

la Jiribilla de papel



www.lajiribilla.co.cu

• publicación mensual •

www.lajiribilla.co.cu

Dossier:

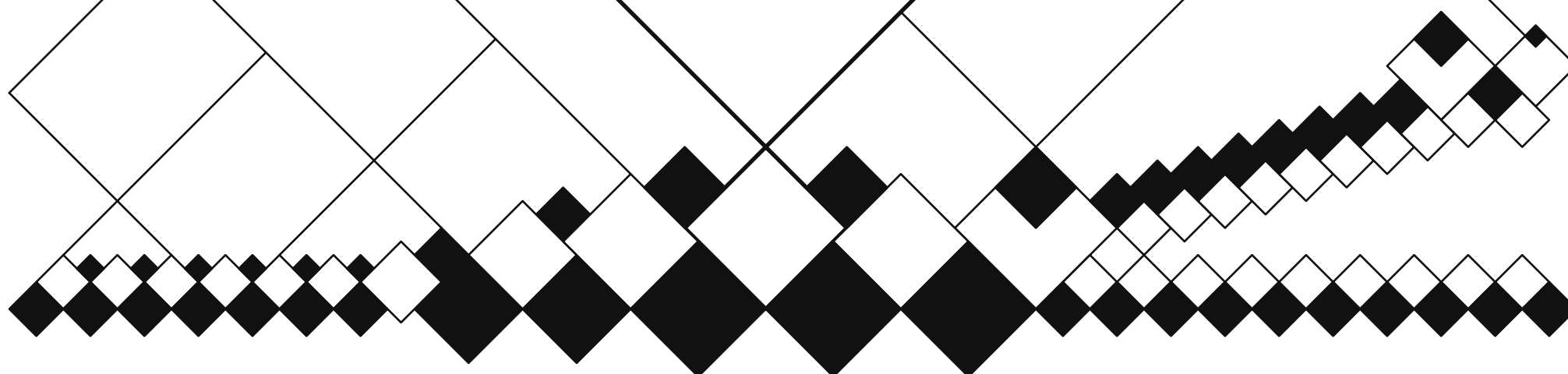
Orígenes y el Caribe
Roberto Méndez

Papeles de vuelta
La noche de América
Jorge Enrique Adoum

Encuentro con...
Luisa Valenzuela
Trascender los límites
de lo inefable

Diciembre

Cultura

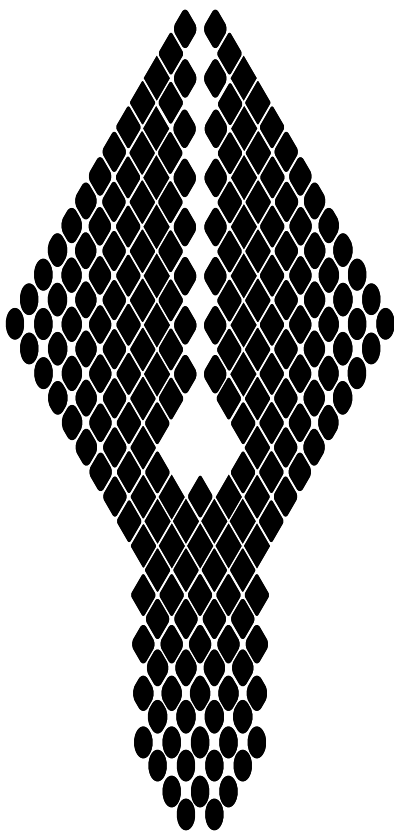




Siempre tengo la esperanza de encontrar algo allí dentro. Expresar el amor de dos enamorados por la unión de dos complementarios, su mezcla y sus oposiciones, las vibraciones misteriosas de los tonos aproximados. Expresar el pensamiento de una frente, por el resplandor de un tono claro sobre un fondo oscuro.

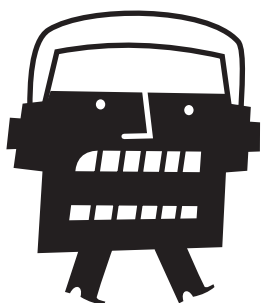
Expresar la esperanza por alguna estrella. El ardor de un ser por la radiación de un sol poniente.

Vincent Van Gogh: *Cartas a Théo*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2002, p. 259



- Dossier**
- 3 Diseño en la cultura: ubicuidad de la imagen y la forma
M. M. LÓPEZ
 - 4 Premio Nacional de Diseño 2009. Diseñarte Rivadulla
MABEL MACHADO
 - 6 Los laberintos del silencio
JORGE R. BERMÚDEZ
 - 7 Héctor Villaverde. «El diseño no puede desligarse de la cultura»
MARIANELA GONZÁLEZ
 - 8 Los carteles del Che: sus expresiones artísticas y comunicativas
REINALDO MORALES CAMPOS
 - 9 Diseño gráfico cubano: su década iniciática
ADELAIDA DE JUAN
 - 10 Diseño y Cultura: Aproximaciones
EDUARDO ARROCHA / MANUEL LÓPEZ OLIVA / RAFAEL MORANTE / GISELLE MONZÓN / RAUPA / NELSON PONCE / JOSÉ CUENDIAS / PEDRO GARCÍA-ESPINOSA CARRASCO
 - 12 Orígenes y el Caribe
ROBERTO MÉNDEZ MARTÍNEZ
 - 14 La Habana Vieja en la estela del tiempo
FÉLIX JULIO ALFONSO

- Secciones**
- Encuentro con...** Luisa Valenzuela
- 16 Trascender los límites de lo inefable
HELEN HERNÁNDEZ
 - Poesía**
 - 18 Canta la Alondra en las puertas del cielo / El caballero, el diablo y la muerte / Canción / Ah sí, amigo mío, la música subsiste / Hora grave
GASTÓN BAQUERO
 - Papeles de vuelta**
 - 20 La noche de América
JORGE ENRIQUE ADOUM
 - La Crónica**
 - 21 Las cartas de Lino
AMADO DEL PINO
 - La Mirada**
 - 22 Lancelot Alonso. Observa y goza, o sufre, como quieras...
PIETER ORTEGA
 - 23 Fuga abstracta de Minerva
CORINA MATAMOROS
 - La Butaca**
 - 24 Siete películas que llegarán primero
JOEL DEL RÍO
 - En proscenio**
 - 25 XIII Festival de Teatro de La Habana. Líneas agradecidas para un milagro
OMAR VALIÑO
 - Enredos**
 - 26 La guerra infinita según el *Call of Duty*
MIGUEL ERNESTO GÓMEZ MASJUAN
 - Libros**
 - 27 Enciclopedia musical en San Gerónimo de La Habana
MIGUEL GERARDO VALDÉS
 - La compactera**
 - 28 Chucho Valdés. *Canciones inéditas*
JOAQUÍN BORGES-TRIANA
 - La otra cuerda**
 - 29 Kool and the gang en La Habana. La esperada trascendencia de una visita
GUILLE VILAR
 - Narrativa**
 - 30 Invitación al festín de las moscas
ANNA LIDIA VEGA SEROVA



Jefe de Redacción:
Nirma Acosta

Coordinación editorial:
Mey Ramírez

Edición:
Roberto Méndez
Shellyan Arrocha

Redacción:
Yinett Polanco
Mabel Machado
Liliana Rodríguez

Corrección:
Odalys Borrell

Diseño:
Alejandro Rodríguez
Yusell Marín

Realización:
Isel Barroso

Webmaster:
René Hernández

Análisis de información:
Yunieski Betancourt
Martha Ivís Sánchez

Correspondencia:
Madelín García

Consejo de Redacción:

Julio C. Guanache, Rogelio Riverón, Bladimir Zamora, Jorge Ángel Pérez, Sigfredo Ariel, Omar Valiño, Joel del Río, Teresa Melo, Zaida Capote, Daniel García, Alexis Díaz Pimienta, Ernesto Pérez Castillo, David Mitrani, Reynaldo García Blanco.

Calle 5ta. no. 302 esq. a D,
Vedado, Plaza de la Revolución,
CP 10400, Cuba.

Impreso en los Talleres
del Combinado Poligráfico Granma

☎ 836 97 80 al 82
✉ lajiribilla@enet.cu
www.lajiribilla.co.cu
www.lajiribilla.cu

Precio: \$1.00





Ilustraciones: Abel Ferro y Leonardo León

Diseño en la cultura: ubicuidad de la imagen y la forma

M. M. López

Al lejano siglo XV se remonta el uso de la tipografía, a partir de la aparición del magnífico invento de Guttenberg. El hito supuso uno de los momentos fundacionales del diseño como profesión, al avocarse los hacedores de libros a la composición, la ilustración y la encuadernación. Pero desde el propio instante en que nuestros antepasados más remotos concibieron un hacha para cortar madera o una cuchara para tomar su alimento, apareció el diseño, de manera inconsciente, en la cotidianidad de los hombres.

Los diseñadores cubanos coinciden en que el diseño está en casi todo: en la taza de café que tomamos en las mañanas, en la ventana a través de la que nos llegan las primeras luces del día o en las prendas que vestimos. «Sin diseño no hay cultura», expresan algunos cuando se les pregunta acerca de la importancia de la profesión. El diseño, ya sea por acumulación o por la aparición de grandes obras, va sedimentando la idiosincrasia y la identidad de los pueblos junto con el resto de sus manifestaciones más autóctonas como la danza o la literatura.

La imagen comunica por sí sola, descubre las intenciones de quien la crea. Así, de un modo subrepticio, caminando en zigzag entre el arte y la respuesta a necesidades básicas del ser humano, aparece el diseño —hoy o antaño—, legitimando a los detentores del poder político, el económico, la Iglesia, los dueños de los medios de comunicación, la industria y el consumo o como apoyatura de la actividad de los movimientos sociales, la educación y la prevención sanitaria.

Cuba no estuvo exenta del impulso vital que proporcionaron al diseño la máquina de escribir, la fotografía a color y los rayos X, entre el final del siglo XIX y los comienzos del XX. Tampoco la Isla quedó «inmune» a la influencia de estilos artísticos como el *art nouveau* y el modernismo que incidieron rápidamente en la concepción de la arquitectura, los muebles, las joyas o la cerámica. Periódicos y revistas —entre ellos *Carteles*— dibujan la estela tangible de lo que representaron estos fenómenos, captados finamente por la pluma de creadores como Conrado Massaguer. El cartel publicitario estuvo en boga también por aquellos años, pero la edad de oro de la gráfica cubana es definitivamente la década de los 60, luego del triunfo de la Revolución, al abrigo del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y bajo la aureola de Haydée Santamaría y la Casa de las Américas. De esta época nos llegan

nombres como Eduardo Muñoz Bachs, Rafael Morante, Raúl Oliva, Raúl Martínez González, Alfredo Rostgaard y los inmortales carteles hechos para los filmes *Historias de la Revolución*, *Cuba Baila*, *Realengo 18*, *Muerte al invasor*, *Lucía*, entre otros.

Tanto en la gráfica como en la escena, el vestuario o la industria, el diseño tuvo expresiones notables en los decenios siguientes —el paso «al vuelo» por este fragmento de la historia de la Isla no debe descuidar la mención de la revista *Cuba* en los 70—, pero a pesar de las voluntades y preocupaciones de muchos por producir objetos y obras que tributaran al mejoramiento de la calidad de vida del pueblo, la carencia de un marco institucional que regulara su actividad, enfrío la posibilidad de un desarrollo más pleno del ramo.

Casi a las puertas de la debacle del socialismo en los países del Este de Europa, se funda la Oficina Nacional de Diseño Industrial (ONDI), institución que hasta hoy ampara y estimula el trabajo de los diseñadores del patio. En ese mismo período, surge lo que en la actualidad se conoce como Instituto Superior de Diseño (ISDI). El que debió ser tiempo de florecimiento, se convirtió,

como consecuencia de la precariedad de las condiciones materiales, en lapso decisivo para impedir que aquellos ánimos se marchitaran.

Sin embargo, la apertura a nuevos horizontes en el afán por sacar al país de la difícil situación económica, y luego el *boom* de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, han proporcionado un nuevo aliento al diseño cubano. El privilegiado finalmente ha sido el vinculado a manifestaciones artísticas como el cine y la plástica y, en cierta medida, a la televisión. Se multiplican los espacios para la presentación de los jóvenes más destacados; entre los anfitriones habituales están: el Centro Pablo de la Torriente Brau, la Casa de las Américas, el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales y el ICAIC.

Los nuevos creadores provocan el rumor entre los críticos y la avidez de los públicos. Se muestran y se quedan en proyectos espontáneos como CACA (Club de Amigos del Cartel) —con el apoyo del Taller de Serigrafía René Portocarrero—, una suerte de fraternidad en la que comparten sus obras y premian a los mejores. También en los carteles que todavía sobreviven en la calle Obispo desde la Bial, en los cortos

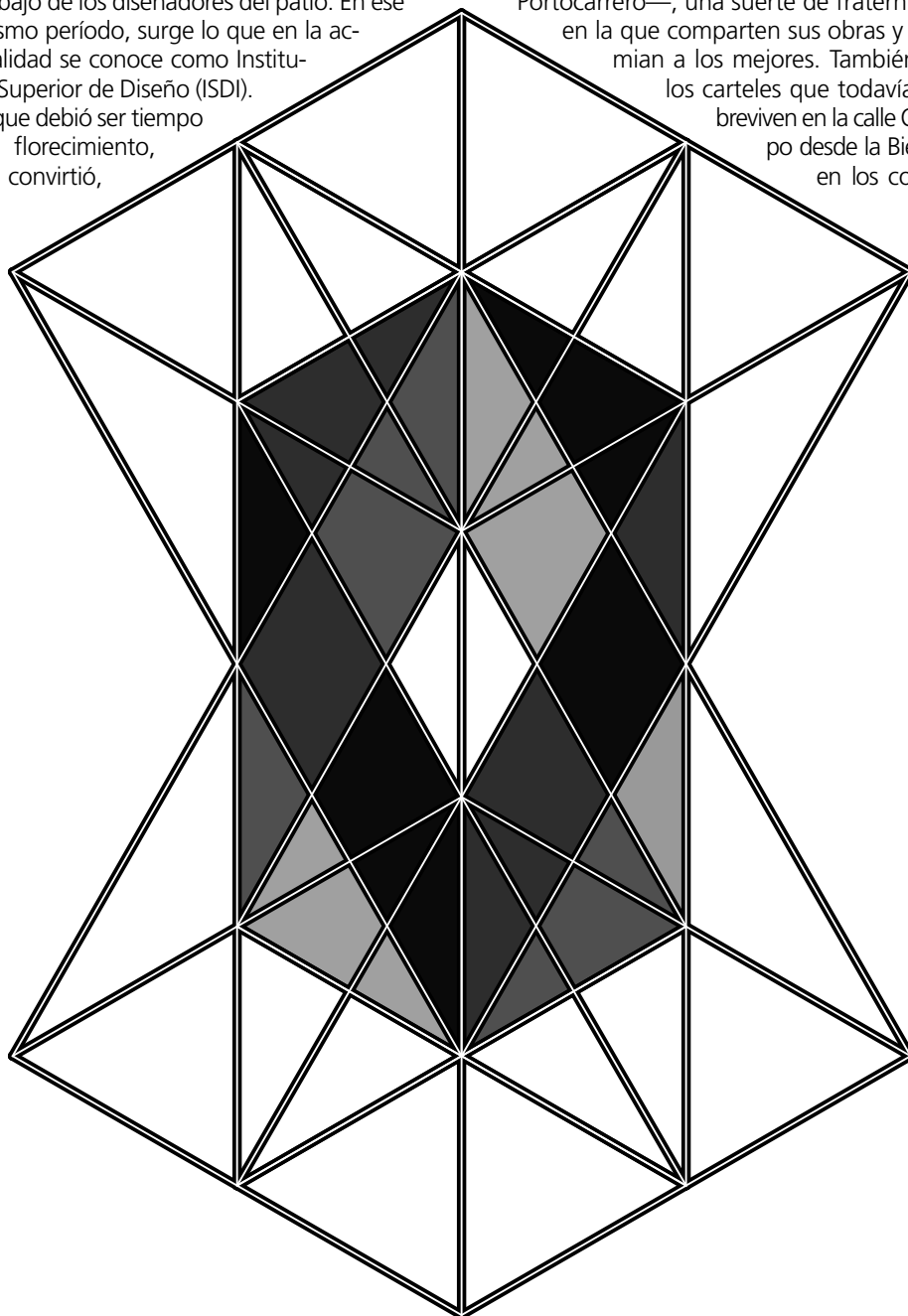
de animación de la Muestra de Nuevos Realizadores, en las portadas de los CD y en aquella fascinante incógnita que plantearon hace un par de años unos «Comikazes».

Eduardo Arrocha, un viejo conocedor de la profesión, creador de obras inolvidables para la escenografía del teatro cubano como *Los siete contra Tebas*, mira la evolución del diseño en el país desde la sabiduría que le ha dado el tiempo y advierte: «está teniendo un resurgimiento muy expresivo y, sobre todo, muy comunicativo». Otro de los veteranos, primero en recibir el Premio Nacional de Diseño, Gonzalo Córdova, entiende que para que florezca sano el vínculo entre diseño y cultura: «en Cuba todavía hay mucho que hacer. No es nada fácil, pero el trabajo nuestro es crear, buscar las alternativas y los mejores caminos». «Crear cada vez con más belleza y con más utilidad», dice otra diseñadora cubana señalando uno de los rumbos.

Nuestra cultura se ensancha con el rigor que ha vuelto a cobrar la actividad del diseño, un instrumento que en nuestro contexto se desarrolla —y debería serlo aun más— bajo el presupuesto de comunicar e intentar resolver problemáticas sociales por encima de todo. En un país donde el alcance de las obras pocas veces se estima en dividendos económicos, pensar el diseño como mero elemento ornamental limita sus posibilidades de vuelo, lo confina al estanco y la aridez.

Desde el diseño, en pleno *boom* de las globalizaciones, Cuba comienza otra vez a encontrar un espacio para proponer el intercambio a partir de la multiplicidad de formas y la diversidad de puntos de vista con el propósito de sugerir, más que de imponer criterios, para promover ideas lejos de los terrenos de lo homogéneo y lo inflexible. En este nuevo escenario de la cibercultura, del bit y de las redes, el diseño también intenta abandonar la faceta vacunatoria del oficio y deja actuar con más libertad a su *alter ego* en la construcción de sentidos.

