas de sol a sol que protagonizaban sus parientes. El arriero Niño Mendé, entre los más notables, tocaba la guitarra durante toda la noche, y cuando terminaba el baile, dormido sobre el mulo de monta, el arria cargada con café, carbón o malangas, cubría de memoria toda la ruta a través de las lomas. También su propio padre, el carbonero Papo Borrego, quien acordeón a cuestras arrastraba a su prole, y para salvar la altura encaramaba en taburetes al niño flacucho y desaliñado para que tocara la tumbadora.

Protagonizar la fiesta implicaba el sacrificio de las escasas horas de descanso y largas caminatas nocturnas con pesados instrumentos, a menudo bajo la lluvia, por los trillos, quebradas y barrancos de La Cañada del Infierno, Soroa, El Brujito... La tradición de belleza nacía pareja a una ineluctable motivación práctica, a un impulso de profundo carácter sociológico. No fue solo el único momento de espar-

cimiento colectivo en una comunidad humana sometida a una situación de supervivencia, era a su vez la única vía para enfrentar y romper el aislamiento (las fiestas ocurrían casi todos los días del año). En última instancia, no era la calidad artística el catalizador de las veladas —de hecho la mayoría de los músicos de la zona poseían habilidades elementales—, se trataba, sobre todo, de encontrarse con *el otro*. Fue el espacio donde se entrecruzaron las relaciones sociales, lúdicas, con las sociales y trascendentes, las provisionales con las de crecimiento del grupo. Situación privilegiada para el encuentro sistemático, la canturía no se agotaba en sí misma, como toda fiesta. Por su función integradora tuvo un papel decisivo como medio de resistencia ante la condición esterilizante de la pobreza y la exclusión sostenidas.

En el año 1968 se inició un programa de desarrollo socioeconómico en el extremo oriental de la Sierra del Rosario; expresión de una voluntad transformadora desde perspectivas de desarrollo y justicia

sociales, el plan implicaba la reforestación de cinco mil hectáreas mediante la construcción de un sistema de terrazas y de una comunidad rural que agrupó de forma voluntaria a la mayoría de las familias dispersas en el territorio¹. Cuando en 1971 se inaugura *Las Terrazas*, el proyecto en su conjunto llega a un punto de giro, a una etapa donde comenzaron a interactuar en un espacio reducido complejos factores humanos y medioambientales; el mejoramiento o el cambio sustancial de las condiciones materiales de vida no significa de manera espontánea, directa o mecánica, el enriquecimiento de la trama cultural.

Los campesinos no serían más campesinos, sino obreros asalariados. La nueva realidad significó un cambio radical en las condiciones de existencia, se cortaba de golpe el cordón umbilical, los nexos que unen a los seres humanos con sus circunstancias y modos de vida específicos. En la mudanza los pobladores acarrearón esencialmente la memoria, junto a sus exiguas tradiciones que habrían de debi-

Especialista de teatro de la Fundación Ludwig de Cuba. Profesor de la Facultad de Artes Escénicas del ISA.

litarse gradualmente al desaparecer los pivotes que las sustentaban. Para aproximarnos a la complejidad del fenómeno resulta ilustrativa la historia que nos ocupa -una tajada de la naranja tiene el sabor de la naranja entera. En una comunidad pequeña, donde los habitantes se veían las caras varias veces al día porque compartían trabajo, bodega, espacios públicos..., no era imprescindible el trampolín de las canturías para hacer vida social. Y los piquetes de músicos enmudecieron. Solo persistirían los pocos animados por una ineluctable vocación artística. El cantor no surge de forma aislada, repentina o milagrosa, mal que nos pese. Tampoco en virtud del ejercicio filantrópico de algún adelantado. El fenómeno vertiginoso de popularidad del hombre que como ninguno expresó el espíritu de su comunidad durante décadas, debe entenderse también a la luz de múltiples y azarosos elementos, algunos de carácter extrartísticos.

Cuando en 1994 comienza a funcionar el hotel Moka como parte del Complejo Turístico Las Terrazas, hacía más de un año que Polo se había incorporado de forma protagónica al proyecto de animación sociocultural que intentaba armonizar la relación entre la comunidad, su entorno y la presencia del turismo. Entre sus múltiples ocupaciones fue anfitrión de la nueva *Canturía* que una vez por semana se realizaba en la terraza de *La Negra*, su hermana (a la luz de un tenue bombillo de cincuenta *watts* llegaron a reunirse más de doscientas personas); conductor de programas humorísticos y locutor en Radio Vorágine, estación local que transmitía en frecuencia modulada, salía al aire cada mañana a las seis, y que provocara un inmenso interés (instados por medio de la revista matutina, los vecinos le llevaban café al pequeño estudio en los fríos amaneceres terraceños); cocinero durante el día y cantante en las reuniones nocturnas en torno a improvisadas fogatas en la expedición a Laguna Grande que tuvo el fin de sembrar truchas en las represas de la comunidad; líder de los grupos frecuentes de jóvenes extranjeros, básicamente españoles, que permanecían largos

períodos en la zona para aprender y trabajar de forma solidaria; animador y atracción principal de las fiestas en el pequeño tendal del patio de Ina, en lo más intrincado de Mango Bonito, donde sólo era posible llegar a pie a través de senderos cruzados por arroyos crecidos; contraparte en las controversias junto a Bebo u otros poetas de la región; ofrecía conciertos periódicamente en solitario o con sus agrupaciones tanto en el cine como en la plaza del pueblo; participe también de las tertulias que se celebraban frente al museo comunitario...

Después de la tentativa de reintegración del grupo musical *Sorpresa* (suerte de combo con los instrumentos electrónicos de rigor) con el que hubo de trabajar años antes, se conforma *Cantores del Rosario*. Con el sexteto de instrumentos acústicos y percusión que reunía a los descendientes de las familias Borrego y Romero -las dos dinastías musicales de la zona ya emparentadas- comienza el bregar que los conduciría a la profesionalización. En un principio actuaban en el hotel Moka y más regularmente en el restaurante del cafetal Buenavista. Los ingresos no eran altos, aunque redondeaban los salarios que percibían en sus oficios respectivos. Pero las incomprensiones se suscitaron tanto en el seno de la propia empresa turística como en las instituciones musicales de la provincia. Por un lado, el apoyo logístico era inestable o a contrapelo; por otro, no se encontraba la cobertura legal para que un grupo de músicos aficionados se presentara en instalaciones turísticas y se hacía tortuosa la evaluación profesional. Como ganancias marcadas de esa etapa quedaron, además, la confrontación sistemática con públicos disímiles y a veces hostiles, así como el magisterio que ejercieron músicos prestigiosos que como parte del proyecto eran invitados a permanecer por temporadas en la comunidad.

Luego fueron la difusión masiva y el giro hacia amplios sectores de público que transformaron súbitamente la escala del fenómeno. Los arreglos musicales incorporaron violín, flauta, trompeta... El afán

«embellecedor» limaba las asperezas de las composiciones. De golpe, el estilo tosco y simple cedía espacio a una edulcoración melosa que les restaba dramatismo y singularidad a las creaciones, distanciadas ya de su destinatario orgánico. El salto mortal en el vacío era quizás posible, pero la celeridad de los acontecimientos y la naturaleza misma del artista hacían difícil el balance. A las primeras giras promocionales europeas para públicos que no eran hispanoparlantes, siguió el éxito abrumador en Colombia (la impecable operación de *marketing* se articulaba en una nación en cuyas ciudades habitan miles de campesinos desplazados por la violencia). Después sobrevendría la marea de popularidad en Cuba, que se evidenció en una extensa gira nacional y las canciones que podían seguirse ininterrumpidamente a través de la radio y de grabaciones en cada rincón del país. Polo fue el más inspirado y talentoso de cuanto músico trashumante se haya aventurado en el lomerío de la Sierra del Rosario y las llanuras aledañas. Sin él los velorios de santos, cumpleaños, bailes y fiestas de cualquier tipo, no alcanzaban el encanto, el estado de gracia, el espíritu trasgresor. Su versatilidad lo llevó a poseer un amplísimo repertorio. La voz resistente, las dotes histriónicas y el poder mimético, le permitían cantar y narrar durante jornadas maratónicas. Aunque no llegó a sentirse seguro como repentista, podía improvisar con soltura y alcanzar imágenes de genuina frescura y belleza (no obstante, en los momentos álgidos de las controversias su arma socorrida fue siempre el choteo). La buena memoria le permitía, además, engrosar constantemente su arsenal con décimas creadas por él, otras pertenecientes a la tradición, o con novelas enteras escritas en verso. En su obra, resortes y huellas resultan fáciles de sondear. Las reminiscencias de otros autores permanecían visibles, expuestas en la superficie como los pasadores en las vías férreas. No buscaba originalidad -aunque a veces la conseguía- ni dar muestras de talento. El sentido de belleza fue cristalizando

a través de la confrontación prolongada con destinatarios precisos, y para establecer esa relación marcada por la inmediatez se apelaba a cualquier materia prima disponible. Experiencia compartida en un entorno dado, las alegrías, obsesiones y angustias del trovador entraban en resonancia con el público singular que se reconocía en ellas.

Pero..., ni tan guajiro ni tan natural. Con el primer disco compacto se impuso la imagen cliché o la máscara que de forma picaresca él mismo se construyera: el campesino afable, de mirada taciturna con camisa blanca y sombrero. No recuerdo haberlo visto jamás con sombrero antes de afiliarse a Lusáfrica, ni siquiera en los más ardientes días de verano. Hijo de un proceso en el que los planes socioeconómicos de desarrollo tendían a urbanizar los campos y a ruralizar las ciudades, creció híbrido con un pie en la tierra y otro en el asfalto. De una parte, encarnaba los valores de la tradición campesina en la que nació; de otra, asimilaba con voracidad las influencias que le llegaban del mundo exterior. En el caso de la música, a través de radioreceptores y los resquicios que al panorama internacional abrían programas puntuales. Las tonadas, montunos, guajiras, corridos mexicanos, merengues, cumbias, se mezclaban con los sones, rumbas y boleros para conformar una densa capa de apropiaciones. En la resaca de la moda de los setenta llevaba el pelo largo y usaba los pantalones ceñidos; incursionó en combos —a la manera de los Formula V—, en dúos, a semejanza de Juan y Junior (nombre que le daría a su único hijo), o simplemente en solitario, según la imagen de los nuevos trovadores cubanos.

Recuerdo una breve visita a la llamada Casa del Lago, ubicada junto al embalse San Juan en Las Terrazas. De arquitectura prefabricada, análoga a las restantes construcciones del pueblo, fue remodelada para alojar turistas. Le había sido entregada a Polo hacía poco tiempo. Además de su vivienda privada, debía ser sitio de encuentro entre artistas invitados y los habitantes de la comunidad. Tal

vez como expresión de amargura e impotencia ante lo irremediable, se convirtió en museo, aunque quizás demasiado solemne para la sensibilidad del artista, quien nunca habitó el sitio de forma estable y cuyo poder de apropiación se refería más a los ambientes y costumbres que a las cosas.

Con la espléndida vista del espejo de aguas y el bosquecillo de pinos en la falda de una suave pendiente en la orilla opuesta como telón de fondo, se sirvieron biajaibas fritas y bebidas. Junto a los pocos viejos conocidos, se encontraba también un grupo de advenedizos entusiastas. Arrellanados en amplias butacas tapizadas con motivos florales conversamos de modo conciso y superficial sobre sus nuevos proyectos, sobre el recién estrenado video promocional y el éxito comercial del primer álbum que bloqueaba la difusión y venta de la segunda grabación discográfica... En medio de una carcajada le firmó un autógrafo al joven que me acompañaba. Su mirada a ratos atónita y las inusuales y prolongadas pausas parecían revelar un estado de anonadamiento. Había aumentado de peso ostensiblemente. Después de veinte o treinta minutos, con un abrazo corriente, nos despedimos en el portal. Fue la última vez que lo vi.

Le había cantado siempre al amor. En su segundo disco, *Guitarra mía*, aparece de modo inusitado y persistente el tema de la muerte. Lo que parecía a primera vista forzado y artificioso, resultó una prefiguración cifrada de su fin. ¿Habría el frágil equilibrio de sus composiciones sobrevivido a las arremetidas de un mercado voraz, habrían perdido candidez, acorraladas por exigencias ajenas a su naturaleza? ¿Su inspiración, hasta entonces blindada, hubiera podido asimilar el continuo enchape de arreglos musicales de abierto carácter comercial? Nunca lo sabremos.

Con cierto aire sensacionalista se divulgaron los partes médicos. Cientos de personas lo lloraron de un extremo a otro de la Isla. Para grandes sectores de público, tanto en Cuba como en el extranjero, resultó una pérdida sensible, aunque en la patria chica su muerte

fue más que conmoción sincera: el rey Midas se marchaba irremisiblemente. Los coterráneos no solo perdían al cantante encumbrado por los avatares de la moda y sin duda susceptible de ser reemplazado por la lógica de una implacable maquinaria de consumo. Polo se llevaba consigo la voz de los habitantes del reducido universo en el que gravitó casi toda su existencia y al que debía buena parte de su savia.

Tampoco fue su primer percance, pero un tractor con una carreta a remolque no puede desplazarse a ciento cincuenta kilómetros por hora sobre una autopista preñada de peligros... Y la estrella fugaz ardió intensamente, su aliento más hondo perdurará hasta el instante en que se apague la memoria del último guajiro a quien hizo reír y bailar en las veladas de los años más duros, cuando su canto efímero se contaba entre los muy escasos acontecimientos que nos remitían a la condición humana.■

NOTA

¹ Proyecto dirigido por Osmany Cienfuegos en cuyo devenir ha desempeñado también un papel decisivo Marcia Leiseca.



LAS PUERTAS ABIERTAS DE AMÉRICA LATINA

Frank Padrón



Escritor, crítico y comunicador audiovisual. Su nuevo libro, esta vez de relatos, se titula *Las celadas de Narciso* (ediciones Extra-muros)

Filme español *Reinas*, de Manuel Gómez Pereira.

Como siempre, el Festival abre sus puertas al cine todo. Latinoamérica, anfitriona, a la vez la vez que permite apreciar sus tendencias y novedades, comparte su protagonismo con cinematografías de Europa, Asia y el resto del mundo, y no sólo en su actualidad, dentro de lo que constituye una eficiente «puesta al día» con la hora fílmica, sino en puntos importantes de la historia.

Aún cuando la competencia y el Panorama latinoamericano arrancan los mayores seguimientos, las muestras de España, Italia, Alemania y esta vez Suiza, además del panorama contemporáneo internacional, acarrean tradicionalmente la mayor popularidad. Y de nuevo, en vez de concentrar demasiado las mismas en sólo una sala, éstas por lo general se tomaron sedes de la variedad y la alternancia. Solo que... en medio de graves desperfectos técnicos.

El hecho de que durante los once meses anteriores apenas se usen los proyectores, impidió que los equipos, por mucho que se atiendan y reparen, ofrecieran un trabajo óptimo. Nunca antes hubo tantos problemas en las proyecciones como en esta edición, al punto de que en algún momento se temió por la feliz continuidad del evento. Afortunadamente, las reparaciones no se hacían esperar, y prosiguió la magna fiesta de diciembre sin mayores dificultades, pero lo ocurrido esta vez debe constituir una alerta para las próximas.

DE LA «MADRE PATRIA»

Varios fueron los títulos de interés que pudimos apreciar dentro de la muestra española: *Siete vírgenes*, de Alberto Rodríguez, es cine de la marginalidad, en torno a jóvenes extraviados en su comportamiento y sentido de la vida dentro de una zona periférica: simpáticos, afectuosos pero a la vez ladrones, la cinta se inserta dentro de la tan recurrida tendencia actual de la des-narración, de modo que ambienta y sugiere más que lo que cuenta. Notable el sondeo que hace en torno a interesantes subterfugios de varios personajes (como el protagonista y su hermano, a los cuales enlaza una extraña relación de amor-odio, dependencia-rechazo) y la captación magistral de la atmósfera en ese microcosmos que es «el barrio»; sólo que en más de una ocasión el filme se muerde la cola como la serpiente: se alarga, insiste en lo mismo, y bien pudo ahorrarse la categoría de largo para haber devenido en un magistral medimetraje.

Tal como se esperaba, *Reinas* resultó un acontecimiento. En salas atestadas desde mucho antes de la hora señalada para el estreno, uno de los actores de la cinta, Gustavo Salmerón, declaró su sa-tisfacción cada vez que se encuentra en nuestro país, y elogió esta cinta que celebra una de las grandes libertades civiles conquistadas por su país, Europa y el mundo entero en los últimos tiempos: el reconocimiento a uno de los derechos inalienables de los homosexuales: unirse legalmente. La primera boda de este tipo en España, como ya se ha dicho, punto de partida del filme, permite al siempre exitoso Manuel Gómez Pereira (*Todos los hombres sois iguales*) armar una de esas comedias de situaciones de las que tanto sabe: con muchos personajes, un guión repleto de accidentes que esta vez juega magistralmente con el tiempo y el espacio, un ritmo más que fluido, indetenible y un equipo de actores todos estrellas, en la que uno se la pasa divertido todo el tiempo sin que deje de reflexionar un poco en torno a la complejidad de las relaciones humanas, concretamente en este caso, entre hijos y padres (sobre todo madres, y suegras) y dentro de las parejas con sus singularidades. Claro que las verdaderas reinas aquí son ese cuarteto de primeras actrices que se «roban» literalmente el show: Verónica Forqué, Carmen Maura, Mercedes Sampietro y muy particularmente, la incalculable argentina Betiana Blum.

Bajas temporadas, de Manuel Martín Cuenca, es una pieza coral con notable densidad dramática, que interrelaciona historias cuyos personajes tienen sus propios conflictos pero se insertan de un modo u otro en los ajenos. A pesar de los encontronazos que tienen todos con la vida, se las ingenian para salir adelante... Puede que le sobre tiempo, pero el director arma una narración sólida, con distinguido montaje y unas soberanas actuaciones, donde brilla nuestro paisano Eman Xor Oña (*Bailando chachachá*) junto a los hispanos Nathalie Poza, Leonor Waltlin y Javier Cámara. También escoltando su filme *Frágil*, inauguró oficialmente la muestra española el amigo Juanma Bajo Ulloa (*La madre muerta*). Tras casi una década alejado de la cámara, su nuevo filme motivó reacciones bien diversas: para unos es un desastre absoluto; para otros, una hermosa parodia de las telenovelas y el cine rosa. El crítico se sitúa en un justo medio, pues si bien considera que queda por debajo de sus anteriores experiencias, reconoce que este cuento de hadas impugna con fuerza a quienes

viven «en las nubes», en detrimento de una realidad que se les viene encima, además de hacerlo también a los entresijos monstruosos del sistema de estrellas y las fábricas de sueños, y de contar con actuaciones femeninas encomiables (la protagonista Muriel comandando).

Otra de las popularísimas en este festival fue *20 centímetros*, suerte de *Dancing in the dark* en clave frívola, porque este musical español de Ramón Salazar (*Hongos*) sobre un travesti que sueña pasar a transgénero, utiliza el mismo recurso, acaso excesivo, de poblar de chispeantes coreografías la ruptura con la realidad, sólo que esta vez de manera involuntaria en



el protagonista, encarnado admirablemente por una Mónica Cervera crecida respecto a la experiencia anterior del director (*Piedras*, donde animaba con semejante virtuosismo una retrasada mental), para dárseles de vedette con todas las de la ley... La cinta, verdaderamente ingeniosa, fluida y simpática, algo que le aplica sobre todo su muy capaz actriz protagonista, se estira sin embargo innecesariamente, de ahí que muchos de esos clips internos sepan a relleno, por mucho que estén notablemente diseñados.

Lo último de Ventura Pons (*Morir (o no)*, *Anita no pierde el tren*, *Actrices...*) llamado *Amor idiota*, casi le hace honor al título. El trayecto del extravagante buscando conquistar el amor de una mujer casada, activa en el negocio de las vallas publicitarias, resulta fatigoso, pesado, henchido de chistes que no funcionan y con actores en vano esforzados (incluyendo la sensual Cayetana Guillén Cuervo) en dar un mínimo de consistencia a sus papeles.

MÁS DE EUROPA

Italia quizá no ofreció este año la solidez y variedad de anteriores ediciones, pero dos o tres títulos de su muestra ya la justificaban. Una coproducción entre ese país, Francia y Gran Bretaña abrió por todo lo alto la muestra: *Cuando naces, ya no puedes esconderte*, de Marco Tullio Giordania que pone (muy bien puesto) el dedo en una llaga supurante en la Europa de hoy: la inmigración; sobre todo porque el cineasta no lanza el velo paternalista al uso, ni nos muestra unos «refugiados» sólo víctimas de discriminación y malos tratos: también mucha escoria llega de los antiguos países socialistas, África y Asia a un Primer mundo que no los acoge con los brazos abiertos ni mucho menos (verdad que el filme tampoco escamotea), pero que tiene que vérselas con «elementos» como el de esta historia que con fuerza nos muestra el filme: junto con honestos trabajadores, deseosos de una legítima mejoría vital, arriba mucho delincuente, proxeneta y prostituta(o), decidido a hacérselo de este modo más fácil. La redondez dramática y narrativa del filme, su dosificado suspense, logran, pese a sus casi dos horas, mantenernos en vilo; actuaciones de adultos y jóvenes complementan aquella, de modo que, a buen paso dio inicio la muestra italiana.

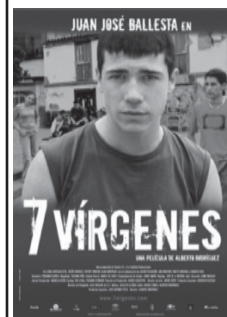
En otro tono, *Las consecuencias del amor*, de Paolo Sorrentino, seguía con pormenorizada concentración del sujeto la personalidad de un ser mezquino, un curioso ejemplar de los darianos «raros» que sella su destino al traicionar a la mafia. Una cinta que desafía al espectador mediante un tempo lentísimo, en un regodeo magistral en planos secuencias largos e introspectivos y en notables desempeños dramáticos.

Alemania acercó *El hundimiento* que, lamentablemente, tuvo un único pase (por cuanto el segundo y último sufrió uno de esos frecuentes desaguisados de proyección de los que hablábamos, y obligó a suspender la tanda) pero fue uno de los verdaderos sucesos del Festival. Ganador de varios premios



y distinciones (fue nominado al Oscar a la mejor producción extranjera, y Bruno Ganz, Corinna Harfouch y Juliane Köhler, premiados por la Academia de Alemania) tiene, como virtudes inobjetables, la ambientación y reconstrucción histórica y la entereza de sus actuaciones. A medida que avanza su largo metraje (casi tres horas) a uno le parece que respira el irrespirable aire del búnker hitleriano, en este fresco histórico que, sin embargo, no tiene nada de his-toricista ni se interesa tanto por la reproducción fidedigna de los hechos, sino en analizar su reverso, su anverso: los frecuentes cambios de humor de Hitler, su afecto para con los cercanos (hasta que alguno intenta contrariar sus criterios), su prepotencia y arrogancia, su tozudez, su equivocado sentido de la historia, son características magistralmente atrapadas por el realizador Olivier Hirschbiegel y llevadas a sus máximas consecuencias por ese excelente actor que es Bruno Ganz.

Una muestra que, como decía, deparó más de una sorpresa grata fue la suiza. Digamos, *Tout un hiver sans feu* (*Todo un invierno sin calor*) de Grez Zgliniski, que focaliza la soledad, el desarraigo y la ausencia en una película que, desmintiendo su título, aporta calidez en su sondeo por los sentimientos; cinta cuyo mérito mayor es el rejuego que efectúa con la ambigüedad de los mismos, para lo cual se apoya en una superlativa fotografía, una eficaz banda sonora y actuaciones memorables. Esas que también se encuentran en *Cuando llegue mi hombre* (en realidad, en el original: *Mi príncipe azul*), de Oliver Paulus y Stefan Hillebrand, sobre todo en el caso de la actriz protagonista (Isolde Fischer). Manejando con admirable tino ese paso que media entre lo sublime y lo ridículo, el director arma un trayecto con visos tragicómicos donde la principal virtud es el equilibrio y la resolución de ambos registros. *Garçon stupide*, de Lionel Baier, sigue el trayecto de un muchacho desorientado que busca dar sentido a su vida, pero más errática que el protagonista es la propia película, que inicia muy bien, con una fibra narrativa (echando mano a la pantalla dividida, el relato *in off* y el plano oculto, entre otros acertados recursos) que después extravía, empantanándose en situaciones forzadas y poco convincentes. Pretenciosa y desinflada, en fin, donde acaso lo único sobresaliente es el protagonista de Pierre Chatagny (por cierto, presente en el festival).



DEL PANORAMA INTERNACIONAL

Más de una cinta no sólo fueron perseguidas, sino también polémicas. Quizá la mayor entre ellas, *Manderlay*, segunda en la trilogía que el ex líder de Dogma 95, Lars von Trier, entrega sobre Estados Unidos. Esta vez, el «ex dogmático» retorna al espacio semantizado que convierte la escena teatral en un pueblo como sería representado en el propio cine, y que fue una de las sorpresas de la primera, *Dogville*. Retornan también los subconjuntos en las acciones actorales, la narración *in off* con aires libresco que deliberadamente emparenta también la puesta en pantalla no ya con el teatro que le pisa los talones, sino con la literatura, y como si fuera poco, la historia (ahora ubicada en la Alabama, años treinta, en una plantación donde aún impera la esclavitud) recomienza por donde acabó la otra, sólo que a Nicole Kidman la sustituye esta vez una sólo correcta Bryce Dallas Howard, sin brillos adicionales... Por mucho que de-

seemos leer una visión circunscrita a los Estados Unidos desde la pupila europeísta del danés, ni el médico chino salva esta segunda vuelta de una impronta racista de armas tomar. No: no es sólo que una América auto-suficiente e inmadura no pudiera con el torrente



aficano, que de este modo tenía que responder violentamente a la fusta, sino que todo el guión destila una actitud peyorativa que, ciertamente, no son la masa homogénea e informe que vieran otros (el «intolerante» Griffith, por ejemplo): faltaba más, en un artista con la sensibilidad y cultura de von Triers. Con todo y su división psicosociológica que uno de los patriarcas negros (nada menos que Danny Glover, conocido luchador por los derechos de los afroamericanos) realiza en el libro de las leyes del sitio, se ve al negro como un ser incapaz de la autodeterminación, a quien no le va la democracia (aún cuando el director ironice también sobre la misma en aquella memorable escena de la primera votación) y el que, en definitiva, sólo es capaz de responder y actuar bajo la punta del látigo... Esto no desmiente el hecho de encontrarnos ante otro sólido filme, con un esmerado amarre de las situaciones, de soluciones cinematográficas (a pesar de sus coqueteos teatrales) admirables: baste recordar ciertos dollys, encuadres y panorámicas y alternancias exquisitas entre planos que corresponden a la perfección con las curvas dramáticas, con las puntas de clímax que los cierres de determinados capítulos alcanzan, y sobre todo, una labor interpretativa dentro de la coralidad dramática, admirable...

Pero vamos, que todo hay que decirlo, y por mucho que reafirme lo contrario con las imágenes de archivo del final (para mí, supérfluas), se le salió el Kukuxklan al admirado Lars von Triers. Hablando de polémicas, el festival permitió otra de esas divisiones en torno a alguna poética, en este caso, la del sudcoreano Kim Ki-duk; para algunos, un indudable maestro, para otros, un artista que basa su cosmogonía en varios lugares comunes de la filosofía budista (división que también rige en círculos de la crítica internacional). De cualquier manera, se

trata de un indudable esteta, como muestra el más aclamado de los tres filmes suyos exhibidos en el Festival (después elegido entre las mejores películas de 2005, según especialistas cubanos): *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera*, equivalente fílmico de una «novela de aprendizaje» donde, con mínimo de diálogo, se equiparan los ciclos de la naturaleza a los del ser humano, muy a tono con la filosofía oriental, dentro de un verdadero poema fílmico, de esos donde la poesía no se busca o impone, sino que brota de la propia diégesis, apoyada en un trabajo fotográfico y musical absolutamente impecable, adjetivo éste que puede aplicarse al filme todo.

Decepcionante, sin embargo, resultó la esperada *Nine Lives*, de Rodrigo García (*De sólo mirarla*) que tanto entusiasmo acarrearía con esa, su estimada ópera prima, sobre todo porque esta vez, fragmentando las historias, y focalizando más los detalles que los conjuntos, el colombiano no logra evitar que la trivialidad y en ocasiones, la banalidad, se apodere de casi todo el trayecto, aunque haya que extrapolar un par de episodios (como el del supermercado, o el que cierra el filme) y varias actuaciones encomiables, como las siempre perfectas de Holly Hunter o Glenn Close.

Otra que partió en dos al público y la crítica fue la canadiense-británica *Tideland*, del irreverente Terry Gilliam (*Monthy Pyton, El rey pescador, Doce monos...*): obra sobre seres absolutamente alucinados, enajenados, comenzando con esa niña protagonista como para un inapelable premio de «actriz-revelación». Pero dista mucho de ser el filme sólo una colección de «raros»: es, en el fondo, y más allá de sus eficaces efectos especiales, su fotografía contrastante y matizada y su cáustico humor, un alarido desde lo más profundo, por estrechar la amistad y el calor humanos, porque esta gente que viaja a tierras extrañas, que inventan amigos e historias, o que disecan muertos para que no se los robe la tierra, están todos pidiendo a gritos amor y calidez, están conjurando a cada minuto la soledad y la incomunicación que tanto los lastra.

Bajo el desconcertante título *Bang bang orangután*, del danés Simón Staho, descubrimos sin embargo un estudio contundente sobre flaquezas humanas tras las corazas; un accidente mata al pequeño hijo de un poderoso ejecutivo, a partir de entonces su vida se torna un infierno respecto a los demás, quienes se escudan en el suceso para sacar a flote sus rencores y sus propias frustraciones; aleccionadora pieza a la que sobran, sin embargo, vueltas de la trama, y ciertos experimentos cromáticos en la fotografía absolutamente superfluos, pero de todos modos válida.

El *thriller* de Michael Haneke que dominara los recientes Premios al Cine Europeo, *Caché* (a propósito, tendrá su *remake* en inglés), con Daniel Auteuil y Juliette Binoche, acerca de una popular personalidad de la televisión, que comienza a ver su vida amenazada al recibir atemorizantes vídeos de forma anónima, resultó poco después elegida como «la mejor película del año» por la crítica cubana; con un estilo seco, de una austeridad que a algunos molesta (y que a este crítico le parece una virtud, al posibilitar una mayor concentración en el relato), el celebrado autor de *La pianista* reflexiona en torno a la xenofobia, los abismos generacionales y matrimoniales dentro de una historia con alta densidad dramática. Ojalá al «meter su cuchareta», los norteamericanos no la despojen de ese estilo tan distintivo.



El *thriller* de Michael Haneke *Caché*, con Daniel Auteuil y Juliette Binoche.

Otro que permitió degustar una manzana de la discordia fue el maestro Chabrol. Basado esta vez en la novela de la inmensa Ruth Rendell, realiza uno de esos *thrillers* psicológicos excelentemente ambientados, donde la bien diseñada atmósfera encierra sorpresas que saborean no sólo los amantes del género: esta *Dama de honor* quizá no sea lo más sustancioso del veterano francés, pero siempre se disfruta tan compacto guión dentro de una elegante puesta.

El cine independiente norteamericano dejó esta vez bastante que desear, por ejemplo *Before it had a name*, de la italiana Giada Colagrande, es una desaprovechada historia de amor en la que el relato emprende molestos circunloquios, para llegar a un puerto donde entre lo poco valioso está la actuación del siempre profesional William Dafoe.

Como puede apreciarse, lo no latino resultó en el Festival, a más de sustancioso, no menos polémico, lo cual se agradece por cuanto agita las aguas del intelecto, el ejercicio del criterio y la diversidad, de lo cual también participó la almendra, el alma del evento: América Latina.

En casa

A juzgar por lo confrontado durante estas intensas sesiones, la producción fílmica de la región es bastante desigual. Mientras Chile prosigue aceitando eso que desde fines de los noventa la crítica local calificó de «renacimiento», y Colombia depara todo tipo de sorpresas; Brasil y Argentina muestran sus habituales altibajos y veleidades estéticas, Cuba mantiene una inescamoteable dignidad, mientras México ha perdido su no muy distante protagonismo.

De cualquier manera, dentro de la omnipresencia y omnipotencia hollywoodenses, las tiranías del mercado y su leonina unipolaridad, el cine latinoamericano sigue haciéndose (e incluso, imponiéndose) dentro de festivales, en pequeñas salas, en algún rincón de la variada TV por cable y, aunque en franca desventaja, ya se sabe, frente al pulpo gringo, se hace sentir.

Al margen de los Corales, siempre prestos a inconformidades y reservas, lo visto permite confirmar cómo Chile sigue en la cima de la montaña. *En la cama*, de Matías Bize García (*Sábado*), significa una proyección hacia contextos que trascienden su marco (una simple habitación donde una pareja hace el amor, conversa y confronta puntos de vista sobre los más diversos temas), abriéndose a una reflexión profunda sobre aspectos significativos en torno al erotismo, la comunicación, la soledad y las relaciones humanas más allá de la relación de pareja, que inciden de manera positiva en el espectador, con el cual se entabla un verdadero diálogo.

Todo desde una estructura minimalista, con una cámara en mano que se mueve creativamente dentro de su reducido espacio, y que pone notablemente en pantalla un sólidamente construido guión con destacadísimas actuaciones de sus únicos actores, Blanca Lewin y Gonzalo Valenzuela. Por su parte, una ópera prima como *Play*, de la egresada de la EICTV, Alicia Scherson, encauza dentro de una perspectiva experimental (cámara en mano, coexistencia temporal de varios personajes, mínimo diálogo...) la soledad y perenne

necesidad del otro, de varios santiaguinos mediante otros tantos sucesos que los enlazan y relacionan. La concentración que logra la joven cineasta en el sujeto, en las coordenadas del relato, en la proyección actoral, apoyada en un inteligente montaje, proyectan la obra a una dimensión que trasciende el mero ejercicio de principiante.

Dentro de una proyección más comercial y al uso, *Mujeres infieles* es una comedia erótica –algo muy de moda, como se sabe, en el cine chileno contemporáneo desde el superéxito de filmes como *El chacotero sentimental* o la reciente *Sexo con amor*– que dirige Rodrigo Ortúzar. Cinta coral cuyos varios casos apuntan a una tesis que, aún cuando una famosa sexóloga la defiende explícitamente, late en cada uno de ellos: no hay mujer infiel sino insatisfecha, y también: no hay por qué otorgarle a los hombres un «privilegio» anejo a todo humano. El tono del filme, comedia en definitiva, es deliberadamente ligero, por lo cual no debe esperarse mayor profundización en los personajes; baste (por lo menos al director) alternar e interrelacionar los diversos casos con una edición fluida, con varios chistes funcionales (no siempre de buen gusto, siquiera) y actuaciones que también lo son, en correspondencia con el diseño de personajes. La realización tampoco es compleja, y responde más una estética televisual, como de serie o telenovela (sólo que, por supuesto, adaptada a algo más de los noventa minutos estándar), que al cine, pero de cualquier manera se pasa bien con esta, en verdad simpática incursión en la problemática de la mujer clase media del Chile contemporáneo, y donde, entre sonrisas y gags, se lanzan ciertos dardos a la TV y su política comercialista, la falta de escrúpulos de los detectives privados y la doble moral, y donde la auto-satisfacción femenina y la libertad definitiva (algo así como el libertinaje amoroso) parecen asomar como posibles soluciones.

Argentina se abroquela en sus veleidades. Prosigue la línea des-narrativa, neovanguardista a lo *Monobloc*, de Luis Ortega, o un tanto menos críptica, en *Géminis*, de Albertina Carri, pero lo mejor parece situarse en una línea intermedia, dentro de trabajos más ceñidos a un tipo de diégesis tradicional, representada, digamos, por *El viento*, del veterano Eduardo Mignogna, o el documental político de otro maestro, Fernando «Pino» Solanas (*La dignidad de los nadies*).

Respecto al Primer Coral, *Iluminados por el fuego*, del documentalista Tristán Bauer (*Cortázar; Eva, la tumba sin paz...*) es ese tipo de cine bélico gratuitamente morboso, que se pone en función de un sujeto noble (esta vez, la guerra de las Malvinas



en una lectura argentina, latinoamericana), desde una perspectiva morfológicamente tradicionalista, en el peor sentido: los lastres del documental en la diégesis, la narración morosa e innecesariamente dilatada, el realismo, casi naturalismo, absolutamente trasnochado entroniza un discurso más que envejecido, carcomido.



Los filmes *Barrio Cuba* (izquierda) de Humberto Solás y *Havana Blues* (centro y derecha) del español Benito Zambrano.



y el mexicano Damián Alcázar, verdadera estrella del filme, mucho mejor aquí que en el filme anterior, por el que recibió el premio en La Habana) demuestran que Cordero ha arreciado su mano directriz, afinado su pluma escritural y crecido integralmente en tanto cineasta.

Brasil siempre acerca piezas de mucho interés, incluso dentro de los debutantes. Esta vez, por ejemplo, sorprendió gratamente *Cidade baixa*, de Sergio Machado, que sitúa el tradicional triángulo erótico en el inframundo de la marginalidad; los encontrados sentimientos de los dos amigos íntimos enemistados por la eterna «manzana de la discordia», agita la gama de los mismos dentro de un pequeño pueblo costero. Notablemente ambientada, fotografiada y actuada, invita a seguir muy de cerca la subsiguiente obra del joven cineasta.

Y cuando no se trata de obras completas, siempre del «gigante sureño» se aprecian logros parciales, sea una bonda sonora sugestiva y casi protagónica (como la concebida por Luis Enrique Xavier para *Jogo subterrâneo*) o la imponente fotografía del polifacético Walter Carvalho para *La mala hora* de Ruy Guerra, después de encantarnos con el «biopic» en torno a Cazusa, el gran poeta de los ochenta, en *El tiempo nao para*, donde asiste muy de cerca a la directora Sandra Wemneck. Ambos logran mediante una dinámica cámara (en mano, muchas veces) captar el nerviosismo, la fibra y la vibración de vida, obra, generación, contexto, con fuerza y a la vez poesía, una labor fotográfica esmerada, una cuidadosa edición y una banda sonora que mezcla a la excelente música, todo el ruido de una época y un país. Seleccionado entre sesenta actores, el joven Daniel de Oliveira (doblando las canciones en voz del cantante original) logra una labor en realidad virtuosa, que secundan sus compañeros de trabajo (entre ellos la veterana Marieta Severo, como la madre).

De una cinematografía tan poco «sonora» como la ecuatoriana, sin embargo nos llegó uno de los títulos más inquietantes del festival, a pesar de que, como tiende a ocurrir, fue absolutamente ignorado por el jurado. Me refiero a *Crónicas*, segunda del ecuatoriano Sebastián Cordero, muy superior en todo sentido a su inicial *Ratas, ratones, rateros*. La trayectoria e identidad de un despiadado serial killer de niños, es lo de menos; si acaso un pretexto para aterrizar en su verdadero tema: la manipulación televisual, algo que no por muy tratado en el cine resulta menos interesante. Esta vez, el equipo que encabeza el popular Manolo Bonilla (John Leguizamo) convierte, a su pesar y sin darse cuenta, al dual violador y asesino (donde convive la eterna pareja de Dr. Jekyll y Mr.

Y EN EL PATIO

Por último (aunque para nada en este lugar en una escala valórica), nuestra cinematografía también muestra polaridades, entre un cine viejo, melodramático, con soluciones extraídas de la telenovela, aunque siendo justos, resueltas de manera más que decorosa por un patriarca como Humberto Solás (*Barrio Cuba*), y la sangre fresca que implica su tocayo, de apellido Padrón, moviéndose dentro de una estética mucho más novedosa y fresca desde el punto de vista dramático y narrativo (*Frutas del café*), con una suerte de punto medio representado por un tipo de cine que pudiera clasificar de «infantil», sólo temáticamente, aunque sus presupuestos se enruben más a lo tradicional y ello no vaya reñido con la eficacia comunicativa (¡Viva Cuba!, de Juan C. Cremata); y otro intelectualizante, más presuntuoso, retórico y casi del todo fallido al no cristalizar tan elevadas ambiciones (*Bailando chachachá*, de Manuel Herrera).

Cuba en tanto co-productora, y por tanto parte del sujeto y total objeto, se eleva en una cinta como *Havana Blues*, del español, egresado de nuestra escuela de San Antonio, Benito Zambrano (*Solas*). Con un exceso hormonal que repleta el guión de «malas palabras» y rock que sale hasta por los poros (saturando de este modo el relato) más alguna que otra ingenuidad en su discurso, la obra (otra en torno al eterno dilema criollo del irse-quedarse y las relaciones concretamente con la «Madre Patria») despidе la fuerza, energía y vitalidad que también proyecta la notable banda sonora, un rock, eso sí y pese a los excesos, de raíces muy cubanas, tanto como lo es el propio filme por mucho que su director sea hispano, claro que de esos «contagiados» por años entre nosotros.

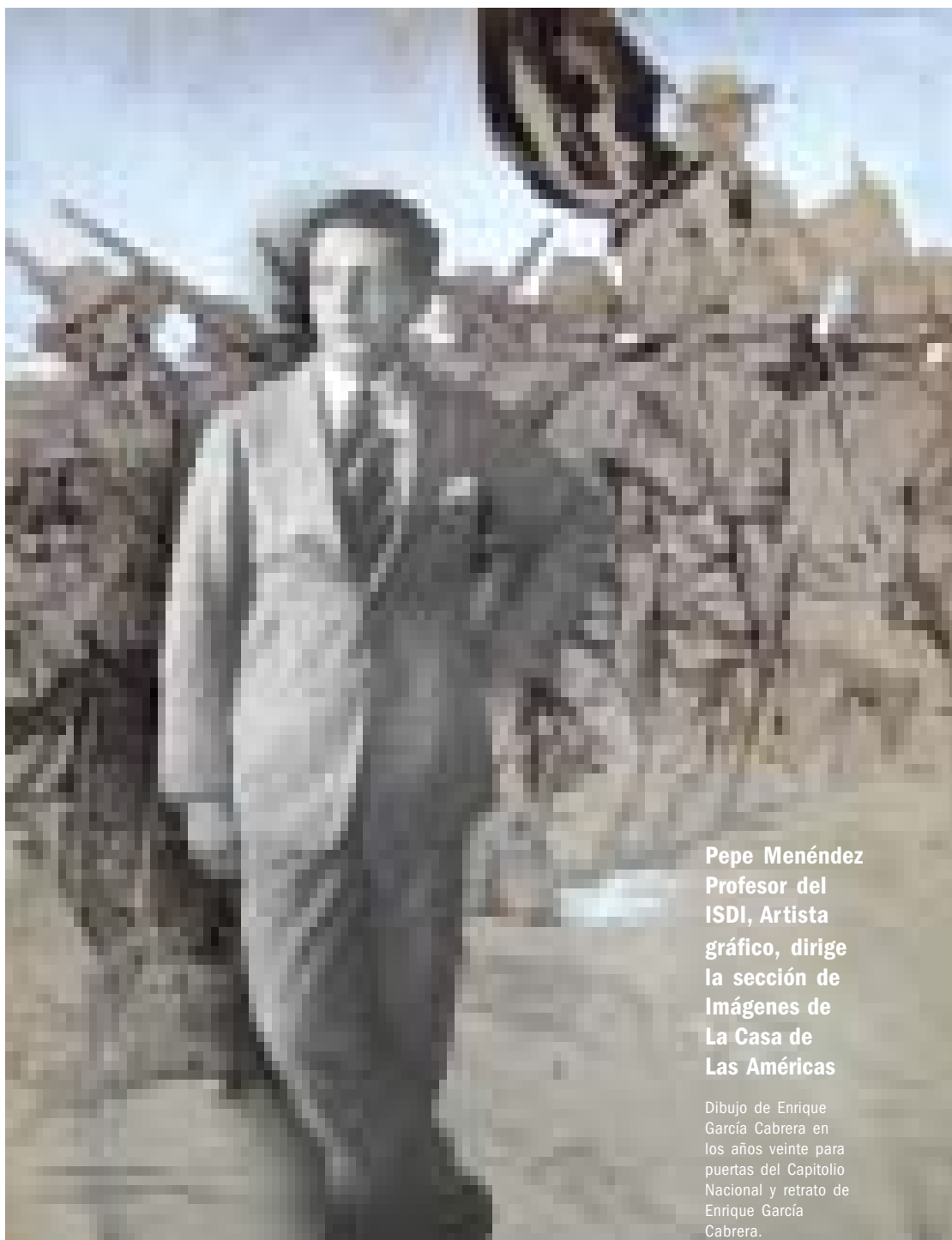
Lo verdaderamente importante es que el cine latinoamericano sigue su rumbo, a veces errático, otras preciso, pero ya se sabe que lo importante es el camino, y no hay dudas de que el realizado en esta parte del mundo, lo tomó un día para no abandonarlo. Y así ocurre con nuestro Festival: pese a sus imperfecciones técnicas y los discutibles resultados de los jueces oficiales, es hace rato un emblema indiscutible no ya de América Latina, sino de sus puertas abiertas al mundo entero, al cine todo. █

Enrique GARCÍA CABRERA

Pepe Menéndez O EL PINTOR EQUIVOCADO

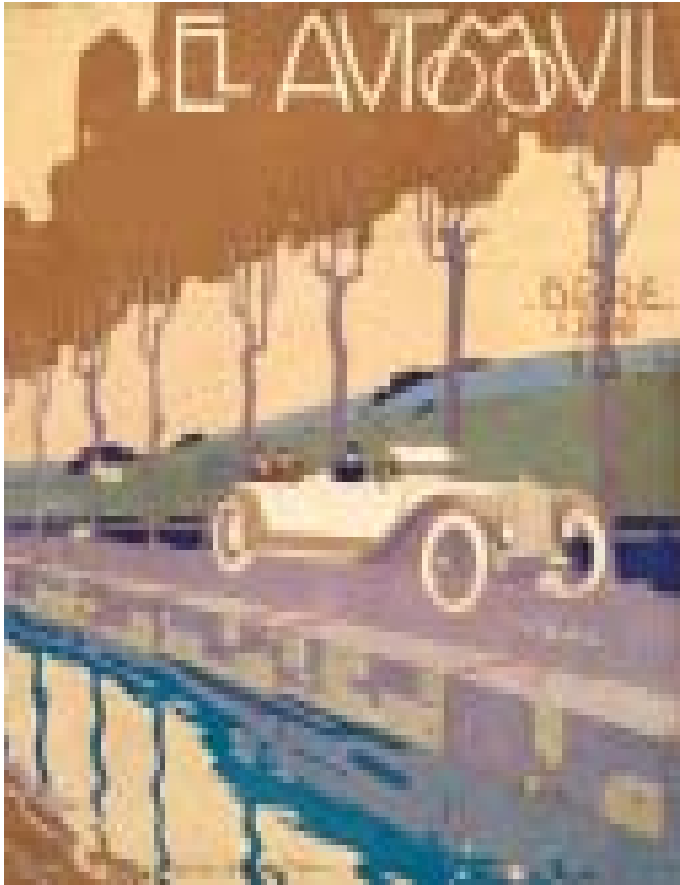
Enrique García Cabrera es una figura casi desconocida de la gráfica cubana. Se le ha mencionado apenas unas pocas veces en las últimas décadas. La exposición que, en homenaje al cincuentenario de su muerte, organizamos con la Cátedra Conrado Massaguer de la Universidad de La Habana en septiembre de 1999, constituyó la primera muestra de trabajos suyos desde 1955. Una ausencia demasiado larga para quien fue pionero de la ilustración gráfica, caricaturista destacado, protagonista del auge del dibujo comercial en las publicaciones periódicas cubanas, maestro de ilustradores...; en fin, para un creador de gran valía. Me atrevo a especular que las razones para ello tienen que ver, por una parte, con la época y el medio en que se desarrolló (y como éstos han sido interpretados posteriormente —porque junto a García Cabrera también se ha dejado de estudiar y honrar a sus coetáneos Valls¹, Lillo y Massaguer, por sólo citar tres ejemplos—), y por otra parte con la obra en cierta forma polémica de este hombre.

Nació en 1893; estudió en academias de bellas artes de La Habana, Roma y París. Se hizo notar desde muy joven cuando, a su regreso de Europa, obtuvo varios premios en concursos públicos para carteles comerciales. En un lapso de alrededor de cuarenta años trabajó simultáneamente como pintor y como dibujante comercial. Al morir, en 1949, deja inconcluso un lienzo que devino centro de la exposición póstuma que en su homenaje se organizó al año siguiente. Aquella última pieza es el símbolo con que se despide y con el cual se la va a asociar lamentablemente por mu-

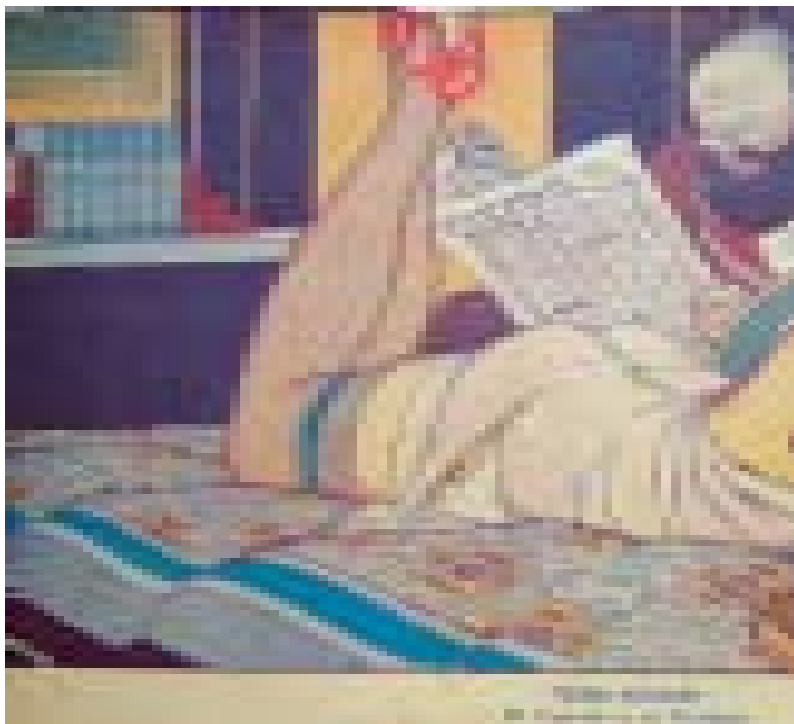
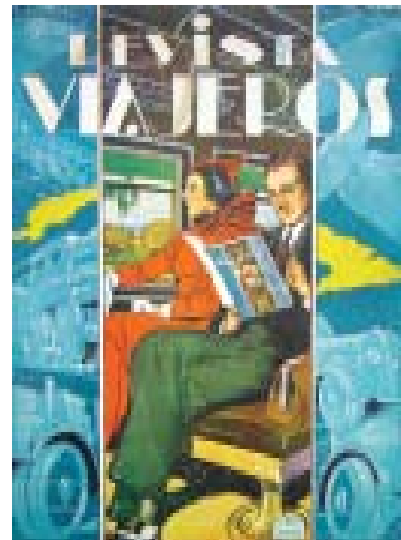


Pepe Menéndez
Profesor del
ISDI, Artista
gráfico, dirige
la sección de
Imágenes de
La Casa de
Las Américas

Dibujo de Enrique
García Cabrera en
los años veinte para
puertas del Capitolio
Nacional y retrato de
Enrique García
Cabrera.



Portadas de las revistas *El automóvil* de 1916 y *Mundial* de 1936; ilustración para anuncio de tabacos Baire en la década del treinta, portadas de las revistas *La Semana*, años treinta y *Viajeros* de los cuarenta, e ilustración para doble página de humor de *La Semana* en los años treinta.



cho tiempo. Las reservas que como pintor generó en los artistas de la vanguardia opacarán la grandeza de aquella otra obra, las creaciones en la ilustración gráfica, que él mismo consideraba menor. Su muerte interrumpió un recorrido en el que posiblemente hubieran podido esperarse todavía aportaciones de calidad a la gráfica cubana, y dejó un sentimiento de admiración entre muchos.

Con el paso del tiempo y el ascenso de la fotografía a lenguaje dominante de la comunicación gráfica, su figura perdió vigencia y llegó incluso a ser cuestionada. En un libro de 1958 (*10 dibujantes cubanos. Apuntes sobre la ilustración gráfica*, de Luis Alonso Fajardo) se tilda de desmesurada y retardante la poderosa influencia que llegó a ejercer sobre un amplísimo grupo de artistas. Aunque reconociendo su maestría técnica, el autor afirma que «Los anuncios de García Cabrera, subrayados por su amaneramiento, no llegaron jamás a la categoría de anuncios seriamente estudiados. Por el contrario, había en ellos tanto respeto a las más importantes normas, tal destello de arte puro, que el arte hacía desaparecer el anuncio, degenerando siempre en cuadro». Resulta este un punto de vista curioso, sobre todo si tenemos en cuenta que el propio García Cabrera

consideraba la pintura y la ilustración como dos creaciones absolutamente distantes.

Con la irrupción de ideas más progresistas en el arte a raíz del triunfo de la Revolución, y con la necesaria reivindicación de los viejos anhelos de la vanguardia, la discutida persona de Enrique García Cabrera cayó en el olvido. Por lo demás, la publicidad dejó de tener el protagonismo indiscutible que ostentaba en la sociedad anterior e incluso llegó a ser considerada simplistamente como «arma del enemigo». Todo academicismo fue negado; la vanguardia cultural y la vanguardia política —con la mirada puesta en un futuro conquistable y luminoso— no dejaron oportunidad para mirar críticamente hacia atrás e identificar en el pasado otros valores perdurables que hoy se nos revelan como solidariamente imbricados en la identidad nacional. La ilustración, la caricatura, la gráfica comercial, no son sino los gérmenes del diseño gráfico en Cuba, y pueden y deben ser reconocidos hoy como patrimonio de la cultura cubana, tanto como el pregón, la guayabera, las columnas o la rumba, porque de todo se nutre el tejido profundo de la identidad.

Lo más interesante para mí son las diferentes contradicciones que él y su obra portaban y todavía portan. Algunas de ellas se relacionan con temas que siguen siendo hoy objeto de debate en el gremio de los citadores y de los estudios, vale decir: la relación arte/diseño, el asunto del estilo personal, el sentido de las academias, etc. Con más razón es de lamentar que no se estudie su obra a fin de calibrar los méritos y sopesar las limitaciones. Un hombre que murió en la creencia de ser recordado como gran pintor, cuando en verdad era un ilustrador maravilloso; un hombre que fundó en Cuba la docencia del arte decorativo y del que, sin embargo, la Academia de San Alejandro (donde enseñó por más de dos décadas) no conserva recuerdo alguno; un adelantado que maravilló a los lectores de las revistas habaneras con la modalidad de su línea, con su síntesis de las formas y sus composiciones novedosas; y que en otro momento

fustigó a los futuristas y tildó a Gustav Klimt de decadente (me atrevería a afirmar e intentar argumentar que el pintor decadente era él, pero dado que el arte está en permanente reconsideración, prefiero no ir tan lejos, dejando esta opción a los verdaderos especialistas: no seré yo por gratitud e ignorancia «el sobrino equivocado»).

En todo caso se trata de una figura fascinante, «uno de los dibujantes más sorprendentes que haya producido América», según el pintor Armando Maribona,² un talento desperdiciado en la intrascendente labor gráfica, al decir del ensayista Jorge Mañach. En el comentario de éste al Salón de Pintura de 1926, resulta reveladora la visión peyorativa que afloraba desde sectores artísticos hacia la ilustración gráfica, a propósito de la participación de García Cabrera asegura:

Digo que es un sorprendente lienzo [en alusión a una obra expuesta] porque no esperábamos de García Cabrera semejante esfuerzo. Y no porque no le conociéramos aptitud sobrada, sino porque el hombre está tan metido en sus menesteres mercantiles —en esos pulcros dibujos deleitosamente veraces que llenan con anuncios las planas de los periódicos—, que no podíamos sospechar nos preparara esta sorpresa. «La Presa» es un cuadro de considerables dimensiones. El hecho de que el artista lo haya pintado, según nos dijo, en unos cuantos días, no demuestra sino el poderoso talento de García Cabrera. Es, verdaderamente, un dolor que ese talento se vea precisado a agotarse en la brega por el pan cotidiano.³

Tal brega le reportó jugosos dividendos, más incluso que la pintura. Se daba el lujo de pedir altísimos precios por sus colaboraciones, para luego enrolarse desinteresadamente en el proyecto de la revista *Bohemia*. Su trabajo llegó a tener mucha demanda, al punto que la disputa por su talento casi desata una guerra comercial entre dos grandes tiendas de la Habana. Sus diseños eran valorados como llaves de éxito para los productos, para los centros comerciales o para las campañas de bien público.

Trabajó incansablemente. Diseñó carteles, folletos y hasta sellos de correos; creó marcas, anuncios publicitarios, almanaques, de todo. Ilustró cuentos y poemas en publicaciones periódicas, hizo caricatura política y costumbrista. Trabajó en cerca de veinte revistas, y fue director artístico en varias de ellas. Solamente en la popular revista *Bohemia* creó más de ciento cincuenta portadas entre 1935 y 1939. Desarrolló todos los soportes gráficos de una campaña nacional antituberculosis. Fue director artístico de las famosas tiendas Fin de Siglo y El Encanto. Se hizo muy popular por sus dibujos de mujeres, siempre voluptuosas, muchas veces en escenas cargadas de picardía. Un cronista de la época lo describió así:

García Cabrera creó un tipo de habanera; no es que él la copiara servilmente en sus dibujos; es que poco a poco la habanera llegó a estilizarse, a ser como sus dibujos, del mismo modo que las modistillas madrileñas dibujadas por Ribas —falda ceñida, medias de trozal, pie diminuto— llegaron a parecerse a las del gran dibujante gallego, de quien puede decirse que es el García Cabrera español, como de García Cabrera diríamos que era el Federico Ribas cubano.



Una demolida caseta

una troncha da

Israel Castellanos León

POLÍTICA CULTURAL

Y más adelante:

Y es verdad que nadie las dibujó como él. Su sensualidad de artista acariciaba con el lápiz el labio frutal, los ojos de húmedo negror, el pectoral de magnolia, y, sobre todo, el desmayo del gesto, esa como pereza de quien oye el pregón lejano que sabe a mango y a helado de coco...⁴

De profesor alcanzó un prestigio bien ganado, como lo prueban la calidad y el número de sus alumnos,

a los cuales les proporcionaba labor retribuida en su taller particular, aplicando una doctrina moderna sobre orientación extraescolar. Sus diseños con la tiza en los pizarrones de la clase, tenían la belleza y la originalidad de todos sus trabajos; y aunque perdidos por la índole docente, fueron recogidos en libretas de estudio realizados por sus alumnos, quedando así, en acuarelas y dibujos a la pluma, un testimonio de sus facultades para la moderna enseñanza.⁵

Si por un lado era muy respetado por colegas, alumnos y clientes, por el otro su ya mencionada miopía histórica le ganó poderosos adversarios, sobre todo a raíz de sus desatinadas opiniones respecto al arte de vanguardia en Europa. Se había producido en él un cambio. La fascinación de sus años juveniles en París y Roma, sus inquietantes búsquedas formales en la ilustración para revistas de las décadas del diez y del veinte, dieron paso progresivamente a un acomodamiento, dado además por el éxito comercial que llegó a alcanzar. No supo entender el rumbo que estaba tomando la pintura de vanguardia. Pero sobre todo, no supo entender que su obra gráfica constituía ciertamente la vanguardia en la Isla, siendo el caso de que la ilustración editorial y publicitaria cubanas de principios de siglo se adelantaron a las vanguardias pictóricas y prefiguraron —al menos en cuanto a la forma— un nuevo lenguaje. Fue un adelantado pero que mereció, sin embargo, este comentario en la prensa de 1927:

En el Club de Bellas Artes —inocente e inocuo como la sobremesa de una familia que se acuesta a las 9— pronunció el dibujante Enrique García Cabrera una conferencia sobre «El Futurismo considerado como un retroceso». Mejor título hubiera sido, sin duda, «El Futurismo considerado desde un retroceso», a juzgar por las versiones que de aquella charla dieron los periódicos. ¡Cuánto lamentamos que García Cabrera, espíritu inteligente y de tan simpática sociabilidad, artista acendrado cuando quiere —dentro de su manera—, se meta en estas aventurillas de tenue y jocosu refutación!⁶

Hoy pueden hallarse en La Habana algunas huellas de su pintura para espacios públicos (en el Hospital Militar, por ejemplo), y de su labor decorativa. Se destacan, por las dimensiones y significación del proyecto, los dibujos para relieves de las puertas principales del Capitolio Nacional. Otro ejemplo, quizás el más notable, por su expresividad y acabado, es el reloj del vestíbulo del edificio López Serrano, donde expresa la pasión de su época por el movimiento y la conquista de la velocidad, dentro de un depurado estilo Art Deco. ¡Qué contraste entre estas formas y sus pinturas anacrónicas y estáticas!

De tales contradicciones, que son las de su época, se nutren los orígenes del diseño gráfico cubano. Hay mucho por rescatar en ese pasado. Las monografías esclarecedoras, las amplias retrospectivas, los documentales sobre esos artistas fundadores (Valls, Massaguer, Enrique, otros) están por hacer. En ellos (y cito algo escrito a propósito de su muerte) «a pesar del tiempo, a pesar de las modas estéticas, se salva [García Cabrera] en su arte. Podremos estar o no conformes con él, pero hay en su arte autenticidad indudable y maestría evidente. García Cabrera sabía su oficio y era además auténtico artista».⁷ |

NOTAS:

¹ En los últimos tiempos Jaime Valls ha recibido alguna atención por parte de la crítica, ver artículo de Ramón Vázquez en 1-2005 de *R y C*; y en octubre de 2005 se realizó una exposición en el Museo de Arte Colonial llamada *Jaime Valls, sus primeros pasos* (N de *R y C*).

² Maribona, Armando. «Sensible pérdida para nuestro arte la muerte de García Cabrera», en recorte de periódico sin identificar, 1949.

³ Mañach, Jorge. «Columna Ensayo Breve», en recorte de periódico sin identificar, 1926.

⁴ Lázaro, Ángel. «García Cabrera», en *Mañana*, 29 de septiembre de 1949.

⁵ Valderama, Enrique, en «*Norte*», septiembre de 1949.

⁶ Sin identificar.

⁷ Lázaro, Ángel. «Recuerdo de García Cabrera» en *Mañana*, 4 de noviembre de 1955.

Abierto al público durante las veinticuatro horas del día, el Parque Central de La Habana ha tenido varias peripecias, algunas conocidas y otras no tanto. Y casi desconocida (o mejor, casi olvidada) es la existencia de una caseta —barraca o pabellón— fundamentalmente para exposiciones, que fue instalada allí a fines de 1949 y movilizó a la opinión pública. A favor y en contra.

No era la primera vez que este céntrico lugar acogía a exponentes de las artes plásticas, sobre todo de la escultura. En ese espacio fue emplazada la estatua de la reina Isabel II de España, que a inicios del siglo XX fue sustituida por el monumento a José Martí. Hacia 1950 se expuso también, pero de modo transitorio, la obra escultórica en bronce *Nacimiento de las Antillas*, realizada por Domingo Ravenet y destinada a «adornar» el frente de la futura embajada de Cuba en la capital haitiana. Este «hecho había sido publicado en los periódicos junto con la reseña del develamiento, pero nadie se acordaría porque este género de ceremonia no interesa»,¹ refirió Marcelo Pogolotti en el diario *El Mundo*. Por eso él valoró las cualidades artísticas de esa creación premiada en 1949 y habló de su autor, un representante (como él mismo) de la primera promoción de la vanguardia artística cubana. Proporcionó informaciones ignoradas por la mayor parte de un público lector disímil.

Pero las aludidas eran esculturas conmemorativas, de carácter alegórico y figurativo, y que a pesar de sus menores o mayores aportaciones artísticas no contrariaban el «gusto» ni la concepción que sobre el *deber ser* del arte sostenía la generalidad de los espectadores-transeúntes, habituados a la representación mimética canonizada por la tradición académica. Era un criterio de apreciación que persistía aun cuando desde mediados de los años veinte la vanguardia plástica cubana, con sus renovaciones del panorama artístico nacional a partir de asimilaciones de algunos movimientos *avant-garde* (fauvismo, expresionismo, surrealismo y muralismo mexicano) pujaba con los académicos en las exposiciones, conquistaba premios en concursos oficiales como los salones nacionales de pintura y escultura, y había alcanzado cierto reconocimiento internacional en muestras exhibidas en el extranjero, entre otras: *Pintores modernos cubanos*, expuesta en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en 1944; y *Exposición de pintura moderna*, que viajó a México en 1946.

Pero ello no parecía suficiente para el reconocimiento general del arte moderno en Cuba, esencialmente por dos factores muy relacionados, causantes del pobre nivel de apreciación artística del cubano promedio: el atraso secular de los paradigmas estéticos enseñados en las escuelas (de arte o no);² y el hecho que era un por ciento minoritario de espectadores el que acudía a las pocas salas de exhibición sistemática existentes en la capital cubana.

NECESIDAD DE LA CASETA

Con el fin de paliar en alguna medida esta situación, la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación instaló la mencionada caseta. Pero sería más preciso escribir: a iniciativa del Dr. Raúl Roa, al frente de ese departamento, y con el apoyo inicial del entonces ministro del ramo (Aureliano Sánchez Arango). Como recordó el profesor Antonio Alejo, testigo de ese momento y de gran parte de la República neocolonial: «La caseta era un síntoma de la ausencia de

política cultural en esa época. La cultura era un asunto casi personal, de personas cultas. Era el empeño de un funcionario determinado, que llega en un momento determinado, y hace lo que conoce y comprende, lo que está a su alcance, pero no tiene el apoyo y se va y viene otro, y después no hay continuidad del proyecto iniciado».³

En 1949, Roa promovió acciones culturales en el país para ese año y el siguiente. Y en un folleto publicado al efecto, realizó una declaración de intenciones: «Movilizar espiritualmente las provincias e incorporarlas a la vida de la cultura, en un plano de superación nacional, es tarea inaplazable [...] Cuba ha carecido hasta ahora de una política de la cultura [...] Una unidad móvil, equipada con proyectores, escenarios, carpas y planta eléctrica propia recorrerá toda la isla difundiendo las luces del saber, los tesoros del arte, los secretos de la ciencia y las normas de la higiene [...] Las Misiones Culturales del Ministerio de Educación irán tierra adentro enarbolando, como lema, el luminoso apotegma del apóstol: 'Ser cultos es el único modo de ser libres'».⁴ Esos cometidos culturales (antecedentes, a su vez, de los realizados por la Revolución Cubana después de 1959) englobaban varias manifestaciones: teatro, ballet, música (discoteca o repertorio de discos al alcance de todos, recitales con el violinista Diego Bonilla y el pianista y musicólogo Odilio Urfé, quien también impartiría charlas), cine (fundamentalmente, documentales educativos), un museo arqueológico de arte precolombino cubano (a cargo de Antonio Núñez Jiménez, quien además ofrecería conferencias y se auxiliaría de proyecciones audiovisuales). Y, desde luego, la plástica (sintomáticamente, la de vanguardia): «Las Misiones Culturales conducirán una pequeña selección, rigurosamente hecha, de la pintura cubana contemporánea. Los nombres de Víctor Manuel, Eduardo Abela, Fidelio Ponce, Carlos Enríquez, Jorge Arche, entre otros, figuras todas de significación en el panorama de las artes plásticas en nuestro país, llevarán su mensaje hasta los más recónditos parajes, poniendo, por primera vez, en contacto directo con la producción artística cubana a grandes sectores de nuestro pueblo, privados hasta hoy de su conocimiento y beneficio».⁵

¿Hasta qué punto se llevó a cabo esta «cruzada cultural» que incluía varias manifestaciones consideradas de élite, de difícil alcance (incluso para el «entendimiento»), y contemplaba a varias figuras de avanzada? Según refiere Julio García Espinosa,⁶ quien laboraba en la radio y asumió en 1950 la dirección general de este magno empeño, la enorme rastra que servía de transporte abría sus laterales y devenía escenario para las representaciones de teatro y danza. También acogía a los concertistas, y cuando se bajaba la pantalla permitía la exhibición de documentales. En cambio, las exposiciones de artes plásticas se realizaban en el interior de edificios de las poblaciones visitadas. Y a juzgar por una fotografía publicada,⁷ las obras se exponían en dos hileras (una sobre otra) y montadas sobre paneles corridos que dejaban entre sí un espacio para la circulación del público. De acuerdo con el *Mensuario de arte, literatura, historia y crítica*, «en ciento cinco días las Misiones Culturales recorrieron las seis provincias. Brindaron cuarenta funciones y visitaron treinta y nueve lugares».⁸ Todo ello, en su primer periplo por Oriente, Camagüey, Las Villas, Matanzas, Pinar del Río y La Habana.⁹ La susodicha fue una experiencia dirigida a las «provincias», expresión que exceptuaba a la capital, llamada oficialmente

Municipio de La Habana. Ahora bien, en esta última la situación no era muy distinta a la perceptible en el resto del país. En la principal urbe cubana también existían amplios sectores demográficos que no tenían acceso expedito a las mencionadas disciplinas artísticas. Tal vez ello fue lo que, al menos en lo referido a la plástica y el teatro, se propuso revertir un tanto la citada caseta.

Antes de su aparición, las exposiciones en La Habana tenían mayormente lugar en locales interiores, cerrados y no dedicados a exhibir regularmente obras de arte. El público no estaba acostumbrado a visitarlos para ver muestras de artes visuales, y tampoco solía mantenerse al tanto de ellas por la misma frecuencia irregular de esas exposiciones. Además, los lugares escogidos eran de accesibilidad limitada a causa del horario y el grado de visibilidad desde el exterior. Algunos, inclusive, no tenían óptimas condiciones para la exhibición. Paradigma de ello era el Salón de los Pasos Perdidos del Capitolio Nacional. Céntricamente ubicado, era este uno de los espacios más utilizados para exhibir, muchas veces con motivo de eventos, y en virtud de la beligerancia simbólica y majestuosa de ese inmueble como sede de poder. Allí se realizó, en 1949, una exposición de pinturas francesas que itineraba por América e incluía obras de Picasso, Braque y algunos otros artistas de relieve nacidos o residentes en el país galo. Fue una de las muestras reseñadas en *El Mundo* por Marcelo Pogolotti, quien al adentrarse en el importante cómo serían expuestas las obras señaló que las relativamente pequeñas dimensiones físicas de las pinturas harían a ese vestíbulo merecedor del apelativo: «Salón de los Cuadros Perdidos». ¹⁰ M. Pogolotti discutió sobre ciertos factores claves en una museografía (espacio, iluminación, soportes adecuados) y criticó también la demora en la terminación del Palacio de Bellas Artes, institución que debía acoger esa y otras muestras transitorias de arte internacional, así como las del patio.

Fundado en 1913 y radicado en un local antiguo, el Museo Nacional carecía de condiciones para exhibir. Era más bien un «almacén de antigüedades», según afirmó Guy Pérez Cisneros en 1944, ¹¹ año en que se promovió un proyecto de ley sobre el control de los bienes patrimoniales, pero no se contempló la habilitación de un edificio adecuado para el Museo. Cuando finalmente se decidió dotarlo de uno, su terminación demoró más tiempo del prudente, lo que generó protestas de la intelectualidad cubana. El Palacio de Bellas Artes se inauguró en 1954 con un evento que era interés del gobierno: la II Bienal Hispanoamericana de Arte, dedicada a una efeméride (el centenario de José Martí) y con el fin más o menos solapado de crear una fachada cultural, según habían hecho algunos regímenes castrenses (entre ellos el de Franco, involucrado en la génesis de esa Bienal).

Por eso, y mientras tanto, promotores culturales como Domingo Ravenet y Guy Pérez Cisneros recababan el apoyo de instituciones para mostrar muchas veces obras del tesoro de esa institución museal y exhibirlas en muestras transitorias realizadas en lugares públicos pero no consagrados a la plástica, como la Universidad de La Habana. ¹² También organizaron exposiciones en otros sitios no especializados. Así, la titulada *Arte Cubano Contemporáneo* (1941) tuvo lugar en el Capitolio Nacional con obras procedentes (en parte) de colecciones privadas. Asimismo, Ravenet y Cisneros tomaron parte en la coordinación de exhibiciones auspiciadas

ocasionalmente por sociedades culturales privadas y en edificios dedicados a otras actividades. Uno fue el Frente Nacional Antifascista (ubicado en la Acera del Louvre, en el Paseo del Prado), donde en 1944 se inauguró el I Salón Vicente Escobar, auspiciado por la Sociedad de Artes y Letras Cubanas. El III, realizado en 1946, tuvo lugar en la Asociación de Industriales, sita en Prado esquina a Neptuno. ¹³

Por su parte el Lyceum, que poseía un local para exposiciones sistemáticas, donde exhibían asiduamente artistas de vanguardia, ¹⁴ era atendido por una sociedad femenina. Y aunque en teoría estaba abierto a todos, no todo el mundo accedía a las muestras, que podían estar acompañadas de charlas o encuentros con el artista. Otra organización no



gubernamental, la Asociación de Pintores y Escultores de Cuba, era más bien para académicos. La Galería del Prado, creada en 1942 con el patrocinio de la acaudalada María Luisa Gómez-Mena, tuvo una existencia efímera, dirigida a la promoción y venta de obras facturadas por artistas de la vanguardia seleccionados por ella, su esposo (el pintor Mario Carreño) y el crítico José Gómez Sicre. ¹⁵

De modo que la caseta del Parque Central, iniciativa personal pero de investidura estatal, procuraría «democratizar» el acceso y difusión del arte cubano (moderno) desde el punto de vista de la visualización, comprensión y goce estético. Es cierto que desde inicios de la misma década de los cuarenta y bajo otro gobierno, Ravenet y Cisneros habían gestado exposiciones, incluso antológicas y reivindicativas, en coordinación con entidades del Estado o como representantes del Instituto

Nacional de Artes Plásticas. Pero aun cuando tuvieron acogida y repercusión, no estuvieron ante los ojos de la mayoría; y sobre todo, del público no habitual, no iniciado.

LA CASETA SE INSTALA

Como apuntó el profesor Antonio Alejo, fue una resolución muy atrevida «levantar una caseta de madera en medio del parque más elegante de La Habana, rodeado de edificios imponentes, en un centro que bullía de juventud. El Parque Central era un centro de vida social, de pasar el tiempo. Se hacían actividades culturales en edificios aledaños (Centro Asturiano, Centro Gallego) y en el tramo del Paseo del Prado que está frente al Capitolio, donde había centros escolares.



Pero ninguno llegaba culturalmente al pueblo. En el Parque había retretas, fotógrafos e individuos que hacían caricaturas y cobraban medio peso por ellas. Un día me sorprendí de ver en esos menesteres a Roberto Diago, un dibujante de primera incluso cuando era estudiante, quien me confesó que con unas caricaturas pagaba su comida del día siguiente y compraba materiales. Por allí también te podías encontrar a pintores cubanos como Fidelio Ponce, René Portocarrero, Víctor Manuel... Eran artistas jóvenes o bohemios. Pernoctaban a veces en el Hotel Telégrafo (que hace esquina con Neptuno), donde se pasaba la noche por 30 centavos. También podías hallar a estudiantes de San Alejandro...

«Esa caseta era muy significativa para los creadores, pero también para los paseantes en general. Fue un tremendo punto de partida, un punto de vista revolucionario, que parecía

decir: 'A los que no van por sí mismos a una exposición, vamos a ponérsela en sus propias narices'. Una caseta en el Parque Central era cosa que chocaba. No era para un circo o algo cómico. Nada de eso. Era para muestras de pintura, rodeadas de salones extraordinarios donde se podía hacer una exposición maravillosa. Esa construcción improvisada tenía intención de enfrentarse a lo establecido, al estado de cosas. Lo mismo ocurría con otras manifestaciones artísticas, como el teatro».¹⁶

El mismo carácter efímero de la caseta y el desdén con que fue acogida por algunos medios influyentes, parecen haber tornado escurridiza su localización gráfica en la prensa de la época, donde si aparece es en un plano muy lejano, como de refilón: robando cámara, diría un amigo. Afortunadamente, el artista de la plástica Alfredo Sosabravo rememoró muy bien no sólo la ubicación exacta sino también las características de ese inmueble preterido, situado «frente a la estatua de José Martí en el Parque Central, mirando hacia la Manzana de Gómez. Ocupaba un espacio de varios metros entre los dos macizos de plantas que hay allí. Era una construcción rectangular, bastante grande, de madera, con techo de *fibrocem* o algo por el estilo. Tenía dos puertas (si mal no recuerdo) y ninguna ventana, para aprovechar al máximo las paredes y exponer más cuadros. La iluminación interior era muy buena. No estoy seguro de si estaba pintada de blanco, para que se vieran mejor las obras. Y por dentro era espaciosa, para la circulación. No había que decirles a las personas: 'No entres, que está llena'».¹⁷

No es raro que Sosabravo, después de tantos años además, no alcance a precisar el color de las paredes interiores. Las relativamente grandes dimensiones de las obras o la profusión de piezas más pequeñas, apenas permitían fijarse en las paredes. Como evidencian imágenes de exposiciones personales y colectivas de grabado realizadas allí, se daba poco «aire» a los exponentes, dispuestos muy próximos unos de otros, tanto por los lados como por encima y debajo. Se trataba de aprovechar todo el espacio disponible. Las obras en papel se enmarcaban con diafragmas y al parecer no utilizaban marcos con cristal. Así resultaba más económico.