La sociedad sabe apreciar «el arte» de un buen diseño, su trascendencia estética, más allá de la utilidad. Público y diseñador hacen juntos parte de ese gran tejido al que llamamos cultura. En todo caso, los nudos que enlazan a la cultura con el diseño nos llevan al hilo de la identidad. Alguien una vez reclamaba a un profesional por su pesimismo al haber confinado en un concepto el trabajo del diseñador a la «memoria corta» del hombre: «Compara diseños europeos con diseños gringos o diseños latinoamericanos... notarás la cultura, sin duda». ▀



Diseñararte

Rivadulla

Mabel Machado

Con el Premio Nacional de Diseño 2009, Eladio Rivadulla Martínez viene a formar parte de un distinguido catálogo de personalidades del diseño y la cultura nacionales que han merecido esta distinción en los últimos ocho años. Más allá de las conquistas profesionales, cuando hablamos con Eladio sobre él, su obra y el Premio, asoma una personalidad de caballero antiguo, de hombre modesto y sosegado. A pesar de haber nacido en La Habana (1923), Rivadulla parece más bien salido de la tranquilidad del campo por su expresión pausada y sus maneras sencillas, y por una enorme capacidad hospitalaria, que demostró al acceder a esta entrevista.

En Cuba, la producción integral —diseño y plasmación en serigrafía artística de carteles cinematográficos— lleva la marca iniciadora de Eladio Rivadulla desde 1943. Su creación se ha entregado a una marcha sin límites por el empleo constante de la inventiva: la aplicación de técnicas *sui generis* y el dominio de la tecnología, que hacen al artista aprovechar al máximo cada resquicio, cada momento.

El autor de «Fidel Castro, 26 de Julio» —considerado el cartel precursor de la gráfica de la Revolución Cubana— ha diseñado más de tres mil libros y publicaciones periódicas, y tres mil 500 carteles de cine. Además del diseño gráfico y editorial, el quehacer de Rivadulla abarca la serigrafía artística, la pintura, la escultura, el grabado, el dibujo, la divulgación ideológica, deportiva, científica y el periodismo cultural.

De su alegría por la huida de Fulgencio Batista nace el primer cartel de la Revolución Cubana. ¿Qué lo motivó a identificarse con Fidel y con el triunfo rebelde en fecha tan temprana como 1959 y a dedicarle al progreso de esta causa una parte importante de su creación?

Conocer el final de la dictadura batistiana fue mi primera alegría cuando un amigo martiano de la Generación del Centenario me despertó por teléfono y transmitió, en la madrugada del 1.º de Enero de 1959, la luminosa noticia vinculada con el triunfo y los ideales de la Revolución Cubana dirigida por el líder Fidel Castro. Esta información, de súbito, trajo a mi mente una inspiración: diseñar con rapidez su imagen e imprimir en serigrafía algunos carteles como un modesto y patriótico homenaje. Inmediatamente tomé como referencia fotos realizadas en la Sierra Maestra por el periodista estadounidense Herbert L. Mathews, publicadas en el *New York Times* y que yo había conservado. Con celebridad diseñé y serigrafí —a la una de la madrugada, utilizando los simbólicos colores rojo y negro sobre fondo blanco, en formatos de 92 x 71 cm— alrededor de cien carteles con el texto «Fidel Castro, 26 de Julio», y a continuación obsequié algunos impresos a vecinos que los pegaron en las fachadas de sus viviendas con textos que decían: «Fidel, esta es tu casa» y otros utilizados el 8 de enero de 1959 para saludar a la Caravana de la Libertad, al pasar hacia el Cuartel de Columbia por la Avenida 23 del Vedado.

¿Qué momentos han sido los más difíciles y cuáles los más gratificantes?

Desde mi infancia, ver películas era una de mis pasiones. En 1942, un año antes de graduarme como Profesor en la Escuela Superior de Bellas Artes San Alejandro, observé que la exhibición de copias de películas viejas carecían de carteles promocionales, a pesar de que los actores eran muy populares en Cuba. La reflexión me sugirió, a los 19 años, una inventiva sin antecedentes en Cuba: diseñar e imprimir en serigrafía artística carteles cinematográficos en pequeñas cantidades para que las distribuidoras de películas radicadas en La Habana pudieran divulgar reestrenos de nuevas copias cinematográficas del *star system*. Los filmes eran muy apreciados por el público cubano, entre ellos, las películas mexicanas, argentinas y norteamericanas, y debían ofrecerse a gerentes de distribuidoras cinematográficas radicadas en La Habana.

Sin previos encargos y muy entusiasmado con la iniciativa diseñé cinco originales de carteles en tamaños de 92 x 71 cm para promover dos películas mexicanas y dos argentinas interpretadas por Jorge Negrete y Dolores de Río, Carlos Gardel y Libertad Lamarque, además de uno para las series de filmes de Tarzán. Los cuatro primeros proyectos de filmes latinoamericanos los diseñé con imágenes sobredimensionadas de los protagonistas, sin los títulos de las películas ni acreditaciones de distribuidoras, de modo que pudieran ser utilizados por diferentes gerentes de películas. Concebí el cartel de Tarzán sin ninguna imagen de Johnny Weissmuller ni de Herman Brix, quienes eran algunos de los protagónicos de las series de episodios tarzanescos. Dibujé una viñeta inspirada en los *comics* de Tarzán, creación que al transcurrir el tiempo ha sido internacionalmente reconocida como precedente del *pop art* y el posmodernismo, creados por pintores de EE.UU. e Inglaterra en décadas posteriores.

No fue fácil para mí obtener los primeros encargos de diseños de carteles cinematográficos vinculados con impresiones en serigrafía para las distribuidoras cinematográficas establecidas en La Habana hasta principios de 1943. Se trataba de las primeras producciones de diseño de carteles de cine serigrafiados en Cuba y en otros países. Pero a partir de la década de los 50, las películas europeas comenzaron a reintroducirse y estrenarse en La Habana con popular aceptación, y como sus carteles no funcionaban en Cuba y los que había producido para reestrenos de filmes del *star system* ya estaban acreditados, las nuevas distribuidoras me confiaron durante esta década, la producción integral de carteles para divulgar sus estrenos cinematográficos. Así trabajé para algunas de las nuevas distribuidoras como PELICUBA, creada en 1959 por el Partido Socialista Popular (Comunista) para la exhibición de filmes de la antigua URSS y otras naciones socialistas europeas y asiáticas. Para ellos produje carteles de promoción hasta finales de 1960, fecha en que el ICAIC comenzó a asumir las distribuidoras cinematográficas existentes en La Habana y a fundar, a finales de 1961, los Departamentos de Publicidad y de Diseño de Afiches, con la separación del diseño de la impresión en serigrafía de sus nuevos afiches divulgativos. Tales cambios coincidieron con el comienzo del bloqueo norteamericano

y la falta de insumos para las estampaciones en serigrafía, sucesos que reclamaron nuevas inventivas para lograr imprimir los diferentes proyectos.


Como había diseñado e impreso los primeros carteles del ICAIC y de la Cinemateca que precedieron las separaciones productivas por sus Departamentos de Publicidad y Afiches, me encomendaron algo diferente: recibir los pequeños proyectos de afiches creados por pintores y nuevos autores, para que ampliara e imprimiera en serigrafía los bocetos aprobados por cineastas fundadores del ICAIC. Este proyecto estaba dirigido por el fundador y director Alfredo Guevara, y participaban, además, el crítico de cine Mario Rodríguez Alemán, jefe del Departamento, y el director fundador de la Cinemateca de Cuba, Héctor García Mesa, además por Saúl Yelín, director del Departamento de Relaciones Internacionales y Juanita Marcos, directora de Publicidad. Ellos me entregaban los proyectos aprobados para que los ampliara, adecuara técnicamente para sus impresiones en serigrafía, con los recursos y soluciones que obtuviera para las plasmaciones requeridas mediante los clichés, pinturas y papeles. Adopté estas inventivas en virtud de las libertades y estimulantes aprobaciones concedidas a partir de los resultados finales de los afiches por parte de los cineastas dirigentes del ICAIC.

Los bocetos de afiches del ICAIC eran reducidos y requerían ser ampliados y dibujados en papeles más pequeños que los precedentes debido a la carencia generada por el bloqueo estadounidense. Comprendían todas las necesidades para los clichés, los diluyentes, las pinturas y los papeles para imprimirlos, entre otras necesidades; lo cual hizo necesario sustituir primero las pinturas y dejar sin imprimir los fondos de los soportes para ahorrar, reemplazar los insumos para los clichés, después las papeles bond blancos para las impresiones, inicialmente con papeles craft, después con papeles ilustrados utilizados en las tiendas para envolver las compras. Cuando estos también se agotaron, utilicé hojas viejas impresas de *El Mundo*, periódico con el que había colaborado como dibujante de personalidades. Al dejar sin imprimir los fondos para ahorrar pinturas, se visualizaban, de este modo, los papeles craft, los impresos de las tiendas y los textos de anuncios clasificados de los periódicos añejos en los insólitos afiches de cine impresos en serigrafía, que al transcurrir el tiempo han sido específicamente valorados por coleccionistas y museos extranjeros.

Un rasgo distintivo de su trayectoria artística es la capacidad para proponer iniciativas, la búsqueda de soluciones prácticas y económicas para la divulgación del diseño. ¿Por qué esta faceta resulta para usted tan significativa?

Sentí desde temprana edad gran vocación por el dibujo y la pintura, pasión por el cine y los *comics*, denominados «muñequitos» en Cuba, y disfrutaba, también, la lectura de pensamientos martianos, biografías de pintores famosos, libros de aventuras, historias antiguas, proverbios, parábolas, citas de pensadores y me gustaba además practicar deportes y coleccionar imágenes impresas publicadas en periódicos y revistas.

No obstante, cuando mis progenitores escuchaban frecuentemente que los pintores se morían de hambre y la pintura

 *¿Cómo describe su vínculo con el cine —que data de 1942— y con el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), en el proceso de diseño e impresión de serigrafía artística?*



no daba nada en Cuba —conscientes de mi pasión por las artes plásticas y después de concluir mi enseñanza secundaria, mis estudios comerciales y del idioma inglés—, me matricularon a los 14 años en la Escuela Elemental de Artes Plásticas y a continuación en la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro.

Comencé mis estudios elementales de dibujo, geometría, perspectiva, acuarela y modelado escultórico, junto con enseñanzas nocturnas de diseño gráfico y tipografía relacionadas con los principios de la «escuela alemana Bauhaus». Estos conocimientos eran gratuitamente impartidos en La Habana por el profesor alemán Helmudt Wostkow, emigrado a Cuba al ser clausurada la notoria institución docente por el gobierno nazi debido a que su profesorado promovía la práctica en talleres unida con la creatividad, la investigación, la educación y el diseño con las artes plásticas. Este profesor estimulaba también las reproducciones y vinculaciones con la industria, la ciencia y la tecnología de forma económica, funcional y atractiva, articulada con valores estéticos y objetivos socialmente enfocados hacia la comunidad con los mejores frutos.

La temprana formación vinculada con circunstancias históricas foráneas y nacionales contribuyeron al desarrollo y a las realizaciones de iniciativas personales para materializar divulgaciones visuales mediante vinculaciones artísticas, gráficas y tecnológicas hermanadas con desinterés socioeconómico, y me permitieron soluciones, creaciones novedosas y significantes producciones.

Desde el inicio de su carrera ha incursionado en el grabado, la pintura, la escultura, el diseño gráfico, de libros y de otras publicaciones. ¿Cuál de estas variantes considera la más idónea para comunicar, en cuál se ha sentido más a gusto?

Durante mi desempeño profesional como diseñador y artista de la plástica he asumido escuelas realistas, expresionistas y simbólicas, afines con los objetivos propuestos: históricos, patrióticos, ideológicos, económicos, sociales o tecnológicos. Además, he disfrutado las plasmaciones de diferentes concepciones expresivas y técnicas en soportes requeridos para creaciones estéticas y diseños de comunicaciones visuales de acuerdo con los propósitos encomendados o iniciativas personales.

Cuando se ha tratado de comunicaciones visuales por encargo, me esfuerzo por enfocar cada mensaje con creaciones, perceptibles para el público al que va dirigido y afines con los recursos multiplicadores. Trabajo el ajuste del léxico visual, de las técnicas divulgativas y atractivas para los receptores a los que van dirigidos los envíos, las interpretaciones, las apetencias nacionales y mundiales. Me he sentido a gusto con

las encomiendas humanamente legítimas que he recibido.

Reconozco como símbolo de la era presente la revolución científico-técnica, el desarrollo tecnológico y el vertiginoso e insoslayable alcance de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación planetaria.

Consecuentemente, con las técnicas puntuales y la globalización se generan, para los creadores y los seres humanos, enormes retos. La confrontación de concepciones políticas, ideológicas, sociales, económicas, culturales, religiosas, identidades, tradiciones y principios éticos y morales a escala internacional se cuentan entre ellos. Por tanto, todas las formas visuales reclaman transformaciones dirigidas hacia una efectividad, favorecedora de cambios positivos para la existencia universal.

¿Qué importancia le concede al diseño en la cultura de un país?

Actualmente el diseño moderno está vinculado en todas las naciones con el desarrollo económico, cultural, editorial, instructivo, didáctico, ideológico, publicitario, turístico, deportivo y con el diseño de envases, etiquetas, logotipos, historietas, señales de tráfico de autos, ferrocarriles, marítimos, catálogos, folletos de exposiciones artísticas, carteles cinematográficos, diseños arquitectónicos, interiores de viviendas, modas. Como el diseñador moderno es interdisciplinario debe conocer la fotografía, la tipografía, las computadoras, la web, las comunicaciones

visuales y las curadurías artísticas. Todo en el centro de disímiles necesidades contemporáneas que requieren de los creadores visuales, indiscutibles conocimientos multifacéticos por estar vinculados en todas las naciones con las imágenes y el desarrollo ideológico, mercantil, científico y cultural.

¿Cuáles definiría como los horizontes del diseño en Cuba?

Percibo que los horizontes del diseño cubano serán desarrollados paralelamente con la actual y grave crisis económica mundial, que estimulará las necesidades, creaciones y movilizaciones productoras nacionales mediante la actividad empresarial en el país, necesaria para la sustitución de importaciones y consecuentemente las humanas acciones de los habitantes de nuestra Patria, sumadas con las decisiones que adoptará el estado.

¿Cómo recibe el Premio Nacional de Diseño 2009, entre los más de 60 que le han sido otorgados a lo largo de su carrera?

Recibí con emoción y muy agradecido la premiación, el discurso pronunciado por el Dr. José Cuendias Cobreiros, presidente de la Oficina Nacional de Diseño en la ceremonia de entrega del Premio Nacional de Diseño 2009, y las felicitaciones de múltiples dirigentes del país. ▀

Los laberintos del silencio

Jorge R. Bermúdez

Las imágenes visuales y los diferentes sistemas de escritura han gestado el mayor de los silencios de la comunicación humana. En un momento de la sociedad en que la imagen se presenta como la forma preferente de la comunicación global, los laberintos del silencio de la comunicación visual, desde los primeros grabados hechos en las paredes de las cuevas hasta los codificados para los sistemas computarizados —ya se ha reparado en cierta similitud morfológica entre la escritura cuneiforme sumeria y la digital—, patentizan la importancia y vigencia de una disciplina de creación como el diseño gráfico y, en particular, de dos de sus medios de plasmación emblemáticos: el libro y el periódico.

En Cuba, como en otros países del continente, el auge de las publicaciones periódicas se ha correspondido siempre con el auge del organismo social, entendido este en relación con los avatares económicos, sociales y culturales que han marcado el creciente desarrollo de una conciencia nacional. Esta tradición periodística se creó desde el mismo período colonial, cuando las primeras formas de manifestarse el antagonismo metrópoli-colonia se dieron en el campo de la cultura. Desde entonces, cada momento significativo de la historia de la nación cubana se ha visto asistido por el protagonismo de la palabra impresa. Así, también, en la década de los 60 del pasado siglo, cuando con el ascendente proceso revolucionario cubano operó otro paralelo en el campo editorial que tuvo hitos como la alfabetización del país en un año (1961), la creación de la Imprenta Nacional (1961) y el Instituto Cubano del Libro (1967). En 1975 se llegó a la cifra récord de algo más de 35 millones de ejemplares de libros. Sobre esta amplia base social y cultural se involucró y desarrolló cuantitativa y cualitativamente el diseño gráfico en función de las publicaciones periódicas, solo homologable con el que se produjo en otros medios visuales como el cartel.

Con la desintegración del socialismo europeo en 1989, la economía cubana y con ella la producción editorial entraron en un brusco proceso de retraimiento. Sin embargo, aun en este contexto harto difícil para la creación personal y social, el cubano, como individuo y como pueblo, supo resistir; es decir, supo mantener la mejor herencia de la cultura nacional presente y pasada y, en no pocos casos, enriquecerla y continuarla a un grado más alto de desarrollo material y espiritual. Las publicaciones periódicas no fueron la excepción. Si bien la producción editorial del país se deprimió como nunca antes —sobre todo en la primera mitad de la década de los 90—, cuando se pudo, se hizo obra inteligente y bella. La creatividad del cubano y su capacidad de entrar en relación con el mundo, se puso de manifiesto como nunca antes en nuestra historia. En la gráfica se verificó en medios tales como el cartel, la revista y el libro, no pocas veces hechos por medios artesanales y con carácter alternativo.

Esto contribuyó a que los más competentes profesionales de la gráfica tanto los de mayor experiencia, como los más jóvenes, una vez pasada la etapa más difícil de lo que dio en llamarse período especial, se encontraran actualizados y activos en relación con los últimos adelantos tecnológicos ocurridos en el mundo —por ejemplo, la computación—, sin obviar las últimas tendencias estéticas y filosóficas. El período especial se constató en las necesidades materiales más perentorias, no así en la creación y la iniciativa individuales y de grupo. En lo espiritual, se volvió a atender los valores más permanentes del acervo cultural de la humanidad —nunca del todo abandonados—, notablemente los del pasado moderno occidental, de los cuales forma

parte la mejor cultura cubana de todos los tiempos, además de base cognitiva y formativa de los profesionales del arte y la gráfica de comunicación. Esto explica que a pesar de la situación de crisis existente por estos años, en rigor no pueda hablarse de un vacío en el campo del diseño gráfico, entendido este no tanto en términos cuantitativos, como de ejemplos de buen diseño, los que dieron en testimoniar a favor de la continuidad histórica de la profesión, así como de la nueva cualidad del diseño de los dos últimos decenios.