ALGUNAS EXPOSICIONES EN LA CASETA

El 7 de octubre de 1949 se abrió una exposición de Fidelio Ponce, quien había fallecido pocos meses antes. Y en diciembre del propio año se inauguró la muestra colectiva *Xilografías cubanas*, con la participación de Carmelo González, Eugenio Rodríguez, Armando Posse, Luis Peñalver, Ana Rosa Gutiérrez, Ángel Martí Denis, Holbein López, Israel Córdova, José López y Rolando Santana. Esta exhibición, abierta hasta el mes siguiente y en un horario nocturno (de 6 a 11 p.m., de modo que pudiera ser visitada después de la jornada laboral), fue organizada por Carmelo González a instancias de Raúl Roa, quien en el catálogo exhortó a continuar en Cuba la tradición gráfica iniciada en el período colonial, y sobre el acontecer más reciente afirmó: «Con excepciones de todos conocidas —Abela, Caravia y Ravenet, principalmente— la xilografía y, en general, el grabado en sus diversas manifestaciones, es tierra virgen para nuestros artistas. De ahí la importancia de esta exposición, que la Dirección de Cultura se propone llevar a diversas ciudades del interior de la isla [...] Por primera vez entre nosotros, se trabaja el grabado colectivamente». Los artistas emergentes no habían

Parque Central en 1950. Vista tomada desde el Capitolio de La Habana.
Foto de la revista *Carteles* de 1960.
Detalle: La Casetta

formalizado su registro como grupo, pero se habían nucleado en torno a Carmelo González, quien había aprendido xilografía en el *Art Students League*, de Nueva York, de donde había llegado recientemente. Sus colegas y él no tardaron en dar a conocer sus obras en esa exposición, en la cual «además de las cincuenta y cinco impresiones en madera sobre papel gaceta, fueron exhibidos once tacos pertenecientes a cada uno de los expositores, seis fotografías y una prensa pequeña para ilustrar *in situ* el procedimiento de impresión. También se editaron ciento sesenta ejemplares de un libro-catálogo que reproducía veinticinco xilografías de pequeño formato y una sintética nota biográfica de los participantes».¹⁸ Este catálogo-folleto contenía entre dos y tres xilografías por autor,

estampas firmadas que sin embargo carecían de los datos de edición.

La muestra contó además con un modesto catálogo-plegable que relacionaba a los autores y obras, sin acompañamiento gráfico. Y reunió a creadores que tuvieron luego una significación en el grabado en Cuba: Carmelo González (1920-1990), su entonces cónyuge Ana Rosa Gutiérrez (que firmaba con el apellido de su esposo), Armando Posse (como la anterior, recientemente fallecido) y Luis Peñalver. También aglutinó a artistas que se destacaron más en otras manifestaciones, como Eugenio Rodríguez (en la escultura). Fue asimismo una exposición que tuvo gran afluencia de espectadores: «Más de siete mil

personas han desfilaro durante poco más de una semana por el pabellón», constató el periodista y crítico Rafael Marquina en el influyente diario *Información*.¹⁹ Y a esos guarismos habría que sumar los acumulados por dicha exposición cuando fue desplegada sucesivamente en el Colegio de Abogados de Matanzas, el Salón de Actos del Gobierno Provincial de Santa Clara, la Sociedad «El Progreso» de Sancti Spiritus y el Museo Agramonte, de Camagüey (por cierto, la única sede especializada y consagrada a la exhibición sistemática).

La relación de lugares recorridos fue reportada por el *Mensuario*...²⁰ y quedó también plasmada en el catálogo de la *II Exposición de Xilografías Cubanas*, realizada en la caseta en enero de 1951. En el «programa» de esa muestra, Carmelo González anunció que el grupo inicial ya se había erigido en Asociación de Grabadores de Cuba, cuyos miembros «se han marcado como meta principal elevar el nivel popular del grabado en madera por medio de sus usos, tales como: cartel, ilustración, letras y producción puramente artística, creativa, de tipo personal». En esta ocasión se expusieron ochenta y dos grabados en madera, doce impresiones con sus tacos respectivos y seis fotos del proceso técnico del grabado. Unos cuarenta años después el joven grabador cubano Abel Barroso exponería simultáneamente la matriz y su estampa sobre papel, con el fin de crear instalaciones. Pero en aquella exposición de la caseta la intención era didáctica, según reafirma la presencia documental de las imágenes fotográficas. Se procuraba ilustrar y ganar adeptos. Y, como afirmó el periodista Perfecto Gómez, con esa muestra se esperaba que la Dirección de Cultura ayudara en la construcción de un taller de grabado.

En mayo del mismo año tuvo lugar en la caseta otra exposición colectiva y de otra manifestación subvalorada o marginada:

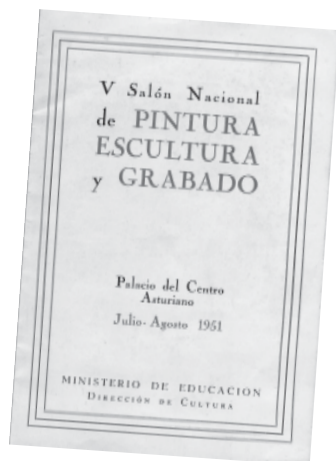
el dibujo humorístico. Así, entre los días 15 y 30 se pudieron ver las obras del XVI Salón de Humoristas de Cuba.

Y pocos meses después (7-22 de julio de 1951), mientras el *I Salón de Xilografías Cubanas* se exhibía en Camagüey,²¹ Carmelo González realizó en la caseta del Parque Central de La Habana una muestra personal, pero no solamente de grabado. Esta incluyó también óleos, gouaches y dibujos. Y en relación con otras exhibiciones, estuvo abierta más horas: de 12m. a 11p.m., todos los días, lo cual ampliaba las posibilidades de visitarla.

La de Carmelo no fue la única exposición individual efectuada en la caseta. El pintor Rafael Soriano inauguró la suya el 27 de octubre de 1950, que fue reseñada en *El Mundo*²² por M. Pogolotti, quien trató de contextualizar las motivaciones intelectuales de ese creador (nacido en Matanzas en 1920) con su lugar de origen y de trabajo (la escuela de arte de la «Atenas de Cuba»). También se extendió sobre la poética del artista, enrumbada hacia lo cosmogónico, lo esotérico, la percepción internalista de los objetos, expresados con un lenguaje simbólico «reducido», dado por puertas abiertas, pasillos, ojos, brazos, alas, huesos, velos, espacios vacíos... en fin: tropos visuales. Y como algunos críticos de la época, M. Pogolotti tuvo en cuenta aspectos formales: el uso del color violeta «para expresar el sentimiento místico»,²³ el riguroso equilibrio compositivo, la apariencia semiabstracta de las figuras... Pero en ningún pasaje del texto hizo alusión a que esa creación por él descrita y sopesada, fuera la que se exhibió en la caseta. El lector debía inferirlo. También es posible que M. Pogolotti no supiera con precisión cuáles obras expuso allí este egresado de San Alejandro.²⁴

Otro artista que exhibió en la caseta fue Wifredo Lam (1902-1982), quien era ya el más internacional de nuestros artistas de la plástica y, paradójicamente, resultaba prácticamente desconocido para el gran público de su país natal. A la sazón, el pintor sagüero ya había conocido a André Breton y experimentado con el surrealismo. También había trabado conocimiento con Picasso en París y expuesto con él en Nueva York, la nueva meca del arte mundial que por otro lado acogió muestras personales de Lam en la famosa galería Pierre Matisse. El MoMA había adquirido pinturas suyas. Lam ya había pintado *La jungla*, participado en varias exposiciones colectivas en Cuba y realizado una personal en el Lyceum (1946).

Con el ánimo de preparar al público lector (público-espectador en potencia), M. Pogolotti escribió una reseña periodística que tituló *Wifredo Lam en el parque*.²⁵ La inició con una breve disertación ilustrada sobre lo salvaje en la expresión artística y lo aplicó a la obra de Lam, a quien no consideró como el primer surrealista cubano, pero sí «nuestro más acabado exponente»²⁶ en esa tendencia. Y es significativo el parangón que estableció entre el mestizaje racial-cultural de Lam y el observable en la obra pictórica de este, a la cual calificó de «resultado artístico en extremo singular y feliz».²⁷ M. Pogolotti también puntualizó la cantidad de obras y tipo de soporte (dieciséis telas) exhibidas en esa muestra, que tuvo lugar entre el 2 y el 22 de octubre de 1950.²⁸ Señaló además los cambios de cualidades cromáticas y enunció el rasgo que, a su juicio, singularizaba esta creación de Lam: «la desbordante lubricidad tropical»²⁹ que el artista «desata en vigorosas sinuosidades sensuales de lograda plasticidad, desplazando el simbolismo atávico afrocubano de anteriores estadios».³⁰



Folleto de V Salón de Pintura, escultura y grabado, 1951. Caseta del Parque Central. Página Derecha: Cuaderno de Arte y Cartel de la exposición de Lam en la Caseta, 1950.

No sabía M. Pogolotti el impacto inmediato que tendría esa exposición en el despertar de la vocación artística de Alfredo Sosabravo, quien con apenas veinte años y recién llegado a La Habana dio con esa muestra pictórica de su coterráneo de Sagua La Grande. A quien no se acercó siquiera, por timidez. Ni aun para que le autografiara el catálogo, que guardó durante mucho tiempo. Y a pesar de que un día se le extravió, Sosabravo sí conserva bastante claro su recuerdo: «Era un plegable. Abrías el catálogo y encontrabas un texto de un amigo de Lam, el escritor mexicano Justino Fernández. Era un extracto de una carta.³¹ Y al lado había una foto en blanco y negro de Lam. Si abrías el catálogo completo veías por fuera la reproducción de una obra de Lam, que se podía montar y todo». ³² Sosabravo también recuerda las obras expuestas y cómo se cotizaba la creación lamiana: «Todos los cuadros de Lam eran telas. Puede que hubiera algunas dibujadas, pero eran más bien óleos. Recuerdo que alguno había sido comprado por un industrial cubano coleccionista. En esa época un Lam no costaría ni la quinta parte de lo que valen ahora. Por ejemplo, leí en algún lugar que *La Jungla* fue comprada por el MoMA en trescientos pesos, más o menos. Y era una obra hecha sobre papel kraft, que luego se enteló. No es que Lam costara mucho o poco para la época, sino que todo costaba menos en esa época». ³³

También exhibió en la caseta el pintor habanero Manuel Couceiro (1923-1981), quien a solicitud de Roa hizo una muestra personal entre el 12 y el 19 de febrero de 1951. ³⁴ Al reseñar esta exposición, R.S.S. ³⁵ utilizó una palabra despectiva para referirse a la improvisada galería: «En la barraca que conserva en el Parque Central la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación expone ahora Couceiro. Es un pintor cubano que estrena fama al tiempo que juventud», ³⁶ y cuya originalidad el periodista trató de reivindicar frente a quienes lo señalaban como epígono de Lam.

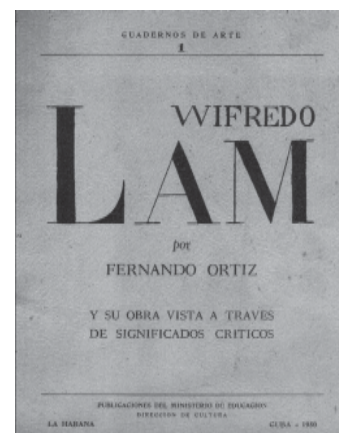
LA «CASETA DE LA DISCORDIA» Y EL TEATRO

El propio Rafael Suárez Solís, al referirse a la *II Exposición de Xilografías Cubanas*, había hecho algunos reparos o cuestionamientos: «¿por qué en esa caseta? ¿Y por qué esa caseta? Como recurso de feria durante un tiempo determinado está bien. Puede pasar. Hay que acudir al pueblo en cualquier circunstancia con lo que la administración encuentre a mano de los mínimos créditos presupuestados para imprevistos [sic]. Pero el arte no puede quedar reducido a [...] la improvisación. Una caseta de ese tipo, permanentemente improvisada, es, peor que un remedio, una enfermedad. Pudiera ser que el pueblo, perspicaz y expresivo, entendiese que el arte en Cuba no da para más lujoso alojamiento. Y como además el arte no sirve para la mera contemplación, sino también para adornar la existencia de los bien acomodados económicamente y para reconquistar las mentes perturbadas por la chabacanería, bien se pudiera —y debiera— convertir la caseta del Parque Central en una sala de exposiciones artísticas permanente, [con] el local apropiado, lugar céntrico, con luces convenientes [parece que de noche la iluminación no era óptima], y un decorado que fuese por sí mismo una primera manifestación de arte. A nadie, en ninguna parte del mundo, se le ocurriría devolver el teatro a los antiguos corrales [...] Con mucho sentido de la responsabilidad, la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación hubo de proyectar en sus principios el establecimiento de una sala permanente de exposiciones,

lo que no pudo lograrse por falta de recursos, aunque sí suplirse la situación inmueble con el recurso de los alquileres trashumantes».

Este último era el sucedáneo al que habían acudido algunos amantes del teatro, que según Antonio Alejo alquilaban salitas para realizar sus funciones, a las cuales apenas acudía público. Él recuerda haber sido uno de los dos únicos espectadores de una puesta en escena. El teatro no interesaba a los funcionarios, ni a la burguesía, que preferían ir al cabaret. La racha de visitas de compañías extranjeras había pasado. Y para recabar la atención, el teatrero Francisco Morín realizaba funciones diarias en períodos que al parecer alternaban con los de las exposiciones. ³⁷ En febrero de 1950, un crítico escribió: «Ya se acerca el segundo mes de existencia del *Teatro del Pueblo*, que funciona diariamente en la caseta de la Dirección de Cultura, en el Parque Central de La Habana. El balance es favorable». ³⁸ Morín dirigía allí el *Grupo Prometeo* y hubo de enfrentar no sólo las reacciones más diversas de un público heterogéneo, sino también las acciones saboteadoras del alcalde provisional de La Habana (Dr. Díaz Garrido), quien resolvió retirar el permiso de instalación de la caseta por considerar que esta era un atentado al ornato público. Llegó a protagonizar lo que Manuel Bisbé llamó «uno de esos episodios deliciosos» en la vida pública de entonces: «Se trata de una querrela entre el Alcalde interino de nuestra ciudad y el Ministro de Educación, por la caseta [...], y que ha culminado en el *úrase* de cuarenta y ocho horas dada por el Alcalde al Ministro de Educación, acompañado por la amenaza de utilizar los bomberos habaneros para destruirla, si la misma no lo fuere por el Ministro de Educación, y seguido de una discreta retirada por parte del Alcalde ante el acuerdo del Consejo de Ministros de garantizar la mencionada caseta con la policía». ³⁹

De acuerdo con M. Pogolotti, en otro momento el Ayuntamiento municipal llegó a «colocar a poca distancia un altoparlante que, a más de funcionar a un diapasón ensordecedor, utilizaba viejos discos rayados, y cuando transmitía las tiras de Walt Disney, los bramidos de la *menagerie* resultaban realmente espantosos, al extremo de que un hotel aledaño estuvo a punto de perder toda su clientela. Huelga decir que ese pandemonio tuvo un efecto desastroso para los nervios y las cuerdas vocales de los artistas, impidiendo, además, el disfrute del espectáculo por parte del público». ⁴⁰ Al reivindicar, como Bisbé, la función cultural-recreativa para los parques, M. Pogolotti recordó que el 'adefeso' habanero se debía, «en parte, a la carencia de un teatro municipal»; ⁴¹ y que en una ciudad tan preocupada por el ornato público como París, el Jardín del Luxemburgo tenía una humilde caseta de madera donde se daban funciones de guiñol y se representaban excelentes obras teatrales. En la habanera, Morín llevó a escena a clásicos del teatro español, inglés, norteamericano. Y, entre otras figuras, actuaron allí Vicente Revuelta y Fela Jar. Tomás Gutiérrez Alea (Titón) adaptó la farsa japonesa *El manto de la abstracción*. Y con la firma de M. Pogolotti se representó *El descubrimiento*, drama en un



acto, y única pieza teatral del artista de la plástica convertido en polígrafo.⁴²

A diferencia del español Rafael Suárez Solís, su compatriota, tocayo y colega Rafael Marquina aprobó sin reservas la existencia de la caseta, a la que designó como «pabellón». Y este promotor cultural, que había dirigido en 1940 el «Teatrobiblioteca Ambulante» (iniciativa de la Dirección de Cultura que llevó espectáculos teatrales al «interior» del país),⁴³ felicitó el «excelente criterio con que la ha propiciado y hecho posible el doctor Raúl Roa, en obediencia a su política de difusión cultural del arte en todas sus manifestaciones».⁴⁴ Para este cronista cultural, la nutrida asistencia de público a la exposición *Xilografías cubanas* había sido la demostración de que esa iniciativa era acertada, y concluyó: «El pabellón [...] puede ser, debe ser así, la sístole y diástole de la cultura, en el corazón de la capital».⁴⁵ Por su parte, en las reseñas sobre las muestras de Lam y Soriano, M. Pogolotti también defendió a ultranza la existencia de esa caseta. Incluso, en la segunda señaló que la frecuentación de ese espacio permitiría a miles de personas abrirse, poco a poco, al goce del arte vanguardista y despertar sensibilidades hacia este, sin descartar las ya dirigidas hacia otras manifestaciones culturales como el teatro y la música. (Recuérdese que en el mismo Parque también se ofrecían retretas.)

LA CASETA Y EL TRONCHE DE UNA POLÍTICA CULTURAL

Esta efímera instalación de madera que, ante la amenaza de destrucción de la cual fuera objeto una vez, hizo que el Consejo de Ministros del gobierno de Carlos Prío acordara «garantizar en los parques el establecimiento de casetas de divulgación cultural»,⁴⁶ fue destruida en 1951. Según se afirma, por mandato del nuevo Ministro de Educación. Ahora bien, fue el Dr. Félix Larcís Sánchez quien asumió este cargo en septiembre de ese año, pues su antecesor, Aureliano Sánchez, fue promovido a secretario/ministro de Estado. De ese modo, la demolición se ejecutó bajo la misma

presidencia republicana que la había aupado. Poco valieron las protestas de Roa, quien vio demoler un eslabón significativo de la política cultural diseñada en gran medida por él. De todas formas, este pabellón o barraca rindió sus frutos, marcó pautas. Contribuyó a despertar la vocación de un artista en ciernes como Sosabravo, quien más de cuatro décadas después (1997) recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas por la obra de una vida. Propició también la creación de la Asociación de Grabadores de Cuba, cuya idea surgió durante la exhibición de *Xilografías Cubanas*:

Cuenta uno de sus fundadores, Armando Posse, que en una de las visitas que hiciera [...] Roberto Diago a la muestra, éste les preguntó si aquello que se mostraba al público era el resultado del trabajo de un grupo eventual o de una asociación; y que tomando como pie forzado aquella inesperada interrogante, quedó entonces concretada la idea. Se envió al gobierno provincial la propuesta de los objetivos básicos, junto al reglamento general de la Asociación, y esta quedó oficialmente constituida en febrero de 1950.

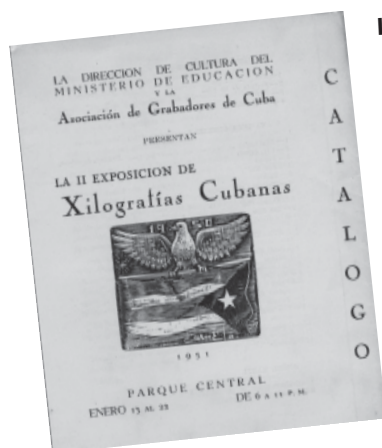
Según se ha podido constatar, la Asociación de Grabadores de Cuba no contaba en sus inicios con una sede fija para

desarrollar las actividades, por lo que sus miembros se vieron precisados a utilizar con bastante frecuencia los espacios de la caseta del Parque Central, hasta que fue demolida.⁴⁷

Aunque no parecía tener planificación de muestras ni de expositores, la caseta logró mostrar diversas manifestaciones de la visualidad cubana: pintura, grabado, dibujo (humorístico inclusive). Y a su alrededor se exhibió también la mencionada obra escultórica *Nacimiento de las Antillas*, de Domingo Ravenet. Asimismo, este pabellón de madera alentó a artistas poco conocidos y manifestaciones subestimadas al tiempo que subrayó su sentido de superación cultural no sólo en las exposiciones de xilografías, sino también en muestras directamente relacionadas con la enseñanza oficial. Una de estas fue la exhibición de «Actividades Artísticas Educativas», abierta el 3 de junio de 1950 y organizada por la Inspección Provincial de Dibujos. Otra fue la «Exposición del Material Escolar de las Escuelas Politécnicas», inaugurada el 21 de agosto del mismo año.

Ahora bien, como alternativa a las muestras que auspiciaba en esa caseta, la propia Dirección de Cultura coordinó otras exposiciones en espacios cerrados: *Pintura colonial de Cuba* (6 de marzo de 1950), el IV Salón Nacional de Pintura, Escultura y Grabado «Leopoldo Romañach» (15-20 de julio de 1950), la V edición de dicho Salón (julio-agosto de 1951), que tuvieron lugar en los alrededores del Parque Central: en el Capitolio (la primera) y en el Centro Asturiano (las dos restantes). El mismo departamento del Ministerio de Educación también apadrinó exhibiciones en lugares más alejados de la caseta: la Escuela de Arquitectura de la Universidad de La Habana, donde inauguró Víctor Manuel el 14 de agosto de 1950; y en el Lyceum, que acogió muestras personales de Carmelo González y Eugenio Rodríguez (el 3 de agosto de 1950 y el 23 de marzo, respectivamente). Asimismo, auspició la creación de una galería de arte en la ciudad de Matanzas y entregó para la pinacoteca de la Escuela Profesional de Periodismo «Manuel Márquez Sterling» varios retratos de relevantes periodistas cubanos: Justo de Lara; Rafael María de Mendive y Manuel Sanguily; Pablo de la Torre Brau, José María Heredia, José Martí, Gastón Mora y Juan Gualberto Gómez, pintados respectivamente por Jorge Arche, Carmelo González, Jorge Rigol, Víctor Manuel, Carlos Enríquez, Enrique Caravia y Luis Alonso.⁴⁸

Estas y otras acciones culturales eran divulgadas al mes siguiente de realizadas en la cartelera «Actividades de la Dirección de Cultura», del citado *Mensuario*... Esta publicación de breve existencia⁴⁹ y dirigida por Roa, constituyó otro canal de promoción, al dar cabida a la plástica entre otras manifestaciones de la cultura artística. En sus páginas aparecieron ilustraciones especialmente concebidas como tales y firmadas por Roberto Diago, Jorge Arche, Jorge Rigol, Felipe Orlando, Romerito (¿Romero Arciaga?), Leovigildo (¿González?),⁵⁰ Antonio Gattorno, (¿Carlos?) Sobrino, Samuel Feijóo, Juan David y, sobre todo, Carmelo González. A guisa de ilustraciones, fueron reproducidas obras de este último creador y de Wifredo Lam, Arístides Fernández, Fidelio Ponce, Carlos Enríquez... Asimismo, allí se reprodujeron imágenes de obras participantes en exposiciones como *Xilografías cubanas*⁵¹ y el *IV Salón Nacional de Pintura, Escultura y Grabado*,⁵² donde obtuvieron lauros varios artistas que habían expuesto en la caseta: Carmelo (en grabado y pintura), Eugenio Rodríguez



Catálogo de la II Exposición Xilografías Cubanas, 1951. Caseta del Parque Central. Foto: Cortesía de Lesbia Vent Dubois.

(en escultura) y otros como Diago y Rigol (colaboradores del *Mensuario*).

En esta publicación se editaron textos sobre algunos creadores cubanos: W. Lam, Carmelo González, Felipe Olando, Fidelio Ponce. Y se dieron a conocer escritos en torno a las artes plásticas, de orientación más bien didáctica, firmados por artistas de la visualidad: *Reflexiones sobre la composición* (de M. Pogolotti) y *Notas sobre el grabado* (de Carmelo G.). Este último apareció ilustrado con obras de autores ya universales como Daumier y Picasso. El desdoblamiento de algunos creadores de la plástica cubana como narradores también fue impreso en el *Mensuario*... Así, cuentos de M. Pogolotti, Arístides Fernández y S. Feijóo se publicaron ilustrados incluso por obras de sus firmantes (en los casos de los dos últimos).

La Dirección de Cultura se ocupó, además, de editar volúmenes monográficos sobre artistas de la plástica cubana, algunos de los cuales habían expuesto en la caseta. El *Álbum de Xilografías Cubanas* se distribuyó el 27 de diciembre de 1949, cuatro días después de inaugurada la exposición correspondiente; y como obra mejor ilustrada recibió el Premio Bachiller y Morales en el Concurso del Libro Cubano de 1951.⁵³ El primero de los «Cuadernos de arte», dedicado a Wifredo Lam y con un estudio preliminar de Fernando Ortiz, fue presentado dos días antes de la clausura de la muestra del artista en el Parque Central,⁵⁴ precisamente el 20 de octubre (fecha simbólica en la cultura nacional). Y el día 23 de octubre de 1949, casi una quincena después de abierta la muestra de Ponce en la caseta, se radió una «Hora Ponce» por la CMQ, en homenaje al pintor malogrado.

La brevedad de las exposiciones efectuadas en la caseta (alrededor de 15 días) estaba en concordancia con la duración usual de las muestras en la Cuba de entonces, pero fue también un indicador del dinamismo de una política cultural abortada, que tuvo una vida tan efímera como la misma construcción de madera que gestó. De este céntrico lugar capitalino partió una exposición que recorrió el país. Y al fungir también como escenario teatral, de cierto modo se integró al espíritu de las Misiones Culturales. Su demolición estuvo asociada al fin de un intento de forjar y consolidar una política cultural que también «se fue a bolina».■

NOTAS

¹ Cfr. Pogolotti, Marcelo. «Nacimiento de las Antillas». En: *El Mundo*. La Habana, 11 de abril de 1950, p. A-12.

² Cfr. Pogolotti, Marcelo. «Soriano en la caseta». En: *El Mundo*. La Habana, 14 de noviembre de 1950, p. A-6 y «Wifredo Lam en el parque». En: *El Mundo*. La Habana, 7 de octubre de 1950, p. A-8.

³ En declaraciones al autor de este trabajo. La Habana, noviembre de 2005, en casa de Antonio Alejo, quien nació en 1917.

⁴ Roa, Raúl. *Misiones culturales: 1949-1950*. La Habana, Ministerio de Educación; Dirección de Cultura, 1949.

⁵ Idem

⁶ En declaraciones al autor de este trabajo. La Habana, 28 de diciembre de 2005.

⁷ Cfr. *El Mundo*. La Habana, 11 de abril de 1951, p. 6.

⁸ Cfr. *Mensuario de arte, literatura, historia y crítica*. Publicación de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación. La Habana, no. 9, octubre de 1950, pp. 12-13.

⁹ El segundo recorrido se inició también por Oriente, en octubre de 1951. Cfr. *Mensuario*..., no. 12, noviembre de 1950, p. 23.

¹⁰ Pogolotti, Marcelo. «Presencia pictórica francesa». En: *El Mundo*. La Habana, 11 de noviembre de 1949, p. 10.

¹¹ Pérez Cisneros, Guy. «Despertar del Museo Nacional». En: *Las estrategias de un crítico*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2000, p. 27.

¹² Allí realizaron, en 1940, las exposiciones: *Escuelas europeas, 300 años de arte en Cuba y El arte en Cuba, su evolución en la obra de algunos artistas*. En la primera fue donde se utilizaron obras del Museo.

¹³ Y yendo un poco más atrás: la importantísima *Exposición de Arte Nuevo*, que auspició la *Revista de Avance* y sirvió de plataforma a la primera promoción de la vanguardia artística cubana, tuvo lugar en la Asociación de Pintores y Escultores (APEC), con sede en el Capitolio. Diez años después, la *Primera Exposición de Arte Moderno*, donde coincidieron figuras de esa hornada con representantes de la promoción emergente, tuvo lugar en el Salón de Dependientes, espacio de comerciantes radicado también en La Habana.

¹⁴ En este espacio, ubicado en Calzada y 8, en El Vedado, tuvo lugar en 1954 la muestra *Homenaje a José Martí. Exposición de Plástica Cubana Contemporánea*, en oposición a la II Bienal Hispanoamericana de Arte. Más conocida como Contrabienal, Anti-bienal o Bienal Antifranquista, dicha muestra acogió a un nutrido grupo de artistas de avanzada.

¹⁵ Cfr. Meirino, Luz. «Happy birthday». En: *Artecubano*. La Habana, no. 1/2004, pp. 8-15.

¹⁶ En declaraciones al autor de este trabajo. La Habana, noviembre de 2005, en casa de Antonio Alejo.

¹⁷ En declaraciones al autor de este trabajo. La Habana, Museo Nacional de Bellas Artes, 29 de octubre de 2005.

¹⁸ Mateo, David. *Incursión en el grabado cubano (1949-1997)*. La Habana, Artecubano Ediciones, 2001, p. 21.

¹⁹ Marquina, Rafael. En: *Información*. La Habana, 5 de enero de 1950.

²⁰ En el caso de Camagüey, con fotos incluidas. (Cfr. *Mensuario*..., no. 8, julio de 1950, p. 5.)

²¹ Se inauguró el 3 de julio en el Museo Agramonte, organizado por la Dirección de Cultura y el Camagüey Lawn Tennis.

(Cfr. *Mensuario*..., no. 9, agosto de 1950, p. 23.)

²² Pogolotti, Marcelo. «Soriano en la caseta», edic. cit.

²³ Idem

²⁴ 18 óleos en madera, tela y papel. (Cfr. *Mensuario*..., no. 12, noviembre de 1950, p. 23.)

²⁵ Pogolotti, Marcelo. «Wifredo Lam en el parque», edic. cit.

²⁶ Idem

²⁷ Idem

²⁸ Así lo refleja el *Mensuario* ... en su no. 12, noviembre de 1950, p. 23. No obstante, otras publicaciones sobre el pintor, como su catálogo

razonado, enmarcan la exposición entre los días 2 y 17.

²⁹ Cfr. *Mensuario*..., no. 12, noviembre de 1950, p. 23.

³⁰ Idem

³¹ Reproducida en *Mensuario*..., no. 8, julio de 1950, pp. 8-9.

³² En declaraciones al autor de este trabajo. La Habana, Museo Nacional de Bellas Artes, 29 de octubre de 2005.

³³ Idem

³⁴ Couceiro Rodríguez, Avelino V. «Couceiro, retorno a la memoria». En: 23 y C. La Habana, no. 0, 2001, s/p.

³⁵ Presumiblemente, Rafael Suárez Solís. «Óleos de Couceiro». En: *Diario de la Marina* (recorte de prensa).

³⁶ Idem

³⁷ Las representaciones teatrales empezaron en la caseta al día siguiente (25 de enero) de haberse abierto en Matanzas la muestra *Xilografías cubanas*, que había estado en la caseta. Así lo recogió el *Mensuario* ..., que también señaló al 15 de febrero como fecha de inicio de nuevas representaciones.

³⁸ S. Suárez, Antonio. «Teatro». En: *Mensuario* ..., no. 3, febrero de 1950, p. 18.

³⁹ Bisbé, Manuel. «Bomberos versus policías». En: *El Mundo*. La Habana, 6 de agosto de 1950, p. 12.

⁴⁰ Pogolotti, Marcelo. «La Caseta». En: *El Mundo*. La Habana, 10 de agosto de 1950, p. 10.

⁴¹ Idem

⁴² También fueron objeto de críticas los kioscos que la Dirección de Cultura instalaba en el Parque Central para la Feria del Libro.

⁴³ Cfr. *El Libro de Cuba*, de 1953, p. 615.

⁴⁴ Marquina, Rafael, op. cit.

⁴⁵ Idem

⁴⁶ Bisbé, Manuel, op. cit.

⁴⁷ Mateo, David, op. cit., p. 22.

⁴⁸ Las pinturas fueron reproducidas en el *Mensuario*... no. 12, noviembre de 1950, pp. 8-10.

⁴⁹ Se inició en diciembre de 1949 y no sobrepasó al año 1951.

⁵⁰ Estuvo a cargo de la muestra de artes plásticas de las Misiones Culturales, según declaraciones de Julio García Espinosa. 1950, pp. 8-11.

⁵¹ En el *Mensuario*..., no. 2, correspondiente a enero de 1950.

⁵² En el *Mensuario*..., no. 10, septiembre de 1950, pp. 8-11.

⁵³ Idem

⁵⁴ Cfr. *Mensuario*..., no. 12, noviembre de 1950, p. 23.

ALTOLAGUIRRE EN LA PINTURA

Ramón Vázquez

**Especialista
en pintura
cubana de la
Modernidad.**

Mucho antes de desembarcar en Cuba, Manuel Altolaguirre pudo tener atisbos de la pintura moderna en la Isla. En el Madrid de la preguerra civil, uno de los escenarios en que se movía el poeta malagueño, se movían también, y muy activamente, algunos cubanos. Sobre el fondo de las agitaciones sociales de la república española desarrollaban muchos de ellos sus actividades antimachadistas y vanguardistas, en una coyuntura única en la que las revueltas estéticas se confundían con las luchas políticas. Sin embargo, la percepción cabal del arte moderno insular por parte de Altolaguirre sólo se verifica durante sus años habaneros: de abril de 1939 a marzo de 1943. Todo lo llevaba a interesarse vivamente por un proceso que cuajaba como uno de los más importantes de América. Se sabe que siempre fue atraído por el arte y que, donde viviera, tuvo la amistad de pintores, con los que realizó sus empresas editoriales más hermosas. En Cuba reanuda de inmediato los vínculos nacidos en tiempos de la República o de la guerra civil: Guillén, Carpentier, Marinello, Chacón y Calvo, Mario Carreño, Carlos Enríquez... Ellos —y otros amigos recientes— pudieron llevarlo a un conocimiento más íntimo del ambiente artístico local, aunque la pujanza de la propia corriente, de cuyo crecimiento fue testigo, hubiera bastado para llamar su atención.

Estos cinco textos, escritos entre 1941 y 1943, son textos de ocasión, publicados originalmente en catá-

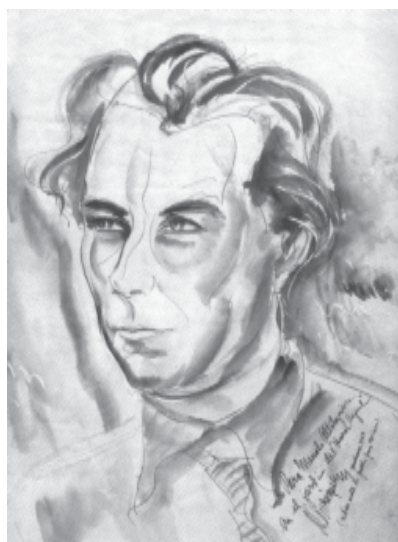
logos, revistas o periódicos hoy poco accesibles o perdidos. Testimonian el encuentro sensible e inteligente de Altolaguirre con una parte de los mejores pintores cubanos del momento (aunque sus nexos fueron, por cierto, mucho mayores que esta reducida nómina). No hay dudas de que son abordajes *en simpatía*, con una penetración de las respectivas poéticas individuales que no tenían muchos cronistas del patio.

Cuando Altolaguirre redacta su párrafo sobre Víctor Manuel, por ejemplo, éste había sido consagrado por los más autorizados críticos —Lezama, Pérez Cisneros, Mañach...— como el primer clásico de la modernidad cubana, pero era todavía una figura discutida. Altolaguirre enfoca su obra como un hallazgo de raíz poética, es decir, como un producto de la sensibilidad. En el momento en que algunos negaban su trascendencia en el panorama cada vez más ambicioso de la pintura cubana, el poeta pronostica la «extraordinaria importancia» que el pintor de figuras y paisajes llegaría a tener en el futuro. Otros textos igualmente breves están dedicados a Felipe Orlando —ya instalado entre los mejores de su generación— y a la Galería del Prado, efímera experiencia dirigida por José Gómez Sicre y María Luisa Gómez Mena. Ambos fueron publicados en *La Verónica*, una encantadora mini-revista de la que sólo salieron seis números en 1942.

Con nadie establecería Altolaguirre colaboración tan estrecha como con Mario Carreño, presente en

buena parte de las iniciativas editoriales que el malagueño desarrolló en Cuba. Con Carreño coincidió Altolaguirre en el Madrid de principios de los treinta y en el París de la preguerra mundial. En Madrid, Carreño, entonces un joven que acababa de dejar en Cuba una precoz carrera como ilustrador «vanguardista», colaboró, entre otras tareas, en la revista *Octubre* de Alberti; en tanto que en París, recién llegado del México de los muralistas, completa su alejamiento de todos los «vanguardismos» y se somete a la más estricta disciplina clásica. El Carreño que encuentra Altolaguirre en Cuba, y para el que escribe unas cuartillas, es el pintor que ha creado, partiendo tanto de Rafael como del neoclasicismo picasiano, unas espléndidas alegorías americanas; o que ha introducido, en las praderas de sus paisajes con palmas y caballos, un suave aire metafísico. Altolaguirre comprende las normas que se impone Carreño, pero vislumbra —y el tiempo le daría la razón— que la obra de este pintor puede liberarse de ellas y «llegar a ser incalculable, tan diversa como el mundo que pueden conquistar nuestros sentidos». De la amistad entre Enríquez y Altolaguirre hay una mención escueta pero sugerente, en una crónica de Carpentier. En ella se relata un paseo nocturno por las calles del viejo Madrid en compañía de Alberti, Altolaguirre, María Teresa León, John Dos Passos y Enríquez.¹ Pero más allá de las relaciones sociales o amistosas, la personalidad artística de Enríquez —sin dudas el más radical de los cu-

CUBANA



banos en España— tuvo que ser conocida por Altolaguirre. A caballo entre Francia y España, Enríquez dejó su huella en varias ciudades españolas: Oviedo, Santander, Santillana del Mar, Segovia... Conoció —como Carreño— la Cárcel de Madrid, que es el tema de uno de sus dibujos, y pintó en la península algunos de los óleos más importantes (*Goyesca*, *Verónica*, *Primavera bacteriológica* o *Crimen en el aire con guardia civil*) de su etapa europea. En Cuba se reanudan esas relaciones, pero la obra de Enríquez ha tenido una inflexión importante: ha desarrollado el «romancero criollo», versión inesperada de un criollismo

vanguardista. La densidad europea se ha disuelto en una atmósfera tropical. En 1939, cuando Altolaguirre decide permanecer con su familia en La Habana, está recién levantada la casa-estudio del pintor en las afueras de la ciudad, el legendario Hurón Azul, uno de los lugares de reunión de artistas e intelectuales más frecuentados e importantes de la época, al que asistirían regularmente el poeta y su esposa. En el propio año la imprenta La Verónica, acabada de fundar en el Vedado, imprime *Tilín García* con una viñeta del autor. El texto que reproducimos —prodigio de síntesis interpretativa— presentó una exposición personal de

Enríquez en el Palacio de Bellas Artes de México en 1944.

La revista *Revolución y Cultura* ha querido rescatar del olvido estos textos en ocasión del centenario² de un poeta y editor que se integró de modo inseparable a la cultura cubana en un momento de su vida. Serán, para muchos, un descubrimiento y, para todos, una lectura gozosa. A pesar de su brevedad extrema, están entre las aproximaciones más bellas a nuestros clásicos modernos. Y son, una vez más, la confirmación de que algunas de las intuiciones más agudas de la crítica de arte en Cuba han brotado desde la poesía.■

Izquierda:
Manuel Altolaguirre
por Carreño, 1941.
Aguafuerte.
Derecha:
Altolaguirre por
Carlos Enríquez, 1943.
Tinta y acuarela.

PALABRAS AL MARGEN DE VÍCTOR MANUEL

Por Manuel Altolaguirre

Nos detenemos a pensar, a decir, a intentar decir lo indecible, y entre las palabras que tienen vida, los pensamientos se transforman, se iluminan o se oscurecen, viven o mueren con nosotros; pero el pintor que se detiene con la belleza de una luz, de unos colores, de unas líneas, lo hace para despedirse y alejarse de su obra, allá la deja para siempre con vida o muerte propias, llenas de serenidad y de quietud creadoras.