Su primera particularidad fue la existencia cierta de un tránsito entre la anterior generación de diseñadores gráficos y los recién graduados en esta especialidad en las instituciones docentes creadas a tal fin por el estado cubano. En todos los casos, las propuestas más interesantes se dieron a partir de la adecuación del mejor legado de la gráfica de los 60 a sus respectivas líneas estilísticas de diseño, así como a los nuevos recursos expresivos y

lo que se evidenciará en sus propuestas visuales más novedosas. Las mejores, como es obvio, corresponderán a aquellos con una formación más sólida, un talento cierto para el medio y una real preocupación por trascender con su obra la «pacotilla» visual que genera la influencia del mercado y el indiscriminado uso de los recursos expresivos que propone la computadora. Deudores de la mejor tradición de la cultura visual cubana de todos los tiempos, no se dejarán obnubilar por las «máquinas»; por el contrario, la asumirán en su verdadera dimensión de herramienta electrónica para explotar al máximo sus posibilidades expresivas en función de las ideas y conceptos con los que codifican los nuevos mensajes. En tales casos, se llega a la real comprensión de la nueva tecnología, en cuanto a hacer de la actividad creadora del diseñador un acto más tangible y activo porque transcurre casi en paralelismo con el de pensar y expresarse, reduciendo al mínimo cualquier autorrepresión inconsistente derivada de la complejidad de plasmación de una idea. A lo que no menos contribuye el constante «acabado final» de ella.

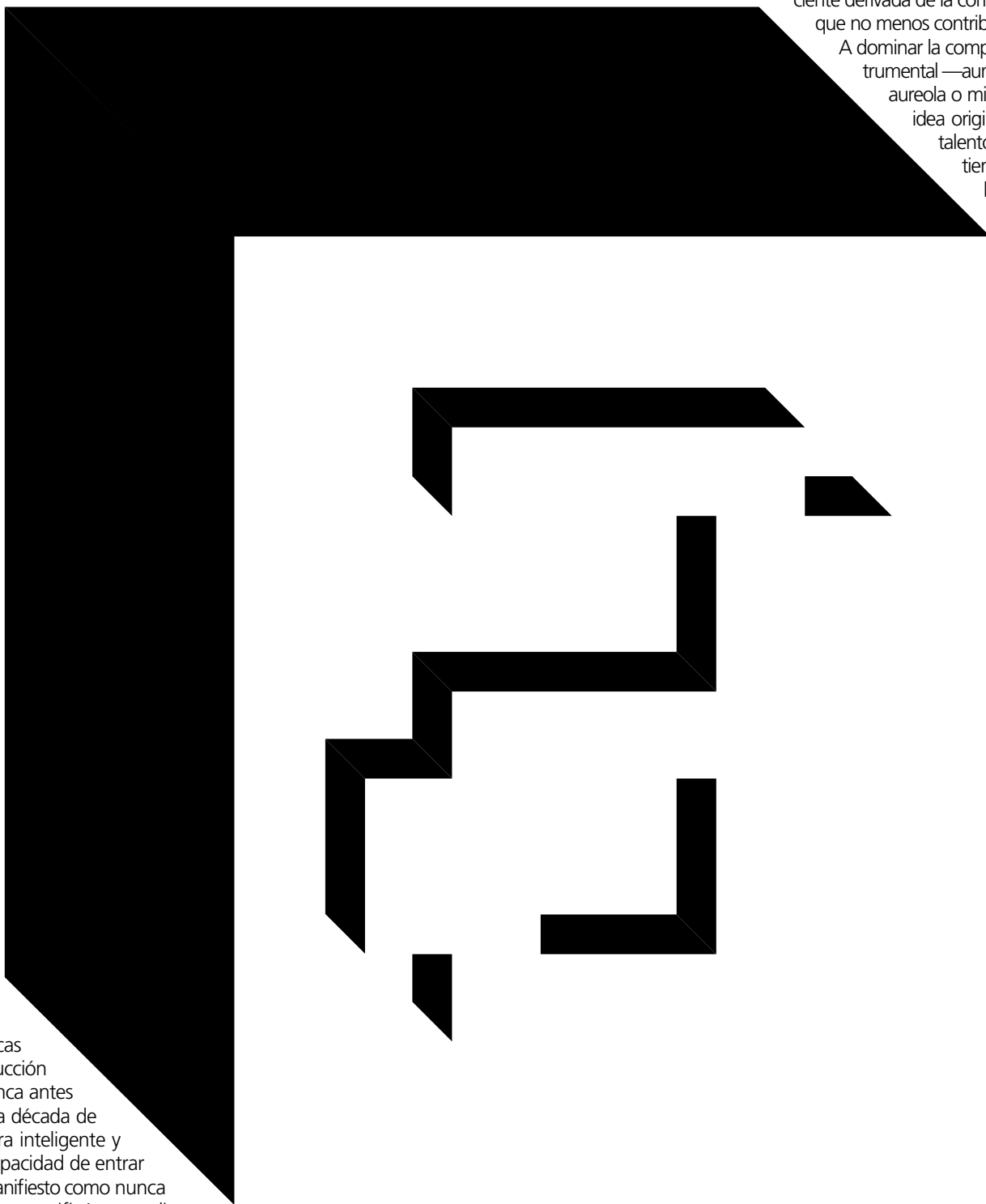
A dominar la computadora se llega por el conocimiento instrumental —aun cuando a muchos les interesa crear cierta aureola o misterio en torno a su manipulación—, a la idea original con lo que se ha llegado siempre, el talento. Como toda buena herramienta ahorra tiempo y trabajo; mas la idea, el concepto es

lo que determina la optimización del resultado final. También es plausible conjeturar la influencia que tendrá el buen uso de esta tecnología en la literatura, tal y como la tuvo la máquina de escribir y el periodismo en la del siglo pasado. En una palabra, la computadora lo tiene todo, menos el *chip* de la creación. Lo realizado hasta el momento no solo evidencia la fuerza de una tradición gráfica con raíces profundas en la cultura visual cubana, sino también la capacidad de las nuevas generaciones de diseñadores gráficos formados en los centros de arte y diseño del país, para mantener este legado a la altura de las nuevas circunstancias históricas.

En este breve panorama del diseño gráfico cubano de los últimos decenios —analizado de manera muy sintética, por razones de tiempo y espacio—, se constata, por último, que los medios a los que sirve, en particular, el libro y las publicaciones periódicas, siguen entre nosotros; no pasan, cambian. Y aunque no pocos alegarán que el voto de silencio hecho miles de años atrás por el impreso se ha roto para siempre con el periódico electrónico, tal y como el cine sonoro lo hizo con la imagen grabada y fotográfica, estos medios siguen siendo asunto de creación de una parte representativa del mejor diseño gráfico nacional e internacional de todos los tiempos. Vivo convencido de que la conciliación e integración entre lo real y lo virtual definirá el futuro. Y que de aquí a medio milenio, cuando el libro, el periódico, la revista y el cartel se vean solo como objetos visuales exóticos, a ellos volverán siempre los hombres sensibles a rendirles culto, tal y como

nosotros, ciudadanos de un nuevo Renacimiento tecnológico y científico de la humanidad, volvemos una y otra vez a las grandes obras del pasado o al insustituible placer de conversar entre amigos alrededor de una hoguera; aunque, para entonces, esta se tenga que hacer sobre la playa de algún frío planeta.

En tanto, sirva de estímulo este particular silencio de los siempre actuales e imprescindibles medios impresos —antecedentes ilustres del «chateo» computarizado—, pues, mientras exista una sola boca amordazada, sus contenidos y objetivos tendrán un real interés estético-comunicativo. Su primera y más peculiar construcción visual: el diseño gráfico, como nunca antes los asiste en el empeño de darles continuidad a una memoria y un conocimiento que, hoy como ayer, nos enseñan que la solidaridad es la única palabra desde la cual es posible reconstruir el mundo. ■



la vinculación de una parte importante de la fuerza profesional de la gráfica de comunicación. Y ya hacia 1996 empiezan a verse los primeros resultados.

También aumenta considerablemente el número de organismos e instituciones que hacen uso de la computación. La tecnolatría, como en el resto de la sociedad mundial, se entroniza en la nuestra. Todo diseñador gráfico aspirará a tener una computadora, si ya no la tiene. Paralelamente, empieza a reactivarse la producción editorial y con ella la reincorporación de sus cuadros profesionales (editores, redactores, diseñadores, etcétera), a los que se suman los jóvenes de probada trayectoria profesional.

Para todos está claro un cambio de sensibilidad en la sociedad cubana, en cierta medida anticipada por la literatura y la plástica finisecular. Nada ajeno a ella, los diseñadores gráficos la harán suya,

«El diseño no puede desligarse de la cultura»

Marianela González

Para la mayoría de los diseñadores gráficos cubanos —hasta para los que ya pueden darse el lujo de peinar canas—, la obra de Héctor Villaverde constituye un referente. Sus carteles, ilustraciones de libros y revistas, sus obras publicitarias, sus años de docencia, su paso por los más diversos medios con un profundo y personal sentido de la técnica y la estética, lo acreditan como imprescindible en cualquier debate, si de diseño se trata.

Desde 1996, Villaverde preside el Comité Prográfica Cubana y desde 1998 es el diseñador gráfico del Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, institución que ha impulsado muchas de las iniciativas destinadas a promover y desarrollar el diseño y el arte digitales en Cuba.

La relación cultura-diseño es un tema que le apasiona. Quizá muchos de los libros que reciben al visitante en su casa tengan la mitad de la responsabilidad; el resto, los años de ejercicio de una profesión que le ha valido más de una treintena de premios, entre ellos el Nacional de Diseño Raúl Martínez.

Prográfica, como organización, trabaja para «promover los valores culturales del diseño gráfico». A su juicio, ¿cuáles serían, de forma

tiene una carga cultural, educativa con la cual los diseñadores tenemos una responsabilidad. No podemos evadirla. Puede haber valores culturales en un diseño cuyo tema no sea la cultura o las manifestaciones artísticas propiamente. Pueden tener, incluso, un contenido cultural mucho más rico.

Por suerte, no solo en Cuba, sino en muchos otros países, ya se advierte una tendencia en los diseñadores a defender los valores culturales del diseño gráfico. En Cuba, en los últimos 15 años ha crecido una generación con una mayor claridad en estas ideas. Ha habido receptividad.

No existe una receta para lograr un buen diseño; pero sí uno de los principios más importantes es que la obra no se conciba solamente para promover un producto o una idea, sino que tenga un valor educativo, una trascendencia desde el punto de vista social.

También fue objetivo de Prográfica, en sus años fundacionales, crear el Fondo del Cartel para el rescate y conservación de esta manifestación. Incluso usted mismo ha logrado salvar muchos carteles cubanos con la ayuda de las nuevas tecnologías. ¿Concibe el diseño gráfico como un documento histórico, como expresión de la sensibilidad de una determinada época?

difundieron mucho estas ideas. Y no me refiero a 20 ó 30 años atrás, sino a seis o siete. Pienso que esas teorías funcionan en una sociedad de mercado, pero no en una sociedad distinta, con otro tipo de valores sociales, como es Cuba.

Tenemos experiencias muy tristes: los carteles culturales de los 60 prácticamente se han perdido, aunque no así los carteles de cine. Pero preocupa el extravío de esos materiales porque significaría la pérdida de la memoria histórica. El cartel a principios de la Revolución, por ejemplo, desempeñó un papel central: estaban en las calles y acompañaron un proceso histórico. Formaron parte de la construcción de una nueva sociedad. El cartel ha sido muy dañado en Cuba, al ser una de las manifestaciones en las que los valores culturales se reflejan más claramente, sobre todo por su carácter urbano, por su contacto con el público.

La memoria histórica —y dentro de ella, la memoria visual— no es de nadie, es de todos. No se trata de repetir lo que se hizo ya, sino de rescatar los valores que pueden servir para hacer cosas nuevas, de este tiempo.

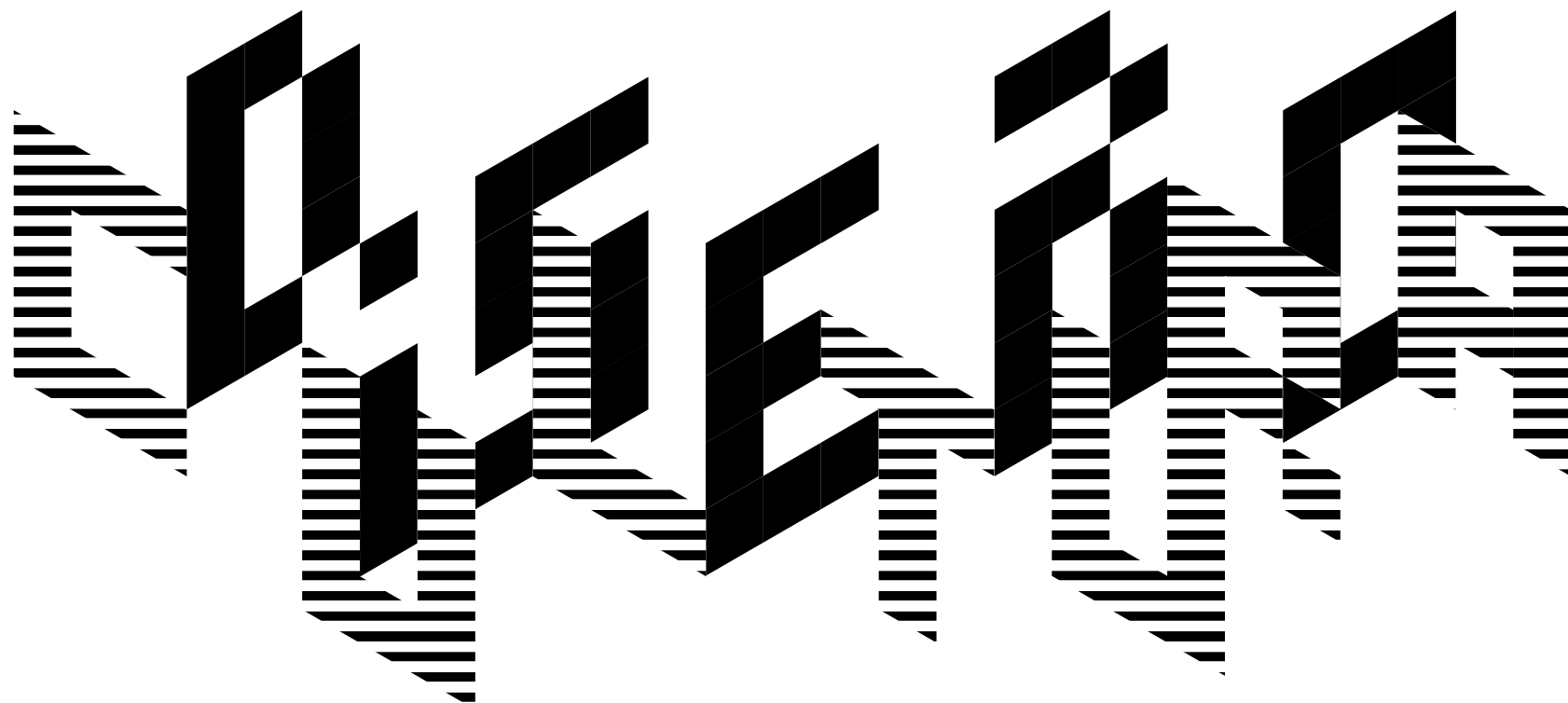
Diseñar es casi siempre una tarea asignada por otros, ligada con frecuencia a las exigencias de un mercado. ¿Justifica el diseño por encargo la ausencia de valores culturales en la obra?

Varios especialistas coinciden en que entre el diseño gráfico cubano y el público existe un distanciamiento. ¿Qué factores podrían estar mediando en esta distancia?

Es muy cierto que existe un distanciamiento. Hay un problema económico de fondo. El cartel, por ejemplo, es costoso; pero la sociedad necesita de él. Los recursos que se inviertan en ese sentido son necesarios porque la cultura marginal invade la cultura visual, la del diseño.

En los últimos diez años, se ha avanzado mucho en la comprensión de la relación cultura-diseño como algo inseparable. Los diseñadores que hoy tenemos, los jóvenes, son muy capaces, tienen muy buena formación; pero esos mismos valores, esa conciencia social, deben incorporarse desde que comienzan a estudiar. La generación que creó las obras de diseño más trascendentales de nuestro país ha ido desapareciendo, por lo que es urgente que la memoria y el poder formativo de la historia del diseño cubano queden en los jóvenes diseñadores.

Y por otra parte, está la ausencia de espacios donde el público pueda interactuar con el diseño gráfico, más allá de las pantallas de sus televisores. Por eso creamos el Jueves del Diseño en el Centro Pablo. De esta forma el público puede acercarse a la obra de los diseñadores, conocer



general, esos valores? ¿Qué relaciones podemos establecer entre diseño y cultura?

Primero debo hacer un poco de historia: el Comité Prográfica Cubana fue fundado en 1994 por los diseñadores más importantes de ese momento en el país. Era una situación muy diferente a la que existe actualmente. En los últimos años, hemos tenido algunos avances con respecto a la comprensión del vínculo cultura-diseño, pero en 1994 se consideraba un tabú, un tema del que nadie hablaba. Se confundían los valores culturales del diseño gráfico con el diseño de tema cultural. No se concebía entonces —ni ahora— que en un país como Cuba, con una Revolución como la nuestra, los valores culturales del diseño no se comprendieran y se actuara muchas veces en contra de ellos.

Aparte de sus funciones de carácter propagandístico —las más reconocidas—, el diseño

Cierto es que de entre las acciones que nosotros proponíamos, algunas se han cumplido y otras no. Por ejemplo, la creación de la Casa del Diseño y la Tipografía, aquí en La Habana, para rescatar la tradición gráfica tan importante que hay en Cuba. La Habana es un museo viviente de la impresión. Dentro de esa Casa proponíamos la creación del Fondo del Cartel, donde iría a parar todo lo que se imprimiera y donde se rescataran nuestros fondos, además de intercambiar con otros países. Esto, desgraciadamente, no ha podido concretarse.

La memoria histórica del diseño cubano es importante conservarla porque en determinados momentos —cuando se empezaron a promover las empresas de nuevo tipo— se instalaron en Cuba las ideas de algunos teóricos que concebían el diseño como algo desligado de la cultura. En Cuba se

No. El hecho de que una obra sea por encargo —a no ser que quien encarga sea una persona insensible—, no anula esos valores, al menos en un diseño serio. En el Renacimiento, las obras eran encargadas por la Iglesia, en su mayoría. En Cuba, muchos trabajos importantes de diseño han sido hechos por encargo, más que por diseño de autor. Ello de ninguna manera debe limitar las posibilidades de un diseñador de insertar valores positivos en función de la sociedad; es parte de la responsabilidad del diseñador, más allá de promover lo que le han asignado. Los trabajos se nos encargan, pero la conciencia social no puede evadirse.

El cartel de la Canción Protesta, por ejemplo, fue un encargo, ¿y quién puede negar sus valores educativos, culturales? Por eso trascienden y se incorporan a la memoria visual cubana.

la trayectoria del diseño gráfico cubano y lo que hacen hoy los nuevos creadores.