Hablo de serenidad y quietud porque los cuadros y dibujos de Víctor Manuel esa sensación producen. El artista, todo inquietud y vida rápida, ha ido deteniendo la belleza y están tan quietos sus retratos, sus paisajes, como lo que se quiere retener, detener, para siempre en la memoria.

Así apunta, clava, define, Víctor Manuel su obra. No deja pasar nada, y lo hace con una sensibilidad tan fina que esa luz, ese color, esas líneas contienen la total hermosura del instante. Su gran talento de pintor estriba en su brevedad, que no es concisión ni resumen, sino intuitiva representación de su lirismo, poeta en cierto modo como Marie Laurencin o como Bécquer, lleno de gracia instantánea, pero trascendente, duradera.

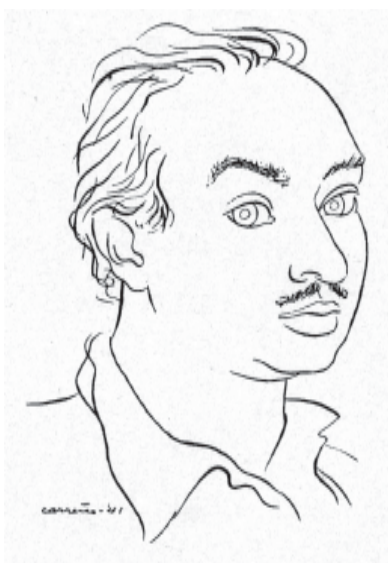
Llegará el día en que las manchas, los apuntes de vida y paisajes de Víctor Manuel alcanzarán extraordinaria importancia, porque a la pintura formal de su tiempo Víctor Manuel opone el gusto seguro de su inspiración, la ráfaga suspensa, el gesto sorprendido, el asombro de su verdadera inocencia.

[*El Nuevo Mundo*, La Habana, 5 de octubre de 1941. Junto a artículo de Jorge Mañach: «Víctor Manuel». Ilus. *Figuras y Paisaje y Mujer sentada*.]

LA GALERÍA DEL PRADO

A la señora María L. Gómez MENA de Carreño

El Prado de La Habana, a su mano izquierda camino al mar, tiene, defendida por un pequeño jardín, su Galería de pintura: «La Galería del Prado». Los amigos de las artes plásticas encontrarán en su recinto una continua y renovada actividad. Nada de la muerte ni de la gloria de los Museos. En una Galería de Arte los cuadros no pueden permitirse este descanso o sueño concedido a los inmortales. Están allí de tránsito. ¿Dónde estarán ahora los óleos de Carreño, de Bermúdez, de Orlando, que ya no están allí, que se vendieron? Pienso en la intimidad feliz a donde fueron llevados por sus dueños, donde habrán alcanzado esa soledad, esa independencia que necesita toda obra de arte. Estoy seguro de que cualquiera de nosotros cambiaría la imponente



Izquierda:
Carreño por Carreño,
1941. Catálogo de
exposición personal
en el Lyceum.

Centro:
Víctor Manuel. *Mestiza*.

Derecha:
Víctor Manuel. *Cabeza
de muchacha*, 1932.
Lápiz-papel.

impresión de conjunto que nos producen los museos por las diferentes impresiones de cada uno de esos cuadros vistos en un lugar distinto. Cuánto mayor placer hubiera sido descubrir tales obras maestras, una por una en los palacios, una por una en las iglesias, en los conventos, una por una en cualquier parte. La cultura oficial los [*sic*] fue apresando, dándoles muerte y gloria. Así son los museos. De «La Galería del Prado», en cambio, nacerá la vida para las artes y para los artistas. Hora llegará en que la Galería del Prado no sólo sea un pequeño y agradable local de tránsito sino el centro de una invisible red tejida por el talento y el gusto de sus organizadores. La Galería será entonces, tan profunda, tan íntima, que llene toda la ciudad, ciudad que entre todos debiéramos de seguir minando.

[*La Verónica*, La Habana, año I, no I, 26 de octubre de 1942, p. 23-24.]

MARIO CARREÑO (1942)

Cuando decimos de un cuadro que es un Velázquez, un Goya, un Picasso, decimos más que cuando decimos que es un bodegón, un retrato, un paisaje; bodegones, retratos, paisajes que si no descubren la personalidad del artista son obra muerta. Para que me guste un cuadro tengo que sentir que el pintor me mira desde su pintura, desde esa parte interior de su vista que con tanto tacto y pulso repitió en el lienzo. Tengo que sentir que me mira y que le reconozco.

A Mario Carreño le pude conocer en Madrid, en la casa del poeta Alberti, casa con vistas al parque de Rosales y a un horizonte velazqueño de encinas y caballos, frente a cielos que dejaban caer sus abismos grises y azules por detrás de la tierra dura y ancha de Castilla. Allí pintaba entonces, con dibujo seguro y nuevo, obra útil, decorativa y de propaganda que le sirvió también para adelantar en su técnica. Alberti dijo entonces: «Los dibujos de Mario Carreño tienen el vigor y la fortaleza de la juventud que triunfa. De una estilización tan pura que llega a imprimirle con los contrastes de color y línea el ritmo acelerado de la vida actual, de nuestra época...» Pude conocerle en París —adonde llegó después de haber vivido en

México— entre el grupo de artistas y escritores que tanto él como yo frecuentábamos, por quienes conocí de oídas su arte, quienes me mostraron reproducciones de sus óleos en las mejores revistas de Francia; cuadros que aquí en La Habana me han gustado mucho como resumen que son y consecuencia de la mejor pintura de Europa. Lo primitivo y lo moderno realizado con la maestría de un pintor clásico. Rafaelismo picasiano con cuyo ejercicio alcanzó doble triunfo, el de la objetividad primitiva, realismo mágico, y el de su personal interpretación plástica, nota lírica que siempre se destaca en sus obras.

Mario Carreño se produce con prodigiosa fidelidad a sus impresiones, seguro de su sensibilidad, obedeciendo a ella. Cada uno de sus cuadros es fina piel de su memoria, es desnudo interior, definitivo. Desnuda belleza grande como el mundo que puede ser fijada poco a poco y nunca totalmente. Cuando queremos ser río o ser cielo, cuando queremos confundirnos con la luz, en esos arrebatos cósmicos del hombre, cantamos al aire, al agua, al fuego, pero nuestras palabras son vanas, sucesivas, se pierden. Sólo cuando ese aliento, ese caudal, esas llamas, quedan aprisionadas por el óleo podemos decir que las hicimos nuestras. Así como la poesía y la música son artes libres, del primero que pasa, la pintura es un arte cautiva que hay que dominar y defender constantemente. Todo gran pintor, y Mario Carreño lo es desde su primera juventud, detiene, aísla, defiende, esos momentos definitivos de la belleza. Expresarlos con objetividad es empresa difícil porque lo que el artista debe fijar y detener con mayor atención y cuidado es lo más huidizo, leve e indecible: sombras y colores, luces y formas que nunca se repiten por muy monótonas que sean las fuentes de la inspiración. ¡De qué manera tan propia, tan delicada, llena Mario Carreño su vida con el arte! ¡Qué testimonios tan personales nos ofrece de la riqueza de su mundo interior! Al entrar en un salón donde se expone su obra me parece que entro en el ambiente de su vida, vida en el sentido de formación, de crecimiento, de abundancia. Hay vidas llenas de vagas impresiones, de lirismos oscuros, de palabras que nunca llegaremos

exactamente a comprender, pero cuando una vida está llena de luces y formas, llena con las sensibles hermosuras de otras vidas y de la naturaleza, es cuando me parece más amable. Nada tan fácil como admirar y querer a un artista de esta claridad y este horizonte. Su obra que puede llegar a ser incalculable, tan diversa como el mundo que puedan conquistar nuestros sentidos, tiene su limitación en unas severas normas clásicas. Esfuerzo generoso que somete la irrefrenable facultad creadora a ciertos principios que el artista estableció de acuerdo con su sensibilidad, clasicismo que no aplica normas ajenas sino que intenta aportar personales definiciones.

Aquí en La Habana el horizonte de su estudio no tiene encinas ni caballos, es todo mar y cielo, tan claros que confunden sus límites; cielos sin abismos, suave y luminosa la llanura del agua. Con tanta profusión de recuerdos (México, Nueva York, París, Florencia, España) tiene sólo ante sí la negación o ausencia que son el mar y el aire. En ellos está todo como libres espacios para la poesía y la música. (Cuando quiero pensar miro a lo lejos, con la vista perdida, sin fijarme en las cosas de la tierra, y entonces tengo la sensación de ver el mar, un mar desnudo y grande, y de su desnudez, de su vacío, me llegan las más puras verdades de la vida.) Frente a su mar del Trópico, sintiendo su tierra cubana, Mario Carreño realiza su gran obra. Los cuadros que reúne en esta Exposición son en su mayor parte cubanos, pero en sus retratos y paisajes hay algo que añade a lo puramente circunstancial de la anécdota: sabe decir la luz, sabe decir el color y la forma, con expresión universal porque su dicción plástica es trascendente, comunicativa, por la variedad de su experiencia y la amplitud de sus conocimientos.

[Palabras al catálogo de la exposición de Mario Carreño en la Galería Lyceum, La Habana, 13-22 de marzo de 1942.]

NOTA SOBRE FELIPE ORLANDO

He desnudado de color, quitándole su luz, los cuadros de Felipe Orlando, y me he concentrado siempre con que el dibujo, la trama esquelética, esquemática, de su arte, es tan débil, tan delicada como la voz de un niño. Darle vida a tales inocentes líneas para que sin perder su pureza ganen en intensidad, sólo es posible con un profundo conocimiento del color. El color y el dibujo, como el cuerpo y el alma de una misma vida, no pueden separarse, pero cuando la luz borra el dibujo, cuando el espíritu hace que nos olvidemos de la forma, cuando logramos decir algo sin saber cómo lo decimos, es cuando llegamos a estar seguros de nuestra victoria. Felipe Orlando ha vestido con prodigiosa sabiduría de color la simplicidad de sus dibujos, dándonos en su obra una doble sensación, la de su juventud casi

primitiva y la de su madurez adelantada. Lo espontáneo con severidad sometido a lo consciente. Me hace pensar en que el artista ha encontrado en sí mismo un escondido colaborador, que hay un Felipe Orlando niño que le ayuda, el que apunta y sostiene, con una gracia y un aire muy sutiles, la gravedad definitiva de su obra.

[La Verónica, año I, no. II, 2 de noviembre de 1942, p. 61.]

Un aire ecuestre –ancas y caderas– sobresale de los cuadros del gran pintor Carlos Enríquez, hasta hacernos sensible por el tacto su arte, que en lugar de atraernos con su profundidad o lejanía, nos acaricia, nos envuelve con su transparente sensualidad. Ningún dibujo tan espontáneo como el suyo. Carlos Enríquez lanza al vuelo sus líneas, ofreciéndonos un raro contraste entre la gracia aérea del fuego de su espíritu y la densa conciencia humana de su maravillosa maestría. Un arte tropical y por lo mismo milagroso alejado de toda pesadez y esfuerzo. Se diría arrancado de la costilla del artista durante su sueño. Luz en el agua y aire de una indolente y apasionada naturaleza que vuelve a su origen veteado y confuso insinuándose en un cristalino y extraño elemento.

Con una tan estrecha comunicación de las formas, con tan apretados roces que su obra llega a ser lo más penetrante y amorosa expresión plástica de un prodigioso temperamento.

[Palabras para la exposición de *Óleos, dibujos y acuarelas del pintor cubano Carlos Enríquez*. Vestíbulo del Palacio de Bellas Artes, México D.F., 19 de enero a 4 de febrero de 1944.]

[Copiado del ejemplar que perteneció a CE, con dos rectificaciones, posiblemente por el pintor: suprimir una coma después de *tacto* y trasladarla después de *arte* (línea 2); y sustituir *Le* por *Se* (Se diría arrancado...). Hay una falta de concordancia en el párrafo final que no ha sido corregida: *lo más* debe ser *la más*, pues se refiere a *expresión plástica*.] ■

NOTAS:

¹Alejo Carpentier: «Crónicas de un viaje sin historia. Nuevos semblantes y nuevos ritmos en la llanura», en *Carteles*, La Habana, 11 de febrero de 1934. Reproducida en *Crónicas de España (1925-1937)*, La Habana, Letras Cubanas, 2004, pp. 83-89.

²En España el centenario de Manuel Altolaguirre se recordó con una monumental exposición titulada *Viaje a las Islas Invitadas. Manuel Altolaguirre, 1905-1959*. Fue inaugurada en el Palacio Episcopal de Málaga (junio-agosto), de donde pasó a la Residencia de Estudiantes

de Madrid (septiembre-noviembre de 2005). La exposición se acompañó de un catálogo en el que está bien documentada la estancia cubana de Altolaguirre y Concha Méndez. Entre los textos relativos a Cuba, que deben consultar los interesados en el tema, están:

-James Valender: «Cronología», pp. 97-192.

-Jorge Domingo Cuadriello:

«El exilio en Cuba», pp. 253-273.

-Juan Manuel Bonet: «Soledades pintadas. Manuel Altolaguirre y las artes plásticas», pp. 323-349.

un *team* para *PlayBall*

Máster en Historia del Arte, curadora y crítica de arte, especialista del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales.

Caridad Blanco de la Cruz

Si se toma al juego como «tema» para una exposición, es necesario en primera instancia reconocer que en torno a dicho tópico existen numerosas referencias a lo largo de toda la historia del arte y también en diversas manifestaciones artísticas. El juego puede hablarnos sobre épocas específicas y aludir a modulaciones socioculturales en el tránsito de una narración a otra; entendidas estas narraciones como momentos específicos del desarrollo de la humanidad. Los juegos pueden ser considerados, en algunos casos, parte del gran relato de la historia y, en otros, prácticas que se entroncan con narrativas periféricas y subalternas. Muchos juegos están imbricados con las costumbres de determinados pueblos y naciones y son un punto de interés para, desde ellos, reflexionar en torno a una coyuntura dada, adentrarse en lo ético y en lo moral, o en territorios relacionados con la antropología y la psicología. La intención de agruparse en torno a este jugoso tópico viene de un grupo de artistas que tienen su propia carta de presentación en tal sentido. Cada uno de ellos, antes de pasar al terreno, muestra el registro de su *average*.

Reinerio Tamayo (Niquero, 1968) se formó en medio de la controvertida oleada de finales de los años ochenta del pasado siglo. En 1989 el artista obtuvo el Gran Premio Esopo de Oro en la IX Bienal Internacional del Humor y la Sátira en el Arte, en Gabrovo, Bulgaria, pero esto era sólo el comienzo de un humorista nato que deseaba ser pintor, especialidad de la que se graduó en 1992.

Lícito es referirse a las cualidades de Tamayo como dibujante y acuarelista, técnicas en las que realizó obras con el preciosismo de un miniaturista medieval y en las cuales dejó plasmado ese humor suyo que nace del choteo y de su manera de juzgar la realidad como un clásico gozador cubano. El absurdo, la parodia, lo erótico y también lo lírico se entremezclaron de modo armónico como componentes esenciales y comunes dentro de una primera etapa de su trabajo. Fueron obras que enaltecían la ilustración, el humorismo y la historieta, de manera tan virtuosa como pocas veces se ha hecho en nuestro medio. Desde el comienzo Leonardo da Vinci, Vincent Van Gogh y Picasso fueron personajes dentro de sus parodias y chistes de diversa naturaleza, en tanto recreaba con elocuencia tipos populares que tomaban por asalto una guagua, se desempeñaban como

peloteros o músicos. Él ha sido un pintor-humorista que consiguió sacar partido de forma irreverente a la mayoría de las obras o situaciones que parodiaba, apropiándose algunas veces del estilo y otras de las obras mismas de los artistas por los cuales más admiración sentía y así, con un arsenal de ideas que se definen muy bien como surrealistas, fusionaba temas como el paisaje, lo erótico, las naturalezas muertas y el retrato, casi de modo natural, siempre por medio de la mejor caricatura de nuestro tiempo.

En muy poco tiempo Reinerio Tamayo consiguió depurar su técnica y, ya inmerso en la pintura (desde 1994), se convirtió en un agudo y voraz reciclador de imágenes de muy diversas procedencias: *comics*, grabado japonés, pintura española de los siglos XVII y XIX, las vanguardias (cubismo, futurismo, surrealismo, suprematismo) así como del *pop* y otras tendencias del arte del siglo XX, en tanto asimilaba, por otra parte, el arte de realizar dibujos animados. En el contrapunteo de estos ecos con su propia voz artística nacerían –entre otras– pinturas como: *La reina de la papaya*, *Los amantes del melón*, *Malevich contamina la Bahía de La Habana* (de conjunto con Rubén Alpízar) y la instalación *El viaje de los dioses al infinito I*, todas realizadas en 1996. A partir de aquí, su estancia por cuatro años en España produjo un reacomodo en su discurso que se tornó más sintético y menos vernáculo en tanto se insertaba en otra dimensión cultural, diferente a la nuestra, pero sin perder esa esencia que le venía de una cultura falocéntrica como la cubana. Los juegos de Tamayo dentro del arte se extendieron hacia la red de redes, Internet, como si se tratara de un paisaje. Realizó una burla encarnizada en torno a las hoy ridículas costumbres cortesanas, hizo una revisión más intensa de los intersticios que para sus propósitos le proporcionaba la obra de Goya, convirtió al celular en personaje, sin olvidarse de la crítica, parte consustancial de su obra y que no pasa por alto nuestros absurdos cotidianos y vicisitudes. Tamayo los recoge de una manera muy propia echando mano a la sabiduría popular, que transmitida de boca en boca se deja escuchar a diario en nuestras calles. En una ocasión dije acerca de su trabajo algo que siento necesario reiterar ahora: «Tamayo lo que hace es jugar entre ciertos márgenes: entre lo gráfico y lo pictórico, entre lo popular y lo culto, entre la seriedad y el relajo, entre la comedia y el drama»¹ y estas oscilaciones lo llevan a ser un continuador del choteo. Un continuador de ese choteo que se sacude de la omnipresencia del poder y retrata, con sinceridad y sin tibieza, nuestras circunstancias, acomodando de tal modo los recursos humorísticos y su fantasía que desdramatiza la recepción por parte del público como ocurre en *Negro sobre negro* (2001), *El mercado del arte* o *La silla de Van Gogh*, ambas del 2003.

Reinerio Tamayo se ha convertido en una especie de arqueólogo de lo mundano, su obra *Taxi-Tiburón*, que lo representa como artista invitado a la muestra central de la IX Bienal de La Habana –que tiene en esta oportunidad como tópico «las dinámicas urbanas»– es un ejemplo de esa arqueología suya. Esta escultura, ahora mismo ubicada en una calle peatonal de esta ciudad, es una enorme aleta de ese pez tan temido en los mares, ante cuya presencia los hombres raras veces pueden esconder su pavor. Esa aleta gigante con los mismos signos que identifican a un taxi, abriéndose paso en el espacio urbano, emergiendo a la superficie, entre una espuma y oleada de adoquines, es esencialmente la metáfora de nuestra diaria agonía (y la de otros) con el transporte urbano, y sobre los «boteros» que en sus clásicos almendrones muerden el bolsillo de los ciudadanos urgidos o simplemente necesitados de moverse de un lado a otro de la urbe. Menudo chiste ese para trabajar o, simplemente, vivir. En otro sentido y sobre otros soportes –pese a su juventud– la obra de Alain Pino (Camagüey, 1974) se esboza claramente como un territorio para el juego y la ambigüedad. Él ha sido uno de los artistas que ha sacudido –incluso violentado– la tradición del retrato como género, en particular dentro de la fotografía. Con su hacer despeja –en buena medida– la inquietante certeza de Roland Barthes en torno a que

«la sociedad quiere domesticar a la fotografía»² Ante sus obras no existe la posibilidad del hastío o la indiferencia, como temía el teórico francés, sino un profundo desasosiego que proviene de su parquedad expresiva, y la concepción de un ideario al que se llega por sugestión, sin tornarse nunca suficientemente explícito.

Para Alain la fotografía es un ejercicio y también una acrobacia, rompe con ese estatus del género que la deja acomodarse en las paredes o en la prensa periódica. Más que retratar sujetos, el artista ha querido poner ante nuestra mirada circunstancias cruciales, tensionantes, que no tienen una solución obvia, sino desplazada, *underground*. Los protagonistas de sus «historias» son actores de los límites; en primer plano queda el peso de acontecimientos que son sugeridos (como las migraciones) y la forma definitiva en que esto llega a ser representado. Aunque es testimonio de angustias, congela la posibilidad del melodrama.

Entre sus experimentos iniciales estuvieron las series *Autorretratos* (1996) y *Acerca de lo blando* (1998-1999), pero fue en *Confusión* (1999-2002) donde tomaron mayor rigor sus ideas y al mismo tiempo su consumación. Hizo retratos de mujeres que quedaron impresos sobre telas de gran formato, y mediante la fotoemulsión y la intervención directa con óleo sobre el soporte, escondió sus cabelleras, endureció los rasgos femeninos o colocó bigotes, patillas u otro corte de cabellos. El resultado fueron obras que establecían una identidad ambigua y sólo tenían un elemento como contrapunto –reforzando lo andrógino de las mismas– un nombre de mujer como título. Esto nace de tomar como referente una noción postmoderna de la identidad, en un momento en que ya están quebrados ciertos parámetros, no sólo relativos a la apariencia externa, sino también a lo que de cada género la contemporaneidad ha travestido.

En su acción perversa en relación con las convenciones del retrato, es necesario precisar que sus personajes son tomados del contexto social y manipulados hasta bordear la marginalidad, como sucede en el conjunto *Evidencia* (2002), o recrear una circunstancia sobre ellos como en *Check Point* (2004), donde se refirió al proceso del visado. Realizó un *zoom* en torno a las marcas que suelen llevar estas páginas en los pasaportes, mientras que el fotografiado enseñaba sus dientes, como antaño solía hacerse a la hora de vender esclavos. El llamado chequeo dental dio fe antaño de la «buena» calidad de lo que se estaba comprando y ahora el artista se los hace exhibir a sus modelos cual mofa a todos los requisitos implícitos en la aprobación de una visa.

Desde el 2002 con *Acceso I*, Alain desplazó la fotografía hacia el territorio de la instalación. La pieza ilustró en secuencias ocho vistas esenciales del curso de una inmersión. Vistas fijas sobre acetato transparente sobresalían de la pared, sujetas a finos tubos por un mordiente, describiendo el descenso y el ascenso de la imagen impresa y de su ritmo, semejante al de una ola. Fue el registro sofocante de la idea suicida de huir quebrando la isla como límite. Y aunque esta obra, como otras que le antecedieron y aun otras que con posterioridad ha realizado, aluden al tópico de la migración, nunca lo hacen de modo obvio y exclusivo. Siempre surge la duda, una duda que sostiene el planteamiento en su ambigüedad plástica, que lo convierte de hecho en referencia universal desterritorializada.

Zona de selección (2003), obra que lo representó en la VIII Bienal de La Habana, funciona como síntesis de la postura de Alain Pino. Aquella pieza potenció al máximo el juego con los sentidos de la misma y de los materiales. La transparencia y flexibilidad del acrílico permitía ver a los personajes retratados por delante y por detrás en el arqueo de sus torsos, el aluminio fue el enlace entre ellos permitiéndoles respirar, y simular a un tiempo ser parte del oleaje o de una secuencia de ADN. El espectador cargó más con la duda, que con la certeza, de si tan sólo se refería al emigrante, si la metáfora era algo más que la transferencia de problemas cardinales del ser humano que todavía impactan en la sociedad contemporánea.

La propuesta de Rubén Alpízar (Santiago de Cuba, 1965), se ha erigido en otra dirección. Su trabajo tiene una relación muy directa con la necesidad de la fe y el reencuentro con lo mítico, en medio de la pérdida de valores esenciales que la humanidad ve desaparecer, cada vez de manera más estrepitosa y veloz. El suyo es un universo conformado inicialmente a partir de la cita y la apropiación de la iconografía religiosa, recontextualizada, con posterioridad a lo cual se sumó el aderezo de la ironía siempre implícita en las nuevas obras resultantes de ese ejercicio (*La última cena*, 1993 y *Sagrado Corazón*, 1994). El hecho de apropiarse de imágenes de diferentes momentos de la historia del arte comenzó circunscribiéndose al Gótico tardío, al Renacimiento y al Barroco, sin distinción de autores y estilos pero sujeto a ciertas normativas que han sido invariables en el desarrollo de su discurso: la territorialidad, el tiempo, la cronología y la historia son desarticulados por completo. La suya es la poética del anacronismo y la intertextualidad cada vez más expandida. Esto se conjura con su postura lúdica en relación con la obra misma y su copia, y también con el espectador.

El trabajo que realiza el artista se urde a partir de lo fragmentario, y por ello tiende a lo mestizo, a lo híbrido, en tanto bebe según sus necesidades expresivas del pasado y del presente de manera impúdica. De hecho ha cultivado escenas que tienen una ambigüedad en su propia composición, no sabemos a ciencia cierta si verlas como retratos o naturalezas muertas (*El Dorado*, *Ojalá que llueva té* y *La noche acunando a la luna*, todas de 1998). Alpízar no está interesado en la originalidad, rinde por el contrario un homenaje a la copia, pese a lo cual su obra tiene el sello distintivo de su postura humanista y el tono lírico que casi siempre de ellas emana, en esa narración lateral que pasan a ser sus crónicas en relación con el gran relato de la historia.

En su recorrido hacia lo mítico Rubén Alpízar ha ido dejando evidencias, a la manera de crónicas y parábolas, acerca de los anhelos y ansiedades humanas. La encarnación más acabada de esto se encuentra justamente en la serie *El vértigo de la libertad* (2000-2005) con la resurrección de Ícaro, su insaciable ansia de volar y su eterna caída. Para construirlo y recrear las múltiples escenas de su brusco descendimiento recicló numerosas figuraciones. Si el artista había respetado con anterioridad –hasta donde era posible– el orden interno de los cuadros de los que se apropiaba, a partir de esta serie traspola cuerpos completos tomados de obras de El Bosco, Brueghel y muchos otros artistas, escuelas y épocas de la historia del arte, según sus necesidades expresivas, tratándose de aldeanos, músicos, ladrones, locos o cuerpos de Jesús. La concentración de los hechos dentro de nichos, perfectamente engañosos a la vista, que habían tenido su origen en piezas realizadas en 1988, pasan a partir de aquí a ser el escenario de una acción recurrente (la caída) y a consolidar la teatralidad de lo representado, reforzando el encierro en situaciones que crean una reacción claustrofóbica, pero estas obras centradas llevan implícito además otro sentido: el de convertirse en un refugio para la verdadera espiritualidad.

A partir de su exposición *El gran juego* (galería de 23 y 12) en el año 2000, momento en que se presentaron dos de sus nuevas series, una con el título homónimo y la otra nombrada *El sabor de la democracia*, Rubén Alpízar más allá de parodiar la apariencia de las imágenes de los videojuegos, le tomaba el pelo al público al simular el posible manejo de manivelas inútiles incorporadas a las piezas. El surrealismo del cual Alpízar es heredero –y constituye un homenaje constante a Dalí pero de manera especial a Magritte– se toma cada vez más vigoroso, cosa que se hizo notar, junto a la lógica continuidad de lo iniciado en la anterior muestra (*Cuban Barbecue Express*, Fundación Havana Club, 2005), cual parodia de un mundo que se descalabra en medio del caos que es la contemporaneidad. Dentro de ese megatexto cada vez más dilatado que es la obra de este artista, donde siempre hay espacio para un finísimo humor y un inobjetable acento poético, se ha suscitado un



giro en cuanto a la agudeza de las reflexiones sobre la incertidumbre de todo lo que amenaza a la humanidad, y el propio artista pasa a ser un protagonista más entre los muchos personajes que pueblan su pintura, autorretratándose por primera vez como parte de las escenas y también en solitario, poniendo su cuerpo como sustancia a la que no le son ajenos los dolores, la alegría, la frustración o el sueño de la noble naturaleza que aún queda de lo humano.

La obra de Franklin Álvarez (Camagüey, 1971), por el contrario, tiene una relación más directa con la realidad inmediata y cercana, con lo que se vive en las calles de la ciudad. Su habilidad en cuanto al retrato y el dominio de la anatomía humana, anterior a sus años de estudiante del Instituto Superior de Arte, lo hizo llevar hacia las cúpulas donde estaban las aulas el entorno marginal de unos personajes inusuales en aquel contexto cultural: los fisiculturistas, individuos que el habla popular ha designado como «mechadores». Sobre estos «cultivadores» del cuerpo existen numerosos ejemplos en la pintura del artista antes de 1998, como es el caso de *El ejercicio ayuda a pensar*, pero aun después de ese período, ya graduado, su obra nunca se ha desprendido de los sentidos y significados que le aportaron aquellos cuerpos afanados en ganar el maquillaje de la musculatura, lograda a partir de la fuerza física y la persistencia del macho (aunque desde hace tiempo el cultivo del cuerpo buscando la hipérbole del músculo no es sólo asunto de hombres).

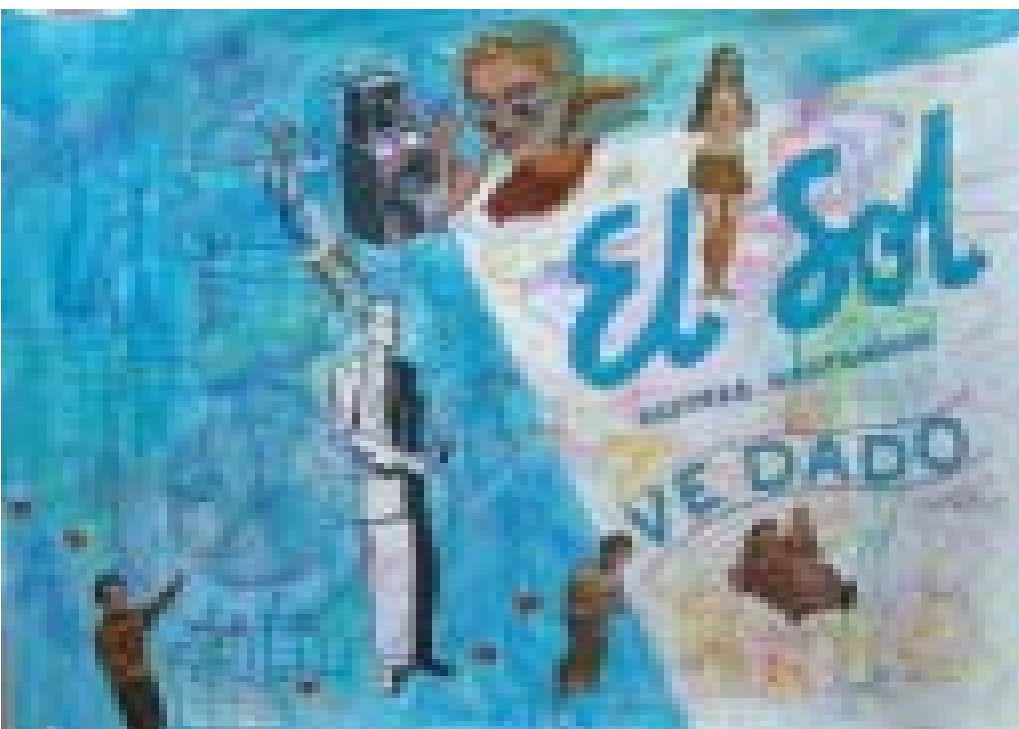
La exposición *Cosas del querer* (Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, 1999), se centraba en varios juegos. Uno, el juego de las apariencias, al establecer dentro de las mismas obras un nexo entre los implementos utilizados para desarrollar los músculos (como los diferentes tipos de mancuernas) y las cremas y cosméticos de los arreglos femeninos, emparentados en general y realmente por su utilidad: alterar el estado prístino de la apariencia física. Otro fue el hecho de marcar –no sin ironía– la posibilidad de ver el ejercicio como una pintura que se da al cuerpo, al mismo tiempo que el arte es también el adiestramiento de una musculatura diferente, topológica. Fue esa la razón por la

que estuvieron retratados en aquella ocasión, no sólo algunos de sus condiscípulos y el propio artista con los torsos desnudos, sino también un profesional en esas lides de moldear el cuerpo.

Aquel fue el lugar donde primero fueron expuestas esas tablillas (instalación *Pizzería La Sublime y Platos Fuertes*), que son usadas indistintamente en cafeterías estatales y particulares, pero, a diferencia de estas, lo que ellas anunciaban no eran precisamente alimentos, sino otro tipo de «comida»: segmentos de cuerpos de mujeres y hombres, cuyo precio ascendía en la medida en que se acercaba a las zonas erógenas más llamativas. Cada figura ostentó su propia geografía. Mujeres que parecían hombres, hombres «afectados» en su actitud y también personajes de ambos sexos que sencillamente exaltaban, a partir de su postura, el sexo. Evaluar esa jugarreta es ver en ello no sólo el posible cambio de roles tomado de la escena postmoderna, sino también la alusión al uso del cuerpo como mercancía, el juego de oferta y demanda relacionado con la prostitución en cualquier medio, incluido el nuestro.

Todo esto lleva a ver la obra de Franklin como crónica del entorno en que él vive. Entorno contaminado, marginal; sitio justo donde se generan alternativas de sobrevivencia y se innova a partir de necesidades esenciales, como ha dicho el propio artista. A eso se refiere *Se permuta* (1998), donde en una apropiación sutil de un cuadro de Repin, artistas que como él fueron estudiantes del Instituto Superior de Arte y provenían de diferentes lugares del país, se afanaban en traer un barco a tierra. Tierra que aludía a esa problemática de las migraciones internas de la isla, del desplazamiento de las poblaciones rurales hacia las ciudades.

Otro tanto puso la exposición *Mi trabajo es usted*, en cuanto a la mentalidad calculadora de hombres y mujeres de hoy, del dilema de los agromercados en que casi siempre te «tumban» dos onzas por aquí, media libra por allá, asunto de medida o desmedida que enunciaban también, ingeniosa y simbólicamente, el uso de cintas métricas. De esa sustancia, de ese movimiento del vivir cotidiano, de lo supuestamente simple, donde la vida pasa a veces a ser un verdadero *ring* de boxeo es de donde arranca la instalación *Surtidor* (2005). Un surtidor, falso manantial que en lugar de reciclar el agua para su continuo movimiento, lo que se recircula de modo constante es el destino de los humildes y maltratados por las circunstancias, cual sacos de boxeo una y otra vez golpeados en la corriente del tiempo. De esos, y en particular de aquellos que viven en la calle y tienen todavía menos que perder –los llamados «buzos», que hurgan en la basura buscando alimentos o cualquier otro desperdicio «reciclable»– llama la atención *Clavado*, ese trampolín con distintas opciones de altura para la tirada (o medidas posibles de degradación social y humana) que sólo da la posibilidad de lanzarse hacia el interior de tanques para



Página 36

Obra de Alain Pino,
Sin Título, 2006.

Página 37

Obras de Douglas
Pérez. Arriba: *Iniciativa
privada*, 2001, óleo/
tela, 120 x 110 cm., y
abajo: De la serie
«Vedado», 2005,
tempera/cartulina.

Página 38

Arriba: Reinerio
Tamayo. *El dolmen* de
Mondrián, mixta/
lienzo,

65 x 54 cm.

Abajo: Franklin
Álvarez, *City play*,
óleo/tela, 2005
111 x 130,5 cm.

Página 39

Izquierda arriba:
Reinerio Tamayo.
*La virgen de los
colores*, mixta/lienzo,
81 x 60 cm.

Abajo: Franklin Álvarez.
Underwater, 2005-2006,
óleo/tela, 80 x 60 cm.

Derecha arriba: Rubén
Alpízar. *Cuban barbecue
express*. 2004, acrílico/
lienzo, 1,20 x 43 cm.

Abajo: Rubén Alpízar.
El sabor de las lágrimas,
2005, acrílico/lienzo,
55 x 46,5 cm.

desechos, tan comunes en cualquier ciudad del mundo. Es una pieza, en extremo sarcástica, que ahora mismo invita –desde su emplazamiento en la IX Bial de La Habana– a pensar sobre el destino de los *homeless*, nombre que tienen estos seres en otras partes de este mundo.

El ingenio y la ingeniosidad (aunque parezca redundante) son dos elementos que en sus precisos sentidos acompañan a Douglas Pérez (Villa Clara, 1972) en la construcción de su discurso. Este se sostiene a partir de un reposicionamiento de la identidad, asunto sobre el que vuelve de continuo tras tomar para ello la corriente costumbrista del siglo XIX y recuperar los valores –en tanto fábula– de lo realizado por Víctor Patricio de Landaluze, Eduardo Laplante, Federico Miahle, Valentín Sanz Carta, y todos aquellos artistas venidos de Europa que dejaron una huella de lo que aquí vieron. Douglas retomó además lo hecho por los cubanos Guillermo Collazo y Leopoldo Románach, vinculado este último junto a Sanz Carta con los momentos iniciales de la Academia de San Alejandro.

Según Douglas Pérez, las obras que él ha realizado «hacen un trayecto dentro de su propio cuerpo, y descubren [...] cuán lúdica y espectacular es en su anatomía»³, declaración esta que no puede ser entendida al margen de ese humor suyo que busca propiciar la reflexión.

En la exposición colectiva *El oficio del arte* (1995), pudo apreciarse cómo el artista simulaba ser tan sólo un apropiador. No obstante, Douglas sobrepasa ese estatus, al convertir las obras en (re)ediciones de ese pasado visto desde una perspectiva que es la suya; elucubraciones que trascienden la mera apariencia para entregar piezas travestidas que comportan una mirada desprejuiciada sobre tópicos que otros niegan, mientras él los asume cual forma «otra» de interpretar nuestra identidad con un sentido que incorpora el humor gráfico en tanto recrea el sentido de una ilustración dentro de una estructura paródica.

Es oportuno precisar que sus alusiones a las litografías de Eduardo Laplante, referencia

notable en una parte de su discurso, tienen un carácter tautológico al estar conectadas con el ingenio azucarero. Ese «ingenio» es símbolo, metáfora que trasciende nuestra condición de isleños. De ahí su carácter reiterativo, el símil de su significado con la inventiva, esa capacidad de improvisar de los cubanos mientras, por otra parte, esos colosos que fueron productores de azúcar determinaron una manera de vivir en esta isla. Manera de vivir que fue montando –sobre el azúcar y todo lo que ella implicaba para la economía del país– una época sobre otra, escrituras de la historia que tienen en su origen el sostén de una sociedad basada en la manufactura, aspecto este que guarda una estrecha relación –entre otras cosas también muy significativas– con la cultura y con la política.

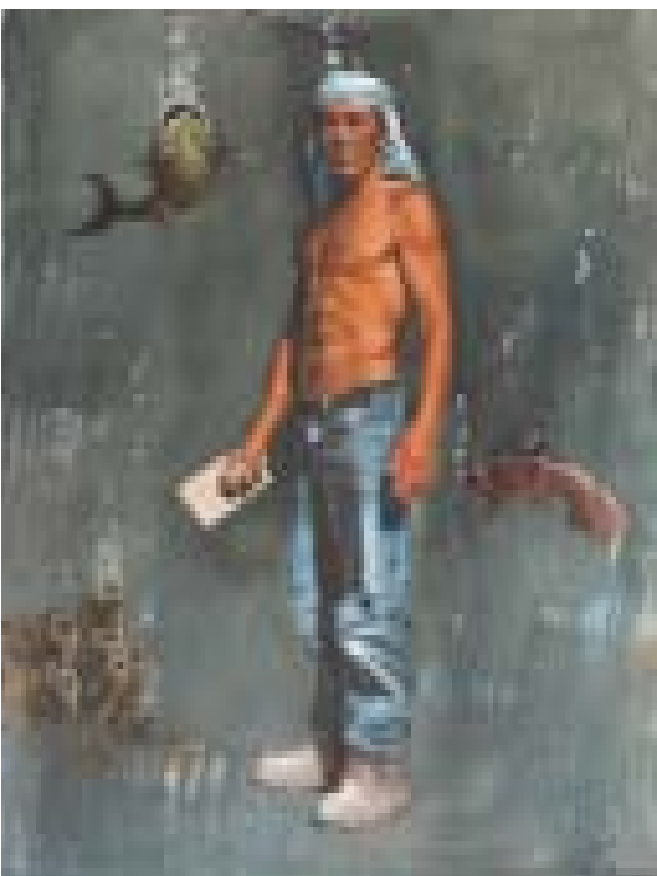
Douglas Pérez es poseedor de un virtuosismo técnico que ha puesto al servicio de ese simulacro que son sus realizaciones, las cuales quedan definidas a partir de

ciertas normativas suyas (como sucede con las reglas de los juegos) y dinamiza cualquier noción encartonada de la identidad y la cubanía, manejando a su antojo el choteo y la ironía como elementos consustanciales en cada una de sus propuestas, ya sea en una pintura o en una instalación.

Sus exposiciones personales: *Cómo acabar de una vez y por todas con la cultura* (1995), *El ingenio de la imaginación cubana* (1996), *Ayer me dijeron negro* (1998), *En la otra acera* (1999), *El buen cuadro y la mala idea* (2000), *Calicanto* (2001) y *Las Flores del mal* (2004), fundamentalmente, tienen signos que una y otra vez volveremos a ver: la presencia de lo negro por su papel tan importante en nuestra cultura, y además a la mujer como concepto, al establecer un vínculo entre ella y la historia. Ese es su modo de entender a esta última cual metáfora de condición femenina. Definitivamente cada una de sus muestras personales ha puesto en evidencia la capacidad de Douglas para asimilar cualquier tipo de expresión que le aporte a su trabajo. Su mirada al pasado no es nostálgica. Lleva implícita la intención de rescribir toda una memoria que le ha llegado fragmentada e incompleta, con innumerables espacios de silencio que se interponen con sus intereses como artista de aprehenderla a partir de lo poco que se conserva en este sentido. Eso es lo que lo ha llevado a construir anécdotas, como una manera de volver al contexto donde fueron concebidas ciertas imágenes y los elementos que las condicionaron, hecho que valida hasta cierto punto esa condición neohistoricista que muchos hallan en su proceder. Todo lo apuntado con anterioridad nos hace concluir, tras evaluar su trabajo, que cada pieza implica además un comentario crítico –casi siempre de manera indirecta– acerca de la actualidad más inmediata. La visión humorística que el artista asume no contamina el espacio de respeto que reserva para lo sacro, las creencias y la fe de la gente dentro de ese gran simulacro que es toda su obra, donde (re)define y (re)edifica nuestra identidad sin eludir al humor como parte significativa de esta y de la psicología social del cubano. El humor funciona como ardor en sus «chistes elegantes» y al nutrirse de una tradición bien amplia en ese sentido, suscribe la condición de vanguardia de ese humor. Condición tantas veces negada, en ese privilegio concedido históricamente a las «bellas artes».

Todos los miembros del *team* han sido presentados, y aventurarse con ellos conduce a ciertas conjeturas que el juego promete, a partir de datos acumulados en su trayecto hasta aquí. En primer lugar debo precisar que este equipo de artistas lo componen graduados de diferentes promociones del Instituto Superior de Arte, y en ellos se manifiesta un poco de esa pluralidad





mantenida dentro de la artes visuales cubanas durante las dos últimas décadas. A ellos, como grupo transitorio para asumir el proyecto que ahora presentan en Espacio abierto –la galería de la revista *Revolución y Cultura*–, los une por una parte el hecho de beber de esa fuente nutricia que es la cultura popular y sobre todo la oralidad de la misma en su sentido más amplio. Por otra parte, muchos son los juegos en los que cada artista se ha adentrado al establecer las líneas generales de su discurso, desde la apropiación, la cita, la manipulación y los subterfugios que ellos han utilizado para expresar contenidos diversos, sin olvidar ese interés por comunicarse con el público de un modo más activo, sutil a veces, directo otras. El juego que se está jugando aquí tiene que ver con la reflexión que busca el humor, a partir de esa cualidad heurística suya que señala algunas aristas de la vida que no pueden seguir siendo acalladas o miradas con indiferencia. Aquí está permitido el disfraz, pero por favor quítense las máscaras antes de hacer juego.■

NOTAS

¹En: Caridad Blanco. «Tamayo, una conga en el edén». *La Gaceta de Cuba*, La Habana, No. 5, 2002, p.53.

²Citado por Antonio Zaya en: «De la vida propia del arte: de la vida ajena». Catálogo. VIII Bienal de La

Habana. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Madrid: Artes Gráficas Palermo, S.L., 2003. p.41.

³Douglas Pérez. Catálogo. *Los dados de medianoche*. La Habana: Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, 1994. p. 26



LA FILOSOFÍA DE TOCADOR REVISITADA

Rafael Acosta de Arriba



Poeta, ensayista y crítico de arte. Ha colaborado en numerosas publicaciones.

Cuty Ragazzone

IZQUIERDA:

Arriba: *Baño público con frozen*. Tinta/cartulina. 2005
Izquierda: *La pura*.

Tinta/cartulina. 2005.

Derecha arriba: *La tina*.

Tinta/cartulina. 2004.

Derecha abajo: *La pura*.

Tinta/cartulina. 2004.

En la cultura occidental el pensamiento sádico –que no sádico– rebrota por aquí y por allá recurrentemente. Las artes visuales han sido uno de sus territorios favoritos y probablemente, Cuty Ragazzone (Gustavo César Echevarría, su verdadero nombre), uno de sus exponentes más leales dentro del fenómeno del arte cubano contemporáneo. El inefable marqués dejó una huella profunda en la literatura, el teatro y las artes visuales, huella que se renovó en la medida en que su ideario fue divulgado y conocido en la modernidad y, en años más recientes, por importantes estudios de escritores e intelectuales.

La obra de Cuty atraviesa zonas sutiles de todo lo que el marqués pene-

tró con su afilada sagacidad; como casi siempre sucede con los buenos mestizajes y apropiaciones, el resultado suele ser una propuesta que contiene los valores de la idea original más los aportes del valor añadido por la transmutación.

Aunque Sade despreció y desconoció el concepto *amor* hay que reconocer que toda su obra produjo, con el tiempo, un invaluable servicio a las percepciones del amor en sus códigos occidentales. Esto lo pudo lograr por la potenciación del concepto deseo y sus connotaciones transgresoras. Las imágenes de Cuty no representan las torturadas víctimas del libertino, sino gozosas mujeres en sus rituales íntimos del *toilette*, féminas que, según Arturo Arango, lo que ostentan es una enorme necesidad de que las miren, es decir, son hijas de lo lúbrico, frutos del deseo y la delectación. Cuando Cuty confiesa «soy un fisgón de los flujos del alma» está adoptando una posición coherente con su imaginería plástica: hibridación de las profecías del cuerpo con los sentidos místicos del alma. Flujos del alma es una frase llena de significados enigmáticos, vista así fuera de contexto, pero cuando esos flujos espirituales pueden fisgonearse entonces vamos entrando en su juego conceptual, el del voyeur que se excita con el ejercicio de mirar lo que no se debe ver. El erotis-

mo habita en el reino de la imaginación y Ragazzone lo sabe, de ahí que sus ninfas no exhiban una completa desnudez, sino se muestren solo en paños menores y en poses de exquisita sugerencia.

Esa voluptuosidad a veces llega a la caricia homoerótica entre jóvenes damas o a la sospechosa cercanía de dos hombres en un urinario público. La idea es clara, un erotismo por presagio o por consumación del gesto íntimo, que lo rodea todo, el baño y sus connotaciones sexuales y sensuales, el tocador como catedral de la intimidad y de las más inconfesables relaciones entre las personas.

El vehículo sobre el cual Cuty arma todo su discurso es un excelente dibujo hecho con desenfado, como ejercicio *bad*, pero sin llegar a serlo. Lo espontáneo es más que evidente en su forma de hacer, una espontaneidad que no llega a ser *naïf* por mucho que diversos críticos noten dicha características en su obra. No hay ingenuidad por ninguna parte, todo está muy bien pensado: el concepto, los fines, las influencias, el sentido hacia donde dirige sus pasos como artista, la filosofía de la cual bebió para estructurar sus estrategias pictóricas.

Tampoco hay obscenidad en su iconografía como han apuntado algunos críticos, hay juego, retozo, insinuación, como en el erotismo de estirpe, pero no hay una vocación escatológica a ultranza. Cuty sugiere y en esa táctica imprime el sentido de la dramaturgia lúdica y voluptuosa de sus personajes casi siempre femeninos, casi siempre muy sensuales.

Cuando se analizan los títulos de sus exposiciones y el de muchas de sus obras, la referencia a lo sexual es evidente. «Sexo, placer y violencia», «No apto para menores», «La muerte no tiene nalgas», «Mujeres patas arriba», «MeArte en la pared», etc, configuran un discurso que nos remite sin muchas dilaciones al aliento filosófico del marqués de Sade, a mi juicio una de sus figuras tutelares.

Procedente de las letras, Cuty publicó en 1994 un breve pero sustancioso libro sobre Raúl Martínez, uno de los grandes artistas plásticos

cubanos del siglo pasado, introductor del arte pop, abstracto de alto rango, fotógrafo y todo un personaje en el panorama artístico e intelectual de la recta finisecular. Cuty lo conoció bien y aprendió mucho del maestro, pero ese acercamiento comenzó por una relación de interpretación de la obra de Raúl, más bien un ejercicio de crítica de arte que de comunión artística. Conferencista también, Cuty se lanzó tiempo después a practicar la pintura y el dibujo, y ahí mismo quedó atrapado.

Haré una rápida digresión, el tema lo amerita. El tratamiento del cuerpo en el arte de occidente en la última centuria ha sido pródigo y diverso. Ya desde el primer cuarto del siglo XX, en la misma medida que las

diversas influencias en la obra de Cuty, pero me atrevería mencionar a Gustav Klimt, Pierre Klossowski y Eric Fischl como los más importantes, seguro que también Duchamp por su sustentación del retrete como objeto artístico y todo lo que su obra significó para el arte del siglo XX.



«Cada hombre oculta un infinito»

Octavio Paz

diferentes vanguardias iban agotando sus recursos expresivos, muchos de sus mejores representantes comenzaron a centrarse cada vez más en el potencial simbólico del cuerpo humano. Futuristas, cubistas, dadaístas y surrealistas, estos más que ninguno, encontraron en él nuevas fuentes de inspiración que le permitieron mejorar viejos esquemas impuestos por la tradición. Más adelante el *performance* y el *body-art* fueron los vehículos para que muchos artistas occidentales intentaran vincular arte y vida saliéndose de los marcos cerrados de museos y galerías. Estas acciones plásticas que tuvieron en los 60 y 70 una fuerza considerable se prolongaron hasta la actualidad para dotar al cuerpo de nuevos significados.

Las más recientes tecnologías también han aportado lo suyo en esa suerte de diálogo infinito entre el cuerpo y sus posibles recreaciones. En la plástica cubana, desde Carlos Enríquez, Servando Cabrera, Umberto Peña, Osneldo García, Roberto Fabelo y Aldo Soler, por citar solo algunos, hasta llegar a Cuty, el tratamiento erótico del cuerpo ha sido una práctica constante y fecunda. Pienso que las influencias en el plano nacional provienen de Raúl Martínez y algunos de estos nombres. En cuanto al arte internacional intuyo



Citaré in extenso a Cuty en declaraciones publicadas a finales de 1998 en el Catálogo al II Salón de Arte Contemporáneo. Allí dijo: «Mi trabajo constituye una exploración en zonas vitales de la vida del hombre. Momentos de intimidad, actitudes cotidianas habitualmente ocultas, como pueden ser el acto de orinar, el baño, el desnudo, poses, comportamientos singulares, privados (donde puede estar incluido el erotismo); en tanto temas históricamente retratados y expuestos por el arte. Desde esta perspectiva y partiendo de nuevas necesidades investigativas relacionadas con el actual desenvolvimiento del discurso plástico, me intereso por vincular urgencias pictóricas, el uso de la fotografía (intruso observador de la vida ajena) con temas y tramas diversos que indagan en todo aquello que «no vemos», en lo privado, dentro del medio social y urbano que nos rodea y los inexplicables mecanismos de la psiquis humana».

De estas palabras me interesa comentar dos asuntos. El primero se relaciona con la utilización de la investigación y el estudio del arte contemporáneo para elaborar su poética, algo que tiene su natural origen en su procedencia de la crítica; lo segundo, la oración final en la que se refiere a su interés por los inexplicables mecanismos de la psiquis humana».

Ambas precisiones me confirman que su obra es orgánicamente cerebral, algo curioso cuando el resultado es una imaginería tan desenfadada y aparentemente simple. Aún no sé si Cuty conoce a fondo la literatura de Sade, carencia que trataré de solucionar en un próximo acercamiento a su obra, pero creo que no importa mucho, la presencia del marqués está ahí, es tangible, una consecuencia natural en una cultura inagotable y promiscua como la occidental.

Resulta interesante hacer la siguiente operatoria sobre su percepción por la crítica, creo que nos ofrecerá un diorama de matices sobre como ha sido visto Cuty por los que se ocupan de juzgar. Para Rufo Caballero es un típico post moderno de la periferia capaz de adueñarse del centro con elegancia, aunque al

mismo tiempo le señala cierto provincianismo e incapacidad para entender su propia pintura de acuerdo con las coordenadas culturales que esta requiere. Roberto Ávalos lo ve con aire naif y dado a la interpretación psicológica de sus personajes lo que, entre otras cosas, lo ha llevado a explorar posibilidades francamente nuevas en el erotismo plástico contemporáneo. Janet Batet, por su parte, marca algunas de sus influencias plásticas, subraya su capacidad de utilizar el baño como tema filosófico y lo vincula a posiciones del cubaneo con relación al retrete y al tocador.

Otro de los críticos opinantes es Tony Piñera, quien considera a Cuty como un producto directo de la ruptura artística de los ochenta, observa su desplazamiento del color hacia la sobriedad de los blancos, los negros y grises y le concede un merecido lugar en el contexto plástico nacional. Arturo Arango, sin pretensiones críticas, retoza con la ricura de las poses de las modelos *ragazzonianas* y le agradece su capacidad de colocarlo como espectador y buen voyeurista en los mismos baños donde ellas escenifican. Andrés Isaac Santana lo considera el más locuaz intérprete de una poética del baño que el propio Cuty ha logrado colocar en el escenario de los relatos visuales cubanos. Reynaldo Montero, en la misma cuerda que Arturo, contrapuntea la dramaturgia de las figuras masculinas y femeninas de las obras de Cuty subrayando la mayor riqueza vital de estas últimas. Para Magali Espinosa es un prestigiatador que inventa posturas corporales dislocando los referentes tradicionales de las poses publicitarias y situándolas en un plano crítico. Wendy Navarro lo ve posmoderno con diversas influencias que van desde Ingres hasta David Salle, lo califica profanador de arquetipos y dismantelador de retóricas afirmativas de ideales. Juan Carlos Rivas lo asume como un comunicador que será recordado por desnudar metáforas, sugerencias y pretextos. Por último, el salvadoreño Julio Villarán cataloga la obra de Cuty de profundas dimensiones socio-morales y también lo clasifica dentro del postmodernismo cubano.

Esta saga de apreciaciones consigne algunas coincidencias y marca las naturales discrepancias. Se observa una pluralidad de enfoques que hablan de una obra breve, pero que ya origina suficiente literatura crítica. Sus exposiciones crecen rápidamente y aumenta el diálogo con públicos y especialistas. Este año ha expuesto tres veces y en cada entrega, Cuty se muestra más dueño de su discurso.

Comencé por Sade y sus relaciones con la obra de Cuty y concluiré de igual forma. Se trata de una obra crítica que no celebra la realidad sino que la interroga, utilizando recursos paródicos y lúdicos. El erotismo le ha servido como elemento unificador de su propuesta toda. El cuerpo de la mujer, sus posturas, sus juegos sensuales en el baño, la insinuación más que la desnudez directa, son caracteres que configuran una imaginería erótica de principio a fin. Si el arte, entre otras significaciones, es la traducción sensible del mundo, Cuty interpreta zonas de nuestra condición humana para recordarnos precisamente eso: la delicadeza de esa condición. Lo sadeano viene en la descodificación de arquetipos fríos e insensibles y en ese regusto por ir a las esencias de nuestra humanidad. Recordemos que el terrible marqués encontró en la sexualidad, en la lucha sin cuartel contra las moralinas variopintas, un arma para enfrentarse a las mojigaterías y falsedades de su época. La filosofía del tocador desbordó los propósitos originales de su autor y Cuty halló también un vehículo expresivo por esos derroteros, los asimiló y los aplatanó, ese es su mérito. Sigamos esta obra con curiosidad y deleite y nos encontraremos, casi seguro, con evoluciones y rupturas que ya se pueden sentir. El artista apela más a la razón que a los sentimientos (otra similitud sadeana) y este rasgo lo conducirá a cambios necesarios y saludables en sus temas y formas. Perteneciente a una rica tradición, su obra se despliega en un contexto en el que las búsquedas necesitan de hallazgos, y Cuty lo sabe.■



SI NO ENCUENTRAS LA LUZ, INVÉNTALA

Imágenes e imaginación en René Peña

Jaime Sarusky



uando se escucha a René Peña lo primero que uno quisiera preguntarle es cómo fue su acercamiento a la fotografía ya que ejercía tal seducción en él que se hizo medio y fin, herramienta insustituible.

A pesar de que intenta fijar el momento en que comenzaron sus peripecias cámara en mano, no lo recuerda. De niño le gustaba. Sin embargo, como su casa era vecina de la sede del Buenavista Social Club, podía abocarlo más a la música que hubo de estudiar, que a la inclinación por la imagen congelada.

Y aunque ésta no centraba la atención del entorno familiar –la madre era maestra y el padre, pintor de brocha gorda– todo comenzó realmente cuando encontró una cámara de su mamá en la casa. Era americana, de cartón. Al parecer la utilizaban con frecuencia después de que nacieron él y sus hermanos, puesto que hay constancia gráfica de esos acontecimientos. Tal novedad despertó su interés y su curiosidad, a lo que se sumaban, igualmente, las fotos que observaba en revistas y otras publicaciones que caían en sus manos.

Con la fotografía, profesión manejable, podría reproducir la realidad, ver cómo serían las cosas en las imágenes. Entonces ni se hablaba del color. Ese mundo seguía siendo en blanco y negro y además, había estudios fotográficos en todas partes. Así, oprímia el obturador en su casa, en la calle o en la playa, entre los familiares y los amigos. Y de pronto se dio cuenta de que le quedaban bien, que a la gente le interesaban. Pero más que del contenido, necesitaba el conocimiento técnico de la disciplina.

René Peña.
S-T/Untitled
(1994-1998).

Se aprende porque alguien lo enseña o porque se estudia, pero él no estudiaba ni conocía a nadie que pudiera orientarlo. Simplemente, observó cómo se hacía una foto, cómo la podía reproducir y lograr que estuviera correcta técnicamente. Sin embargo, no conserva las de esa época porque las regalaba.

De muchacho había estudiado música durante cuatro años en el Conservatorio Caturla. Primero, violín; después guitarra, con un profesor particular. Pero al buscar un paralelismo con sus compañeros de estudios, se daba cuenta de que aunque quería expresarse a través de este arte, no sería un músico interesante; iba a quedar, quizás, para leer partituras y tocar en la Sinfónica. Después trató de pintar y de escribir, pero igualmente se dijo que no.

En otro tiempo hizo deportes y la fotografía se convirtió solamente en la existencia de una cámara que estaba en la casa, ahí. No obstante, de vez en cuando salía a comprar un rollo y a disparar con su cámara cada vez que se le antojaba. Las mostraba y para su sorpresa la gente reaccionaba bien.

Andando así, una noche encontró en la casa un libro de fotografía del crítico Orlando Hernández y lo estuvo leyendo. Entre otras cosas, el análisis de una fotografía de Ansel Adams, el paisajista norteamericano. Era el significado de una foto de las raíces de un árbol. Y comprendió que, además de imagen, también era un medio de expresión. Empezó entonces a hacerlas bajo la influencia de lo vivido, de las cosas que había visto: la calle, la gente. Desde ese momento supo que expresarse no era suficiente, que debía interesar. Y esos primeros tiempos los asumía y los sigue viendo como una época de entrenamiento. Se sumergió en la biblioteca, donde leía obras de buenos autores.

Hizo fotos de arquitectura, retratos, aunque no eran tan espontáneos. Ya trabajaba con iluminación. Después halló libros que abordaban ese tema. También composición. De la biblioteca a la calle con su camarita, una Smena de ochenta pesos. Consiguió un fotómetro para medir la luz. Además de la arquitectura habanera, quiso hacer paisajes: rural, marino, urbano, es decir, abarcar casi todas las vertientes del oficio.

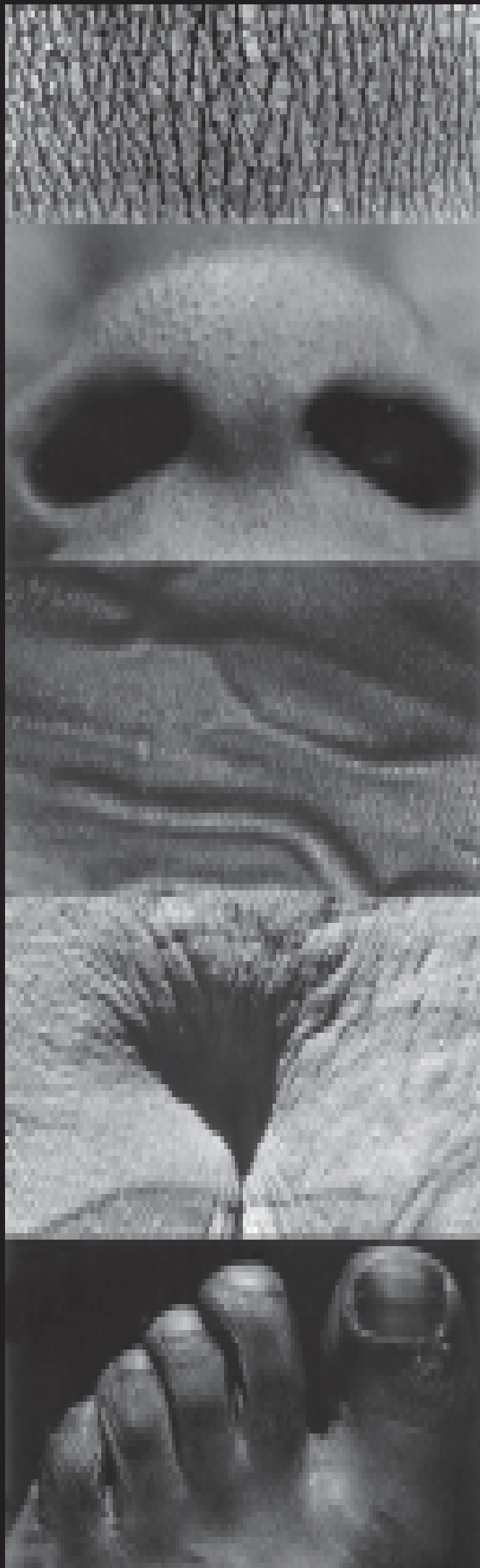
También trató de trabajar un tiempo en la prensa. Conocía a Rocamora, fotógrafo de deportes, y se iba a los estadios y a la Ciudad Deportiva. Se fabricó un lente con unos tubos de hilo y les puso unas lentillas soviéticas. También un telefoto. Fue a cubrir una competencia de atletismo, y él, felicísimo. Cuando llegó a la casa escucha que en el noticiero de televisión dicen «hoy se celebró en el Pedro Marrero el evento provincial más cual». Mientras, observaba las cámaras paneando, y de pronto se descubre a sí mismo con un tubo negro, el telefoto de su invención.

Le aconsejaron que compitiera con sus obras en concursos de fotografía. Les hizo caso y empezó a ganar premios y se dijo: la gente aprecia lo que yo hago.

Presentó un trabajo más conceptual y no se lo admitieron en un concurso. Fue decepcionante porque uno de los miembros del jurado era Raúl Martínez, a quien respetaba. Le dijeron: Compadre, ¿cómo tus fotos no están en el salón?

Hoy sabe que falló porque lo que quería decir no era interesante. Y los jurados no se pueden menospreciar. Son conocedores y se dan cuenta de todo. Ahora, que ya ha sido jurado de algunos salones y concursos, se da cuenta del porqué de la reacción de Raúl Martínez ante su obra. En aquel momento, finales de la década de los ochenta, le hubiera quedado mal. Ya la gente aceptaba lo que hacía y lo comentaba. Sabe que cuando alguien sopesa su obra, ya sea a favor o en contra, se produce cierto diálogo. Su interés mayor consiste en que la gente reflexione sobre la situación del individuo ante la sociedad; la responsabilidad de ser un ente social y la contradicción que entraña ser igualmente un individuo; pertenecer a un grupo, ya sea la familia, una institución política o religiosa, y en consecuencia saber qué implica tal estatus y cómo es la relación que se establece.

Es algo ambiguo. Por ejemplo, la serie de fotos de fragmentos del cuerpo: *Man made materials*. Se encontraba en los Estados Unidos cuando tuvo esa preocupación. Un país donde el objeto es muy importante. De alguna manera, la materia orgánica. Pero además, le atrae mucho el mundo urbano. Y así, estando en San Francisco, deambulaba por el centro de la ciudad, veía los edificios altos, a la gente trabajando; sobre todo a los que realizaban labores manuales. Eran latinos, negros y ello se lo señaló una amiga mexicana. Iban caminando y ella le decía: «Mira quienes van en ese andamio, mira quienes están allí reparando la calle: un negro y un latino». Pensó en ese hombre a quien se incorpora como la materia prima de un edificio, igual que cemento, hierro, acero, cristal.





Columnas Izquierda
y Derecha
Arriba: Obras de René Peña
de la serie
«Man Made Materials»
(1998-2001)
Derecha debajo:
S-T/Untitled
(1994-1998)

En 1998, en esa ciudad, en un espacio llamado La Peña del Sur, que dirigía un chileno, presentó unas instalaciones en las que se alternaban pedazos de edificaciones y de la calle: asfalto, metales y otros elementos, con fragmentos de personas. Era un ejercicio. Sabía lo que quería hacer aunque debía precisar los detalles formales: la cámara que utilizaría, si aparecerían personas u objetos, la distancia del objetivo, si esas imágenes serían o no figu-

rativas. *Man made materials* era una marca de numerosos productos en Norteamérica. Sobre todo calzado. Tal rótulo traducía el interés del fabricante en promocionar el carácter ecológico de su producción ya que al manufacturar esos objetos no se sacrificaron animales ni se talaron árboles... Para Peña, esa propaganda revela una hipocresía muy grande. Los objetos serán consumidos, pero de todos modos seguirá la polución que perjudicará a los seres humanos. Como son sintéticos, cree que es peor.

Otra idea se convirtió después en la serie *White Things, Cosas Blancas*. Así hubo de denominarla, no por el color de los objetos, sino porque llevan el arte de los objetos que uno consume, y les llamó blancos, porque en su obra no son «el bueno de la película» y el «malo de la película» y este último siempre se relaciona con lo negro. «Hubiera sido interesante llamarlo Black things –dice– y haber utilizado objetos blancos. Pero utilizo más objetos blancos que otra cosa por un problema de contraste.» Y para que chocara con el tipo de fotografía que registra su cámara, tiene una forma de fabricar la imagen. Le parecía mejor utilizar objetos blancos. Así, en una de las fotos, la camisa que lleva Peña es de ese color.

Cabe preguntar por qué optó por la fotografía conceptual, o si fue ésta la que lo eligió a él. De todos modos, es un camino mucho más complejo que la simple fotografía, porque en casi toda su obra hay una elaboración intelectual que en muchos casos tiene más de una lectura.

Emprendió el camino de la fotografía documental en el momento en que se estaba preparando para realizar proyectos más ambiciosos. Desde 1989 hasta hoy ha cambiado, pero siempre planteando lo mismo: el hombre dentro de la sociedad. Al principio esas fotos parecían naturalezas muertas. Las primeras imágenes son interiores. En esa época compartía con los colegas Juan Carlos Alom, Manuel Piña, Abascal, los hermanos Mayol.

Artistas en verdad interesantes lo ayudaron mucho. El hijo de Muñoz Bachs, Eduardo, más joven que él, le decía que los fotógrafos documentalistas a veces caen en un espacio medio insípido y que tal flaqueza sólo es atribuible a ese fotógrafo; si tiene una idea y la desarrolla es tan conceptual como una puesta en escena. Es decir, hay un concepto detrás de una obra o no lo hay. Puede ser más o menos complejo, pero debe haber un concepto. Después de todo, no hay tantos fotógrafos documentalistas como los que hacen fotografías *hechas*. Éste casi siempre toma la foto porque la encuentra.

Un fotógrafo es como un cazador. Sale a cazar, aunque determinado tipo de animal. Para los elefantes se busca un armamento que mata elefantes; en cuanto a los leones, se busca un fusil que le sirva para cazar leones; si se trata de liebres, lo mismo. El problema de la fotografía es saber cuál posible presa se deja cazar. A la vez, no basta que el fotógrafo documentalista que trabaja en la calle tenga un buen ojo. Algunas fotos pueden quedar muy bellas aisladamente, pero ya no es igual a la hora de juntarlas. A él le interesa que haya una coherencia.

Quiere decir que el azar no juega ningún papel en su obra fotográfica. O sea, va deliberadamente a buscar algo que él inventa, o lo arma. Como dicen los franceses, hace una *mise en scène*, su puesta en escena para lograr lo que pretende. Pero a

veces, cuando tiene la posibilidad de tirar una foto que el azar le regala, casi nunca la capta, aún a sabiendas de que será buena, por la sencilla razón que no la considera suya. No le pertenece. O sea, que Peña parte de un punto de vista muy subjetivo en su relación con lo que debe ser ese objeto, persona, situación, ambiente o atmósfera que será una fotografía determinada y no una imagen que encuentra, o que lo encuentra a él, en sus andanzas por el mundo. De hecho nunca lleva en la calle una cámara consigo, la deja descansando en la casa hasta que va a buscarla.

En algunas de sus fotos aparece un huevo. Dos de ellas las hizo en la misma época, entre 1989 y 1992. El huevo es algo muy importante en la dieta de los cubanos. Pero ahora se está diciendo que nos hallamos en otro momento histórico y económico; que sólo se debe ingerir una determinada cantidad a la semana. Aunque parte de nuestra dieta también tiene que ver mucho con la liturgia de la religión afrocubana. El huevo es un elemento que se utiliza como *limpieza*. Simbólicamente. Pero no parece que tiene tal carácter en las fotos que Peña ha mostrado.

En realidad son parte de unos interiores. Encontró esos huevos, la lata de Coca Cola que utilizaron, y él los fotografió como un elemento que manifestaba un estatus social diferente. O los casos de personas que compraban una cerveza y se pasaban toda la tarde con ella varados en una esquina. Los elementos de la santería están en la vida cotidiana. Decidió resolver algo: ejecutar los ritos; y ahora muestra algunas fotos que ilustran el tema. Ha utilizado un elemento de la liturgia afrocubana que a veces falla para resolver cosas. Dice Peña: «Se le puede pedir a los santos lo que se quiera aunque tal vez no den nada, o a lo mejor pueden ayudar un poco.»

La concepción que tiene Peña de la fotografía se mezcla con el mundo místico o místico de la religiosidad afrocubana. Sostiene que tenemos una creencia que se convierte prácticamente en una religión que él no aborda como un tema en sí, sino como parte de su tema. Se considera un ente religioso, y cuando hace fotografías es desde su punto de vista.

En un inicio trató de trabajar con modelos pero, según aclara, es muy difícil que alguien se olvide de quien es. Cuando a los seres humanos se les va a fotografiar quieren algo que los ponga fuera de situación. No se reconocen a sí mismos, y Peña quería que el modelo posara tapándole los ojos a una muñeca blanca sin que hiciera gesto alguno. Los elementos que la componen no dramatizan nada.

Está, además, la imagen del cuchillo. O sea, el hombre como depredador y, por otra parte, la creencia de que el hombre negro es de una más grande virilidad que los de otras razas. Peña afirma que aunque no cree mucho en nada de eso, juega con esa idea. Hace observar que casi nunca aparecen los rostros en sus fotos, porque lo que le interesa es mostrar a un hombre de la raza negra que lo que tiene por pene es un cuchillo.

Otro ensayo es una serie de fotos con la muñeca como centro, y se relacionan con lo que él ha denominado el síndrome de King-Kong; es decir, que sugiere que el hombre negro anda detrás de una mujer blanca. El título de esa serie es *Muñeca mía*, asunto que atañe a negros, blancos o chinos.

Lo religioso en su obra parte de un criterio conceptual. Otros artistas, explica Peña, cuando toman la religión la emprenden con ella y tratan de documentarla. Por ejemplo, cómo es determinado rito para lograr no sabe qué. Ejercicio que considera propio de etnógrafos o etnólogos. Para él, lo más importante es que el diálogo continúe.

Se refiere a los espejuelos oscuros en sus fotos. Ahora los volvió a usar. No le gusta ni le interesa que se identifique al retratado, pero quien aparece en ocasiones es él, pues trata de enmascararse y para ello los utilizó, ya que los ojos son los que más delatan. A veces también se maquilla. Le gusta crear ambigüedad en cuanto al género, ya que la gente está muy interesada en conocer al sujeto que se exhibe; y aunque no sea él quien aparece en la imagen, asocian al sujeto retratado con el fotógrafo. Ha encontrado estudiantes de historia del arte que piensan que él es gay, y no se ocupa de aclararlo. Ese sector de la sociedad tiene muchos problemas: es muy discriminado, le que provoca traumas a ellos y a sus familias. Y esta cuestión la ha tratado a veces en sus fotos, revestido en travesti que utiliza su propia imagen. En ocasiones se propone confundir. En la fotografía se convierte en un tipo sin filiación exacta que puede ser absorbido por cualquier institución. El hecho de ser deseado hace que se acerquen a él. Es como una carnada. Entonces, su objetivo desde el punto de vista fotográfico es hacer reflexionar a la gente sobre esos temas. Ya sea





porque la imagen los emplaza, ya sea porque los complace. Al final no es posible halagarlos a todos.

Ahora trabaja en dos series a la vez. Quiere hablar del hombre a partir de los objetos, ya que él es lo que come, lo que produce. Y cree que puede expresar esas ideas acerca del hombre, de la sociedad, a través de los objetos que consume. Lleva más de dos años trabajando en esta serie. Y también en otra que aborda la soledad. Se está fotografiando a sí mismo. Suele aparecer más de una vez sobre la misma imagen convirtiéndose en su compañía, él es su propia compañía. La soledad no quiere decir que uno esté solo o acompañado. Puede estar muy acompañado y bien solo. Pero cuando se está muy rodeado de gente, eso tampoco es estar acompañado. Uno se acompaña a sí mismo. En otra serie aparece besándose en un espejo. Pero el tema era más amplio que el de la soledad.

En la fotografía le gusta enfrentar problemas para luego tener que resolverlos, correr riesgos y no ser un conformista. Siempre está compitiendo consigo mismo. Pretende responderle al espectador que esté equivocado o que desee seguir dialogando con él. Y que se convierta en algún tipo de careo, de debate.

Su aspiración: ser como un espejo, mostrar la imagen que tiene o que proyecta la gente, que se vean y no se quieran ver de esa manera. O que se identifiquen.

Desde finales de la década de los ochenta hasta 1993 trabajó en una serie que llamaba *Hacia adentro*. Son interiores. Le sucedieron *Ritos* de 1992. La primera serie tiene que ver con él, personalmente. Observaba, con visión de fotógrafo, el medio social donde se educó. Pero ya partió del barrio y sus amigos de aquella época quedaron atrás. Hizo un estudio por la vía de retratos del medio donde se desenvolvía, donde se siente mejor con ellos, los de su barrio. Ahí tuvo gran parte de su educación, de su forma de vida, de las mujeres, de cómo las tratan. Se refiere a su mujer, a su hija, a la madre, a las amigas. Los conceptos que tiene de la vida: cómo son, de dónde provienen. Tenía y tiene familiares con distintas creencias. La abuela, católica; el abuelo, comerciante, era masón; el padrino y su hermano eran abakuá; el padre, muy integrado a la revolución; la madre, maestra. La santería siempre dando vueltas en la casa. Cree que fue una buena combinación. Primero, porque sabe que no es fanático de nada. Dice ser tolerante. Sin embargo, la palabra *tolerante* tampoco le gusta, pero no encuentra otra. «Tolerante es lo que te permito hacer. Y nadie tiene que permitir hacer o no hacer. Me nace poder convivir con todos. Yo no tengo que atacar a nadie. Eso me ha hecho más dúctil.» Piensa que a pesar de las contradicciones, en la familia se querían mucho, ha estado muy unida.

En *Ritos* observaba la religiosidad que se movía a su alrededor. La imagen de la cascarilla con la cruz traduce la mezcla: es decir, la cruz es un símbolo católico y la cascarilla es un elemento de la liturgia afro. Cuando la gente se acaba de bañar, que considera que se debe proteger, con la cascarilla se hacen cruces en el cuerpo. Y ahora las religiones afrocubanas utilizan incienso. Cosa nunca vista. Y ya no hay tambor nada más, hay violines. Ante elementos que tienden a homogeneizar, el hombre se defiende, quiere ser diferente el uno del otro.

Después fue la serie *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*, título que tomó de una película de Peter Greenaway. Ya en el período especial la sociedad cubana empezó a cambiar. No sólo se exacerbaban las manifestaciones más individualistas, las cosas también se tornaron más duras y difíciles.

Entonces René Peña decidió encerrarse a trabajar en la casa y el enclaustramiento duró dos años; y lo más duro fue que dejó de relacionarse con su gente.

De pronto el ambiente de colectividad que había entre los artistas que compartían ideas y se ayudaban los unos a los otros, se empezó a deteriorar. Como decía una amiga suya: «¡Quítate tú para ponerme yo!» Eso lo afectó mucho. Se propuso representar tipos sociales del momento. Hizo una foto que tituló *Solitario*, es decir, alguien próspero económicamente que, sin embargo, se queda solo.

Otra foto la hizo en una temporada fuera de Cuba y tiene que ver con la que podría ser su brújula en la vida: uno busca la luz y, si no la encuentra, se la inventa. ■

Arriba: s-t/Untitled (de la serie «Hacia adentro» 1989-1993) Centro derecha: s-t/Untitled (2003-2004). Centro izquierda: s-t/Untitled (de la serie «White things» 2000-2002)

Abajo derecha: s-t/Untitled (de la serie «Hacia adentro» 1998-1993) Abajo izquierda: s-t/Untitled (de la serie «Public Duty» work in progress 2004-2005).