Entonces, ¿el vínculo diseño-cultura podríamos también invertirlo y pensar en la «cultura del diseño» como una de sus dimensiones?

La educación estética y visual es importante porque forma parte de la sensibilidad de una sociedad. Los carteles de cine no son lo único que puede hacerse. Es más fácil entregar un spot para la televisión; pero hay una diferencia esencial: la televisión se recibe pasivamente, no pasa así en la calle, donde el receptor se detiene o no, observa o no; pero convive con el diseño y se forma en una cultura visual que potencia valores educativos, formativos, responsables.

El diseño no puede desligarse de la cultura porque forma parte de ella. ▀

Los carteles del Che★

sus expresiones artísticas y comunicativas

Reinaldo Morales Campos

Las representaciones gráficas del Che en carteles realizadas por artistas de la plástica y diseñadores cubanos han legado expresiones artísticas y comunicativas que afianzan su ejemplo como símbolo de las causas justas de los pueblos oprimidos, sobre todo en la actualidad, frente a la globalización neoliberal.

Si bien el emblemático fotógrafo cubano Alberto Korda (1928-2001) cuando oprimió el obturador de su cámara, durante el acto de despedida del duelo de las víctimas del sabotaje al vapor francés *La Coubre*, fraguado por la Agencia Central de Inteligencia (CIA) en el puerto de La Habana, el 5 de marzo de 1960, no se imaginó que estaba tomando la foto que se convertiría en la más reproducida en diversos soportes de las artes visuales. Lo cierto es que en la configuración obtenida de su rostro, en particular en su mirada, logró obtener la prodigiosa representación de la imagen del Guerrillero Heroico, la que después de su caída en Bolivia, en 1967, se convirtió en símbolo de inspiración de su vida y obra, cuya Patria fue la humanidad y que defendió hasta los últimos minutos de su existencia a favor de los pueblos de África, Asia y América Latina.

Entre los primeros carteles que evidenciaron la anticipada revelación de la imagen del Che, se puede evocar el impreso, antes de ocurrir su muerte, por la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL), el 16 de abril de 1967, el cual contenía tres fotos que habían sido tomadas durante su misión internacionalista en el Congo. Ese ejemplar con la concepción artística de Alfredo Rostgaard y la realización gráfica de Lázaro Abreu Padrón, al que se le insertó la frase: «Crear dos, tres... muchos Vietnam», en los idiomas español, inglés y francés, con una tirada que alcanzó 70 mil copias, fue repartido a todos los países del mundo junto con un folleto que contenía el texto íntegro del mensaje del Che a la Tricontinental.

Otro de los creados y el primero que reflejó la temática del Guerrillero Heroico resultó ser el cartel con el mensaje: «Che: la juventud entonará los cantos luctuosos con tableteo de ametralladoras y gritos de victoria. Hasta la victoria siempre». Este, diseñado por Mario Sandoval y editado por la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC), fue el primero impreso al confirmarse su muerte en tierra boliviana y fue colocado durante la jornada luctuosa, decretada por el Gobierno Revolucionario Cubano, donde se informó oficialmente su muerte.

En aquel lamentable momento, la devenida imagen inmortalizada del Che, captada por el fotógrafo Alberto Korda, se empleó durante la velada solemne del 18 de octubre de 1967 como foto-mural desplegada a todo tamaño en la fachada principal de la sede del Ministerio del Interior. Posteriormente, tras ser utilizada con diversas recurrencias gráficas en ese propio lugar, durante los actos públicos y concentraciones populares organizados en la Plaza de la Revolución, ocupó un espacio permanente, erigida en hierro forjado y delineada con contornos precisos.

Sucesivamente esa foto empleada por primera vez en un cartel con el texto «Hasta la victoria siempre», que magistralmente esbozó José Gómez Fresquet (Fréméz) para el Consejo Nacional de Cultura (CNC), fue simultáneamente reproducida de manera similar en un cartel en blanco y negro, sin texto, y pasó a formar parte de la decoración de salas de hogares y fachadas e interiores de escuelas y edificios públicos. Su difusión se extendió a diversos países del mundo, donde expuso su mensaje de libertad, de la ocupación de los verdaderos problemas del hombre, del derecho de este a luchar por solucionar sus necesidades, de la existencia de una sociedad sin la explotación del hombre por el hombre, la desigualdad social y el sometimiento de los pueblos.

Las marcadas influencias de la vanguardia artística de la pintura manifestadas en la gráfica de los años 60 posibilitaron que a partir del primer año de la conmemoración de la muerte del Che se vislumbraran carteles en los que, además de la fotografía testimonial, sus diseños, también sustentaban efectos ópticos y cinéticos, alusiones simbólicas, metáforas visuales, intensidades cromáticas y otras derivaciones de atrayentes configuraciones y efectiva visualización comunicativa. Afamados pintores cubanos, como Raúl Martínez González y Umberto Peña, y diseñadores gráficos de enraizada formación pictórica, entre los que estuvieron René Mederos y Antonio Fernández Reboiro, contribuyeron con diseños de carteles con interpretaciones personales del *pop art*.

Entre los realizados en 1968 con tales virtualidades se pueden evocar el esbozado por Helena Serrano para la OSPAAAL, el primero de esa organización, después de conocida su muerte, en el que situó la famosa foto con la imagen del Che, de Alberto Korda, en una sucesión de planos con una secuencia imaginativa que, brotando

expresividades gráficas. En 1977, para el X aniversario de su desaparición física, la OSPAAAL editó el cartel diseñado por Víctor Manuel Navarrete, en el que se empleó una selección de nueve imágenes del Che, en igual cantidad de cuadros, donde simbólicamente se escenificó su preparación en la guerrilla hasta su muerte y concluyó con una estrella de color amarillo con un fusil insinuando la continuación de la lucha revolucionaria después de su muerte.

Asimismo, en el contexto de la celebración del XV aniversario, se contó con la espontánea contribución de obras plásticas del pintor cubano Orlando Yanes, con imágenes del Guerrillero Heroico, reproducidas en formato similar al de los carteles. Para esa ocasión la OSPAAAL imprimió una trilogía en la que se destacaron el conocido «Che de la selva», de magistral estilización artística, del diseñador Rafael Morante y el diseñado por Rafael Enríquez Vega, conocido por «Che de la sonrisa», que presentó una idea que rompió con el habitual empleo de su representación, hasta ese momento, a partir de la tradicional foto de Korda. En este, con una ilustración dibujada del rostro del Che sobre fondo negro, y la sonrisa y la expresividad de su mirada se logró plasmar un mensaje de confianza y seguridad en la victoria de los pueblos.

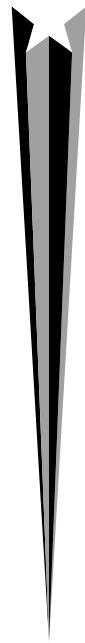
Entre los años 90 y los finales del siglo surgieron expresiones novedosas de presentar la imagen del Che, como el cartel editado en 1996 por Eladio Rivadulla para la conmemoración del XX aniversario de la OSPAAAL que, impreso en serigrafía con intensas tonalidades del magenta, del naranja y del negro, perfiló una secuencia configurada de estrellas, esparcidas en línea vertical, con la que simbolizó la multiplicidad de su legado y la vigencia de su ejemplo.

Entre las diversas manifestaciones visuales con que contó la exposición titulada *Evocación* —organizada por el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales en 1997— estuvieron los carteles, en los que, junto a los aportes de consagrados diseñadores participantes en décadas anteriores, figuraron los diseños de jóvenes graduados en el Instituto Superior de Diseño Industrial (ISDI), donde se distinguieron las creaciones gráficas de Katia Armas Fernández, Dyango Chávez Cutiño, Javier Cuenca López; Fumero Faure Irenaldo, Alexander Pozo Cruz y Oscar Rodríguez Torres.

En la exposición *Evocación* despuntaron dos carteles que en ocasión del XX aniversario de la caída en combate de Ernesto Guevara y en el contexto de la celebración en La Habana (1997) del Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, conquistaron premios durante el concurso denominado La imagen constante. Ellos fueron los diseñados por los jóvenes creadores: Paris Volta, que utiliza las delineaciones fingidas de dos montañas para representar la conversión imaginada de una paloma blanca que al levantar vuelo va dejando plasmada en sus sombras simulaciones de los elementos configurativos del rostro del Che, y debajo el texto «Hasta la victoria siempre». La otra obra fue «ACHE», de Daniel Cruz, en la que empleó configuraciones derivadas de las influencias del *pop art* y el *art nouveau* para advertir de alusiones armónicas entre los ideales guevarianos y la práctica popular de la religión afrocubana.

A esto le sucedieron otras configuraciones gráficas de artistas de la plástica y diseñadores, que con expresiones contemporáneas apoyadas en los recursos y las posibilidades que ofrece la digitalización computarizada, propugnan atrayentes definiciones estéticas.

Los mensajes de los carteles del Che trascienden el idioma común que ofrece el diseño gráfico para consagrar la épica de la Revolución Cubana y el ideario del Guerrillero Heroico; a la vez, reafirman lo expresado acerca del Che por nuestro Poeta Nacional Nicolás Guillén: «No porque hayas caído tu luz es menos alta». ▀



desde el centro hacia el exterior, hace alusión simbólica a que su imagen se multiplicaba, revivía, mostrándolo como un ser viviente, que no había muerto y que se agigantaba a través del tiempo. También de significada belleza y singularidad artística de Antonio Pérez González «Ñiko», del equipo de diseñadores de la Comisión de Orientación Revolucionaria (COR), con la imagen repetitiva en diferentes posiciones, a dos colores: negro y naranja, de alusiva interpretación simbólica; el de colores planos de marcada intensidad cromática creado por Alfredo Rostgaard para el estreno del documental del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), titulado *Hasta la victoria siempre*, del laureado realizador Santiago Álvarez.

Sucesivamente, en esos años de las décadas de los 60 y los 70, se dieron otros atractivos y eficaces aportes de carteles que germinaron de las creaciones artísticas de Jesús Forjans, Félix Beltrán, Gladys Acosta, Luis Balaguer, Eladio Rivadulla, José Papiol, Olivio Martínez Viera, Lázaro Abreu Padrón, Pablo Labañino, Daysi García y de otros que se distinguieron por sus proverbiales

Diseño gráfico cubano:

Su década iniciática

Adelaida de Juan

De escasa producción original en Cuba antes del triunfo revolucionario de 1959, el diseño gráfico alcanzó a inicios de la década de los 60 un nivel cualitativo internacionalmente apreciado. Su mérito más sobresaliente —como señalara un acucioso crítico en su momento— radica, sobre todo, en su capacidad para la «combinatoria» de lenguajes variados, a la par que la creación de novedosos modos de decir. Esta marcada libertad expresiva propicia una producción que se ha hecho distintiva. Conviven así el uso de la fotografía y el fotomontaje con el instrumental del *pop*; los recursos del arte cinético con la rememoración del *art nouveau*; el empleo sabio de la tipografía o el dibujo con las manchas cromáticas del informalismo o la disciplina creadora de la abstracción geométrica. De este modo, los estilos ya identificados como personales de algunos diseñadores cubanos enriquecen una colección viva y significativa.

Al mismo tiempo que disfrutamos atemporalmente estas obras, se nos ofrece un recuento de lo que vimos, de lo que oímos, de lo que hicimos; en fin, de lo que vivimos durante el período. Actos de conmemoración histórica y de reafirmación nacional, campañas educativas y de salud popular están lado a lado con los conciertos, las funciones teatrales y de ballet, las exposiciones de plástica, los filmes exhibidos. Con respecto a estos, una constante ha sido la de rechazar la manipulación del *star system* por medio de la cual los rostros de los actores principales se convierten en el reclamo principal de la obra diseñada. El cartel cubano de temática cinematográfica se centra, por el contrario, en la esencia o carácter central del filme, para entonces traducirlo a términos del lenguaje visual. Esto provoca, a más

de su perdurable belleza como objeto de arte un conocimiento reflexivo sobre la pieza fílmica.

Fue precisamente el cartel de tema cinematográfico el que, desde un punto de vista cronológico, sentó las bases de una perdurable producción nacional. Esta, con los años, ha llegado a calificarse como una escuela cubana del cartel. El equipo de diseñadores que se dedicó a esta temática trabajó, durante los años iniciales de la década de los 60, con pocos recursos materiales y de un modo casi artesanal, usando la técnica del *silk-screen*. Con estos carteles se desechó la práctica anterior de importar el reclamo junto con el filme de producción extranjera. De este modo se consolidó la interpretación propia de la creación fílmica, la cual, por otra parte, cuenta con producciones cubanas desde el inicio de la Revolución. El florecimiento de un amplio programa cultural en el país tuvo, asimismo, la apoyatura del diseño gráfico.

Artistas que se dedican a los carteles para diferentes actividades culturales mantienen en sus obras la frescura de un original manejo de los elementos con los cuales contaban. Los carteles de temática política, al seguir pautas similares, alcanzaron un nivel cualitativamente válido en la segunda mitad de esa década, con igual libertad en la creación y empleo de los códigos diversos que hemos apuntado. En ocasiones, se acudió a pintores quienes, paralelamente a su obra de pieza única, realizaron algunos carteles de diversa temática.

En cada caso, el artista escoge el lenguaje que siente más afín para el tema y para su propia expresión. Al no estar considerado por patrones establecidos, el creador del cartel se mueve con soltura, y emplea en ocasiones recursos insospechados. La gama cromática, por ejemplo, extremadamente reducida en los años del surgimiento del cartel cubano devino un instrumental altamente expresivo. El uso del blanco —es decir, la ausencia de color aplicado— se convirtió, como había preconizado en su momento la Bauhaus, en un factor de notable fuerza de expresión. Adquiría así un añadido impacto con respecto a las zonas de color. Estas son frecuentemente planas, de colores brillantes.

Debemos destacar otro carácter formal de la cartelística cubana. Nos referimos a la integración del texto con la imagen pintada. En gran parte de las obras se observa una preferencia por la tipografía de imprenta más que por la tipografía dibujada. Esta última es con frecuencia exponente de cierto informalismo tipográfico que apunta en dos direcciones. Por una parte, privilegia el dibujo o la pintura como técnica única de la composición. Por otra, señala que el texto como tal es visto como elemento de apoyatura a la imagen pintada. Este papel asignado al texto implica que está subsumido en la estructuración pictórica totalizadora del cartel como obra unitaria y a una voluntaria ausencia del empleo de las técnicas de impresión características de una obra de reproducción múltiple. La tipografía de imprenta adquiere en manos de muchos cartelistas cubanos un notable carácter semántico. A veces constituye el único elemento visual empleado de muy variado modo.

Las letras pueden dar origen a una ilusión cinética que conlleva una carga conceptual de importancia. En otros casos la tipografía opera ópticamente como elemento de apoyo o como elemento de contraste a la imagen pintada o tipográfica que desempeña el papel protagónico en la estructuración semántica del cartel.

Al mencionar anteriormente la imagen fotográfica, es necesario destacar la importancia que alcanza en muchos carteles producidos en Cuba.

El empleo de la fotografía como coadyuvante de una eficaz comunicación cartelística evidencia cómo se ha potenciado creadoramente la manipulación de los elementos provenientes de técnicas fotográficas diversas. El fotomontaje permite, al yuxtaponer imágenes, la creación de una nueva realidad. En otros casos, al aislar un objeto o al ampliar alguno de sus fragmentos, se introduce un elemento de expresión insospechado, llegando a veces a conformarse como un elemento de fantasía. Esta característica se ha logrado bien por medio de la selección de un objeto significativo en sí o, por el contrario, aparentemente banal. En otras ocasiones, al manipular la fotografía, acentuando su carácter propio, se explota la incongruencia latente que es propia de una situación voluntariamente creada. Este uso de la fotografía en sus distintas vertientes es testimonio, en la cartelística cubana, del conocido fenómeno de retroalimentación —*feedback*— entre las distintas manifestaciones de las artes visuales en nuestro país.

Hace algunos años escribí que el cartel cubano era un elemento importante en la creación de la belleza de todos los días. A partir de la revisión de las obras de diseñadores de varias generaciones, comprobamos cómo, con perdurable hermosura, el cartel a partir de la producción de la década de los 60, ha colaborado en el surgimiento de un nuevo rostro de Cuba. ■



Diseño y Cultura:

Aproximaciones

EDUARDO ARROCHA

Todo lo que nos rodea tiene un diseñador detrás: un ventilador, una mesa, la plana del periódico que se abre en la mañana, el mosaico que se pisa. Aunque las personas no podamos hacer una valoración sobre ello porque nos volveríamos locos al pensar, cuando paramos un ómnibus en la calle, en cómo se logró hacer ese carro; lo que resulta agradable se va sedimentando y va ayudando a la cultura de un país.

Recuerdo la gran eclosión del cartelismo en Cuba, las cosas maravillosas del ICAIC, con los *posters*. Personas que jamás pisaron una galería de pintura o fueron a un museo a ver un cuadro, comentaban sobre los últimos afiches porque les llamaba la atención. Esto también incide en la cultura. Nosotros, en una modesta medida, con cada trabajo que hacemos para la escena, intentamos que, al sentarse el espectador en la butaca y ver que se descorre el telón, la impresión causada por la propuesta del escenógrafo o los primeros trajes que aparecen, sea agradable. Si es así, ya hay un porcentaje de éxito en el trabajo.

Por lo general, el diseño escénico se ha visto un poco relegado no solo por la crítica, sino por muchos especialistas de las artes plásticas. Sí se mencionan dentro de las manifestaciones plásticas a la pintura, el grabado, la instalación, la escultura; ya se ha incluido la cerámica, pero siempre el diseño escénico ha sido la pariente pobre, y al realizador se le ve como un individuo que no pudo llegar a ser pintor y se decidió por el teatro. Tengo la gran satisfacción de haber podido expresarme como pintor y haber renunciado a ello en pro del diseño escénico.

Con la creación de la galería Raúl Oliva, dedicada en parte a las muestras del diseño, se ha visto la aceptación del público. Muchas personas, incluidos especialistas y críticos, han saludado con beneplácito la creación de una institución que recoge las inquietudes y el trabajo del diseño escénico. Lo que se ve de este tipo de diseño es su resultado. Pero aquí se nos da la oportunidad de mostrarlo en sus dos dimensiones —largo por alto— o en una dimensión volumétrica cuando es una maqueta, y se puede constatar que hay una calidad en sí misma en la presentación de esos bocetos, con una factura y un valor que decididamente lo hacen parte de las manifestaciones de la plástica.

MANUEL LÓPEZ OLIVA

Fue tan destacado el movimiento de carteles cubanos en el decenio de los 60 que, cuando se habla de buen diseño nacional, suele pensarse únicamente en los anuncios gráficos que entonces ocuparon no solo un puesto significativo en la publicidad de aquella soñadora Revolución inicial, sino que igualmente fueron considerados como un género en explosión dentro de lo mejor de las artes visuales del país. Por eso entre nosotros se identifica bastante el término «diseño» con «diseño de vallas» y «afiches».

Pero lo cierto es que tanto en Cuba, como en el resto del mundo, el diseño es un campo mayor y no siempre sincrónico en los hitos de su desarrollo. Solamente en

el denominado diseño informacional —que incluye al gráfico— se cuentan también el de libros y revistas o periódicos, de las señalizaciones urbanas, de envases y tarjetas, de reclamos televisivos

y realizaciones de la comunicación digital, etc. Y existen igualmente las modalidades de diseño textil, de moda, escenográfico, ambiental y de interiores, de objetos decorativos e industrial y otros. Por ello debe decirse que lo que, por razones históricas, tuvo un nivel relevante en los años 60 criollos —que llegó a ser reconocido internacionalmente— fue la gráfica propagandística tanto de tipo política, como cultural.

En la actualidad, la cartelística no tiene la misma tarea de urgencia que tuvo en los 70. La televisión y el medio digital resultan ahora vías comunicacionales más rápidas, eficaces e inmediatas. El cartel ha ido quedando como un objeto portador de reclamos y noticias que requiere casi de una comunicación interpersonal, de sujeto-gráfico a destinatario social personalizado. En el cartel se ha ido acentuando más esa segunda función de propagador de indicadores estéticos y emisiones hacia la subjetividad.

RAFAEL MORANTE

Diseñadores e ilustradores, jóvenes y algunos no tanto se empeñan en que las publicaciones dedicadas a niños y adolescentes sean hermosas a la par que formativas, y realizan ilustraciones que a menudo resultan verdaderas obras de arte y que al integrarse de forma ancilar a los textos, los enriquecen y conminan a su lectura. Hablo de un grupo bastante numeroso de artistas incorporados al quehacer de la Editorial Gente Nueva. Con estos muchachos ha pasado una cosa muy curiosa y es que todos nos hemos entendido muy bien. Allí hay unos ilustradores que están al día y trabajan al nivel de lo que se puede hacer en cualquier parte del mundo, con una dedicación, con una pasión y un ímpetu envidiables. Creo mucho en Gente Nueva como el crisol donde se van a forjar los hombres del futuro. Solo que muchas veces el resultado final de tanto trabajo y tanto amor se convierte en un desastre debido a la mala calidad de la impresión.

Creo que a nadie, medianamente sensato, se le ocurra negar las posibilidades —que se dirían infinitas— de la computación. Pero este poderoso recurso ha hecho creer que cualquiera puede ser diseñador. Los mejores ejemplos de este error, deformante, son las fotografías de bodas y quince: adolescentes convertidas en centauros por obra y gracia del Photoshop, o en ángeles, con hálito de santidad y todo, o escenas de románticos brindis con *champagne* en la luna. Otro caso lamentable son los mensajes y presentaciones incomprensibles, ininteligibles y hasta incoherentes que aparecen en ocasiones por TV.

GISELLE MONZÓN

La publicidad tiene muchos detractores porque supuestamente incita a la compra desmedida, que no es importante. A veces se cae en extremos; pero otras, el desconocimiento de un producto o un elemento quizá impide una mejoría en la vida de las personas. Respecto a la parte mercantil del asunto, muchas veces nosotros como cubanos, con poca influencia publicitaria, desconocemos mucho de lo que puede ayudarnos. Si no se tiene la promoción no se sabe la función de un producto. En el caso de la cultura —ámbito en el que he trabajado más—,

el diseño cumple con la función de promocionar una obra, ya sea de teatro, un cartel de cine o una película. Lo que hace el diseño es cubrir esos vacíos de un determinado tema y dar la información de la manera más correcta para que llegue. En algunos casos tiene más gancho, como pasa con los carteles, que persiguen captar la atención para que la persona asista a ese lugar, a la exposición, a la película. El diseño cobra importancia porque es el rostro de lo que se va a mostrar o, mucho más, porque es el medio que permite interactuar con cualquier tecnología. En este sentido, el diseño gráfico es el mediador entre el hombre y la tecnología.

Por otra parte, el diseño gráfico también incluye el diseño editorial. Ahí está supeditada, más que nunca, la función a la forma, es decir, lo más importante es la lectura. Ello ocurre sobre todo en los libros porque en las revistas se puede trabajar con ciertas libertades en dependencia del perfil de la publicación.

Ahora el diseño digital ha tomado auge por los avances tecnológicos. En Cuba se incluye dentro de la carrera de Diseño, pero en otros países ya se estudia aparte porque comprende, por ejemplo, la programación.

RAUPA

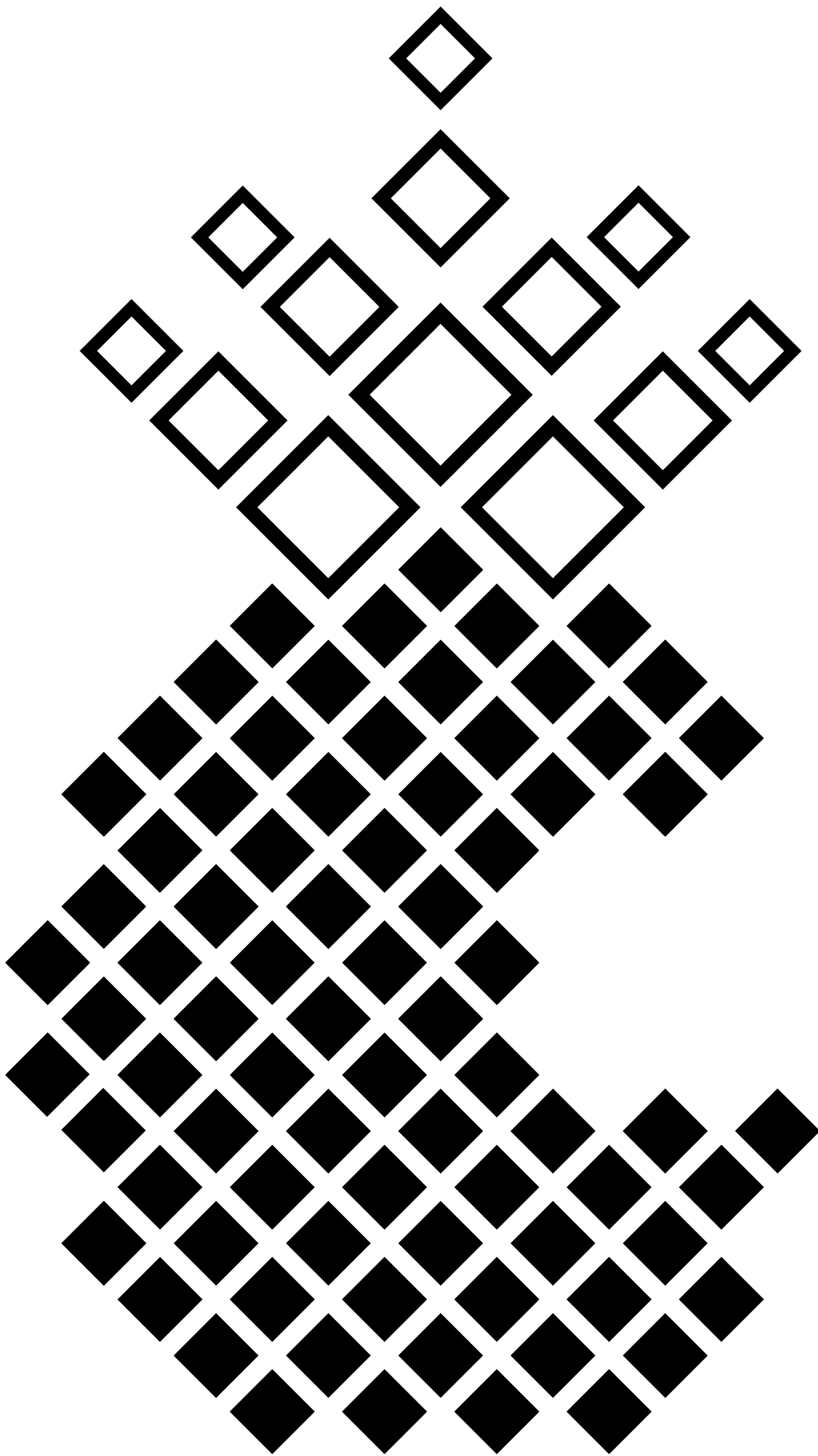
El diseñador da imagen a muchos de los eventos, actividades, productos, en toda la gama de lo que se puede hacer. Si no se le pone apariencia a algo, nunca se va a conocer. Lo que hacemos siempre es tratar de ponerle el mejor rostro para que las personas lo conozcan, y la comunicación sea fluida, desde un punto de vista contemporáneo —lo cual es muy difícil. Resulta siempre un reto, también muy necesario. El diseño se relaciona proporcionalmente con el desarrollo que alcanza un país. Es anunciar, decir —sin entrar en las inquietudes de cada diseñador. Creo que necesitamos conocer más los lenguajes con que se tratan estos temas en el mundo y que los públicos no los vean como un gasto de dinero por gusto, sino como una inversión útil.

NELSON PONCE

El ISDI, en sus 25 años de fundado, ha graduado a diseñadores con mucho talento. Jóvenes diseñadores muy buenos están creando y dotando a la sociedad del conocimiento de la importancia que tiene el diseño para cualquier función social de cualquier institución. Los jóvenes diseñadores están influyendo en diferentes espacios e instituciones para que el diseño sea comprendido.

El diseño es un viabilizador de la cultura, no hay cultura si las personas no conocen lo que está sucediendo, los eventos que se realizan. Es un viabilizador social y un transmisor de ideas. En muchas ocasiones se le otorga más importancia al diseño que se relaciona con la cultura, y es que el mundo de las formas es importante en todas sus aristas. Pero quien diseña para un producto farmacéutico también es muy valioso porque transmite mucha información.

En la sociedad civilizada es una disciplina indispensable, y cuanto más sofisticada más necesita de codificación de mensajes, pues hay más individuos viviendo en un espacio



más pequeño. Entonces el diseño es la palabra de unión donde confluyen varios criterios para lograr un mensaje comunicativo que pueda llegar a todos por igual. Se convierte en un ente que comunica, que transmite. Como en todo, la cultura juega un papel importante porque es necesario que las personas accedan a ella; si no, no tiene razón de ser. Y el diseño gráfico es una manera de acceso mucho más social.

El mundo del diseño presenta a su vez componentes culturales, pues está muy relacionado con las artes visuales. En ese sentido cobra significación cuando se ha de comprender un espacio social o cultural. Además, el diseño en sí, por encima de la propiedad de transmitir sentimientos e ideas, tiene valores propios desde la perspectiva visual.

JOSÉ CUENDIAS

Siempre el diseño crea y cambia, pero no siempre lo que la gente espera que aparezca. A lo largo de este tiempo, y es conocida la sinuosidad del desarrollo de la economía, han intervenido innumerables variables macroeconómicas internacionales que evidentemente tienen un efecto en el país y en la posibilidad que posee el diseño de hacer cosas concretas. Desde la creación de la Oficina Nacional de Diseño (ONDI) en 1980, esta ha estado tratando de colocar el diseño —y ha sido una constante— con una determinada presencia ahí donde ha existido la posibilidad.

La existencia de la ONDI ha procurado fomentar lo que hoy en el mundo se le llama políticas públicas con el objetivo de respaldar siempre con nuevas propuestas aquellas producciones y áreas protegidas que necesitan una mejor respuesta en términos de diseño. Los equipos médicos constituyen un ejemplo. Son muy pocos los países subdesarrollados que han desplegado a sus anchas la capacidad de producir equipos con diseño propio; Cuba lo ha hecho. Ha habido un fomento de diseño nacional para grandes producciones, en ocasiones pequeñas; pero siempre dirigidas a satisfacer problemas concretos, objetivos y temporales del país.

El diseño funciona en su estado natural en el taller de un artesano, de un orfebre, en una editorial o en un taller textil. Por todo el país hay diseñadores de cualquier rama haciendo y diseñando, de acuerdo siempre con las posibilidades económicas; pero siempre creando. No se puede decir que esa es la ONDI, pero es un resultado de ella.

PEDRO GARCÍA-ESPINOSA CARRASCO

Hay países que durante decenas de años han insertado su modo de vida en un modo de producción que ha antecedido a la actividad del diseño, y han explotado mucho eso dentro de la cultura, una seudocultura que está asociada al consumo. Esto es lo más conocido dentro de la publicidad que ha tenido el diseño, sobre todo desde el período de la posguerra hasta ahora, salvo honrosas excepciones como pueden ser los países escandinavos, que introdujeron todo su potencial artesanal y lo explotaron a través del diseño con un sentido comercial.

Se dice que en el mundo que nos rodea hay alrededor de 20 mil a 30 mil objetos cotidianos. Desde que uno se levanta hasta que se va a la cama está rodeado de objetos que han sido diseñados previamente. Eso forma parte de nuestro modo de vida, del día a día, de nuestro ser. Eso es como la sangre al cuerpo, vive dentro de una sociedad, aunque a veces es tan transparente que no nos damos cuenta. Ese es el enfoque que le doy a la valoración del diseño dentro de la cultura de un país y dentro de la nuestra específicamente. Porque se relaciona con el modo de vivir, con la manera en que pensamos las cosas, con la forma en que nos movemos y con el modo en que percibimos un mensaje o una palabra. Todo ello está previamente pensado por alguien, que trata de que pasemos por la vida lo mejor posible, que nos sintamos cómodos, que podamos acceder a otros conocimientos con mayor rapidez. ▀



Orígenes

Roberto Méndez Martínez



Ilustración: Yusell Marín

Cuando aparece el número inaugural de la revista *Orígenes*, en la primavera habanera de 1944, sus fundamentos conceptuales habían pasado ya por un largo período reflexivo. José Lezama Lima, el principal de sus animadores, había enunciado en 1937 la «teoría de la insularidad» en su «Coloquio con Juan Ramón Jiménez»: «Yo desearía nada más que la introducción al estudio de las islas sirviese para integrar el mito que nos falta»¹. Se trataba de fundamentar una «teleología», un destino para la nación que, dos años después, en la página introductoria a *Espuela de Plata*, titulada «Razón que sea» se enuncia como: «La ínsula distinta en el Cosmos, o lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el Cosmos»². Lo que tiene su corolario, más o menos humorístico, en aquello de: «Convertir el majá en sierpe o, por lo menos, en serpiente»³, es decir, la dignificación de lo nacional pasa por el fundamento mítico para poder ser comparado con la universalidad de los arquetipos.

A diferencia de otras revistas de la región y del resto del mundo, a *Orígenes* —uno de cuyos títulos posibles fue *Consagración de La Habana*— no le bastaba con ser el vehículo de difusión de las creaciones de un grupo artístico o de un «ismo» literario. Pretendía contribuir a la configuración y enunciación de un destino para la Isla. En la «Presentación» del primer número, Lezama escribía: «Queremos situarnos cerca de aquellas fuerzas de creación, de

todo fuerte nacimiento, donde hay que ir a buscar la pureza o la impureza, la cualidad o descalificación de todo arte»⁴. Esta vuelta a lo fundacional está presidida por una visión humanista de la creación, asumida a la vez como revelación de la más alta belleza y como perfeccionamiento del hombre en el ejercicio del bien, a través del equilibrio ideal entre vida y cultura: «Sabemos que cualquier dualismo que nos lleve a poner la vida por encima de la cultura, o los valores de la cultura privada de oxígeno vital, es ridículamente nocivo, y solo es posible la alusión a ese dualismo en etapas de decadencia. En épocas de plenitud, la cultura, dentro de la tradición humanista, actúa con todos sus sentidos, tentando, incorporando el mundo a su propia sustancia. Cuando la vida tiene primacía sobre la cultura, dualismo solo permitido por ingenuos o malintencionados, es que se tiene de esta un concepto decorativo. Cuando la cultura actúa desvinculada en sus raíces, es pobre cosa torcida y maloliente»⁵.

Como señala, apenas un lustro después, en otro editorial para la revista: «Señales. La otra desintegración», frente a la corrupción de un modelo gubernamental en la que aumenta por años el latrocinio y la desintegración de los sueños libertarios del siglo anterior hay que asumir «una actitud de búsqueda de lo capital y secreto». Su propuesta resultaría sumamente polémica hasta el día de hoy: «[...] un país frustrado en lo esencial político, puede alcanzar virtudes y expresiones por otros cotos de mayor realeza. Y es más profundo, como que arranca de las fuentes mismas de la creación, la actitud ética que se deriva de lo bello alcanzado, que el simple puritanismo, murciélagos de los sentidos y decapitador de sus halagos»⁶.

¿Era *Orígenes* una revista caribeña? El pensamiento de sus animadores no se detiene en definiciones sobre el Caribe, pero la obsesión insular es ya, por sí misma, una noción de presencia en una zona del mundo, y con ella, de un modo de existir y de relacionarse con el resto de

las islas y el continente. A esto habría que añadir la condición expansiva del pensamiento de Lezama que va desde «lo habanero» arquetípico, en diálogo con una tradición que se remonta a la cultura china, al orfismo griego y al barroco tridentino, hasta el gradual descubrimiento de lo americano, sea de tierra firme o insular, para volver a la plenitud de ese cosmos en el que él actúa como uno de sus demiurgos.

Verbum, la primera revista que fundara Lezama y que apenas publicó tres números en 1937, era esencialmente una revista habanera, universitaria, en la que colaboraron un número restringido de amigos o colegas y que se abrió al mundo con la inserción en sus páginas de textos de dos autores españoles: Juan Ramón Jiménez y Eugenio D'Ors y traducciones de dos intelectuales franceses: Julián Benda y Paul Claudel. *Espuela de Plata* y *Nadie Parecía* tienen una proyección que pudiera llamarse «iberoamericana», pues en sus páginas aparecen varios intelectuales españoles especialmente de aquellos emigrados con motivo de la Guerra Civil, a lo que se añaden las colaboraciones o apropiaciones de textos de autores de la América continental, de norte a sur y desde luego, de Europa. Allí, lo mismo ve la luz una traducción de *El trompetero místico*, de Whitman, que otra de la «Plegaria al desconocido», de Jules Supervielle.