ANDAR CON LUC CHESSEX

Reynaldo González

EL FOTÓGRAFO SUIZO LUC CHESSEX, NACIDO EN LAUSANNA EN 1936, VIVIÓ EN CUBA DESDE 1961 HASTA 1974. JUNTO A REYNALDO GONZÁLEZ TRABAJÓ EN *Pueblo y Cultura*, QUE LUEGO DEVINO NUESTRA ACTUAL REVISTA *Revolución y Cultura*; LUEGO EN PRENSA LATINA, EN LA REVISTA *Cuba* Y EN MUCHAS PUBLICACIONES CUBANAS E INTERNACIONALES. SUS FOTOS HAN REGRESADO A LA HABANA, EN LA MUESTRA «FOTOGRAFÍAS DE LATINOAMÉRICA», FOTOTECA DE CUBA, NOVIEMBRE-DICIEMBRE DE 2005.

**Narrador,
ensayista y
poeta. Premio
Nacional de
Literatura
2003.**

En los inicios de los años sesenta todo era nuevo. Nosotros también. Descubríamos y nos descubríamos. Hacíamos y nos hacíamos. Empezábamos a respirar un aire que deseábamos nuestro, conformado por nosotros. Gocé y esfuerzo de la existencia. Impulso de los pasos que nos conducían al autorreconocimiento. Éramos la vitalidad y el paisaje porque nuestro ímpetu nos llegaba del entorno, sus elementos fortalecían nuestra mismidad y, en ese empeño, observar la realidad circundante equivalía a validarnos como parte de ella. Por entonces la espontánea acción de ver se conjugaba con la mirada, es decir, el detenimiento de la vista para apresar lo observado: además de ver, mirar.

En 1962 conocí a Luc Chessex, en una circunstancia proclive a la aventura intelectual. Me habían *cooptado* para dirigir la revista *Pueblo y Cultura*, de sopetón, como tantas cosas en aquellos días. Y allí estaba el suizo, junto a Onelio Jorge Cardoso, Félix Pita y Roberto Branly. Y Paolo Gasparini, quien acercaba otro tipo de observación fotográfica, que luego coincidiría con la de Luc. Tuve un enriquecimiento añadido al encontrar a alguien que sería mi compañero cotidiano y que devino amigo, de manera que confluían nuestros pasos. Él ejercía la fotografía con una dedicación peculiar: conjugaba la rapidez y el detenimiento, rafagazos de la intuición al apresar trozos de realidad que re-

sultaban cápsulas para la alquimia del trabajo, expuestas al análisis intelectual. Mi labor imitó lo que podemos llamar el «método» de Luc. Aquí aclaro que por entonces no hablábamos de «una estética» y otras afirmaciones pretenciosas, ni nos arriesgábamos en el difuminado ámbito de clasificaciones que para otros devendría razón de ser, manía y maraña donde se solazan y ahí quedan. Lamentablemente, ahí quedan. Los embarga una osadía «teórica» inconducente, puro artificio del lenguaje para una trascendencia que aborta la redundancia.

El imberbe nuevo redactor jefe, recién llegado, debía capitanear un equipo con aquellas personalidades *hechas*. Pero el suizo y yo estábamos en plena hechura, panes que se hornean en el mismo fuego. Para mi suerte, establecimos una comunicación inmediata, la rauda empatía de edades y propósitos. Y comenzamos la andadura. Luc probaba y conformaba su propia mirada, unida al gesto de accionar el obturador de la cámara. Ese entrecruce de propósito y realización constituiría la médula de sus ensayos fotográficos, tanto en *Los cubanos* y *Los suizos* como en las imágenes captadas en América Latina. El fruto de ese ejercicio revelaba cuánto tenía de entrenamiento: una manera de mirar alimentada por un proceso mental previo según el cual observar la realidad implicaba una consideración confrontada, cuestionamiento que rescata lo significativo del conjunto que lo extravía.

Luc me acompañó en la aventura de *Pueblo y Cultura*, en su conversión de tabloide a cuaderno, y luego, en *Revolution et/and Culture*, embrión de la revista que castellaniza ese nombre y donde el lector se



enfrenta ahora con estas páginas. Coincidimos con los diseñadores Manuel Vidal, José Manuel Villa y Héctor Villaverde, en orden sucesivo. Y, luego, en la revista *Cuba*, con Frémez. Pero, sin duda, el contacto más enriquecedor tuvo espacio en la vida misma, en un círculo que se ampliaba porque las ideas que tocaban la imagen coincidían con las de la literatura y el periodismo, y más, con la sociedad que nos albergaba, donde éramos universos coincidentes. Hice mía su característica observación, desde el envés, su pasión por el ángulo novedoso en cada circunstancia. No nos contentaban las frases hechas, eslóganes más que razonamientos. Nos interesaba pensar el hecho, no machacar sobre el hecho, fragmentar trozos de vida que se distinguieran por el «enfoque», préstamo lingüístico del arte de la imagen al de la escritura. Como sabemos, nuestra vida y la experiencia periodística que la ha marcado padecen una extensiva marea de reiteraciones, un *esloganismo* —si me permiten este palabrejo— que deslavaza y banaliza los contenidos. Con espontánea rebeldía nos oponíamos a «rizar el rizo». Nos apremiaba afirmar la condición de creadores que no acceden a lo rutinario confundido con la disciplina y esa afirmación, también banalizada, de «el deber cumplido». Tales conceptos estuvieron presentes en las conversaciones previas a una exposición: *Foto-mentira*. Mayito García Joya, Raúl Martínez y Luc Chessex protagonizaron un acontecimiento que alcanzó un nivel

teórico sin teoría, al menos sin concederle protagonismo a la elucubración teórica. Edmundo Desnoes concretizó los propósitos. Yo contribuí a propagandizar el hecho con un artículo en *La Gaceta de Cuba*. Las fotos de la exposición en la Galería de La Habana desacralizaban el lugar común de «la imagen que vale por mil palabras» con la impugnación de la imagen misma. Revelaban que la intencionalidad puede torcer los contenidos. En la selección, el encuadre y el enfoque subyacen elementos que cuestionan la objetividad atribuida a la imagen. «La foto también miente, o puede mentir», afirmaron. La fotografía no era objetiva, como todo cuanto toca el hombre. En un hecho que la inadvertencia considera espontáneo, desvelaron la insoslayable subjetividad del ojo que mira. Los razonamientos surgieron a posteriori, yacían en cada foto, asomaban y se tamizaban siguiendo las pulsaciones de la voluntad.

Alrededor de Raúl, Luc y Mayito se nucleó un grupo de jóvenes talentos de la imagen, entre quienes recuerdo a Iván Cañas, Enrique de la Uz, Grandall y Figueroa, poco importa quién llegó primero. No los animaba un afán epigonal, sino la conformación de sus propias personalidades artísticas. Y a un tiempo, las ganancias de un «método» que «alcanzaba su definición mejor» en la práctica. Como vehículo e instrumento tenían el periodismo. De esa manera, una parte de la fotografía cubana se había impregnado de

Fotos: Cortesía de la
Fototeca de Cuba.



las intenciones de aquel trío inicial. Otra parte continuaba sus formas habituales, sin que se le negara validez. Al fin, podemos afirmar que en Cuba comenzó una manera diferente de ver la realidad desde la imagen, donde la experiencia de Luc Chessex se comunicó a otros, siempre pasada por el tamiz de la discusión, la controversia, el razonamiento. Más que de una influencia artística debemos hablar de una contaminación de ideas, explyadas en las variantes y las individualidades. Me ha correspondido escribir sobre las obras de quienes fueron artistas cachorros al mismo tiempo que yo. Y luego, sobre otros fotógrafos en el mundo, pañuelito que nos convoca para volver a la dulce noria de nuestras vivencias iniciales. He conocido diferentes interpretaciones del hecho fotográfico y, dentro de lo posible, soslayé el pintoresquismo turístico que agrede las pupilas y restringe el movimiento de la inteligencia. Ellos me tienen como parte de un club realmente exclusivo, por la coincidencia de sensibilidades vivas y exigentes, sin que nos abandone el buen humor y la alegría de vivir. Hoy, cuarenta años después, Luc pone ante mis ojos un nuevo manojo de imágenes, entre las que asoman algunas conocidas, y me pide que escriba sobre él, que es como escribir sobre mí mismo. Su trayectoria se pare a la mía, a la nuestra. Es suma y esencia de una vida que al llevarnos por caminos anchos o angostos, sin que le faltaran tropezones e ingratitudes, nos permite reunirnos en torno al arte de la imagen, fusionado con

el de la palabra. Parafraseando a un poeta que en cierto tiempo fue de nuestra predilección, podemos decir que nosotros, los de entonces, siempre somos los mismos. En las fotos que integran esta exposición observo la plasmación de aquellos conceptos, que devinieron costumbre. No partieron del apriorismo teórico, sino de la praxis. Se hicieron realidad porque nacieron de un afán real, que no «realista», lo que significaría deportar la imaginación y la creatividad. Pocas palabras son tan engañosas como «realismo», sobre todo por el uso maniqueo que ha sufrido, sin que tras ella escasearan aviesas intenciones. Nos impacta el viejo Luc con las armas de su preferencia: la provocación al pensamiento desde la imagen, la mirada de frente, sin ambigüedad pero ofrecida a todas las ambigüedades que caracterizan al arte. El viejo y pródigo Luc, como cuando vivía en el hotel Presidente y convertía el baño en cuarto oscuro, se reafirma en sus obsesiones. Su mirada, que es el clic de su cámara, mantiene la avidez de los inicios. Su compromiso, también. Algunas de las fotos que hoy expone, conmueven por la crudeza. Son retratos de realidades que exigen espacio en nuestra retina. Nos dicen que, entre otras posibilidades, el mundo sigue siendo ancho, ajeno y cruel. En otras, entrega una sonrisa cómplice, una incitación irónica, un guiño. En ellas también reafirma la convicción de respirar en el mundo. Muchas gracias, Luc. Bienvenido.■



Cada vez que camino por la calle Neptuno y paso por el número 210, no puedo evitar el pensamiento de que en la casa ahora desvencijada se hallaba instalado uno de los más renombrados estudios fotográficos de la sociedad habanera. Por allí desfilaba la opulenta comunidad republicana para perpetuar su sed de celebridad. Dicen que el cartel rezaba: «Estudio Blez, el fotógrafo del mundo elegante».

La vida de Blez estuvo llena de eventos singulares. Según cuenta su amigo y asistente personal, el fotógrafo Nicolás Delgado, Joaquín Blez tuvo su primera experiencia importante en el medio a la edad de catorce años, cuando viajó a Jamaica con algunos ingleses del Consulado Británico de Santiago de Cuba (su ciudad natal), para documentar el terremoto de Kingston. Con una cámara fabricada por él, usando los cristales de la de su abuelo, se dice que el adolescente tomó la fotografía más espectacular: algunas ruinas de la ciudad en el fondo del mar. Todo el mundo se disputaba la imagen, y luego de numerosas ofertas, obtuvo una suma de dinero bien elevada, con la cual regresó a la antigua provincia de Oriente para establecer unos años después su estudio fotográfico en Chaparra.

Allí conoció a Mario García Menocal (por aquel entonces administrador del Central Chaparra), quien se convertiría en Presidente de Cuba en 1913 y dos años después, reclamaría la presencia de Blez como fotógrafo presidencial. Así será, por algunas décadas, el fotógrafo oficial del gabinete republicano. Al mismo tiempo, instala su estudio en Neptuno, en el entonces número 65. Los retratos de la familia Menocal continúan apegados a la tradición decimonónica. Las composiciones tomadas de los retratos al óleo, las poses un tanto rígidas de los personajes contra los pesados telones pintados de fondo, las imágenes brillantes con fondos en gradaciones brumosas y suaves, el inventario de accesorios como sillas voluminosas, columnas truncadas, balaustradas, guirnaldas; resultan elementos familiares de la primera iconografía fotográfica. Los accesorios, en particular, desempeñaban la función de

acentuar el poder y la jerarquía del retratado. En el caso de Menocal y su familia, y más tarde de Zayas o Machado, por ejemplo, determinados propósitos como significar la categoría, el garbo o el intelecto, se transmitían a través de la pose intensa y dignificada, de incluir el emblema del rango, o colocar libros junto al retratado. Dichas convenciones partían de la pintura y de la concepción victoriana según la cual a través de la postura y la fisonomía, podían «leerse» la contribución del individuo a la sociedad, así como rasgos de su personalidad.

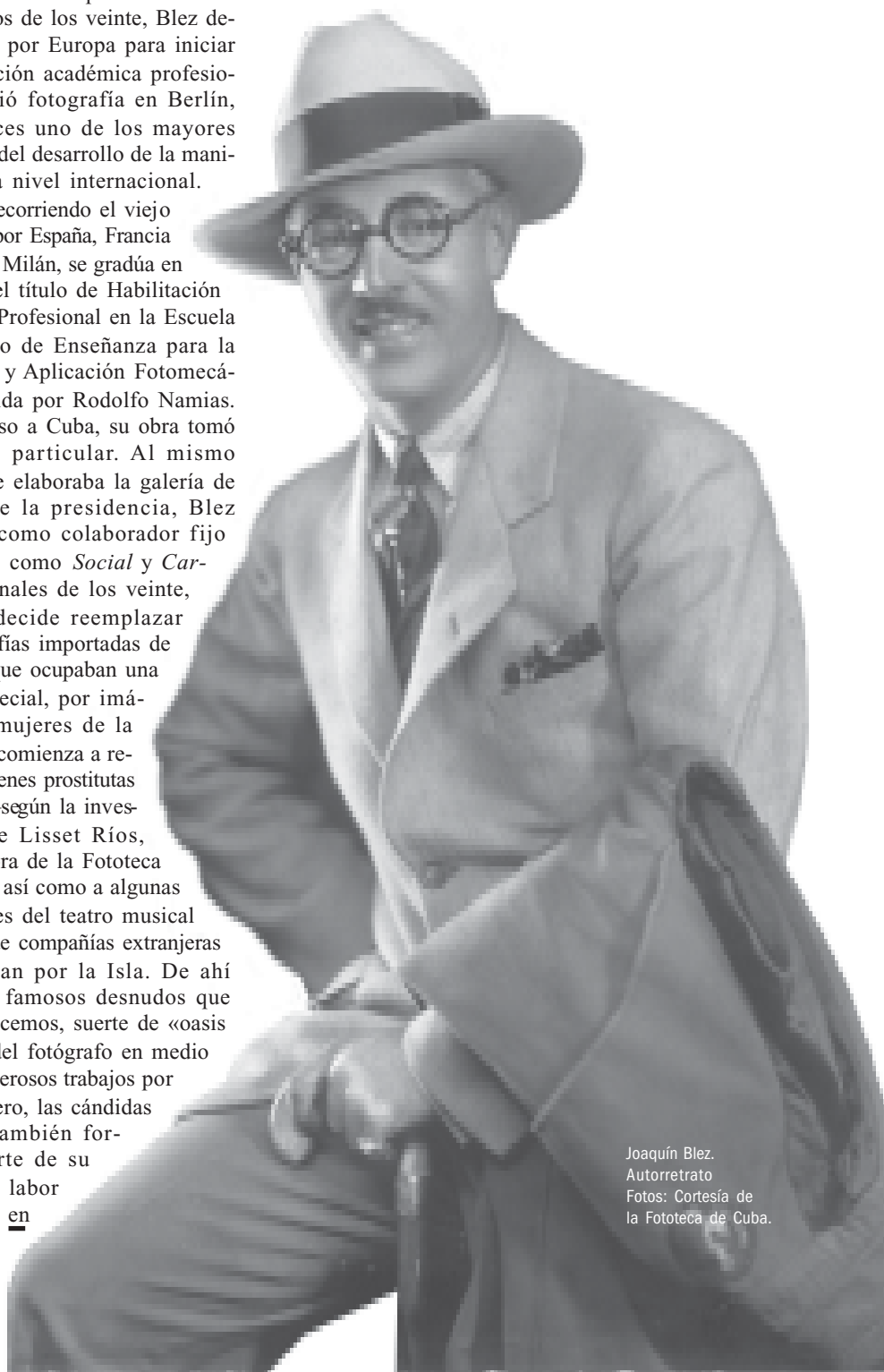
A principios de los veinte, Blez decide viajar por Europa para iniciar una formación académica profesional. Estudió fotografía en Berlín, por entonces uno de los mayores epicentros del desarrollo de la manifestación a nivel internacional.

Continuó recorriendo el viejo continente por España, Francia e Italia. En Milán, se gradúa en 1922 con el título de Habilitación Técnica y Profesional en la Escuela Laboratorio de Enseñanza para la Fotografía y Aplicación Fotomecánica, dirigida por Rodolfo Namias. A su regreso a Cuba, su obra tomó un rumbo particular. Al mismo tiempo que elaboraba la galería de retratos de la presidencia, Blez trabajaba como colaborador fijo de revistas como *Social* y *Carteles*. A finales de los veinte, *Carteles* decide reemplazar las fotografías importadas de desnudos que ocupaban una página especial, por imágenes de mujeres de la Isla. Blez comienza a retratar a jóvenes prostitutas francesas —según la investigación de Lisset Ríos, conservadora de la Fototeca de Cuba—, así como a algunas celebridades del teatro musical cubano y de compañías extranjeras que pasaban por la Isla. De ahí parten los famosos desnudos que todos conocemos, suerte de «oasis creativo» del fotógrafo en medio de sus numerosos trabajos por encargo. Pero, las candidas modelos también formaban parte de su incansable labor *freelancer* en

JOAQUÍN BLEZ: EL FOTÓGRAFO DANDY.

Iliana Cepero Amador

**Historiadora y
crítica de arte**



Joaquín Blez.
Autorretrato
Fotos: Cortesía de
la Fototeca de Cuba.



Retrato de Mario
García Menocal.

busca de contratos interesantes que al mismo tiempo le aportaran jugosos ingresos y un deleite ya más bien de tipo personal. Por eso no le importó en este momento perder parte de su clientela, pues las damas acaudaladas no querían «pisar» el mismo estudio donde se retrataba a mujeres de dudosa reputación. Ya esta serie muestra los resultados de los conocimientos aprendidos en Europa. Los desnudos elegantes se encontraban iluminados lateralmente para sugerir un volumen escultórico en la figura: el manejo de la luz va a constituir una de las facultades maestras de Blez. La contraposición de tonos pálidos y oscuros, las alusiones a obras maestras como «La Source» de Ingres o «La Maja Desnuda» de Goya, algunas poses que imitan la escultura antigua, la línea suave y curva deudora del Art Nouveau que la investigadora María Eugenia Haya descubre en esta producción devienen elementos indicadores de una intención de artísticidad que a Blez le gustaba imprimir en su obra, rasgo que continuaría desarrollándose durante la mayor parte de su carrera, gracias a la autosuperación constante, mientras la vida se lo permitió, y a la vehemencia incontrolable por lograr imágenes «bellas» y técnicamente perfectas. El destino le traería ciertas sorpresas con las que seguramente no contaba. Una amante con influentes conexiones, le anunció a Blez, la noche antes del famoso colapso económico del veintinueve, la inminente bancarrota financiera. A la mañana siguiente el fotógrafo corrió hacia el banco y extrajo sesenta y ocho mil pesos, dinero que no solo provenía de su lucrativo negocio de la fotografía, sino principalmente de sus acciones en una mina de magnesio en Oriente. Con ese el dinero se marchar un tiempo del país. Así llega a Hollywood para aprender las técnicas más avanzadas de maquillaje e iluminación de estudio.

Estos viajes a ultramar le van a reportar un beneficio incalculable. Por un lado, el adiestramiento recibido en Europa le permite asimilar y más tarde depurar las

técnicas de la iluminación es decir, «pintar» sobre la fotografía impresa —utilizando en su caso la crayola—, y el retoque —trabajar sobre el negativo o la placa de cristal con un lápiz—, hasta convertirlo en su especialidad. De hecho, el sello Blez y la fama que lo acompañaría a partir de este momento, se acuñó precisamente por su maestría en la corrección de defectos físicos y por la excelencia de sus fotografías iluminadas. La estancia en Hollywood, por su parte, le reportó perfeccionar el uso de la luz y desarrollar el estilo «glamour», con amplias repercusiones en la fotografía cubana de estudio aún hasta nuestros días.

Ambicioso en su anhelo de perfeccionamiento, Blez continuará con esta costumbre de viajar a centros fotográficos importantes para mantenerse siempre actualizado. Hollywood era un punto obligado en su itinerario. Por otra parte, sus experimentaciones iban no solo desde la iluminación sobre la fotografía impresa o el retoque sobre el negativo, sino que incluían virajes químicos al oro o al selenio para la obtención de imágenes en estas gamas tonales, o el uso de la resinotipia, técnica que consiste en la aplicación de un polvo muy fino a la impresión final para lograr un acabado perfecto.

La década del treinta marca el comienzo de un nuevo periodo en su obra. Durante esta etapa, sus modelos aparecen representadas con un foco suave, obtenido por lentes especiales o a partir de cubrir el lente con una gasa de seda.

Tal apariencia de feminidad mística, procedía del estilo Barón de Meyer en la fotografía de modas, allá por los comienzos del siglo XX. La inclinación del fotógrafo norteamericano por emplear igualmente gestos y lenguaje corporal —como la pose de las manos en la cintura— para elevar el status social de la modelo, o el «difuminado» de la línea en los rostros para ofrecer magnetismo, resultaron fórmulas que se transmitirían por el Viejo y el Nuevo Continente para la representación femenina. También la utilización de la luz artificial desde el fondo para iluminar a la modelo,

ofrecía una luminosidad particular en los rostros. Edward Steichen, a finales de los años veinte, desarrollaría tal estética, llevándola al nivel de sofisticación y síntesis que retratos como el de la Garbo o la Swanson podían ostentar. La fascinación de Blez por tales esquemas de representación femenina, inmediatamente se haría notar en sus numerosas sesiones fotográficas. Lidia Dotres, primero una de sus modelos y luego su tercera esposa, sería la figura que particularmente exhibiría, con más frecuencia, esta aura de sublimidad inalcanzable.

Otro de los cánones del retrato de mujer que el fotógrafo cubano aprovechara, fue el manejo del bouquet de flores, el cual devino en un accesorio que connotaba privilegio social, y un vínculo sutil entre la naturaleza y el mundo interior. Las posturas frente al espejo —que gozaron de gran popularidad durante el periodo de entreguerras—, consideradas un símbolo de *vanitas* y asociadas a una cualidad intrínseca del género femenino fueron también un recurso empleado en su iconografía. Por estas décadas, Blez se valió del sistema europeo de iluminación mediante la luz natural, para lo cual había ordenado construir un fabuloso techo de vidrio en el estudio, que producía una total claridad en el set.

La fotografía europea y en menor medida la norteamericana del periodo de entreguerras se inspiró en muchos de los extraordinarios aportes que la vanguardia pictórica desplegaron a través de sus incontables «ismos». Sin pretensiones de innovador, pero siempre adicto al conocimiento de lo nuevo, Blez se nutrió de algunos de ellos, para «ponerse a tono» con lo que se hacía en Europa. Aunque fuera de modo superficial, su adhesión a las corrientes «modernas» se tradujo en algunas renovaciones fundamentalmente de tipo práctico. Dispone la remodelación de su estudio. Coloca luces artificiales de mercurio y desecha la luz natural que distinguiera su primera etapa. Modifica el mobiliario, el atrezzo y los fondos. Fiel a su próspera fotografía de

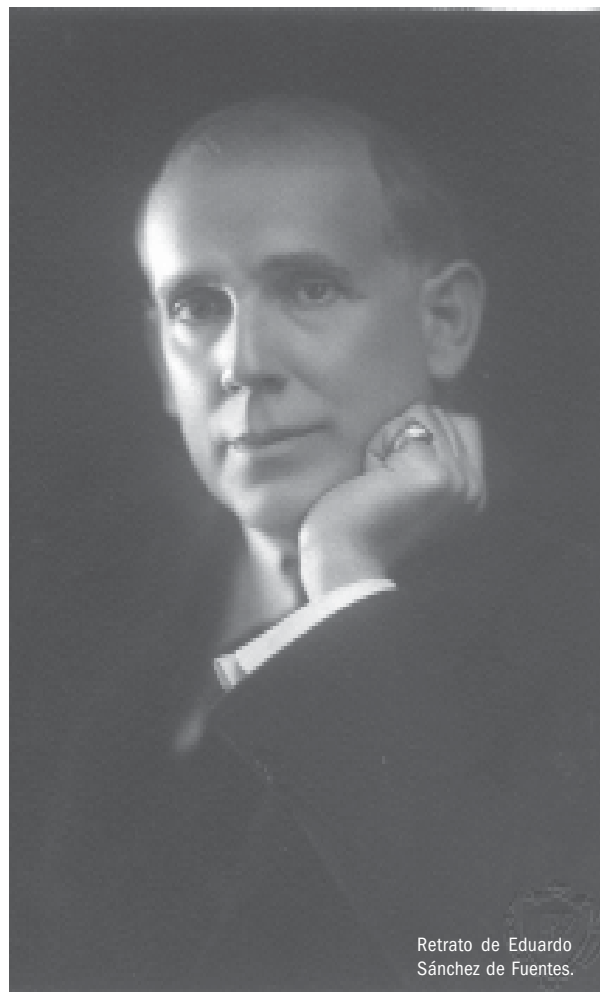
estudio, evolucionó de los contornos desenfocados a la nitidez. Introdujo nuevos esquemas visuales, derivados del cubismo, en los fondos y en la composición fotográfica.

De los telones con idílicos paisajes neblinosos o monumentos antiguos, decide incursionar en telas con composiciones semiabstractas y elementos Art Decó. Los grupos familiares o las modelos participan activamente en la composición, al contraponerse a la geometría de los fondos. Una nueva dinámica aparece en la imagen con las figuras humanas proyectadas sobre elementos que recuerdan por momentos el arte óptico o futurista.

Así nos vamos acercando a los años cuarenta y cincuenta, cuando su estilo madura y se inclina definitivamente por la fotografía llamada «de glamour», asimilada durante sus viajes a Hollywood. Dicha estética, desarrollada por el fotógrafo norteamericano Alfred Cheney Johnston, era muy pulida, embellecedora y aparecía reiteradamente en revistas de cine y fotos de publicidad. Sus características fundamentales se mostraban a través de ciertas poses, como miradas hacia abajo o románticamente hacia arriba, los bouquets de flores que ocultaban un escote, los flecos largos contra fondos de tapices antiguos.

Inicialmente concebidas para las estrellas del cine, las normativas estilísticas de la fotografía «glamour» pronto se acoplaron a las demandas de legitimación y notoriedad de la clase burguesa. Para estos fines, el maquillaje constituía un elemento importante. En los años cuarenta, las pestañas artificiales, las cejas perfectamente delineadas, el talco en el rostro y un poderoso pintalabios oscuro podían transformar casi cualquier fisonomía en una imagen de deseo. Una nueva sensualidad surgió a partir de esta nueva sofisticación, la que tuvo en la iconografía de Blez su punto más alto en la década siguiente.

Siempre dispuesto a complacer el gusto de su clientela, Blez continuó su largo proceso de idealización de las modelos —comenzado



Retrato de Eduardo Sánchez de Fuentes.





desde las tempranas décadas— pero ahora, vigorizado con las útiles herramientas que la industria del cine proveyera para fabricar celebridades.

Con sus aires de aristócrata, solo recibía a clientes que pudieran satisfacer su costoso tren de vida. Los altos precios de sus fotografías (\$5.00 para las pequeñas de identificación y \$10.00 las de mayor formato) cumplían el objetivo de evitar que pobres y negros visitaran su estudio. De esta manera, su público siempre quedó garantizado en el cerrado circuito de personajes famosos y de la mediana y alta burguesía habanera que frecuentaba la casa de Neptuno para reproducir y eternizar los rituales humanos: el nacimiento del bebé, la primera comunión y confirmación, los quince de las muchachas, la graduación de la enseñanza media y superior, las bodas y los retratos familiares.

Para muchos, la fotografía de estudio no representa más que el aburrido medio por donde los miembros de la familia pasan a tomarse un retrato —retratos con moldes estilísticos comunes— para conservar una memoria. Sin embargo, no pocas investigaciones han abordado este tema, y cada vez más surgen problemáticas interesantes sobre la importancia de este pequeño espacio social.

El estudio fotográfico ha constituido uno de los cotos más fascinantes de la memoria psicocultural de un país. Un territorio completamente artificioso, que en sus orígenes hubo de pedir prestadas sus normas de decoración al teatro —huellas que aún persisten en los atrezzo—, y que funcionaban para pregonar el aura de éxito que la clase media a toda costa reclamaba para sí, en tanto pretendía desbancar a la aristocracia. Por tanto, el conjunto de convenciones que se desarrollaron a lo largo de su historia como género, implicó un complejo proceso de afirmación de castas sociales, de individualismo y reputación. Tanto es así, que la fotografía de estudio conoció su apogeo a partir de los retratos seriados que se hacían de personajes famosos del mundo de la

política y del arte durante el siglo XIX. Esta condición moderna del apetito por la fama, desató el auge de los estudios por todo el mundo, impulsado por el anhelo de la gente común de fabricarse su propia historia excepcional y única.

La fotografía, además, aportaba una contribución primordial: el sentido de verosimilitud. Por consiguiente, no había medio más apropiado para edificar una imagen propia —aunque estuviera reproducida a partir de un ideal determinado— y al mismo tiempo «creíble», al antojo del consumidor. De esta manera, muchas de las niñas de los cincuenta se «parecen» a Shirley Temple, las quinceañeras imitan a las damitas cándidas del cine o a princesas de cuentos de hadas, y las modelos jóvenes o maduras procuran esbozar, ya sea el aura misteriosa y conquistadora de las *femmes fatales* del cine negro, o la apetecida sensualidad de las grandes divas de Hollywood. Esa búsqueda de una representación sublimada del yo y de su legitimación a través de duplicar modelos notorios que circulan y se imponen precisamente mediante la fotografía, nos habla del sofisticado acontecimiento psicológico y cultural que se desarrolla en estos recintos. Otra de las aristas del fenómeno que los investigadores plantean, se refiere a las historias interiores, los conflictos personales que se ocultan a la hora de posar. Los rostros siempre sonrientes o al menos calmos, la mirada intensa y segura, el aire triunfador, son pistas que señalan también este particular juego alusivo en el que las impurezas se velan para dar lo mejor de nosotros mismos. «Las imágenes que están a la altura de nuestras expectativas, brindan un enorme placer precisamente porque su estructura familiar es capaz de contener la tensión entre una imagen ideal y la ambivalencia de la experiencia vivida»¹.

Finalmente, el reclamo al fotógrafo de subsanar las imperfecciones físicas —habilidad destacada de Blez—, completa y enrarece el mecanismo de sentido, que la representación de la identidad tiene para el modelo. En cada retoque de arrugas,

ojeras, flacidez, el fotógrafo acentúa el aura artificiosa que ya de por sí conlleva el medio, y ofrece al cliente un instrumento adicional y muy exclusivo, para consumir su codiciado proceso de idealización.

De la misma manera, las imágenes siempre verifican la narración de historias. Cada evento importante de la vida, descrito a través de la foto de estudio, nos habla de la necesidad de perpetuar las evidencias de nuestro paso por la vida, y sobre todo, de la función simbólica de destacar la individualidad por encima de los colectivismos. Como se ha dicho:

Toda la fotografía concebida para el consumo popular, aún más que aquella producida para la prensa o para los libros, está basada en el desarrollo de una trama, el recuento de una historia que a pesar de carecer de los vívidos colores de una epopeya, es, sin embargo, esencial a los ojos de los sujetos y espectadores. Es la naturaleza relativamente contenida de estos actos y acciones de cualquiera, y a la vez de todo el mundo, el sumergir la individualidad en convenciones de las cuales se permiten pocas desviaciones, lo que previene a estas creaciones individuales de caer en la mera banalidad ante nuestros ojos. Cada fotografía de escuela, militar o de bodas, cuenta —dentro de un marco justamente rígido— la historia de una aventura personal vivida como única, y lo que es más, como ejemplo, confirmado mediante la vida de todo el mundo, como imágenes verdaderas. A cada una de estas imágenes, el individuo brinda su propia contribución, a través de su pose, el uso de ‘accesorios’ o su expresión.²

Pese al «sumergir la individualidad en convenciones», como dice el investigador francés, la fotografía de estudio en el siglo XIX indiscutiblemente complementó la labor narrativa y autenticadora de la vida familiar que la pintura de retrato desempeñaría por siglos para las clases acaudaladas, destino que a mediados del siglo XX fue desplazado cada vez más por la

moderna instantánea doméstica. Sin embargo, tampoco esta pudo suplir a cabalidad el cometido del estudio como zona de construcción de determinados valores simbólicos para la familia. El estudio brindaba a la emergente clase burguesa, el protocolo que la pintura ofrecía a la aristocracia. Por consiguiente, desde sus inicios, quedó bien claro que las normas de esta iconografía —a pesar de su naturaleza técnica bien diferente a la pintura— debían garantizar los significados de trascendencia, bonanza, prestigio y solidez, propios de las representaciones de retratos al óleo.

Por otra parte, las ceremonias legitimadas en el estudio, como la confirmación religiosa, las bodas, el día del cumpleaños de los niños, en tanto imagen reflejo del evento, llegaron a convertirse en el sustituto del evento mismo. Sin la constancia de la foto, ¿cómo poder ratificar la existencia real de lo sucedido?

Así fue quedando este género como un recurso imprescindible del núcleo familiar. Cuando examino todas las impresiones de este tipo hechas por Blez, atesoradas en las bóvedas de la Fototeca de Cuba, no puedo menos que pensar en el volumen de una obra que ha quedado a la sombra de sus desnudos, por considerarse «no muy artística». Sin embargo, la elegancia y el formalismo de sus retratos en blanco y negro, el refinamiento de sus fotografías «iluminadas», la extrema corrección de los rostros y las posturas, la exquisitez de la iluminación, el esmero a la hora de imprimir, sus piezas únicas de experimentaciones químicas, señalan a un hombre que apegado a las convenciones, supo tratarlas con la veneración de un verdadero profesional. Esto no lo demerita en lo absoluto. Al contrario, la crítica sugiere que el poder de tal género radica en su ligadura con la convención. Mientras más importante el evento a retratar, más fielmente se han de seguir las reglas, con el objetivo de intensificar la noción de credibilidad.

Y me atrevería a decir algo más: dentro de esta adhesión tan estrecha a los cánones, el estilo que Blez desarrolló en sus retratos femeninos





—una mezcla de sabor criollo con la tradición más ortodoxa de embellecimiento aprendida en Hollywood—, conformó definitivamente un modelo que muchos fotógrafos de estudio seguirían tras él para complacer a un público siempre sediento de legitimación, aunque con resultados muy lejanos de los del fotógrafo santiaguero. De hecho, no solo la fotografía de estudio de las décadas subsiguientes al cincuenta y nueve, sino gran parte de la fotografía actual de quince y bodas, todavía mantienen elementos de la estética del viejo glamour de los cuarenta y sobre todo de los cincuenta, que Blez popularizara. Dicha estética quedaría como un paradigma de creación congelada en el tiempo, precisamente por la imposibilidad de los nuevos fotógrafos de estudio y «lambieros» de viajar a la manera «Blez» para mantenerse actualizados. De ahí, el encanto que pervive en estas producciones de hoy, únicas en su tipo, pues a los recursos estilísticos cimentados en las poses, las expresiones, el vestuario y el tipo de maquillaje de raíz en los cincuenta, se han superpuesto nuevos atrezos, modernos entornos y narrativas extravagantes.

A veces me pregunto cual habrá sido el destino de las damitas y mujeres elegantes que visitaban Neptuno 65 para cumplir una liturgia sagrada, la de perpetuar su imagen como un icono raro; aquel instante frente a la cámara y los flashes habrían pagado con creces un pasaje a lo quimérico.

Blez murió en 1974, dos años después que su amada Lidia, su musa de tantos años. Durante toda la década del sesenta y hasta su muerte, su subsistencia económica provino de una sencilla pensión del Ministerio de la Agricultura, pues desde la época republicana, el fotógrafo también trabajaba esporádicamente para este Ministerio aunque figuraba como plantilla fija.

Dicen que después de perder a su esposa, su vida se tornó vacía y su única compañía fue la hermana de Lidia y numerosos gatos que poblaban la casa.

Su final no fue tan feliz como él hubiera concebido o deseado. Creo que la mejor metáfora de su suerte se contempla en Neptuno 210, donde en lugar del famoso slogan «Blez, el fotógrafo del mundo elegante», hoy cuelga en los bajos de su casa un precario cartel que dice escuetamente su nombre, pero sobre la fachada de una muy modesta cafetería «particular».³

NOTAS:

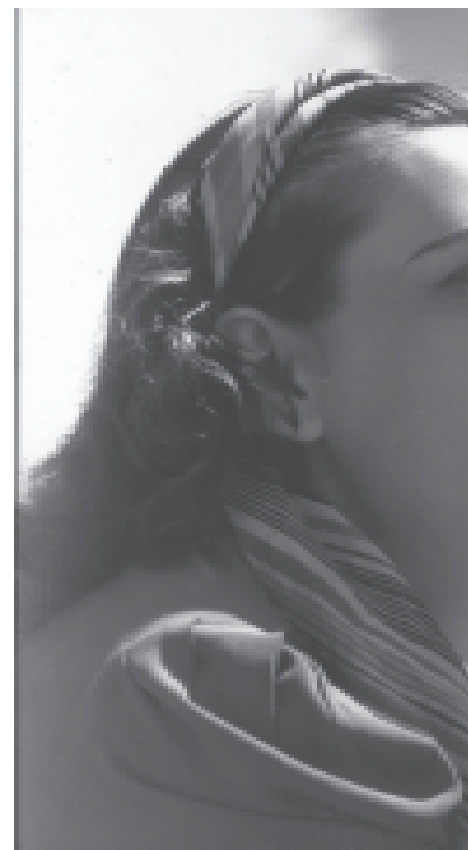
¹ Holland, Patricia.

«Sweet it is to scan...» Personal photographs and popular photography, en Liz Wells, «Photography: a critical introduction».

² Frizot, Michel. «New History of photography».

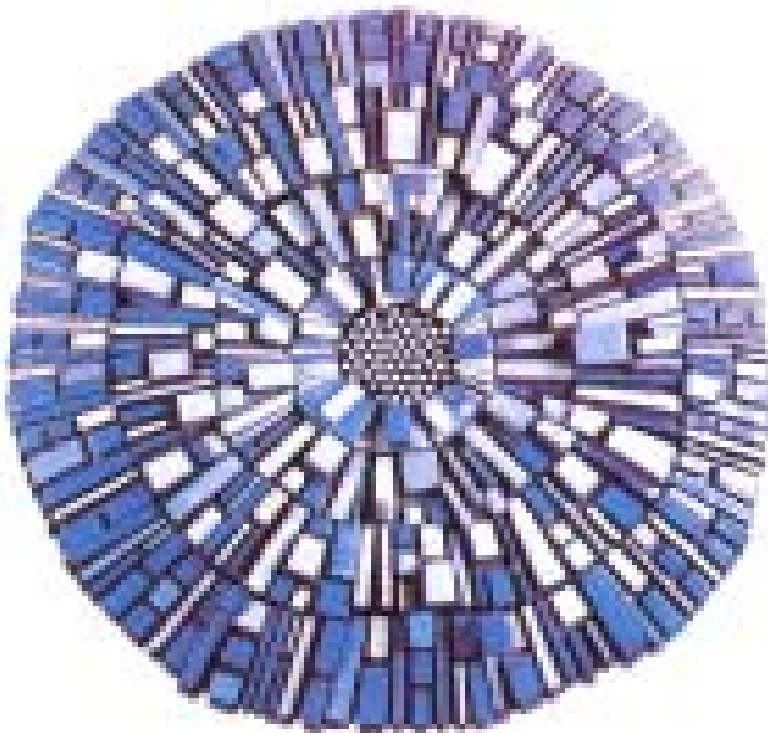
³ La mayor parte de los testimonios sobre la vida de Blez, fueron proporcionados gracias a la amabilidad de su asistente y amigo personal durante muchos años, el fotógrafo Nicolás Delgado.