Orígenes parecía tomar mayor conciencia de nuestra condición de isla en el Océano. En el primer número, el crítico Guy Pérez Cisneros colocaba una nota titulada «Lo atlántico en Portocarrero», a propósito de una exposición de este pintor en la Universidad. Allí especula sobre la categoría «lo atlántico» que funciona como una síntesis cultural: «A mediados del siglo XX, en su premo oleaje, el Atlántico alcanza La Habana, que alcanza rango de capital. No es ya el Atlántico fluido y misterioso de 1492, sino una gran masa líquida en la que han ido vertiéndose durante cinco siglos las espesas tinturas del África, del Mediterráneo, de lo nórdico y de lo lusitano, tan teñido a su vez por ondas índicas. Emulsión ideal de tres continentes realizado por cables submarinos y compañías de barcos, como la 'vía romana costera' realizó en otros tiempos el braceaje de África, Asia y Europa»⁷.

Se trata de la sustitución del paradigma de «lo mediterráneo» europeo por un mediterráneo de las Antillas, siempre en estrecha relación con el continente americano y los aires que vienen de Europa, pero con una conciencia de las complejas síntesis que sustentan la cultura de

y el Caribe

la región. En las páginas de la revista no parece hallarse la palabra «caribeño», pero es absolutamente seguro que hay en sus editores un oído atento a las pulsiones vitales de la zona.

Eso explica que en sus índices no solo haya firmas de intelectuales españoles, mexicanos, argentinos, sino que en el No. 9, correspondiente a la primavera de 1946, ocho páginas estén ocupadas por la singular traducción —o mejor versión— que hiciera Lezama del poema «Lluvias», de Saint John Perse, autor hasta entonces prácticamente desconocido en nuestro medio.

Aunque los artistas plásticos que se congregan en torno a la revista y forman una auténtica comunidad estética —Mariano Rodríguez, Amelia Peláez, René Portocarrero, Alfredo Lozano— realicen el mayor número de las ilustraciones de cubierta, es llamativo que se encargue a una figura muy independiente de este círculo, Wifredo Lam, las portadas de tres números —No.5, primavera de 1945; No.16, invierno de 1947; No.30, 1952. Tal insistencia hace evidente el ansia por integrar el ámbito mágico y mestizo del artista cubano al universo de *Orígenes*.

Algo semejante ocurre con otra figura de la plástica: Roberto Diago. Si bien este contradictorio y atormentado artista no estuvo sistemáticamente cerca de los origenistas, en el primer número de la revista Guy Pérez Cisneros le dedica una nota elogiosa con motivo de las ilustraciones que este realizara para *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez⁸, mientras que se publican dibujos suyos en los números 2 (1944) y 11 (1946), e ilustraciones cuyas ocupaban las portadas del 9 (1946) y 23 (1949). Más aun, en el No. 39 de 1955, Lezama incluye, en memoria del artista trágicamente fallecido en Madrid, el trabajo que leyera en el Lyceum en noviembre de 1948 con motivo de una exposición de este creador.

El texto es una evidencia temprana de las preocupaciones del escritor sobre el arte en América que desembocarán en el ciclo de conferencias *La expresión americana*. Allí ataca la moda del «primitivismo» en el arte americano, impulsada por el mercado internacional y que busca producir un efecto mágico a partir del abuso del automatismo» derivado del surrealismo. Lezama alude a un fenómeno de su tiempo: el descubrimiento de las Antillas como fuente de un arte *naïf*, que mezcla los signos de la cultura local con el surrealismo y que produce, por ejemplo, el auge de la «pintura mágica haitiana». A esto contraponen a un creador como Diago, con cierta formación académica, con conocimiento de una tradición, capaz, por tanto, de producir un arte mucho más sutil y profundo: «En la indetenible flora de Haití, viendo cómo las corolas se sumergen en la tierra bajo el peso de hidrópicos insectos, entreabre de nuevo como un encantamiento el número de oro. Se constituía así la sección áurea en un *daimon*, ángel o duendecillo, que terminaba conociendo por fugacidades, por apresamientos fugacísimos, pero los que eran todos necesarios, el desconocimiento de la envoltura seminal y el otro desconocimiento que más nos mira»⁹.

El que *Orígenes* se situara como una revista en diálogo con lo antillano, aunque rehuyendo siempre el tipicismo, el pintoresquismo, el arte para turistas, no significa que algunos de sus animadores no entraran en tensiones con ciertas expresiones de lo caribeño. En 1943, Virgilio

Piñera había dado a conocer en La Habana, en un folleto independiente, su poema «La isla en peso», evidentemente marcado por la lectura del *Cuaderno del retorno al país natal*, de Aimé Césaire, publicado en ese mismo año en Cuba, en una traducción de Lydia Cabrera, con ilustraciones de Lam.

«La isla en peso» era un poema provocador, en tanto abandonaba el ámbito mágico de la «teleología insular» para centrarse en una visión del país y la región marcada por el erotismo, lo grotesco y el fatalismo como elementos decisivos para marcar el destino de sus habitantes, que viven en una perpetua infancia y no aspiran a la trascendencia, lo cual era un abierto desafío a lo que serían las elaboraciones teóricas fundamentales de *Orígenes*.

Cintio Vitier se convirtió en un crítico sistemático del texto, primero en una nota aparecida en el No. 5, de 1945 donde se refiere a la visión extraviada del poeta «ya que esta en rigor no se refiere a un estado susceptible de penetrar en ninguna intimidad, en ningún movimiento de compasión o inteligencia, sino al extraño hueco sin fin que nos ataca». Tales puntos de vista fueron refrendados por él en la nota introductoria que dedicó a Piñera en la antología *Diez poetas cubanos*, aparecida en 1948, bajo el sello editorial de *Orígenes*, y los amplió luego en la Decimocuarta lección de *Lo cubano en la poesía*. Allí asegura que el poema convierte a Cuba «en una caótica, telúrica y atroz Antilla cualquiera para festín de existencialistas»¹⁰ y acusa en el texto «el influjo de visiones que, como las de Aimé Césaire en *Retorno al país natal*, de ningún modo y en ningún sentido pueden correspondernos»¹¹.

Por su parte, Lezama, sin aludir directamente al poema ni a su autor, parece responderle, desde el tercer número de *Orígenes* —otoño de 1944— con otro poema «Pensamientos en La Habana» que luego incluirá en su volumen *La fijeza*. Se trata de un texto capital en el que el escritor formula una especie de estatuto identitario para la Isla, capaz de resistir las influencias culturales, el colonialismo y las frustraciones y complejos de inferioridad que puedan alentar en sus habitantes. Frente a cualquier determinismo, las sucesivas síntesis culturales producen un rostro nuevo y resistente para la nación:

«Los abalorios que nos han regalado
han fortalecido nuestra propia miseria,
pero como nos sabemos desnudos
el ser se posará en nuestros pasos cruzados.»¹²

La plenitud viene con la configuración utópica de un «estado ciudad», al modo ateniense, que integra naturaleza y cultura o como dice él: «el estado y un bosque pequeño»¹³. Esto pudiera complementarse con otro texto incluido en *La fijeza*, el editorial «Resistencia», originalmente incluido en el décimo y último número de *Nadie Parecía* —marzo de 1944: «No caigamos en lo del paraíso recobrado, que venimos de una resistencia, que los hombres que venían apretujados en un barco que caminaba dentro de una resistencia, pudieron ver un ramo de fuego que caía en el mar porque sentían la historia de muchos en una sola visión.

Son las épocas de salvación y su signo es una fogosa resistencia»¹⁴.

Cada grupo literario y cada revista tienen sus opciones, guiadas por singulares atracciones y rechazos. Así, *Orígenes* podía sentirse cerca del Caribe fabuloso de Perse y de la pintura mágica de Lam y Diago, pero al hacer una opción por la «teleología insular» quedaban fuera de ella una buena parte del surrealismo y todo el existencialismo, tanto como las miradas corrosivas de Césaire y Piñera.

Sin embargo, más allá de cualquier actitud que en la actualidad tomemos ante tales escisiones, es evidente que en sus 12 años de existencia (1944-1956) *Orígenes* no fue solo, como asegurara Octavio Pzaz, «la más importante revista literaria del idioma» en su tiempo, sino también un proyecto ecuménico que ayudó a promover importantísimas reflexiones sobre el arte que se realizaba en la región; recuérdese el texto de Elizabeth Bishop: «El primitivo Gregorio Valdés», el imprescindible ensayo de Robert Altmann: «Naturaleza muerta y ornamentación en la pintura de Amelia Peláez» o el homenaje colectivo rendido en el No. 26, de 1950 a Aristides Fernández, sin olvidar que en sus páginas se acogieron dibujos y viñetas de artistas imprescindibles para la plástica del Caribe como Mario Carreño, Cundo Bermúdez, Felipe Orlando y Raúl Milián.

Más allá de cualquier constatable limitación o tabú, podemos decir con Lezama que *Orígenes* «cumplió y se cumplió» y valdría la pena cerrar estas palabras con aquellas líneas sobre la revista que él dirigiera a Jorge Mañach en medio de la polémica que ambos sostuvieron desde las páginas de *Bohemia* en 1949: «Pero de esa soledad y de esa lucha con la espantosa realidad de las circunstancias surgió, en la sangre de todos nosotros, la idea obsesionante de que podíamos al avanzar en el misterio de nuestras expresiones poéticas trazar, dentro de las desventuras rodeantes, un nuevo y viejo diálogo entre el hombre que penetra y la tierra que se le hace transparente»¹⁵. ▀

1. José Lezama Lima: «Coloquio con Juan Ramón Jiménez», en *Analecta del reloj*, Ediciones Orígenes, La Habana, 1953, p. 47.

2. JLL: «Razón que sea», en *Imagen y posibilidad*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1992, p. 210.

3. *Ibidem*, p. 209.

4. JLL: «Presentación de *Orígenes*», en *Imagen y posibilidad*, p. 191.

5. *Ibidem*, p. 192.

6. JLL: «Señales. La otra desintegración», en *Imagen y posibilidad*, p. 207.

7. Guy Pérez Cisneros: «Lo atlántico en Portocarrero», en *Orígenes*, Año I, No.1, 1944, p. 39.

8. Cf. GPC: «Diago», en *Orígenes*, Año I, No.1, 1944, pp. 40-41.

9. JLL: «En una exposición de Roberto Diago», en *Tratados en La Habana*, Universidad Central de Las Villas, Departamento de Relaciones Culturales, 1958, p. 365.

10. Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1998, p. 338.

11. *Ibidem*.

12. JLL: «Pensamientos en La Habana», en *La fijeza*, Ediciones Orígenes, La Habana, 1949, p. 42.

13. *Ibidem*, p. 44.

14. JLL: «Resistencia», en *La fijeza*, p. 89.

15. JLL: «Respuesta y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach», en *Imagen y posibilidad*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1992, p. 200.

La Habana Vieja en la estela del tiempo

Félix Julio Alfonso

Tenía algo de espejo para la configuración de lo invisible

JOSÉ LEZAMA LIMA, PARADISO, 1996

Las ciudades españolas en América

La vocación urbana de la conquista y colonización europea en América, mucho más acentuada en el caso español que en el lusitano, respondía a una antigua concepción sobre las potencialidades vitales, ideológicas y culturales de las ciudades, definidas por Aristóteles como la forma perfecta de organización de la vida humana. En el contexto histórico de las guerras de reconquista en la península ibérica, se afianzó en España la corriente milenarista de raíz franciscana del reconocimiento del papel de la ciudad como instrumento de evangelización, lo cual transmitió una interpretación trascendente a las conquistas y descubrimientos de la Corona.¹

Por tal motivo, la ciudad española en el Nuevo Mundo debía cumplir varias funciones al mismo tiempo; en primer lugar, baluarte defensivo del territorio conquistado, de ahí que en las primitivas villas casi siempre se erigiera una fortaleza. También debían ser el centro de la vida religiosa y cultural, promover la ocupación de nuevos espacios y el desarrollo de la región en que se insertaban: así surgieron ciudades mineras, mercantiles, portuarias o militares.²

La Habana de los orígenes

El poblamiento inicial de la isla de Cuba tuvo como escenarios principales las siete primeras villas fundadas por los colonizadores hispanos: Nuestra Señora de la Asunción de Baracoa, San Salvador de Bayamo, Santísima Trinidad, Sancti Spiritus, Santa María del Puerto del Príncipe, San Cristóbal de La Habana y Santiago de Cuba. La primitiva San Cristóbal fue fundada, entre abril y mayo de 1514, por Pánfilo de Narváez, lugarteniente de Diego Velázquez, en un punto aún indeterminado de la costa suroccidental de Cuba. Años más tarde, los habitantes originarios se movieron en dirección norte y, luego de un asentamiento intermedio en los márgenes del río Almendares, alrededor de 1519, se establecieron en las inmediaciones de una amplia bahía de bolsa —conocida desde 1508— que había sido denominada Puerto de Carenas.

El descubrimiento de la Corriente del Golfo, hacia 1525, por el marino español Antón de Alaminos, consolidó la relevancia de La Habana. De este modo, gracias al efecto combinado de la conquista de México y su conversión en puerto-escala de las flotas que hacían el viaje de retorno a España, la mísera villa de los primeros tiempos se convirtió, a lo largo del siglo XVI, en la metrópoli más importante de Cuba, estructura urbana relativamente compleja, con una población en constante expansión. Para su defensa, se edificaron las fortalezas de Los Tres Reyes Magos del Morro y de San Salvador de La Punta a la entrada del canal que daba acceso a la bahía, y un poco más a su interior, el Castillo de la Real Fuerza.

La norma seguida para el establecimiento de centros urbanos en la América española obedeció al delineado en forma de damero, con manzanas cuadradas y una plaza ubicada al centro de la traza. Esta plaza mayor debía ser el núcleo de la ciudad, a partir de la cual se perfilaban las calles y se repartían los solares, al tiempo que, en sus bordes, se disponía la construcción de la iglesia, el palacio de gobierno, el ayuntamiento y las casas de los notables de la villa. Los vecinos que obtenían solares estaban obligados a construir una casa en ellos, sin perjuicio de poseer tierras de labranza a corto camino de la villa o hatos y corrales a mayor distancia. En el espacio intermedio entre lo rural y lo construido, se reservó un terreno para expansión de la ciudad, o en las urbes amuralladas, para asegurar su defensa.

En el caso de La Habana, su ordenamiento urbanístico, presente

ya en el hecho de escoger el lugar e implantar físicamente la ciudad, tenía una finalidad no solo de índole organizativa sino, sobre todo, política y jurídica. No es ocioso recordar que, al mismo tiempo que se dibujaba el espacio de la plaza mayor, se levantaba dentro de ella la picota pública.

En 1573, arribó a La Habana el oidor Alonso de Cáceres quien, a tono con la legislación de Felipe II, a la que copia literalmente en varios aspectos, dispuso el primer código de ordenanzas municipales para la villa.³ Esta preceptiva de Cáceres recogió hasta los más mínimos detalles del gobierno político, las actividades económicas y mercantiles, el trato y el control de la población de indios y africanos, la vida cotidiana y, por supuesto, el ordenamiento urbanístico. En este sentido apuntaba:

«66. Que para solares de casas, porque esta villa se aumente y ennoblezca, se puedan dar a las personas que los pidieren, en cualquier parte, no obstante que estén los tales lugares concedidos antes para estancias, pueblos y edificios de la república han de ser preferidos, y porque de esta manera esta villa no se podría aumentar porque para estancias hay muchos lugares en toda esta isla, para quien quisiese labrar.»

«67. Que cuando se concediere algún solar, se le dé con condición que lo pueble dentro de seis meses y que si en los dichos seis meses no lo poblare y fuera edificado el tal sitio, se le pueda dar a otra persona que lo pida.»

[...]

«69. Que cuando los solares se concedieren en la forma dicha, para señalarlos esté presente un alcalde y un regidor que diputare el cabildo, y un alarife, para que vean que no se metan en las calles públicas, que procuren que vayan derechas y que edifiquen como mejor y más hermoso parezca el edificio; y que para señalar y amojonar los asientos de hatos y estancias, vaya una persona nombrada por el cabildo...»⁴

Durante las primeras décadas del siglo XVI la población fue creciendo a lo largo de la línea costera por las calles de los Mercaderes y de los Oficios y, en dirección perpendicular a ella, por las calles del Sumidero (actual O'Reilly), del Basurero (actual Teniente Rey) y Real (actual Muralla) lo que posibilitó las comunicaciones con el llamado *hinterland*, y la entrada y salida de mercancías.

Sin embargo, como se puede apreciar en el plano de Cristóbal de Roda de 1603, considerado el Primer Plan Regulador que tuvo La Habana⁵, las calles estaban trazadas irregularmente y las manzanas no cumplían con la geometría que demandaban las Ordenanzas de Felipe II y de Alonso de Cáceres. Prevalió el trazado de vías estrechas, apropiadas para los climas cálidos, y de parcelas profundas y alargadas. De manera también irregular se fueron estableciendo sectores de población humilde de indios y negros hacia el sur, en el llamado barrio de Campeche, y en dirección norte hacia La Punta.

En fecha tan temprana como 1559, la construcción del Castillo de la Fuerza determinó la primera reorganización del espacio público, hasta ese momento limitado a la plaza primitiva de la villa o de la Iglesia, devenida de Armas por la cercanía con la fortaleza. Así se ocuparon terrenos en los confines de la población para una nueva plaza destinada a mercado y a fiestas públicas. De este modo, a lo largo de los siglos XVI y XVII, La Habana logró distribuir sus funciones mediante un eje estructurado en dirección norte-sur desde la Plaza de Armas hasta las plazas de San Francisco y Nueva, en las que se repartían los símbolos de los tres grandes poderes de la villa: el militar, el religioso y el civil. La estructuración urbana a partir de un sistema de plazas (Armas, Nueva, la Catedral y el Cristo) y plazuelas (Ursulinas, Santa Clara, Belén, Santa Catalina, Santo Domingo) con diversas vocaciones funcionales, otorgó el carácter policéntrico que ha distinguido a la ciudad hasta el presente.⁶

La importancia económica de La Habana y el crecimiento de su población hizo que el licenciado

Antonio Chávez, entonces gobernador de la Isla, decidiera transferir la condición de capital insular de Santiago de Cuba a La Habana, y permanecen en ella la mayor parte de su mandato entre 1546 y 1550. Su sucesor, Gonzalo Pérez de Angulo, quien gobernó de 1550 a 1556, quiso continuar esa práctica, pero el cabildo habanero, celoso de su autoridad, lo obligó a fijar residencia nuevamente en Santiago de Cuba. De tal modo, Pérez de Angulo tuvo que defender ante la Audiencia de Santo Domingo su derecho a permanecer en La Habana, propósito que logró por mandamiento de fecha 26 de julio de 1553. Tres lustros más tarde, en 1592, La Habana obtuvo el título de ciudad y, por Real Cédula del 8 de octubre de 1607 fue declarada capital de la Isla.