Retrato de Lidia Dotres.





Director del
Museo de la
Cerámica. Ha
publicado libros
sobre *Amelia
Peláez, Rita Longa
y Sosabravo.*



Las tres dimensiones de **Sosabravo**

Alejandro G. Alonso

Alfredo Sosabravo
Arriba: *Mujer con gato*.
1999, cristal de
Murano, 47x33x20 cm.
y *Flor azul*, 1986,
arcilla roja chamoteada
y esmaltes, 37x113 cm.
Abajo: *Aparato No. 14*,
1997, arcilla roja
chamoteada y
esmaltes, 38x18x14 cm.
y *Pescadera*, 1999,
cristal de Murano,
48x43x30 cm.



En el complejo terreno de la creación, Alfredo Sosabravo ha cultivado distintas especialidades según acción plurivalente muy difícil de encontrar en un mismo individuo. Entonces, el nuevo libro *–Sosabravo, Las tres dimensiones–* complementa el ya presentado al público¹, sobre obras bidimensionales del artista, que recogiera lo conseguido con la pintura, el grabado, los *collages*, el dibujo; se trata ahora de anotar algunas ideas acerca de disciplinas tridimensionales (cerámicas, vidrios y bronce) especialidades que extienden considerablemente el dilatado rango cubierto por él.

El avatar comenzó allá, por los años sesenta del siglo XX, cuando el por entonces Manuel Alfredo Sosa Bravo, quien quería –sobre todas las cosas– ser pintor, entró al Taller de Cubanacán² donde, al tiempo de ocupación estable y remunerada, halló apoyo para iniciar su labor en el oficio que requiere barro, engobes, pigmentos, óxidos, fuego, y así concretar entonces el proyecto que bulle en el artista. Pero ocurre que el crítico de arte a quien le encargaron esta presentación, debutó en tales lides al tiempo que Sosabravo prácticamente inauguraba su producción cerámica; entonces, René Martínez Palenzuela³ tuvo la iniciativa de seleccionar algunos fragmentos de los trabajos publicados en torno a esta faceta del creador, desde 1967 hasta que otras inquietudes motivaron un giro en su quehacer, con el propósito de incorporarlos al nuevo libro. Se trata así de dar idea del ritmo seguido al paso del tiempo y los aciertos logrados en esa especialidad, con citas extraídas de artículos y ensayos publicados en su momento sobre el tema. Más tarde sería el vidrio, medio donde encontró nuevas incitaciones para que los volúmenes alternaran con su siempre declarada pasión por la pintura; y luego, el bronce. No nos referimos a alguien conforme con lo mucho alcanzado; puede afirmarse sin temor a error o hipérboles, que hay un antes y un después de la entrega de Sosabravo para que se considere a la cerámica artística cubana disciplina mayor. Sabido es cómo tal vez por su origen, ligado a la función, hace que muchos le nieguen a la cerámica otro alcance fuera del ejercicio artesanal. Él supo extraer de la masa informe que es una pella de barro, formas *sui generis*; los resultados contribuyen así al rico catálogo que hace reconocible su estilo. Con el explicable aire de familia que tienen hermanas nacidas del mismo padre, sus esculturas cerámicas entregaron claros mensajes de ese algo distinto visto en elementos de la naturaleza, motivos extraídos de leyendas campesinas, incluso figuras humanas, interpretados a través del modelado y del ensamblaje, según método que –de cierta manera– derivaba de sus otras dedicaciones estéticas. Estamos a punto de referirnos a su serie de *Aparatos* como el primer signo de cuajo definitivo, pues erizados de protuberancias, escudriñando los recónditos espacios del material, dieron lecciones de imaginativos planteamientos cuando el mundo de la máquina entró a formar parte de la trilogía integrada por los dos otros dos grandes temas del autor: la naturaleza y el hombre. Y es cierto que ese fructuoso período entregó piezas

memorables; tanto, que en su progresión, transmitieron formulaciones importantísimas en el sentido de continuar y –al propio tiempo– transgredir los planteamientos observables en brillantes artistas cubanos que lo precedieron en el uso del barro como soporte artístico: Mateo Torriente, Amelia Peláez, René Portocarrero, Wifredo Lam... La diferencia básica quizá radica en la especialización, el amplio espectro de los temas abordados y ese insistir en que no sólo el mural o la ocasional escultura de carácter exento eran provocaciones

dignas de darle acabado concreto; sino que era posible crear una determinada genealogía de obras cuya escala podía ir desde las pequeñas o medianas piezas de cámara, hasta el ambicioso monumento donde todos los recursos se apoyaran unos a otros para el logro de la hazaña. Así, esta estirpe de estructuras salió del taller, de la galería, para irrumpir en grandes espacios que recibieron la presencia de imponentes estructuras donde las formas del modelado, las texturas y el uso de sistemas modulares permitieron la ejecución de proyectos dirigidos a ocupar significativos espacios en el ambiente... Ya, en 1973, el gran mural compuesto a base de quinientas cincuenta y cinco piezas originales de cerámica, que el pueblo tituló *Carro de la Revolución*, iba a un sitio de privilegio en el entresuelos del Hotel Habana Libre; con él se inauguraba su significativa cadena de obras de ese carácter. No está de más recordar que el mural está en ilustre compañía, pues en área vecina se encuentra *Historia de las Antillas* (1957), de René Portocarrero, mientras que la fachada luce *Las Frutas Cubanas* (1957) de Amelia Peláez, realizaciones que constituyen paradigmas dentro del objetivo de conferir a instalaciones turísticas rango de elevado nivel estético.

Sosabravo (nacido Manuel Alfredo Sosa Bravo, el 25 de octubre de 1930 en Sagua la Grande) arribó a sus setenta y cinco años. Con tal motivo, fueron inauguradas dos exposiciones: Sosabravo de hoy, en el Museo Nacional de Bellas Artes, ofrece una selección de las esculturas en cristal de Murano realizadas durante los últimos años, junto a lienzos actuales donde retoma –en otro plano– medios técnicos como el collage y puntadas sobre la tela de fondo, que fueran característicos de su pintura a lo largo de la década de los sesenta; la otra, Dueño del espacio, en el Centro Hispanoamericano de Cultura, brinda al público la ocasión de revisar lo mucho aportado por el artista en el campo de las esculturas en cerámica desde mediados de esa década hasta los principios de los noventa. En coincidencia con estas inauguraciones, se presentó el libro Sosabravo, las tres dimensiones, de Alejandro G. Alonso, impreso en agosto del 2005 y editado por s.l. de España, el cual nos acerca –de manera particularizada– a las muchas cualidades del excelente escultor que es, a través de tres materiales diversos: la cerámica, el vidrio y el bronce. Este volumen se suma a otro –Sosabravo– que, remitido a lo hecho en el terreno de las obras bidimensionales (pinturas, dibujos, grabados y collages) saliera a la luz por vía de la misma casa editora en el 2003, con textos a cargo de Alejandro G. Alonso, José M. Veigas y Carol Damian. Ambas publicaciones recogen de la manera más completa y detenida los frutos de la creación del conocido artista a lo largo de cuarenta y cinco años de trabajo profesional; frutos que las muestras de referencia permiten admirar en resumen o parcialmente y de manera directa.

OBRAS MAYORES

Aparato del Futuro, 1986, exhibido durante la celebración de la II Bienal de La Habana, encabeza la relativamente larga teoría de notables ejemplos de obras de tal corte (volúmenes exentos, de considerable escala) que también valorizaron lugares en instituciones tan distintas entre sí como el Instituto de Ingeniería Genética y Biotecnología (INGEBIOT) y el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. *Aparato del Futuro* fue adquirido en su momento para formar parte de las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes. Pero subrayemos que en diciembre de 1984, una exposición⁴ daba la alternativa –sin despedir del todo el período precedente– a otra línea de creación. *Anatomicum* fue el término genérico escogido a la hora de ofrecer el tema que, sometido a detenido trabajo de prueba y error, iría a tener sustancial peso en el repertorio de imágenes propias de su estilo. Crecerían en escala los *Aparatos* y también las piezas de la serie *Anatomicum*, para convertirse en hitos de las artes visuales cubanas. A través de ellas se pueden reconocer la mano y la sensibilidad de quien había generado aquellos verdaderos iconos; son, digamos, equivalentes de las *Mujeres Ornamentadas* de René Portocarrero o las *Naturalezas Muertas* o *Bodegones Criollos* de Amelia Peláez. Lograr un sello definitorio resulta importante meta para un artista que desarrolla su labor dentro de parámetros en los cuales la *apropiación* o la *inter-textualidad* no sustituyen el legítimo afán de ser originales, tan caro a los modernos. Abierto a los muchos vientos renovadores que soplaron sobre este archipiélago caribeño que es Cuba; deudor de muchos que en el plano internacional han sido; alerta a tendencias y corrientes cuyas influencias lo marcarían durante su período formativo, Sosabravo es producto neto, dimensionado, de los procesos de *transculturación* sufridos por quienes deben sus inquietudes expresivas a, por lo menos, tres continentes que tributaron a la variopinta cultura nacional.

Los vidrios realizados a partir de sus bocetos en el Taller Ars Murano⁵, abrieron otro capítulo al quehacer de Sosabravo. Los resultados obtenidos, a diferencia de la labor –muy limitada– realizada allí por otros creadores, cubren una considerable producción; extiende (metamorfoseándose) su trabajo en cerámica, y –al mismo tiempo– se separa, por cuanto los efectos que pueden ser logrados por medio de la transparencia del material, el vivo colorido y su gran flexibilidad, dan otras posibilidades de expresión. Como ocurrió en su momento con la cerámica, estos vidrios tienen cierta fraternal relación con la pintura del autor (a partir de 1992); sin perder, desde luego, vínculos con la totalidad de la obra y el estilo que lo caracteriza. Pasaron a este medio sustanciales motivos de su particular iconografía; por eso hay peces, aves, seres humanos y otros factores del mundo orgánico y de lo mecánico, todo en las muy peculiares asociaciones acostumbradas; pero se nota una interpretación de personajes que han ido afirmando su presencia en la pintura reciente de Sosabravo; son caracteres con buenas dosis de misterio y segundas intenciones que, desde formatos

típicos de los bustos, toman de las obras bidimensionales las cabezas cuyos ojos aparecen velados por espejuelos, mientras que variados componentes siembran de fantasía e imaginación el discurso, con lo cual estos volúmenes, en su tridimensionalidad, comunican mayor impresión de movimiento, son más dinámicos que las célebres piezas de la serie *Anatomicum* ejecutadas en cerámica, generalmente de matiz tectónico. No estamos dando un criterio comparativo de valor; no son ni mejores ni peores, simplemente cada medio tiene leyes y exigencias propias; la virtud de quien los tienta radica en el hecho de que él, sin convertirse en maestro vidriero (posibilidad negada por el código de ética del gremio), ha entrado hábilmente en el sondeo de los recursos técnicos que ellos manejan para que, a la hora de desarrollar el boceto concebido con destino al taller, éste resista el proceso de adaptación y mutaciones, sin sufrir los problemas de distanciamiento que podrían ocurrir. En esto han tenido significativo papel expertos⁶ que han trabajado en función de pasar al medio en el cual se desempeñan, la esencia y las particularidades de la poética *sosabraviana*. Para el artista es una aproximación diversa a la realización, pues él, especialmente dotado para el *metier* necesario, ha asumido siempre el proceso completo a la hora de plasmar la obra en cuestión, aún cuando la magnitud del objetivo haya hecho indispensable la presencia de auxiliares o mediadores. Son exigencias de tareas demandadas por exploraciones que ensanchan el espectro dentro de cuyos amplios límites actúa.

Las características descritas le permiten sondear aspectos relacionados con el bronce (quizás el material definitivo por excelencia) en cuyas indagaciones lo hemos visto moverse desde el año 2000⁷. Los caminos que recorre, son consecuencia más o menos directa del extenso rango de su mundividencia y resultado de inquietudes incesantes por manifestarse dentro de canales propios del gran arte. No olvidemos cómo cuando Sosabravo abordó la cerámica, lo hizo no para incidir en el costado artesanal de la práctica; sin descartar los secretos e ingeniosidades de tal práctica, él actuó dentro del plano artístico que ofrecía la técnica, sin limitarse a lo funcional y, mucho menos, a lo decorativo. Ser factor actuante del nutrido panorama de las artes visuales cubanas, problematizar la expresión de que se trate, confiar en que el arte no debe asumir la cómoda actitud del que ambienta determinada área para hacer más agradable la vida, es divisa que este hombre desarrolla consecuentemente. Cuando va al cultivo del vidrio o el bronce, lo hace armado con todo el bagaje acumulado a lo largo de los años y convencido de que hay en tales medios, ángulos explotables desde un punto de vista creativo; son pasos lógicos y meditados, que le dan otra dimensión a su trabajo.

Sosabravo ha cruzado barreras, derribó tácitos límites interdisciplinarios para, en etapa avanzada de madurez, tentar otras opciones. Siempre observamos cómo las obras de este artista eran elaboradas con tal aliento y cuidado, que bien podrían resistir el traslado a otros soportes. La senda, una vez explorada, dio inmediatos frutos; así, el pliegue o la inflexión observados en pie-

zas de barro, cuyo acabado estuvo originalmente pensado para que los esmaltes o los óxidos les hicieran cobrar pleno sentido, fueron también eficaces y auténticas cuando se vaciaron en bronce terminados con pátinas que selecciona el autor. Vidrios y bronce establecen una sensible ampliación para el alcance de lo creado. Concibe Sosabravo en función de –los para él– nuevos medios y también decide (en el caso de los metales) cuáles de sus creaciones en cerámicas, pueden ir al bronce sin menoscabo de su honestidad expresiva. La búsqueda es algo que debe ser considerado factor inalienable de su praxis; estuvo presente desde el inicio y la encontramos guiando los pasos de este artista en permanente evolución.

ÓLEOS Y VIDRIOS

Para esta celebración conjunta entre dos instituciones, se ha prescindido, en lo tocante a la pintura, del panorama histórico que posibilita la cerámica, para presentar sólo lo realizado en los últimos –digamos– tres años, en estrecho vínculo espacial con los vidrios hechos en Murano. Se trata de un corte sincrónico en el presente del artista con obras que expresan una relación estrecha, tanto a partir de un más extenso y variado uso del color como con el tratamiento de personajes dotados de un cierto misterio y solapado dramatismo; esto, sin olvidar el diáfano mundo de los juguetes infantiles, los personajes articulados, la frontalidad, y la incorporación a un medio plástico como es el de la pintura, de factores gráficos que desde su inicio en esta disciplina han estado presentes en su discurso.

Los resultados que ahora presenta Sosabravo en la exposición de Bellas Artes, comunican la más reciente fase de una vuelta a la pintura iniciada hacia el año 1992, cuando, iniciado el alejamiento con respecto a la praxis cerámica, decidió volver a su originaria pasión por el medio pictórico. Si la gráfica acompañó paralelamente el ejercicio del artista dentro del laboreo del barro en detrimento de sus pinturas; durante su nueva etapa de trabajo tampoco olvida que siempre en su quehacer corrieron parejas obras bidimensionales y volúmenes. Así, para la exposición antológica que debería presentarse con motivo de haberle sido otorgado el Premio Nacional de Artes Plásticas (1997), este creador presentó esculturas en vidrio con la colaboración de Ars Murano, taller de la isla que –situada frente a Venecia– ha establecido un sedimentado prestigio por la calidad de sus productos; se trataba de *Cabeza de gallina* (1998; 53 x 32 x 12 cm), *La soprano calva* y *Con la cabeza llena de pájaros* (de la misma fecha y con similares proporciones). Son ediciones de nueve piezas de cada boceto materializadas a partir del vidrio soplado según la virtuosa técnica de maestros vidrieros que con gran destreza adhieren unos elementos a otros hasta conformar el prodigio de luces y colores obtenidos.

La exitosa colaboración ha dado lugar a una serie que alcanza ya el número de diecisiete proyectos realizados; de esta cifra se hizo una selección para la muestra *Sosabravo de hoy*, organizada por el Museo Nacional de Bellas Artes. Tal como ha ocurrido siempre en la

labor de este artista, obras que usan distintos medios para expresarse, tienen similitudes y presentan diferencias; así, aparecen citas de temas y motivos tratados –anteriormente– en vidrio o sobre el lienzo, que comparten similares conceptos y parámetros formales; pero que al propio tiempo exploran consecuentemente territorios específicos. Los torsos, que cuando fueron abordados a través de la cerámica llegaban sólo hasta el cuello, al ir al vidrio ostentan su cabeza como vehículo para portar disímiles y fantasiosos elementos; se convierten en verdaderos retratos imaginarios de los personajes que pueblan la plástica de su autor. Es un ejercicio de estilo que explaya la habilidad artesanal de que con tanta frecuencia ha hecho gala, recicla temas y así, vemos surgir entre los óleos presentados, *Recordando a la amada* (2003, óleo y collage sobre tela, de 95 x 200 cm.), especie de paráfrasis de *Contemporáneos No. 1, No. 2 y No. 3*, de 1966 (óleo collage sobre tela), donde las tres figuras centrales conviven con una proveniente de aquellos cuerpos tendidos de sus litografías del setenta. Los personajes de insistente planimetría regresan animados de una abigarrada multitud de factores de todo tipo; insiste en el gran formato, y la técnica del collage incorpora tejidos que ya portan estampados que contribuyen no poco a la explosión cromática y el fuerte impacto visual que anima la serie exhibida. Se trata, en definitiva, de otra curva en la espiral dialéctica del desarrollo de un estilo ya sedimentado hace años, que trata y reelabora asuntos en este toma y daca del cual emana la frondosa exuberancia en esa suerte de *tour de force* apreciable a lo largo y ancho del despliegue. El producto de un artista, en suma, que continúa activo y en pleno dominio de su excelente oficio. ■

NOTAS

1) *Sosabravo*, Alejandro G. Alonso, José Veigas y Carol Damian. Ed. ARG. s.l. España, 2003.

2) El Taller de Cubanacán fue fundado luego del triunfo revolucionario de 1959 en la antigua casa de la familia Tarafa, avenida 21-a y calle 146, Reparto Country Club (luego Cubanacán), adscrito a la empresa Cubartesanía, para producir obras de carácter artesanal con destino al mercado turístico. La incorporación a la nómina de la instalación de verdaderos creadores, motivó su especialización y el importante papel desempeñado en la consolidación del movimiento de la cerámica artística cubana.

3) René Martínez Palenzuela, graduado de la Escuela Nacional de Arte, escultor y restaurador, es estrecho colaborador y representante de Alfredo Sosabravo. Muchas de las obras de carácter ambiental de Sosabravo han sido realizadas con su importante concurso.

4) *Aparatos y otros Temas* es el título de la exposición presentada en diciembre de 1984 por el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, de Luz y Oficios, Habana Vieja, que sirvió para el lanzamiento de las primeras obras de la serie *Anatomicum*.

5) El prestigioso taller Ars Murano, de la isla de Murano, Italia, dio la base técnica necesaria para los proyectos de Sosabravo desde 1998. Este trabajo de colaboración excepcional había concretado en el 2005, un total de dieciséis vidrios según los términos estipulados para *múltiples* de pequeña serie.

6) Los vidrios de Sosabravo han sido realizados con la contribución de un equipo integrado por los maestros vidrieros Elio Rafaelli, Roberto Camozzo y Renzo Vianello.

7) Desde el año 2000, la Fonderia Bonvicini, de Verona, Italia, se ha encargado de la fundición de bronce de Sosabravo; tanto de formas creadas especialmente para ese fin como de interpretaciones de cerámicas existentes.

Una mujer de hoy y el Ángel de siempre

Ada Oramas

Atiende la página cultural del periódico *Tribuna de La Habana*

Fotos: Cortesía de FOTOCREART.

N se autorretrata: sincera, espontánea, en el mejor momento de su vida, sin poses ni frases rebuscadas, extrovertida, tan simpática como cuando emborronaba sus primeras páginas, allá por los sesenta. O dicho en otras palabras, se contempla en el espejo como una mujer de hoy. Feliz porque esta XV Feria Internacional del libro les está dedicada a ella y a Ángel Augier; feliz por el vasto horizonte de ediciones y reediciones de ambos que verán la luz en esos días de fiesta para la lectura.

Aguzada ensayista, versada al igual que Augier en la obra de Nicolás Guillén, decide comenzar este diálogo, precisamente por su relación con nuestro Poeta Nacional:

«Nicolás Guillén influyó en mí de forma decisiva. No sólo aprendí de él acerca de temas de la cultura, sino de moral y cívica, de la vida civil de Cuba. Y eso no tiene uno cómo agradecerlo. Es un privilegio haberlo conocido en sus costumbres. Atendía a todos por igual. No excluía, no discriminaba. También al que lo paraba en la calle, sin conocerlo. Y siempre decía que ese era su deber.

En lo literario le debo también muchísimo. Hay poemas míos que no se explican sin otros de Guillén. Y eso para mí es un orgullo, un mérito. Hay quienes tienen tango ego que cuando les señalan cierta influencia se molestan, y así evidencian su incultura. Todo el mundo tiene que leer y nutrirse de otros autores. Martí hacía la Guerra de Independencia, pero leía. Por ejemplo, era un gran conocedor de la poesía francesa. ¿Por qué me voy a disgustar cuando me digan que tengo influencias de Guillén. Si es así, ¡bienvenidas sean! ¡Ojalá tuvieran razón!

«Tengo, desde luego, referentes que se inscriben en mi obra. Nací aquí y mi obra, mi vida han surgido en la Revolución, con defectos y virtudes. No creo ni en la perfección, ni en las abstracciones. Yo soy una cubana de aquí y ahora. Eso ni puedo ni quiero obviarlo

«Mi imaginario se basa en la libertad. Escribo de distintos temas, según la motivación, la inspiración. Mi imaginario puede, incluso, asociarse al de otro. Tratar de expresar, como decía en el discurso de recepción del Premio Nacional de Literatura: amo la literatura que viene de las abuelas que bordan manteles,



hasta de sus opresores, con conciencia de eso pero sin resentimientos. En ese sentido me muevo con independencia y sentido de solidaridad. He escrito y he publicado cuanto anhelaba. Aunque hubo momentos en que no fue así. Pero lo importante es hacer, como advertía Lezama, lo importante es el flechazo, no dar en el blanco.

«Mis timbres son de muy cubana. De la sonoridad de los barrios de La Habana. Hay algo muy rítmico que viene de ahí, como cuando yo escuchaba los coros de clave, las rumbas viejas en la madrugada,

y eso me marcó profundamente. Y después uno no puede ser otra persona. Por eso no me sorprende que algunos poemas míos hayan sido transportados a la música, por ejemplo, la canción del segundo libro mío, *Amor, ciudad atribuida*, musicalizada por Marta Valdés y estrenada por Elena Burke, algunas obras de un músico culto, Héctor Angulo, discípulo de Leo Brouwer, y también Carlos Malcolm; y en el mundo de la música popular, un poema que musicalizó Amaury Pérez Vidal, para un disco dedicado al aniversario 30 del debut de Alicia Alonso en el rol de *Giselle*, con el American Ballet Theatre. Un compositor norteamericano, John Appleton, hizo un trabajo de música aleatoria con uno de mis textos. También Electo Silva compuso una obra coral para el Orfeón Santiago, *La claridad*, que le dediqué con mucho amor a Roberto Fernández Retamar. Porque, aunque reconozco que muchos poemas míos le deben a la poesía de Guillén, quisiera decir aquí –en plano confesional– que Retamar ha sido una fuente de inspiración. Tiene que ver mucho con mi obra y con mi vida, ese poema que le dediqué en los años setenta y lo cantamos en el tercer piso de la Casa de las Américas. Aprecio mucho una obra de Andrés Alén, que no se llegó a estrenar. Y un trabajo muy serio de un joven guitarrista, Rey Ugarte, que compuso una pieza para guitarra y cello, sobre *Mujer negra*, con Marta Valdés, estrenada en un homenaje a mi obra, en el Amadeo Roldán, interpretado por Corina Mestre con la fuerza que caracteriza su temperamento.

«En el momento actual me planteo una responsabilidad social para los libros que hago. Es un momento de

reflexión, del cual han surgido nuevos títulos. No dejo de escribir nunca. Pero hay etapas en que es preciso dar fe de que uno está escribiendo, haciendo algo, y que eso es lo más importante. Como dicen los deportistas: lo importante es competir, que en mi lenguaje significa existir. Ahora hay algo que me inspira mucho: nació a partir de los garabatos que empecé a dibujar durante la enfermedad de mi mamá, desde entonces quiero aprender la técnica de la serigrafía, de la litografía, en fin del arte de grabar. Quisiera tener tiempo, ahora que voy a publicar tantos libros, para explorar un poco, y expresarme en ese lenguaje de la plástica. Abrirme ante ese mundo fascinante.

«Pero sin dejar de escribir, porque escribir para mí es como respirar. Yo voy guardando poemas. No hago libros premeditados, artificiales. Puedo diseñar uno de ensayos sobre un tema, pero los poemas los voy agrupando como miembros de una familia. Ahora el grabado me incita a crear, pero quizá cuando comience, me ponga a escribir.

«Hay cosas que no se pueden decir en un poema, sino en un ensayo o en un artículo, que tiene otra agilidad, otra piel. La poesía es algo que llevo dentro. Es como un fuego, que llega y es indefinible, porque cada poeta es un concepto de la poesía. No podrían compararse Lorca y Góngora, Alberti y Retamar, y esto lo he vivido desde que escribí mis primeros versos a los doce años. «Me siento muy caribeña, de ahí mi satisfacción de poder asomarme a ese universo tan nuestro desde el Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas, el cual dirijo. Lo considero como un dominio abierto a la carrera de América Latina hacia el Caribe. Fue creado a fines del setenta, cuando se instauraron las categorías de literatura caribeña en el Premio Casa. Desde esa época, hemos sido un gran puente tanto para el Caribe hispano, como para el Caribe anglófono y francófono. La finalidad del Centro es aunar voluntades, entender que somos una diversidad cultural y que debemos crear los vasos comunicantes para dar a conocer a escritores de otras lenguas. Es un trabajo muy hermoso, que nos lleva a realizar contribuciones que no podemos lograr a través de la literatura y nos proporciona satisfacciones infinitas.»

Á es un poeta cuya palabra ahonda en sentimientos y reflexiones. Premio Nacional de Literatura, reconocido por la estatura de su creación, ha dedicado parte de su vida a la investigación literaria con piezas ensayísticas avaladas por su sólida cultura y su acuciosidad, especialmente referidas a Martí y Guillén.

Optimista, con una agilidad mental y una pluma que no ha mellado el decursar de los años, posee una bibliografía tan prolija como diversa. Entablar una conversación con él entraña el peligro de dejarse arrastrar por lo sugestivo de cada tema que va ensartando en una charla que atrapa voluntades, cuando el humor entra súbitamente y él exhibe esa alegría que forma parte de su personalidad...

«Para mí es un gran honor haber sido designado junto con Nancy Morejón, como los escritores a quienes se

dedica la Feria Internacional del Libro, honor que agradezco sinceramente. Me compensa totalmente de tantos años de consagración a la cultura cubana y a la literatura, porque he sido especialista y tremendo adorador del libro, sin el cual el hombre no habría llegado a tan alto estadio.

«Pienso que el libro, tan silencioso y tan cotidiano en el presente, ha sido un tremendo impulso al desarrollo de la cultura a través de los siglos y latitudes, al sentido de praxis y de humanidad, al despertar de la conciencia en el hombre. Por ende, valoro altamente la Feria, por cuanto ella significa para contribuir al auge del mejor hábito que pueda existir. Pienso, además, que cada edición ha ido en ascenso, como una de las expresiones más laudables del pensamiento en nuestro proceso revolucionario.

«He sido testigo de otras ferias, antes del triunfo de la Revolución, que tenían buenos propósitos, pero no lograron una repercusión masiva, capaz de incentivar en el pueblo la sed de lectura, en lo que influía la ausencia de editoras nacionales. Sin embargo, estoy convencido de que fueron útiles, porque aunque había pocos libros de *a cubano*, contribuyeron a dejar una impronta en los participantes y asistentes, en cuanto al significado del libro.

«A partir del triunfo de la Revolución, ha podido apreciarse objetivamente, cómo ha influido nuestro proceso en la cultura cubana. Los escritores han encontrado respuesta, en las editoriales nacionales, a su quehacer, lo que ha impulsado la creación literaria. Por otra parte, la política cultural no se limita a alentar a



los autores, sino a fomentar el basamento cultural requerido para la comunicación, convirtiendo el acto de leer en un hecho interactivo, al contribuir a la formación del receptor al que va dirigido el mensaje del escritor.

«Creo que como toda poesía, esta faceta de mi obra posee un carácter intimista, pero también su otro cauce está orientado a expresar sentimientos inspirados en la realidad social y nacional. En principio, como todo poeta joven canté a las penas y alegrías, pero ya adulto me enrolé en las luchas revolucionarias y expresé también esa realidad. Como he dicho en alguna parte: el poeta debe expresar su vida real e íntima. No puede ser simplemente un expurgador de sus sentimientos personales, sino ha de estar determinado por la realidad que le rodea y las ideas que esgrime ante la vida, la historia y la sociedad. Han sido esos los temas que he abordado y, en ocasiones, se han entremezclado como mis esencias vitales.

«Un libro que titulé *Isla en el tacto* reflejó mi pensamiento político, básicamente dedicado a las distintas etapas de la República. Pero no solo intenté narrar lo vivido, sino darle un sentido mucho más profundo. No sé si lo logré. Pero, aun con esa duda, lo considero mi mejor libro. En sus páginas está inscrito tanto lo intimista como el medio que me rodeó, en una conjunción de lo lírico y lo revolucionario. Este volumen íntegro forma parte de una selección de mi obra poética, titulada *Poesía*, donde está compilado lo mejor de cada libro en la Colección del Premio Nacional de Literatura.

«¿Influencias? Todo poeta, todo creador utiliza un lenguaje propio, que le hace diferente por sus características personales. Es un mundo que uno ha concebido con elementos que aprende y hasta aprehende de otros de modo inconsciente. La cultura cubana es una realidad que influye en nosotros. Es algo vivo, cuyos antecedentes dejan huella en las generaciones subsiguientes. De hecho, la cultura general, la obra y la vida de los creadores que nos han antecedido, están presentes en nosotros de forma más o menos evidente, algunos subyacen, pero no están ausentes. Todo poeta lleva en sí determinados signos de cuanto le ha antecedido culturalmente, aunque, indudablemente, la poesía es la expresión de cada cual y constituye el reflejo de su personalidad.

«Nunca he hecho un alto en mi quehacer literario e investigativo. Sigo escribiendo. Mi más reciente libro, y espero que no sea el último, es *Pablo Neruda en Cuba y Cuba en Pablo Neruda*. Tengo pendiente un libro de ensayos, acerca de cuatro poetas franceses de origen cubano, entre los que se encuentra el José María Heredia, conocido entre nosotros como el Heredia francés.

«En cuanto a proyectos, no me hago muchas ilusiones. Veremos qué trae el futuro inmediato. A lo mejor algo impredecible, no sé. No quiero forzar nada. Espero que la musa me llame a dejar algo más. Tengo algunas ideas, veremos si las puedo plasmar.»

at
EM
PO

Los cubanos: frente a la Historia y el espejo

Irina Cardoso Fajardo

José Martí advirtió que un pueblo sin memoria de su pasado, de las sustancias que lo constituyen, tiende a repetir los mismos errores como si fuera siempre la primera vez. En la línea de este pensamiento se sitúa Guillermo Rodríguez Rivera al ofrecernos *Por el camino de la mar: los cubanos*, una serie de ensayos que intentan responder a la pregunta siempre actual sobre quiénes somos, y que pueden servir –ante lo ineludible de la prisa cotidiana– como resguardo al naufragio de la desmemoria. El reconocimiento de la *cubanidad* que promueve el texto a lo largo de sus diez ensayos, es posible a través de una suerte de revisionismo histórico, respaldado por la autoridad de voces medulares e inaugurales del discurso sobre la identidad cubana, tales como la de Fernando Ortiz con su *Contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco*, así como la impronta de Cintio Vitier con *Lo cubano en la poesía*, o de Jorge Mañach en *Indagación al choteo*.

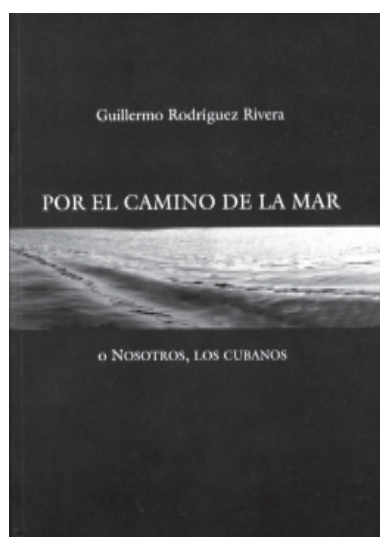
El ánimo que domina este «regreso a los orígenes», al estilo de Michel de Montaigne –declarado inspirador en las

palabras «Al lector», instaura la fluidez del discurso como principio estructurador del mismo, con el afán de abandonar la mirada académica, y fundar en sustitución, un espacio para la reflexión, o «meditación». Los títulos «Por el camino de la mar», «El desamparo insular», «Dios y el diablo en tierra del sol», «Aquel que nunca me deja», abren paso a las cavilaciones del autor sobre temas como la génesis de la cultura cubana a través del análisis de nuestras raíces étnicas, africana e hispánica –las más influyentes en la conformación del ser nacional–; los efectos para los cubanos de habitar una isla; la religión católica en Cuba y su convivencia con las de origen africano; y el bosquejo de la poesía como testimonio de la identidad nacional.

Bajo el precepto de que toda reconstrucción de la memoria, toda memoria, implica una evaluación del pasado, vislumbramos, en el curso de la lectura, algunos de los diversos rostros que hemos adoptado sucesivamente en el tiempo, así como las circunstancias que determinan su formación. En el ensayo «Se acata, pero no se cumple», el profesor recuerda los impactos del contrabando en la economía y la sociedad cubanas durante los primeros siglos de la colonia, y su influencia en el estilo de vida de los habitantes de la isla con sus ecos en la actualidad. Lugar de desarrollo de población flotante, punto clave de la actividad comercial, ubicación y condiciones geográficas propicias para la apertura a influencias foráneas, se describen como circunstancias que van convirtiendo al país en un «natural cruce de caminos». A su vez, el autor homenajea y destaca a figuras que trascienden en su actuar, la conducta previsible de sus contemporáneos sin dejar de corresponder a sus valores de origen, como es el caso de Benny Moré, héroe popular para la mayoría de los cubanos.

La cercanía con el ensayo posmoderno que señala el profesor en sus palabras «Al lector», es clara en el que me parece uno de los mayores aciertos del libro, el manejo constante de citas y fuentes documentales diversas, que se combinan con las reflexiones del autor para ejemplificarlas y suscitar otros comentarios; lo que da como resultado una especie de caja china, donde unas historias nacen de las otras, y permite en un mismo capítulo el fluir del discurso en torno a varios temas. La procedencia de las citas es otro de los aspectos que

resulta interesante, ya que el autor ha elegido segmentos ocultos o al menos no conocidos ni difundidos por la historiografía oficial, así como fragmentos de la poesía cubana que desde su visor particular, funcionan como testimonio historiográfico. Por ejemplo, «El desamparo insular» ofrece una muestra de la imagen de Cuba que proyectan en sus escritos algunos literatos residentes en el exilio, entre los que se encuentran los nombres notables de Guillermo Cabrera Infante, Lydia Cabrera, Reinaldo Arenas o de algunos más jóvenes como Gustavo Pérez Firmat, Carlos Victoria o Javier Varona. Y estas informaciones insólitas provocan la extensión de la pregunta sobre quiénes somos al ámbito de la



recepción, su utilidad es explicada por el propio Guillermo: «si desconocemos esas peculiaridades de la historia y la cultura cubanas, que a la larga han arraigado en el modo de ser del cubano, no podríamos explicarnos muchas realidades de nuestra vida actual y reciente.»¹

La narración autobiográfica, la perspectiva testimonial que define el lugar desde donde se lee la Historia, junto a la renuncia del visor académico estricto, potencia la pérdida de las fronteras entre el texto historiográfico oficial y la interpretación libre del sujeto histórico que lo recibe; objetividad y subjetividad ya no se contraponen, sino que se complementan y lo subjetivo ya no es distinto de lo verosímil, e incluso la exactitud, la precisión, pueden no ser tan relevantes. Como ocurre con el gesto de indiferencia de Guillermo hacia el dato del nombre del autor en una cita, que no devalúa sus argumentos y así podemos dejar

escapar la inseguridad: «...O en la famosa rumba que no estoy seguro si Ignacio Piñeiro compuso o tomó del folklore:

¿Dónde estabas anoche
que bien te busqué?

Recorrí la Habana
y no te encontré.»²

Esta estrofa es solo una muestra de las referencias procedentes de la tradición de la música popular, escenario de la cultura que escoge el profesor porque, tal vez como ningún otro, expresa la imagen del cubano de *a pie*, del cubano de todos los días, que convive con la inmediatez y más bien sobrevive a su cotidianidad.

La *cubanidad* es el objeto de este ensayo, pero no aparece solo en su contenido, también define el tono del discurso. El humor, testimonio clave en el carácter del cubano, acompaña a la fluidez para brindar intensidad al libro y encontrar detrás de sus palabras a Guillermo Rodríguez, a la vez autor y partícipe de la realidad que describe, en la que: «Como ocurre con un buen poema, un buen chiste no se puede rebatir.»³

Si bien el texto posee un ritmo equilibrado casi todo el tiempo, y nos mantiene atentos, después de «Aquel que nunca me deja» y su siguiente «Dios y el diablo en la tierra del sol», que me parece el momento climático en cuanto a coherencia y, sobre todo, a la naturalidad con que nos atrapa; los ensayos finales se resienten en cuanto a profundidad. El autor se regodea en temas suficientemente abordados en otras ocasiones y a los que nada nuevo aporta, y con ello pierde el dinamismo de las secciones anteriores.

La lectura de *Por el camino de la mar...* resulta un paseo por la historia de Cuba y de los cubanos, desde sus inicios hasta que se creó una idea de sí misma, que continúa formándose. No se encuentran en ella mensajes precisos sobre el presente, tan incierto como el innombrable futuro, pero es un instrumento, un espejo en el que podemos mirarnos y elegir, a partir de lo que nos ofrece, una huella para volver sobre él cuando extraviemos el camino. ■

NOTAS:

¹ Rodríguez Rivera, Guillermo: *Por el camino de la mar: los cubanos*. La Habana: Ediciones Boloña, 2005, p. 65.