Iglesias, conventos y obras defensivas

Siguiendo desde inicios del siglo XVII los impulsos de los obispos Juan de las Cabezas Altamirano y Alonso Enríquez de Toledo, hasta el obispo Diego Evelino de Compostela, quien cierra la centuria, esta época en La Habana estuvo marcada por la traza constructiva promovida por la Iglesia Católica. De ello da fe la multiplicación de conventos, iglesias y hospitales que prácticamente cubrieron la trama urbana de la ciudad: las iglesias del Espíritu Santo, del Santo Cristo del Buen Viaje y de San Felipe Neri, y los conventos de Santa Clara, Santa Catalina de Sena y San Agustín.

En el orden urbano, en 1658 se realizó la primera división de la ciudad en ocho distritos. En 1674 comenzó a construirse la Muralla, con sólidos paños de cortina de diez metros de alto y más de un metro de espesor, mucho más al oeste que la concebida por el ingeniero Cristóbal de Roda, pues se contempló la posibilidad de un crecimiento posterior para lo cual se dejó un espacio considerable entre los límites alcanzados hasta entonces y el perímetro del muro.

Como complemento defensivo a los grandes castillos se construyeron en un amplio perímetro de costa las obras menores de Cojimar y Santa Dorotea de la Luna de la Chorrera, San Lázaro, Marianao y Bacuranao.⁷

La Habana de las luces

En las décadas finales del siglo XVIII, y como parte de las reformas ilustradas emprendidas por Carlos III y sus continuadores, se inició un importante proceso renovador en el urbanismo habanero que tuvo como máximo exponente al ingeniero Antonio Fernández Trevejos durante el gobierno del Marqués de la Torre. Por un lado, la Plaza de Armas devino verdadero centro cívico con la edificación de la Casa de Correos (1771) y la residencia de los Capitanes Generales (1776). Por otro, se crean las dos primeras estructuras diseñadas para la expansión y el recreo: la Alameda de Paula o de intramuros, junto a la cual nació el primer teatro habanero: el Coliseo o Principal, y el Paseo de Isabel II o de extramuros (hoy Paseo del Prado) que, junto al parque de igual nombre (hoy Parque Central) constituyó «la primera apropiación formal del ámbito rural» y un eje decisivo en la planificación de la futura expansión urbana.⁸

En lo relativo al proceso de ampliación de la urbe, ya desde el primer tercio del siglo XVIII era difícil adquirir solares vacíos dentro de las 150 manzanas que componían la trama originaria, al tiempo que se agravaron las condiciones de higiene y ventilación dentro del perímetro fortificado, luego de concluidas las murallas de mar. En este sentido, se trasladaron hacia las afueras aquellas industrias y establecimientos asociados a riesgos de enfermedades o falta de higiene como los mataderos, arsenales y fábricas de tabaco.⁹

En 1775 el inspector general del Cuerpo de Ingenieros, Silvestre de Abarca, dispuso la obligatoriedad de dejar mil 500 varas como zona de despeje a partir del camino cubierto que corría a lo largo del foso de la Muralla, lo que repercutió directamente en la ubicación de los primeros asentamientos estables en las zonas de extramuros, que tuvieron

que desarrollarse distantes de la ciudad amurallada. En estos primeros barrios se conformó una retícula muy irregular a causa de las sinuosidades de los viejos caminos y de la Zanja Real, con excepción de la zona próxima al Arsenal, en la que se produjo una pequeña urbanización con manzanas cuadradas.

Como complemento de las Ordenanzas Municipales vigentes, los Bandos de Buen Gobierno normaban temas diversos relacionados con el orden urbano. En 1771 se ordenó destruir los bohíos construidos con techo de guano. Una década más tarde, en 1781, se establecieron disposiciones relacionadas con la higiene pública de las calles y de las plazas y el uso de la Zanja Real.¹⁰

La fisonomía de la ciudad se vio transformada, además, por la edificación de nuevas fortalezas, en fecha posterior a la toma de La Habana por los ingleses, en 1762, y como su consecuencia directa. El primero de los modernos castillos fue el de Santo Domingo de Atarés (1767), al que siguieron San Carlos de La Cabaña (1774) y El Príncipe (1779): la trilogía de fortalezas habaneras dieciochescas.

Fuga aristocrática, ordenanzas constructivas y nuevos inquilinos

A partir del siglo XIX se inició un proceso de expansión urbana sobre el territorio, marcado por un contradictorio escenario de fuga de las clases aristocráticas hacia las zonas limítrofes de la urbe, y de aglomeración de las capas más humildes en el centro. El desarrollo de la ciudad al oeste y el desplazamiento de las clases dominantes a los nuevos barrios, provocaron una transformación de la función residencial y un aumento de la densidad poblacional en La Habana. En 1817 se estableció una reglamentación para controlar el trazado urbano de extramuros, siguiendo las normas dictadas por Antonio María de la Torre, las que instituyeron las dimensiones de la cuadrícula en las calles comprendidas entre Prado, Reina, Belascoain y el borde costero.

En medio de una fuerte pugna con la sacrocracia criolla —expresada en la figura de Claudio Martínez de Pinillos (Conde de Villanueva)—, el capitán general Miguel Tacón (1834 -1838) realizó importantes obras en el plano urbano como la nueva cárcel, la ampliación del Palacio de Gobierno, la remodelación del Campo de Marte, diversos mercados localizados en los espacios públicos, una pescadería, así como el teatro que tomó su nombre situado en el área de extramuros.¹¹

El proceso de desamortización, iniciado en 1835 en España por el progresista Juan Álvarez de Mendizábal, tuvo su repercusión en La Habana a inicios de la década de 1840 con la expropiación de los bienes de la iglesia que pasaron a manos de la Corona. En consecuencia, en el convento de los dominicos se ubicó el Cuerpo de Ingenieros del Ejército y la antigua universidad fue laicizada bajo el título de Real y Literaria; el templo y el monasterio de San Francisco de Asís se destinaron a depósitos de mercancías y a Archivo General de la Isla, y el convento de Belén para oficinas del Gobierno, hasta 1854 en que fue entregado a la orden jesuita.

En 1855, bajo el gobierno de José Gutiérrez de la Concha, se sancionaron nuevas Ordenanzas Municipales que, a diferencia de su predecesora, las Ordenanzas de Cáceres, estaban subdivididas en 13 capítulos, con temáticas específicas, aunque no abordaba aspectos como las dimensiones de los paseos públicos y los requerimientos de portales, que se logró en 1861, cuando se dictaron las Ordenanzas de Construcción que jerarquizaron calles y avenidas, se refirieron al tráfico de vehículos y enuncian los atributos arquitectónicos que debían tener los inmuebles en las diferentes zonas de la ciudad.¹²

La desaparición del obsoleto circuito amurallado, a partir de 1863, permitió la integración física del antiguo centro urbano con la ciudad moderna. El *ring* de las murallas fue ocupado por una trama compacta —con portal obligatorio— que dio lugar a una urbanización monumental conocida como

Reparto Las Murallas. Allí se concentraron edificios públicos, teatros, hoteles, residencias fastuosas e inmuebles con funciones productivas, comerciales y administrativas, vinculadas al capital económico y financiero peninsular de la época.¹³

Del esplendor a la crisis

Entre 1902 y 1959 la evolución urbanística de la ciudad recorre dos etapas bien diferenciadas, coincidentes con el parteaguas político que significó la revolución contra el presidente Gerardo Machado (1925-1933). La independencia política, la fuerte inmigración, los altos precios del azúcar y el incremento de las inversiones norteamericanas influyeron en el gran desarrollo constructivo que vivió La Habana en las primeras décadas del siglo XX. En un contexto modernizador e higienista, se pusieron en vigor legislaciones, además de las Ordenanzas de Construcción de 1861 (reeditadas con aumentos en 1903), tales como las Ordenanzas Sanitarias y la Ley Orgánica de los Municipios (1908).

La Habana Vieja cambió al ritmo de los nuevos tiempos republicanos y de la influencia estadounidense. Comenzó a ejecutarse el Malecón, aparecieron los tranvías eléctricos —sustituyendo paulatinamente a los de tracción animal—, se generalizó el uso de artilugios como el teléfono y la electricidad, al tiempo que se tomaron medidas para mejorar la higiene de la ciudad.

Las antiguas viviendas fueron sustituidas por inmuebles de dos y tres plantas, y en las arterias principales se alzaron edificios de oficinas, periódicos, bancos y agencias comerciales de empresas domésticas y foráneas, algunos de hasta seis u ocho niveles. Se destaca el llamado «pequeño Wall Street», acotado por las calles de O'Reilly, Amargura, Mercaderes y Compostela, en el que se asentaron *The Trust Company of Cuba*, *Royal Bank of Canada*, *National City Bank of New York*, *Bank of Nova Scotia*. Al propio tiempo se generalizaron el uso de materiales y técnicas constructivas estadounidenses, con predominio de las grandes estructuras de acero, empleadas en los edificios de la Lonja del Comercio, la Terminal de Ferrocarriles y el Capitolio Nacional.

Espaciosos predios del período colonial como los conventos de San Francisco de Asís, Santa Clara y Belén, secularizados por las leyes liberales a mediados del siglo XIX, se transformaron en dependencias y secretarías del gobierno republicano, mantuvieron la tendencia del antiguo centro administrativo y comercial heredado de la Colonia, pero perdieron su condición de centro religioso. El antiguo aposento de la aristocracia devino finalmente hábitat de profesionales, empleados, pequeña burguesía urbana y sectores más humildes de proletarios y asalariados. En los alrededores del Parque Central, los centros de inmigrantes españoles, considerados verdaderos palacios sociales —centros Gallego, Asturiano, Dependientes de Comercio y el Casino Español de La Habana—, y los hoteles —Inglaterra, Plaza, Saratoga, Telégrafo—, contribuyeron a crear un centro de ciudad «vivo y elegante, intensamente cosmopolita, pero con personalidad definida»¹⁴.

El plan que Carlos Miguel de Céspedes, ministro de obras públicas de Machado, le solicitó al arquitecto paisajista francés Jean-Claude Nicolas Forestier, con sus grandes avenidas y jardines, trató de dar solución práctica al desfase urbanístico de la ciudad antigua, aunque esto implicaba transformaciones radicales en áreas importantes del antiguo centro. En rigor, Forestier se apoyó en estudios anteriores de arquitectos cubanos como Enrique Montolieu y Pedro Martínez Inclán, pero su Plan Regulador coincidió con el período de crisis que inauguró el crack de 1929 y el auge de las luchas sociales y políticas en la Isla.

Ejecutado parcialmente, algunas de las acciones de mayor relieve del Plan Forestier se produjeron en

el eje del Paseo del Prado y la zona que se convirtió en Parque de la Fraternidad, en el acceso al Palacio Presidencial a través de la Avenida de las Misiones y en el litoral de la bahía, con la aparición de la Avenida del Puerto y la prolongación del Malecón, así como en los jardines del majestuoso Capitolio Nacional, inaugurado en 1929. En el año 1930, en que muere Forestier, se levantó en los límites de la vieja ciudad un edificio emblemático de la arquitectura art déco que albergó las oficinas de la firma Bacardí.

Contrastando con las rápidas y modernas urbanizaciones de los años 1940 y 1950 en los terrenos periféricos de la urbe, la ciudad antigua se sume en una especie de letargo, del que despertará sobresaltada por el estrépito de las demoliciones como en el caso del Convento de Santo Domingo, el Hospital de San Francisco de Paula y la parte posterior del Ministerio de Comunicaciones en el Convento de San Francisco de Asís.¹⁵ A ello se unen las ampliaciones del borde costero interior (Avenida del Arsenal, calle Desamparados y Alameda de Paula) y de los muelles (de Luz, de la Marina de Guerra), y las obras para conectar las dos orillas de la bahía con un túnel bajo las aguas del canal de entrada (1955-1958).

De modo paralelo, el deterioro urbano del fondo construido empeoró con las sucesivas subdivisiones de los palacios coloniales, devenidos cuarterías o habitaciones de alquiler para las clases más humildes, con su colarario de insalubridad y hacinamiento. Amenazas mayores como las demoliciones de bienes patrimoniales en la ciudad antigua, trataron de ser conjuradas con mayor o menor éxito por instituciones como la Oficina del Historiador de la Ciudad, creada en 1938, y otras asociaciones de intelectuales, profesionales y artistas como la Comisión de Monumentos, Edificios y Lugares Históricos y Artísticos Habaneros, la Sociedad de Estudios Históricos e Internacionales y la Junta Nacional de Arqueología y Etnología.¹⁶

A finales de los 50, entre 1956 y 1958, se pone en práctica un nuevo Plan Director de la ciudad, encargado al grupo de arquitectos y urbanistas nucleados en el *Town Planning Associates* (José Luis Sert, Lester Wiener y Paul Schultz). Este Plan, como el de su predecesor Forestier, busca una imagen «moderna» de la ciudad, ahora encauzada por los derroteros del comercio, el ocio y el turismo. No se trata de mejorar las profundas asimetrías territoriales y clasistas de la estructura urbana, sino de facilitar el desarrollo lineal de un sector de la ciudad con privilegios para el turismo, halagando al automóvil y desconociendo los valores históricos tradicionales en pro de grandes manzanas y avenidas.

La ciudad del deterioro y su recuperación

La Revolución de 1959 encontró al actual Centro Histórico en una situación de deterioro creciente de las condiciones de vida de sus habitantes, en contraste con su categoría de centro comercial, recreativo y financiero, nuevamente valorizado con la expansión hacia el este. Solamente el puerto involucraba más del 80 por ciento del volumen de mercancías que entraban al país.

Las políticas de cambio social impactaron en la capital, pero mucho más en el país interior, tradicionalmente atrasado y subordinado a la gran metrópoli como reflejo del subdesarrollo y la dependencia. Sin embargo, se hizo necesario un Plan Director que rediseñara la ciudad en función de los nuevos intereses sociales, económicos y culturales de la Revolución. En 1963 se modernizaron las antiguas ordenanzas dictadas más de un siglo atrás.

Un año más tarde, en 1964,

la Dirección de Planificación Física realizó un esquema de Plan Director donde por primera vez se dimensionó y delimitó la ciudad de La Habana en su conjunto, integrada por seis regiones, con autoridad central. Luego siguió otro, en 1970, que propuso la organización de los flujos vehiculares más importantes, la distribución de zonas de hábitat en función de centros de producción, enseñanza e investigación y una zonificación detallada del área de desarrollo del Puerto.¹⁷

Durante estos años, la zona antigua fue objeto de análisis y debates sobre su futuro, y aparecieron conceptos diversos en torno a su transformación, conservación o descentralización. Como consecuencia del congelamiento de las acciones de intervención sobrevino el agotamiento y el deterioro de la imagen urbana, agravada por el déficit de viviendas, el incremento de la población, el hacinamiento, la insalubridad y el quebranto de las redes de servicio público. Por si no fuera suficiente, antiguas estructuras coloniales de alto valor patrimonial se transformaron en almacenes y depósitos que sobreexplotaron los inmuebles. A la degradación del fondo construido se sumó la desidia, el descontrol y la pérdida de valiosos exponentes históricos y arquitectónicos.

En lo relativo a la protección patrimonial, esta situación tuvo momentos positivos, con las intervenciones realizadas en los años iniciales de la década de 1960 en la Plaza de la Catedral y el Castillo de la Fuerza o los trabajos de restauración del Palacio de los Capitanes Generales por la Oficina del Historiador de la Ciudad.

En 1976 se logró diseñar un proyecto general de restauración de La Habana Vieja, promovido por la Dirección de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura. De modo paralelo a las acciones emprendidas por la Comisión Nacional y Provincial de Monumentos, creadas en 1977, la Oficina del Historiador de la Ciudad, revitalizada desde 1967 por Eusebio Leal, desarrolló una labor ingente de concientización acerca de los valores históricos y patrimoniales del territorio. Como resultado de todas estas prácticas, en 1978 se declaró Monumento Nacional al Centro Histórico y finalmente, en 1982, la UNESCO le otorgó la declaratoria de Patrimonio Cultural de la Humanidad. Este hecho coincidió con los esfuerzos del gobierno y otras instituciones en pro de la restauración del territorio, concebido como parte del «mecenazgo» estatal a la cultura.

Durante la década de los 80 se aprobaron presupuestos quinquenales y se contó con mano de obra calificada para acometer obras de singular importancia alrededor de las plazas y corredores principales, así como el sistema de fortificaciones; pero este modelo avanzó con relativa lentitud y tuvo que ser repensado ante los retos de la crisis económica de los 90. También en esta década se sancionó el Plan Director de La Habana (1984) y se elaboraron las regulaciones urbanísticas de los 15 municipios de la capital en un trabajo mancomunado del Instituto de Planificación Física, las Direcciones de Planificación Física y Arquitectura, las Direcciones Municipales de Arquitectura y Urbanismo y el Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología (CENCREM), entre otros organismos.

A inicios de la década de los 90, la situación del Centro Histórico varió notablemente en relación con períodos precedentes. El Decreto Ley 143 de 1993 reconoció a La Habana Vieja como Zona Priorizada para la Conservación, y a la Oficina del Historiador de la Ciudad, nombrada máxima autoridad para la recuperación del territorio, la dotó del aparato institucional, económico y legal necesario para ejecutar sus funciones. Con posterioridad, el Acuerdo

No. 2951/95 del Consejo de Ministros, declaró el área protegida Zona de Alta Significación para el Turismo. El modelo de gestión aplicado a

partir de 1993, considera a la cultura el eje principal del desarrollo, y al ser humano, el protagonista y beneficiario de este proceso. A esa visión sociocultural de la recuperación, se le sumó un enfoque de rentabilidad económica, compromiso social y sostenibilidad medioambiental.

En un libro inolvidable, Italo Calvino habló de ciudades invisibles, metáforas de la imaginación y del deseo; La Habana Vieja, heredera de sus múltiples pasados, perdurará siempre como un desafío a la imaginación y por el deseo de sus habitantes. Ese será el secreto para que lo invisible abra paso a las configuraciones de la luz. ■

1. María Isabel Navarro Segura: «Las fundaciones de ciudades y el pensamiento urbanístico hispano en la era del Descubrimiento», en *Scripta Nova*, revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, Vol. X, No. 218 (43), 1ro. de agosto de 2006, Universidad de Barcelona, en <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-218-43.htm>

2. José Luis Romero: *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2004, p. 17.

3. Existían diversas legislaciones previas, como las de Carlos I en 1529 y las Leyes Nuevas de Indias de 1542, pero el que se considera primer código de urbanismo de la Edad Moderna fue *El orden que se ha de tener en descubrir y poblar*, emitido por Felipe II en 1573, una verdadera ley urbanística con minuciosas prescripciones que quedaron fijas en los dos siglos sucesivos. Como era usual en la época, en general dichas normas dejaron de cumplirse con exactitud en América, lo mismo que las expedidas en 1680.