² *Ibidem*, p. 25.

³ *Ibidem*, p. 70

Un clásico y transgresor:

Robert Mapplethorpe

Israel Castellanos León

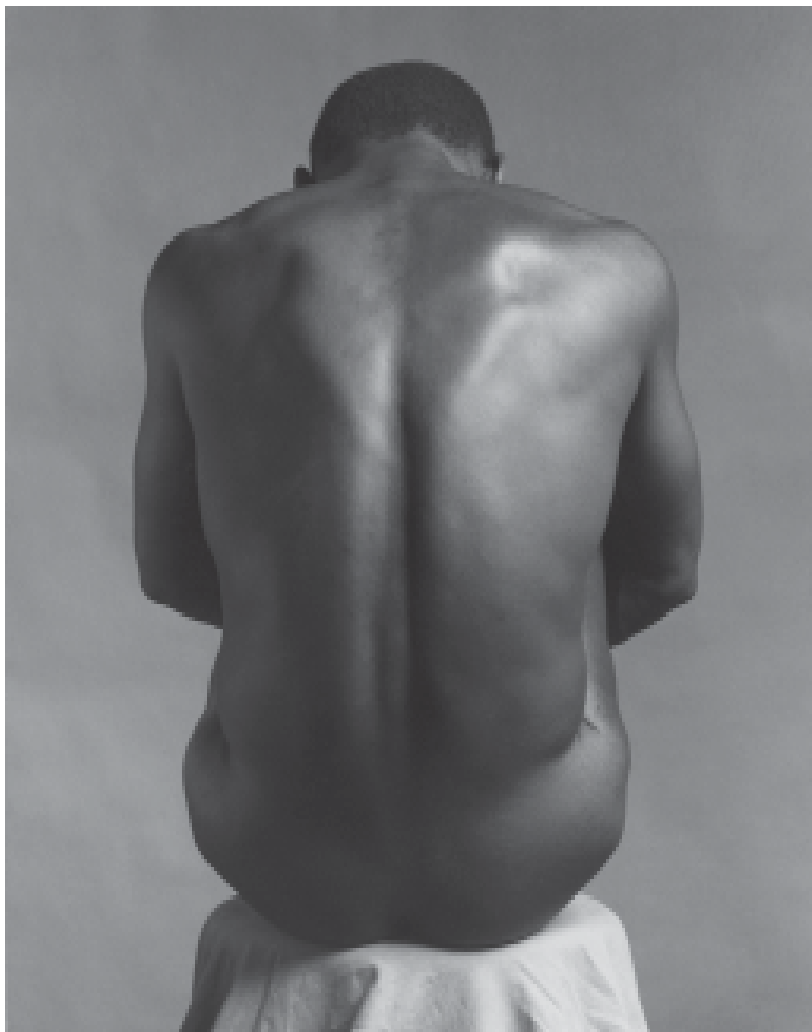
«**M**applethorpe estaba obsesionado por la belleza masculina, pero su relación más duradera fue la que mantuvo con la cantante de rock Patti Smith. Veneraba a los hombres de raza negra, pero los denigraba con epítetos racistas. Llegó a ser célebre por la franqueza liberadora de sus fotografías gay sadomasoquistas, pero le aterrorizaba que sus padres pudieran descubrir que era homosexual. Fue un maestro de la fotografía en blanco y negro, pero no había nada monocromático en él. Llevó una existencia tenebrosa, gris y moralmente ambigua, y su muerte señaló el ocaso de una era». A partir de tales paradojas, la escritora Patricia Morrisroe definió a la personalidad del célebre fotógrafo estadounidense Robert Mapplethorpe (1946-1989).

Esta biografía autorizada y titulada sencillamente con el nombre del artista, fue vendida hace unos pocos años en la Feria Internacional del Libro de La Habana. Y propició una suerte de *petit comité*, sólo para entendidos en el tema, que precedió a un reencuentro con el fotógrafo en la misma ciudad. Esta vez, con una muestra de su creación, abierta en la Fototeca de Cuba desde diciembre de 2005 hasta el 20 de febrero de 2006.

La exposición, que incluyó algunos autorretratos denotativos del cenit y ocaso físico del creador, devino una de las muestras de arte universal más relevantes en Cuba durante ese fin y apertura de años. Significó la oportunidad de re-ver algunas imágenes reproducidas en aquel volumen biográfico, o en catálogos o en revistas; y de apreciar otras no vistas con anterioridad. Y aunque muchos esperaban una exhibición más amplia, que entre otras razones no lo fue porque hubo de ser reajustada al espacio disponible, lo cierto es que para nuestra cultura visual (mayormente alimentada por reproducciones) constituyó una ocasión de privilegio valorar, con la sola mediación

Fotos: Cortesía de la
Fototeca de Cuba.





del cristal enmarcado, fotografías especialmente impresas desde los negativos que atesora la Fundación Mapplethorpe, radicada en Nueva York.

Es cierto que en una muestra panorámica y retrospectiva como esta se acusó la ausencia de los *collages* elaborados por Mapplethorpe en los años 70 a partir de recortes de revistas y que, aun siendo coqueteos iniciales con la fotografía y el homoerotismo, evidencian ya una estética de la ruptura y la violencia en su misma concepción, más por la forma de componer que por el tema representado. Pero la misma naturaleza de esas obras tempranas, no reproducibles a partir de negativos fotográficos, pudo haber incidido en que no fueran incluidas en la exposición. También se echaron en falta sus imágenes sadomasoquistas, esas que provocaron reacciones tan (des)encontradas como la apología y el escándalo, la aceptación de la crítica y la censura oficialista en la Gran Manzana, centro confluyente, irradiador y legitimante del arte mundial.

No obstante, en la Fototeca de Cuba el curador estadounidense Philip Larratt-Smith pudo desplegar, mediante el doble montaje y la dialogicidad contrapuntística o complementaria, una selección de fotos representativas de varios géneros abordados por Mapplethorpe: retrato, naturaleza muerta (flora), desnudo masculino y femenino.

La adscripción a estas modalidades enseñadas en la Academia podría parecer extraña en un artista como Mapplethorpe, más



asociado a la transgresión iconoclasta. Pero no es incompatible con el mismo creador que estudió dibujo, pintura y escultura en el Pratt Institute of Art, en N. York, antes de consagrarse a la fotografía. Mapplethorpe acrisoló imágenes clásicas de la historia del arte, que recreó y cargó de nuevos sentidos. Y en la exposición de la Fototeca de Cuba, titulada *Robert Mapplethorpe, entre lo sagrado y lo profano*, estuvo incluida una versión suya del tema de las Tres Gracias, que él nombró: *Ken, Lydia y Tyler*. Esta obra, donde en lugar de tres féminas blancas hay una mujer y dos hombres (uno de ellos, negro), es representativa del *modus operandi* de Mapplethorpe. Él no se apropiaba de la obra preexistente, como hicieron algunos artistas *pop*, que la reproducían tal cual, variando apenas la escala. La postura de Mapplethorpe era más bien la del homenaje y la parodia postmoderna. En los temas y la manera de abordarlos residía la fuerza revolucionadora de este fotógrafo que cuidaba mucho la composición y sobre todo la luz, y se auxilió durante mucho tiempo de un técnico de laboratorio para el proceso de revelado e impresión de las imágenes. La naturaleza cismática de este creador que falleció a consecuencia del SIDA, radicó en su descarnada captación de zonas y figuras de varios tipos de marginalidad, que conoció en antros neoyorquinos o en el coto elitista del arte contestatario.

Mapplethorpe, quien exploró hondamente en la psicología y comportamiento humanos, aprehendió el lenguaje del cuerpo, del espíritu, y legó una galería de retratos de personas a las que hizo célebres, o de otras que despuntaban como celebridades (si bien en contextos hasta cierto punto orillados). Andy Warhol, el irreverente artista *pop* que se apropió de iconos de la cultura de masas, fue retratado por Mapplethorpe con un círculo detrás de la cabeza, a manera de halo divino. Lo fue también la posteriormente famosa roquera Patti Smith, quien compartió con él gingivitis, ladillas, dormitorios sórdidos y sueños. La relación de fotografiados incluye asimismo a uno de los pintores que se apropió del *graffiti* callejero: Keith Haring, con su expresión alocada. El fisiculturista y ex Mr. Universo, Arnold Schwarzenegger, modeló con sus músculos hipertrofiados y una pequeña trusa por todo atributo, en pose de exterminador antes de interpretar ese papel en el cine y llevarlo a cabo después como gobernador de California, en una actitud calificada de racista.

Con el individuo de piel negra, el «aventurero sexual» Mapplethorpe tuvo una relación especial, diríase de amor-odio, de «atracción fatal». Lo «pescaba» usualmente en los «bajos fondos» antes de regodearse en las formas escultóricas de su cuerpo, tomado en actitudes poco naturales pero armoniosas. En imágenes impresas en blanco y negro, Mapplethorpe sacó valores (de luces) a la epidermis oscura, y llegó a contrastarla-integrarla con la piel clara. Sustituyó la carga de sexualidad animal atribuida al negro por una serena voluptuosidad, latente en el preciosismo con que reflejó el detalle del cuerpo viril y atrapó cada poro, vello, textura y matiz. Es un sensualismo también insinuante en las flores que retrató, y cuyo hermafroditismo es potenciado por la ambivalencia entre el erotismo fálico y la fragilidad o delicadeza táctil, captados no pocas veces en una misma flor. Es la ambigüedad de género que el escorzo oblicuo de un torso femenino puede sugerir a un artista del lente como Mapplethorpe, quien también fotografió a la musculosa Lisa

Lyon, ganadora del Primer Campeonato Mundial de Culturismo Femenino (en 1979) y última pareja femenina del creador. Las ambivalencias marcaron a la personalidad de Mapplethorpe, contradictoria y provocativa. Su indudable expresión singular estaba condicionada por la efervescencia de movimientos contraculturales en Estados Unidos: los hippies, los rockeros, los negros, la emancipación sexual (de la mujer, de los homosexuales, de las relaciones eróticas), en fin: la reivindicación de «minorías». De educación católica, Mapplethorpe se debatía entre la liberación y la (auto) represión moral. De formación académica, luchaba por soltar lastre y sobresalir en la avanzada artística, justamente en la meca y en una megalópolis cosmopolita como N. York. Y aunque para ello adoptaba posiciones quizás extremas, logró un difícil equilibrio, una precaria conciliación. Endiosado como transgresor, ha quedado como un clásico al que han rendido homenaje varios artistas en el mundo, entre ellos dos notorios fotógrafos cubanos: René Peña y Eduardo Hernández, autores de algunas series en las que ya nos adelantaban a este Mapplethorpe que por primera vez se pudo apreciar en Cuba en directo, qué más da sin con algún que otro filtro (casi ineludible en estos casos, y siempre controversial). ■



Pintura en La Habana*

Adelaida de Juan

LA ESCUELA DE LA HABANA

Se han reunido en un espacio armonioso treintitrés piezas de creadores cubanos que el tiempo implacable ha consagrado como significativos en el devenir del imaginario visual de la cultura moderna de nuestro país. Realizadas las obras a lo largo del segundo cuarto del siglo XX, marcan el espacio divisorio entre una manera de concebir las artes visuales dentro de esclerosados cánones de una Academia que hacía tiempo se había sobrevivido, y la apropiación –claro que en la época no se empleaba el vocablo con la insistencia y la connotación de tiempos recientes– de los lenguajes de las vanguardias europeas del momento, ya asimilados y un tanto mellada su inicial agresividad.

Algunos de estos creadores habían realizado estudios más o menos persistentes en San Alejandro –recordemos el respeto que siempre le tuvieron sus alumnos a Leopoldo Romañach, aunque ninguno de los presentes siguió sus pautas estilísticas–; otros habían emigrado a centros de prestigio en la producción artística (la Escuela de París fue paradigmática; luego lo sería la Escuela mexicana) y de allí incorporar el instrumental que requerían para su expresión propia; aun otros combinaban diversas modalidades del quehacer visual, el cual llegó a abarcar de la caricatura hasta el anuncio gráfico o la sátira dibujada. Pero todos ellos consideraban la pintura en su acepción más clásica como el quehacer de valía, y a él dedicaron sus mayores esfuerzos.

Tales esfuerzos se plasmaron en muy diversos modos y formas expresivos, mas tuvieron un común denominador, que partía en sus orígenes de la insurgencia frente al imperante ámbito social. La década del veinte estuvo marcada por la situación sociopolítica del país, la cual se agudizó a fines de esa década e inicios de la siguiente. Los artistas e intelectuales se sintieron en consonancia con tal rechazo de los valores establecidos, rechazo que, al igual que lo que ocurría en otros países de nuestra América (bajo la égida de la escuela mexicana), los llevaba a la búsqueda temática y formal de realidades y valores de fuerte matiz nacional. Tras el fracaso de este período, se establece una etapa de recogimiento y fruición de los valores culturales de mayor profundidad y raigambre.

Los inicios de la década de 1940 verán, pues, en el mundo cultural cubano, el surgimiento de agrupaciones e iniciativas gananciosas de afanes previos y propulsoras de nuevos florecimientos en diversos campos. El grupo de Renovación musical; la publicación durante 1944, de *Gaceta del Caribe*,

ese mismo año, la fundación, culminante dentro de la revistería de Lezama, de la publicación que dio lugar a lo que llegaría a llamarse el grupo Orígenes (en cuyo número inicial se aclaraba que era una revista «de arte y literatura»: de hecho, no pocos de los artistas expuestos en esta muestra colaboraron con diseños de portadas y viñetas en *Orígenes*); y, más cercano a este acto inaugural, el inicial lanzamiento internacional, en el nuevo centro hegemónico de Nueva York, de la pintura cubana que ahora nos ocupa. Fue entonces, en la primavera de 1944, que empezó a conocerse «la Escuela de La Habana» en el mundo de la plástica contemporánea. Si antes había mencionado la «Escuela de París» como indicativo de un centro irradiador, la llamada Segunda guerra mundial desplazó el centro canónico hacia Nueva York, que ya había experimentado la presencia enriquecedora, durante la década anterior, de algunos de los maestros de la escuela nacida al calor de la revolución mexicana. (Pienso ahora en Orozco, Rivera, Kahlo, Siqueiros, para mencionar solo algunos de los más connotados.) A ellos se añadirá el interés por la pintura latinoamericana, bien por la presencia de artistas como el chileno Roberto Matta (refugiado del conflicto europeo) quien ejercería una fuerte influencia en la naciente escuela norteamericana, bien por exposiciones como la cubana que hemos citado. Este reconocimiento de los artistas cubanos no era sino el espaldarazo a una manifestación de valía contemporánea y voz propia.

LAS MUJERES DE ZAIDA

Veinte mujeres vienen hacia nosotros, rodeadas de diversos abalorios, de figuras acompañantes, de espacios de incitación. A veces, las más, nos miran con algo de desafío, o con tristeza contenida, o con esa difícil expresión en la pintura no superada desde la época de Hals, la sonrisa abierta. Algunas de ellas son cantantes, otras poetisas, otras fueron figuras gobernantes, aun otras pintoras o bailarinas o mujeres emblemáticas en la esfera del negocio de la moda moderna. La mayor parte existió en lo que llamamos la realidad, mientras otras nacieron en el mundo de la imaginación.

Veinte mujeres nos miran desde su imponente altura. Son retratos no tanto por la rendición fidedigna de determinados rasgos como pudiera hacerlo un artefacto desde los ingenuos tiempos de la primera Kodak. No, vienen y se instalan en nuestra conciencia. Zaida las ha escogido –«las tenía dentro de mí»–, ha indagado en sus vidas, sus poemas, sus pinturas, sus anécdotas, sus amores y sus desamores. ¿Por qué estas figuras? No basta con reconocer que son mujeres, aunque este hecho inicialmente azaroso conformará en no poca medida su devenir. Todas ellas, nacidas en tiempos y lugares bien diferentes, tienen algo importante en su decursar vital. Todas se enfrentaron a condiciones difíciles, todas bregaron duro para no hundirse antes de cumplir lo que les era dado hacer, todas dejaron su marca en la imaginaria colectiva, todas son seres para recordar.

Durante años, Zaida creó las mujeres-pájaro, y jugó con ellas. También indagó

Zaida del Río.
Foto: Blas Manuel Mora
(Blasnel)



at
EM
PO

en las imágenes de los santos que reinan en diversas creencias. La línea y el color eran de suma importancia, así como el espacio, frecuentemente ceñido a proporciones más bien manejables. Esas etapas parecen haber quedado atrás. El gran formato vertical reitera el de algunas piezas anteriores; el humilde carboncillo se enseñoorea para hacer surgir la figura retratada y sus atributos definitorios. El letrismo es también de suma importancia. No sólo da el título, que puede ser literal («El soneto de los rigores» para Sor Juana, o «Se fue llena de sus pensamientos» para Alfonsina, «Electra en la niebla» para Gabriela) o puede aludir al entorno de la ficción («I still have Tara» para Scarlett) o al sobrenombre popular («La única» para Rita), aludir a una característica constante en su vida pública («Ella siempre responde» para Celia), o apoyarse en la imaginación desbordante de Zaida («Altar mayor» para la Frida que se yergue entre las vírgenes de Guadalupe y la Caridad del Cobre), sino que se integran en ocasiones como parte de las imágenes.

Esta nueva serie temática de Zaida del Río abre perspectivas insospechadas en su constante quehacer artístico. Inquieta creadora, ella se mueve con un incesante laboreo en el universo de los mundos visuales. El de ahora es novedoso al representar un cambio hasta cierto punto brusco con respecto a su obra anterior. Lo que seguirá es un misterio, creo que hasta para la propia Zaida. Es sin dudas excitante ver nacer, de las manos de una imaginativa creadora, un universo conceptual cuya concreción visual es portador de tanta imaginación y audacia. ■

*Sobre dos exposiciones en el Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, enero, 2006.

Zaida del Río.
«I still have Tara» para
Scarlett.
Foto: Blas Manuel Mora
(Blasnel)



Sartre en Cuba, homenaje merecido

Figura que cubre un amplio espacio dentro de la creación intelectual del siglo XX, Jean-Paul Sartre (1905-1980) tuvo su homenaje por el centenario de su natalicio y del aniversario cuarenta y cinco de su visita a nuestro país, en el encuentro Sartre en Cuba. Huracán, Surco, Semillas, convocado, entre otras instituciones, por la Casa de Altos Estudios Fernando Ortiz, el Instituto Cubano del Libro, el Centro de Promoción y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, la Oficina del Historiador de la Ciudad, y en el que confluyeron, reconocidas figuras de Francia (Michel Constant, Daniel Linderberg, Michel Sicurt y Arno Muster) y de Cuba, cercanas a la vida y obra del notable filósofo, ensayista, dramaturgo y periodista.

«Fue el intelectual comprometido y colocado en la punta de avanzada de pensar la Revolución, involucrado en el sentido profundo del hombre ante su propia conciencia. Nadie mejor que nosotros los cubanos para rescatarlo», dijo en conferencia de prensa el doctor Eduardo Torres-Cuevas, quien encabezó el comité organizador del foro. El programa contempló entre sus principales atracciones la presentación de los textos *¿Qué es la literatura?*; *Sartre-Cuba. Cuba-Sartre. Huracán, Surco, Semilla*, publicado por la Editorial Casa de Altos Estudios Fernando Ortiz y la novela *La náusea*, por Arte y Literatura. E incluyó un ciclo de documentales de realizadores franceses; y la puesta, en el capitalino teatro Triunfante, de *La puta respetuosa*; así como una exposición de libros en la Biblioteca

Nacional José Martí y la muestra fotográfica *Sartre visto por Korda*, en la Casa de las Américas. (FUENTE: GRANMA DIGITAL)

Para nuestro historiador, Premio Internacional Fernando Ortiz

A manos de Eusebio Leal Spengler, llegó el Premio Internacional Fernando Ortiz, con el que la Fundación que en esta capital lleva el nombre del sabio cubano reconoce desde 1997 a aquellos artistas e intelectuales que han contribuido de manera significativa a la preservación y promoción de los valores culturales de sus comunidades y al fomento del diálogo con otras culturas desde la autenticidad. Eusebio, todos lo saben, es un forjador de identidades. Su tiempo y su talento los ha consagrado a honrar con obras y pensamiento a La Habana, a las ciudades de la Isla y a lo que nos une con el mundo. Es por ello que al fundamentar la decisión, el presidente de la Fundación, Miguel Barnet, haya subrayado su vasta trayectoria en la investigación histórica y arqueológica, su fecunda acción de alcance internacional por la cultura cubana, y su entrañable relación con el legado ortiziano. El escenario donde se hizo oficial el merecimiento es todo un símbolo: el Templo. Allí entró en posesión del adyá, atributo de Babalú Ayé, que representa el Premio. (FUENTE: GRANMA DIGITAL)

Otros Premios

A fines de año, como ya es costumbre, se entregan varios premios a reconocidas personalidades. Y como siempre, por razones de espacio, nos vemos obligados solo a enumerarlos. Comencemos, pues, por el Premio Nacional de Ciencias Sociales, otorgado al historiador Francisco Pérez Guzmán, profesional que, a juicio del jurado, ha enriquecido la cultura del país por sus aportes al pensamiento, las ideas, dentro de un profundo patriotismo y una labor modesta y constante.

En teatro, dos figuras emblemáticas lo merecieron: Sergio Corrieri y Mario Balmaseda, actores de altos méritos artísticos y de gran prestigio entre la población cubana, especialmente por su entrega al teatro y sus actuaciones en clásicos del cine y la televisión.

«Cuando me preguntan mi profesión, no dudo ni un instante en responder: editor. He trabajado durante casi cuarenta años en la esfera de la cultura y,

específicamente, en el mundo editorial, pero ese es el trabajo que conozco mejor. Por eso me honra que me hayan seleccionado, entre otros compañeros destacados, para recibir el Premio Nacional de Edición», así lo hizo saber a la prensa Pablo Pacheco López, momentos después de darse a conocer que había sido merecedor de tan importante galardón, basado en su larga trayectoria como editor al frente de diferentes editoriales, en su capacidad para proyectar y gestar una sólida política editorial, y por contribuir a la formación de numerosos editores a lo largo de casi cuatro décadas.

Por último, en música, los homenajeados fueron este año el pianista Frank Fernández, la vedette Rosita Fornés, el cantautor Pablo Milanés, la musicóloga María Antonieta Henríquez, y la maestra y directora coral Cuca Rivero, recordada por muchos como la «profesora invisible» de las clases radiales de música para niños.

Mamá África, siempre

Más que un concierto, Myriam Makeba dejó emerger un torrente de musicalidad y fuerza expresiva en su cantar y dialogar con el público, hasta estremecerlo y catapultarlo de emoción. Decidida a despedirse del público, en una gira por cincuenta y dos países, cada uno de los cuales merece ocupar un lugar en su carrera, según sus propias palabras, Myriam Makeba regresó a Cuba, país por el cual siente especial cariño, aprecio y admiración, pues le concedió la ciudadanía cubana, cuando el entonces gobierno racista de Sudáfrica le retiró el pasaporte. En aquel año de 1972, Myriam se sintió profundamente halagada y emocionada, cuando el Comandante en Jefe Fidel Castro asistió a su concierto, lo cual ella valora como «una medalla de oro en su charretera». Fue un concierto memorable en que llovían las ovaciones, que llegó a su clímax con el antológico *Pata pata*, tema que ella califica intrascendente, comparándolo con otros que considera más serios de temas de mucha mayor importancia desde el punto de vista de su contenido y de su estructura musical. Pero lo cierto es que el mundo entero lo canta y que ha marcado la carrera de esta cantante de tan vibrante personalidad y temperamento.

Cuando salió a escena, podría pensarse que aquella mujer había detenido el tiempo, su vitalidad irrumpía como una

Jorge Perugorria trabajando en su taller. Tomado del catálogo de su exposición *Chivo que rompe también...*

llama fulgurante en escena, que agradecía las aclamaciones y sonreía, con el rostro iluminado de alegría, acompañada por un grupo musical de nueve integrantes, de gran versatilidad y experiencia, a pesar de su juventud, que pertenecen –según explicó– a lo que ella llama la Unión Africana, pues son oriundos de Sudáfrica, Senegal, Camerún, Zimbabwe y Guinea.

¿Cómo definir la maestría escénica, la calidad vocal, el sentido humano de Myriam Makeba y su dimensión como ferviente admiradora de la Revolución Cubana y, por ende, defensora de los derechos humanos y la paz mundial?...Sería necesario hablar de reconocimientos internacionales, que tienen como punto de partida el hecho de que fue la primera vocalista en situar la música sudafricana en primer plano mundial durante la década del sesenta. En capítulos de historia por la lucha liberadora de los pueblos y en colecciones discográficas de todas partes del mundo ocupa un lugar primerísimo esta mujer que logró romper con su arte los prejuicios raciales que obstaculizaban su ascenso al estrellato por el color de su piel y su abierta oposición al *apartheid* que imperaba en su país. Todo ello fue resumido en el concierto que ofreció en el escenario del teatro Astral de la capital cubana, imán para el pueblo que ocupó lunetario, balcones, convirtió en asientos los pasillos y se apoyó contra las paredes del coliseo para rendir pruebas de ferviente admiración a esta figura consagrada durante más de cuarenta años.

Eigió un repertorio muy variado, en el cual incursionó en una música con su sello identitario, que en ocasiones se fusiona al jazz, al folk, a lo más romántico de la canción, a un ritmo muy intenso o alcanza desgarrador estremecimiento en la denuncia de los niños huérfanos de amor y amparo filial. Pero no solo cantó, sino dialogó con el público y expresó con pasión su gran amor por Cuba, como símbolo de la lucha por la liberación de los pueblos, la paz y la confraternidad, del mundo nuevo que es el sueño más hermoso de la humanidad. (A. O.)

Un mundo pictórico insospechado

Fascinante por el imaginario y las claves de creencias traídas por los esclavos africanos, el internacionalmente famoso actor Jorge Perugorria enfoca ese univer-



so con una óptica muy personal, que sorprende al visitante por la recontextualización de tradiciones.

Inspirada en las vivencias del artista durante las escenas rituales que forman parte del documental *Santiago, la virgen y la Fiesta del fuego*, el cual se encuentra en fase de posproducción y fuera realizado por el popular actor en su faceta de cineasta, esta muestra se destaca por el desenfado inscrito en el trazo y la composición, en el modo en que expresa las mitologías afrocubanas, particularmente la yoruba. Sin embargo, puede apreciarse en la simbología de las obras (óleos y acrílicos sobre lienzo) el resultado de profundas investigaciones sobre los secretos y misterios que guarda para el profano el culto a los orishas. A este respecto, Perugorria subraya cuánto ha enriquecido su proceso de análisis y valoración de lo más representativo en esta temática la asesoría de Natalia Bolívar, una autoridad en las religiones de origen africano.

Durante la inauguración fue ofrecida una performance que incluyó un ritual, con el soporte de rezos de origen bantú y yoruba por el grupo Olorum de Lázaro Ross, dirigido por el maestro Rogelio Ruiz, colectivo de gran prestigio. Sin duda, una fiesta del séptimo arte imbricada a la plástica por la magia y carisma de Jorge Perugorria. (A. O.)

Toda la gloria

La prima ballerina absoluta Alicia Alonso, directora del Ballet Nacional de Cuba, recibió sonriente y espléndida el arribo de su cumpleaños ochenta y cinco, junto al público que le ha seguido y continúa fiel a la leyenda que la envuelve como aura de un mito viviente, feliz de haber trascendido a su tiempo y espacio.

Noche de arte, iniciada con el homenaje de la danza a Alicia, por Zenaida Armenteros, quien interpretó con gran lucimiento *El amor de mi mulata*, en que voz y gesto narraban la anécdota. Luego siguió, en códigos muy de hoy, *Necesidad*, de Osnel Delgado, una coreografía que descubre posibilidades infinitas y en la cual se destacó el trío integrado por Jessie Gutiérrez, Yomel Calderón y Jorge Luis Alceo. Concluyó esta parte con la puesta del grand pas de deux de *La flauta mágica*, coreografía de Alicia inspirada en la obra homónima de Lev Ivánov, interpretada con precisión y pulcritud por Viengsay Valdés y Joel Carreño, mientras Víctor Gilí confirió especial gracia a su personaje del marqués, secundados por solistas y cuerpo de baile.

Como tributo de la música a la homenajeada, Myriam Ramos aportó su grato timbre en su magistral versión de *Mariposa*. Símbolo de la mejor tradición de la canción, la trova tradicional y el son, Omara Portuondo marcó un hito en el espectáculo, en su irrepitible interpretación de *Veinte años*. Por su parte, Chucho Valdés hizo gala de su arte en una descarga que imbricó temas del repertorio internacional con clásicos cubanos y fragmentos de su inspiración, una fusión donde las células rítmicas adquirieron aires jazzísticos.

Un final memorable protagonizó el cantautor Pablo Milanés, al brindar un minirrecital en el cual convirtió a *Yolanda* en una oda musical para Alicia, al dedicársela a la mujer/ave y pronunciar su nombre al comienzo de la canción. (A. O.)

Jazz en tono mayor

Con multitudinaria asistencia de público se efectuó el Jazz Plaza 2005 en La Habana, presidido por Chucho Valdés, quien

—aparte de ocuparse de la dirección general del evento— participó en los conciertos que le confirieron trascendencia imperecedera a este evento, no solo por su virtuosismo en el piano, sino también por la vital energía que es capaz de insuflar a quienes le rodean.

Ocurre que Chucho siente el jazz como algo tan suyo que le pone corazón al festival, se apodera de voluntades y es seguido por miles y miles de aficionados a este ritmo, por el gusto y regusto que imprime este grande de las teclas a cada concierto, incluso a aquellos en que no forma parte del elenco, pero que portan esa fascinación que sembró en cada ejecutante de agrupaciones y solistas. ¿Y cómo describir el placer estético causado por quienes son leyendas vivas en la interpretación y la autoría? El encuentro en escena de tres grandes, el brasileño Iván Lins y los cubanos Chucho Valdés y Pablo Milanés, fue una verdadera noche de sorpresas con estrenos mundiales que mostraron el genio creador alentado por flujos de inspiraciones inagotables, cuyo primer asombro fue el anuncio de Chucho de una obra que escribió en la mañana, titulada *Iván y Pablo*. Se trataba de un poema sinfónico, estructurado en cuatro movimientos, cuyo cromatismo tonal y giros melódicos, incluían toda una serie de complejidades para su ejecución. Inolvidable concierto en que Pablo, tras evocar sus temas clásicos, mostró el enfoque renovador de su creatividad en tres títulos —*Mari*, *Recuento* y *Distancias*—, también estrenos mundiales, un cauce diferente, como breves sinfonías en un estilo en nada coincidente con su obra anterior.

Iván Lins, por su lado, brindó un minirrecital, una antología de su arsenal compositivo, entre ellas piezas de contenido social, al unir su voz y teclado electrónico al arte pianístico del joven chileno Marcos Rodríguez, de muy lucida ejecución. El cantautor brasileño interpretó, además, temas muy conocidos de su país y estrenó un título, dedicado a Chucho y a Pablo, *Canción de amor*, un esplendor de poesía, y *Amanecer*, consagrada a Pablo y a los hijos de ambos. Luego, acordes muy conocidos inundaron el escenario, con *Sandra*, uno de los números más simbólicos de Pablo, en la interpretación de Iván, al que se incorporaron el autor y Chucho.

Mucho podría contarse de esta edición del jazz plaza, de su coloquio, del concierto por el aniversario sesenta de las

relaciones entre Cuba y Canadá, de la presencia de los jóvenes jazzistas cubanos... Baste mencionar, a falta de espacio, la clausura, de gran relevancia gracias al estreno de una canción consagrada a Nueva Orleans, de Chucho Valdés, quien la interpretó con su cuarteto en una noche de continuas emociones. (A. O.)

Premio Casa: De gala las letras cubanas

Las letras cubanas se engalanaron una vez más al triunfar dos autores del patio entre quinientas cuarenta y seis obras concursantes en el Premio Casa de las Américas 2006. Ellos fueron Ángel Santiesteban, en cuento, por *Dichosos los que lloran*; y Abel Sierra Madero, con el ensayo histórico-social *Del otro lado del espejo. La sexualidad en la construcción de la nación cubana*.

El jurado coincidió en que la obra de Santiesteban destaca por la creación de un universo carcelario violento y a la vez humano, narrado desde una escritura distante y objetiva que en ningún momento plantea juicios moralizantes, sino una descarnada descripción de ese mundo oscuro para quien lo padece, pero iluminador para quien lo lee. A *Del otro lado del espejo*... se le señaló, entre otros reconocimientos, el mérito de invocar una de las principales características del género, la de desplegar la controversialidad de ciertos temas sensibles, para avanzar en discusiones propias.

«Es un libro sobre el hombre en circunstancias límites, realizado por medio de entrevistas a gentes conocidas, visitas a prisiones y experiencias personales. No quiere decir que sea el mejor, sino el que más gustó al jurado», comentó a la prensa Santiesteban. Mientras que Sierra afirmaba: «Es una mirada a la sexualidad que se va del centro hegemónico del poder occidental. La sexualidad en Cuba es una línea que trabajo desde hace diez años».

Otros galardonados en el certamen fueron: Arturo Corcuera, de Perú, en poesía con *A bordo del arca*, por la riqueza de sus metáforas, y la profundidad y humor con que las mismas son tratadas; por la búsqueda de un lenguaje lírico original y la conjunción lograda entre memoria individual y memoria colectiva del continente; en literatura brasileña se alzó Ricardo Rezende Figueira por *Pisando fora da própria sombra. A escravidão por dívida*

no Brasil contemporâneo, cuya excelencia reside en la forma única en que combina el análisis sociológico lúcida y sólidamente fundamentado, y la vehemencia de la injusticia social. Las palmas en literatura caribeña en inglés o creole correspondieron a *Suspended Sentences*, de Mark McWatt, de Guyana, obra que se distingue por el modo en que conjuga lo mágico y lo real, disipando las fronteras entre ambas instancias, y por la presencia de temas característicos de la literatura del área reflejados a través del prisma de diferentes etnicidades, de modo que el conjunto de relatos no solo constituye una excelente muestra literaria por su valor estético, sino también un documento revelador sobre el Caribe.

En cuanto a los premios honoríficos de poesía José Lezama Lima, de narrativa José María Arguedas y de ensayo Ezequiel Martínez Estrada, que se conceden por sexta ocasión, en este caso a títulos publicados durante el 2004. El primero de ellos fue *INRI*, de Raúl Zurita (Chile), una conmovedora parábola de un universo de valores humanos cuyos enemigos no pudieron destruir, en que las voces de Neruda y Huidobro parecen escucharse por debajo de estos versos de indudable amor a su nación; Marcio Veloz Maggiolo (República Dominicana) mereció el José María Arguedas por *La mosca soldado*, que recupera el universo del Caribe desde una perspectiva en que se funden la realidad y los mitos, la antropología y la investigación policial; por último, *La universidad en el siglo XXI. Para una reforma democrática y emancipadora de la universidad*, de Boaventura de Sousa Santos (Portugal), obtuvo el Ezequiel Martínez Estrada por abordar polémicamente un tema de preocupación universal —aunque ejemplificando sobre todo con la experiencia brasileña— en que se condensan algunas de las disputas más intensas en el campo de las actuales políticas públicas. (Fuente:

Granma Digital) |

Tal vez jugando con su nombre, René Peña quiso aludir a otro René, en este caso *Descartes*, para reunir en una sorprendente muestra las obras *descartadas* de varios fotógrafos amigos suyos. No vamos a entrar en disquisiciones acerca de qué preceptos del gran filósofo francés tuvo en cuenta nuestro René para conformar esta exposición, pero de lo que sí estamos seguros, al igual que los numerosísimos asistentes a la inauguración el 15 de diciembre, es de que en materia de arte nunca se sabe cuánta vida ni cuánto puede aportar una obra, incluso las que un día se dan por fallidas.

Aun con los *Descartes* en las paredes de nuestra galería Espacio Abierto, en enero fue presentado el último número de *Revolución y Cultura* correspondiente a 2005, un número que, además de cerrar el ciclo de trabajos dedicados al aniversario cuatrocientos de la primera edición del *Quijote*, incluye una serie de textos centrados en la cultura cubana. Recorren un diapasón que va desde la arquitectura de Porro hasta el *via crucis* como patrimonio intangible de las ciudades cubanas, pasando por temas literarios, la presencia japonesa en nuestro ajiaco étnico y el centenario de Jorge Arche.

En cuanto a conferencias, no han faltado en estos meses. El pasado 21 de diciembre, la escritora cubanopuertorriqueña Mayra Montero ofreció una charla sobre sus últimas novelas, entre ellas *El capitán de los dormidos*, que fuera presentada en la última edición de la Feria Internacional del Libro. Ya en enero, el día 4, dos estudiosas norteamericanas, Gwendolyn Alker y Shanti Pillai, del Departamento de Teatro de la Universidad de Nueva York, dialogaron sobre el *performance*, como modo de expresión de la relación entre el cuerpo y el texto, y de otras relaciones más

abarcadoras, que recogen asuntos como la significación del silencio en grupos religiosos fuera del poder, o la danza clásica hindú y la globalización.

También en este mes, pero el 10, el Dr. Robin Lefere, Catedrático de Literaturas Hispánicas de la Universidad Libre de Bruselas dialogó sobre su libro *Jorge Luis Borges, entre autorretrato y autobiografía*. El 18, la narradora cubana Karla Suárez leyó fragmentos de su última novela, *La viajera*, y conversó sobre diversos temas en la que sería la primera de las sesiones de un ciclo que hemos ideado y reunido bajo el título «Narradoras de historia(s)», al que hemos convocado a escritoras de ficción y a historiadoras, pues estas últimas con su subjetividad y su saber contar, también hacen narrativa. Ambas trabajan con un mundo y unos personajes (en el caso de las primeras, a veces reales; y en el de las segundas, siempre) que deben conjugarse en un relato. Aunque quizá la mayor diferencia resida en que las narradoras cubanas de hoy trabajan sobre la realidad más inmediata, mientras que las historiadoras abordan necesariamente un pasado más o menos lejano.

A Karla le siguió, dos semanas después, la reconocida historiadora Gloria García, quien comenzó con un análisis del estado actual de la ciencia histórica, de los nuevos enfoques y disciplinas que

en los últimos años han propiciado una renovación y el abordaje de asuntos, es decir, sectores sociales y sujetos históricos antes poco menos que ignorados. Esta comparecencia suya devino una suerte de introducción a la que será su próxima disertación, en la que abundará sobre sus propios trabajos investigativos, referidos, entre otros temas, a la participación de los esclavos en nuestro devenir histórico y la existencia de la familia negra.

Finalmente, el 15 de febrero, la poetisa y narradora Marilyn Bobes, ganadora en dos ocasiones del Premio Casa de las Américas, nos leyó su cuento «La feminista, la posmoderna y yo, el burlador prevenido», publicado en la antología *Caminos de Eva*, recopilada por Amir Valle para la editorial Plaza Mayor. Se trata de la primera de sus historias narrada desde el punto de vista de un narrador masculino, y en ella aparecen ya personajes que son antecedentes de los que pueblan las páginas de *Fiebre de invierno*, su novela premiada en el ya mencionado concurso Casa. |

A la derecha, obras de René Peña.
S-T/Untitled (1994-1998).