4. «Ordenanzas de Cáceres», en Hortensia Pichardo: *Documentos para la historia de Cuba*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1984, Tomo I, p. 115.

5. «El proyecto de Roda contemplaba un ensanche de la ciudad, pues abarcaba un área tres veces mayor que la ocupada hasta ese momento. Su propuesta dictó las pautas del futuro crecimiento que tuvo La Habana. La mayoría de las alineaciones de las calles que se construyeron y que han llegado hasta hoy se corresponden con las trazadas en fecha tan remota». Ver textos de la exposición *Regulaciones urbanísticas. Ciudad de La Habana*, Maqueta de la Ciudad de La Habana, Curaduría: Arq. María Victoria Zardoya Loureda, mayo de 2004.

6. Ver Carlos Venegas Fornías: *Plazas de intramuros*, Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, La Habana, 2003.

7. Tamara Blanes Martín: *Fortificaciones del Caribe*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001, pp. 76-80.

8. Roberto Segre: «Bosquejo histórico de la ciudad de La Habana», en *Introducción histórica a las estructuras territoriales y urbanas de Cuba*, 1519-1959, Facultad de Arquitectura, ISPIAE, La Habana, p. 163.

9. Arturo Sorhegui D'Mares: «Las tres primeras Habanas: contraposición de intereses civiles y militares en la conformación de una imagen propia de la ciudad», en *La Habana en el Mediterráneo americano*, Ediciones Imagen Contemporánea, La Habana, 2007, pp. 28-29.

10. *Regulaciones urbanísticas. Ciudad de La Habana*, Ob. Cit.

11. Ver Felicia Chateloin: *La Habana de Tacón*, Letras Cubanas, La Habana, 1989.

12. Este reglamento fue aprobado y se autorizó su publicación en enero de 1862, pero su edición oficial se realizó en 1866. Otras legislaciones posteriores que regularon el cuerpo urbano fueron las Ordenanzas Municipales de 1881, la Ley General de Obras Públicas de 1883 y la Ley de Aguas de 1891.

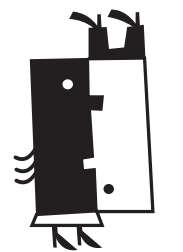
13. Ver Carlos Venegas: *La urbanización de Las Murallas: dependencia y modernidad*, Letras Cubanas, La Habana, 1990.

14. Enrique Capablanca: *La Habana Vieja. Patrimonio Cultural de la Humanidad*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1998, p. 58.

15. Antes, en el último tercio del siglo XIX, habían sido demolidos otros exponentes de la arquitectura colonial como el Hospital de San Juan de Dios y el Convento de Santa Catalina de Sena en las primeras décadas del siglo XX.

16. Ejemplos de inmuebles y lugares que pudieron ser preservados fueron: los espacios abiertos que rodean el Castillo de la Fuerza, el tramo de Muralla y la puerta de La Tenaza, fragmentos de la antigua cárcel, la Iglesia de Paula, la Catedral, el Palacio de Aldama y el Palacio de los Capitanes Generales. Ver Emilio Roig de Leuchsenring: *Veinte años de actividades del Historiador de la ciudad de La Habana*, Oficina del Historiador de la ciudad de La Habana, La Habana, Vol. II, 1955, pp. 238-312.

17. *Regulaciones urbanísticas. Ciudad de La Habana*, Ob. Cit.



encuentro
con...

Luisa Valenzuela

Helen Hernández

Luisa Valenzuela colecciona máscaras y tal vez esa pequeña afición de apropiarse de rostros escondidos sirva de metáfora para comprender el sentido raigal de su literatura. «Mis personajes tratan de sacar de su fantasía su propia verdad, hay una búsqueda de un sentido y de una verdad profunda, cada uno por los derroteros que le toca transitar», confesó al definir la intención que hila sus textos. Transfigurarse en los otros a través del lenguaje, habitar en todas las regiones y las pieles, comprender el mundo político, el erotismo, la complejidad de los sentimientos humanos, las relaciones entre la ciudad y el cuerpo. Aventuras estas a las que aspira toda gran obra literaria, no contenta con solo hurgar la superficie de los hechos.

Así sucede con la autora de *Hay que sonreír* (novela, 1966), *Los heréticos* (cuento, 1967), *Como en la guerra* (novela, 1977) y *La travesía* (novela, 2002), muestras elegidas entre decenas de sus textos. Prolija en temas y géneros, su obra narrativa y ensayística la ha convertido en una de las más importantes figuras de las letras latinoamericanas contemporáneas.

Las mujeres, o más bien, la exploración del lenguaje desde un prisma femenino, ha sido una de las constantes de trabajo en su escritura. Sus novelas son citadas por la crítica como ejemplos de un arte feminista, comprendido como una actitud al entender el mundo desde la diferencia de género. Por su parte, varios de sus ensayos y artículos disertan sobre la posible existencia de un lenguaje femenino, en los que apuesta por apropiarse de la palabra como estrategia de reafirmación.

De visita en Cuba para ser Jurado del Premio Iberoamericano de Cuento Julio Cortázar, la escritora argentina encontró un momento para participar como conferencista en una mesa preparada por el Centro Cultural Dulce María Loynaz y cuya pregunta central, «¿Existe una literatura de género?», motivó también interesantes reflexiones de escritoras y críticas cubanas. Pero los debates no podían quedarse solo allí, por eso nos lanzamos a buscar nuevas opiniones de esta narradora argentina, segura de sí misma y tan iconoclasta como para desmantelar en su ponencia la hipocresía con que históricamente el patriarcado tachó de «malvados» aquellos comportamientos femeninos que infringieron sus leyes sociales.

Alejada de todo dogma, políticamente incorrecta, abierta a los cambios y plena ante el gozo de la palabra, así transcurrió esta conversación con Luisa Valenzuela donde cada idea nueva va revelando una mujer que, sin duda, alcanzó descifrar los enmascarados misterios de la literatura y el idioma.

Contrario a lo que sucede con otras escritoras, usted no ha puesto reparos en reconocer que la literatura tiene marcas de género.

El problema es que todo lo que se dice femenino parece peyorativo. Nos encasilla en algo muy específico. Hay una voz en la mujer que es distinta a la del hombre, aunque no brutalmente distinta. No se trata de que las mujeres cuenten solo cosas íntimas. Nosotras tocamos todos los temas, pero con un acercamiento al lenguaje diferente porque las palabras son las mismas. Sin embargo, la carga eléctrica, la carga connotativa, la tierra fértil en la cual se siembra la palabra es disímil entre el hombre y la mujer. No es por una cuestión libidinal ni hormonal, sino por la educación que recibimos y, sobre todo, porque no hay un canon fuerte de literatura de mujeres. Existen grandes escritoras, pero son pocas en la historia de la literatura universal. Entonces, de alguna manera nos tuvimos que construir nosotras mismas y reinventar una voz propia para decir lo que queríamos o podíamos decir, lo que estaba allí para ser expresado.

16

¿Cómo fluyó ese proceso de autoconstrucción en la generación de latinoamericanas que, como usted, comenzaron a escribir en la década de los 60?

Tras^cender

Vengo de un país donde existía una tradición de escritoras desde la generación anterior. Mi madre escribía y era muy reconocida. Nosotras solo rompimos un molde, en el sentido de tomar conciencia de que existía otra manera de narrar, pero ellas ya la tenían aunque sin comprensión real, hasta tal punto que cuando publiqué mi primer libro de cuentos en 1967, me decían que parecía escrito por un hombre, y yo pensaba que aquello era un halago.

¿De qué manera entonces llegó a tomar conciencia de que la mujer debe apropiarse de la palabra de modo distinto?

De alguna manera nos fuimos apropiando, aunque sin una conciencia de deber, porque en cuanto existe un deber se estropea el arte. El arte es algo muy espontáneo y responde a una necesidad. En mi caso hubo un momento crucial en el año 1977, cuando se realizó el II Congreso de Escritoras Americanas en Ottawa, Canadá. El día que llegué me preguntaron en qué mesa me interesaba participar y yo elegí la que trataba el tema de si existe o no un lenguaje femenino. Pero sucedió que esa transcurría en la tarde. Entonces les pedí una máquina de escribir y rápidamente me dispuse a redactar que no había un lenguaje de mujer porque el lenguaje nace del inconsciente humano y el inconsciente es neutro, no tiene sexo. Fue cuando se me dio vuelta la situación y me di cuenta de que el lenguaje es neutro, pero después pasa por el filtro de lo que en algún momento se llamó el preconscious, y eso sí está cargado de sexo y de género; adquiere otro peso, otra significación profunda. Me percaté de que hay algo distinto en la expresión de las mujeres y conocí a escritoras maravillosas de varias partes de América que me ayudaron a través de los años a ir refinando esa conciencia.

La escritura de mujeres, la palabra asumida desde la mujer, ¿cómo la piensa? ¿Cuál es su significado?

Resulta muy difícil de definir porque es muy sutil. No comparo en lo absoluto lo que piensan feministas francesas como Hélène Cixous y Luce Irigaray, que la mujer debe hablar de su «genitalidad». Es cierto que se abordó poco la «genitalidad» femenina, pero se trata el tema solo si se quiere. Una descripción del gozo quizá sea válida, un acercamiento a lo que sería el erotismo desde la mujer, porque cuando anteriormente se escribió literatura erótica por mujeres estaba respondiendo al deseo masculino. Lacan planteaba que la mujer no sabe decir su deseo. Él no leyó los libros escritos por mujeres en los últimos años donde el deseo femenino está claramente manifiesto, con toda la ambivalencia y complicidad que eso significa.

Al mismo tiempo, nadie es absolutamente mujer ni absolutamente hombre.



los límites de lo inefable

Todos tenemos un poco de la androginia de la que habló Virginia Woolf. Pero las mujeres también sufrimos, en especial las de mi generación y otras anteriores, de otras exclusiones dentro del lenguaje. No podíamos usar una sarta de vocablos vulgares porque no se estilaba en una dama. Eso nos limita, y entonces hay que romper esas barreras, todas las barreras del no poder decir. En última instancia, lo que verdaderamente intenta hacer la literatura es acceder a aquello que no puede ser dicho; tratar de correr los límites de lo inefable.

Hablando de trascender límites, sobre todo en el terreno del erotismo, he recordado una de sus novelas, La travesía, donde las mujeres constantemente subvierten la concepción tradicional del deseo femenino.

En esa novela hay un personaje que es *dominatrix*. En mi obra trato de que estén todas las facetas de la vida y mis personajes no necesariamente son mujeres. Ahora me van a reeditar una novela muy antigua que Casa de las Américas publicó, llamada *Como en la guerra*, donde el protagonista es un hombre que también busca entender lo que es la mujer. En cierta medida todos tratamos de indagar en lo que es el otro. A mí también me interesa profundizar en lo que es el hombre,

en lo que somos los seres humanos. Por eso, mi última novela habla de una búsqueda, de si la mujer pudo descubrir algo distinto en ese misterio que es el lenguaje humano. Qué lugar y qué zona habita la mujer en esa casa del ser, como definió Heidegger el lenguaje. Siempre pensé que empezamos habitando los subsuelos, los lugares oscuros, la cocina, los dormitorios más cerrados. Recién ahora estamos tomando sitio en los salones, los jardines, las terrazas, mirando hacia afuera.

La narrativa femenina latinoamericana ha sido vendida a veces como una etiqueta. ¿Qué provoca esta comercialización?

Eso me aterra; ahí existe una trampa. El nivel comercial es totalmente espurio y es nuestro peor enemigo porque se ha aferrado a un discurso de mujer que continúa con el sentido hegemónico y responde al panorama patriarcal. Aparece aquello que se espera que la mujer diga, aparentemente muy subversivo, muy innovador y, sin embargo, lo mismo. Ese punto que trae el auge económico y el triunfo de novelas de mujer resulta contraproducente, al menos para mí.

¿Cómo reciben las editoriales los textos femeninos?

El editor busca, por lo general, aquello que es más seguro, en cuyo caso las grandes escritoras son publicadas; pero no adquieren el primer plano en el que tendrían que figurar por mérito propio. En muchos ámbitos no se asocia la gran literatura con lo que escriben las mujeres, justamente por el énfasis en las novelas comerciales en detrimento de las grandes obras literarias.

Usted, por ejemplo, tiene varias obras que abordan la dic-tadura argentina.

Sí, pero el tema político es el más difícil para acceder a la publicación y a la crítica. Temen a las mujeres que escriben de política desde la ficción. El ensayo y el periodismo son géneros muy usados por las mujeres en América Latina, mujeres brillantes que escriben libros políticos y sociológicos con mucho éxito. Ahora, en el caso de la narrativa de ficción le tienen miedo y siempre hay resistencia por parte del editor y de la crítica, tal vez porque la mirada de la mujer es menos maniquea. No son los buenos y los malos, no hay héroes porque nosotros desconfiamos del héroe, de la figura emblemática, aun siendo femenina. Les vemos los claroscuros a las cosas, algo que me interesa mucho, pues creo que en eso radica lo humano.

¿Cómo ve la Argentina de hoy?

Me resultaría difícil escribir de la realidad actual, si bien apoyo a este gobierno porque me parece que con todos sus defectos y falencias es lo mejor que tenemos. Me interesa mucho tener una presidenta, me parece algo muy valioso que debemos defender. Siempre dicen que las mujeres somos las peores enemigas de las mujeres, pero esa es una falacia infernal que nos han enseñado, una construcción maldita por la que muchas se han dejado llevar. Existe una toma de conciencia muy importante en las mujeres de hoy. Julia Kristeva dice que el siglo XXI será femenino o no será. Ojalá que para mejor y no para peor porque hasta ahora con el mundo masculino no nos ha ido tan bien y es una oportunidad de que algo pueda cambiar. Las mujeres van adquiriendo un poder que nunca tuvieron en la historia de la humanidad.

Un cambio que también tiene que ver con el alcance del movimiento feminista.

Efectivamente, las feministas han logrado propagar una conciencia. La embajadora de Argentina en Cuba reconocía hace poco que en mi país existe un trabajo de conciencia política femenina en cuanto a la toma de poder. Es cierto que nos cuesta más, tenemos que demostrar mil veces más que el hombre nuestra capacidad. Eso lo dijo Cristina de Kirchner en su primer discurso como presidenta. Por eso tenemos que aprender a apropiarnos del poder, así como hicimos con el lenguaje, de todo lo que nos fue escamoteado a lo largo de los siglos.

Las feministas aportaron momentos muy importantes, tanto para mujeres como para

hombres porque buscan alcanzar un verdadero diálogo. No se puede dialogar con alguien a quien se considera inferior. Hay que respetar al otro como tu par para poder entenderse al mismo nivel. No creo que somos iguales, por suerte; pero tenemos que ser equivalentes y considerarnos con las mismas capacidades de mando, de inteligencia, de razonamiento y de acercamiento al mundo. Si nosotros somos más intuitivas y ellos más lógicos, pues las dos cosas son necesarias; entonces complementémonos y no combatámonos.

¿Cuál es su posición con respecto al feminismo?

Cuando me catalogan como una escritora feminista, me resisto porque todo ismo implica un dogma, una imposición. Como artista no me pueden imponer nada, pero no hay duda de que admiro el feminismo, trabajé con eso desde lo teórico, he escrito artículos sobre el tema, en fin, que lo comparto. Después, mis novelas no tienen por qué ser políticamente correctas, pueden tratar sobre aquella verdad entrañable que se dice a pesar de todo. Pero creo que estamos acá gracias a esa lucha tenaz, fuerte y muy valiente de las feministas. La lucha de las madres de Plaza de Mayo, de las mujeres que quizá no se sentían feministas, pero tienen una profunda valentía y honestidad.

Lo pregunto porque, alcanzadas ciertas libertades en el momento actual, a veces se desvirtúa la razón del feminismo.

No estaríamos acá de no haber sido por esa lucha. No tendríamos la conciencia que tenemos. Ahora tal vez sea bueno terminar con aquello de las mujeres por un lado y los hombres por el otro, pero en un momento fue necesario. Me acuerdo de que en el 90 estuvimos en Israel en un congreso de escritoras y nos cuestionaron el porqué de reunirnos; supuestamente, los escritores nunca hacen congresos de hombres. Es cierto, pero si solo invitan a una mujer como muestra, es un congreso de hombres aunque no lo digan. Entonces nosotras tenemos que nombrarnos para tomar conciencia de que somos un grupo, de que somos muchas y tenemos algo que expresar y elaborarlo como un criterio común de fuerza.

¿Cree que ya no se necesitan ese tipo de eventos femeninos?

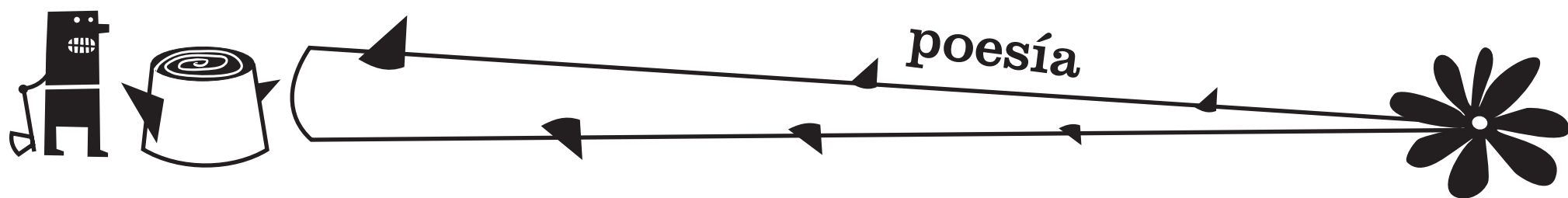
Casi siempre surge el tema porque es necesario volver a traerlo a la superficie para marcar ciertas pautas. Prefiero que me inviten a congresos mixtos, pero muchas veces en ellos somos muy pocas las mujeres. Me encuentro en Cuba como Jurado de un premio donde me han entregado casi 150 cuentos y la mayoría son de hombres. Estoy segura de que muchas mujeres escriben acá, pero por alguna razón no mandan a los concursos. ¿Por qué las mujeres no se levantan en los debates públicos y políticos? Solo lo hacen las feministas, las demás se callan. Se trata de un aprendizaje en el que hemos avanzado mucho, pero todavía debemos profundizar un poco más.

¿En qué pudiera contribuir la literatura?

La literatura contribuye a abrir los ojos, pero también a que los hombres nos lean. Así pueden tener un equivalente, un igual a quien entender. Siempre dicen que la mujer es incomprensible, como si el hombre fuera comprensible para nosotras. El ser humano es incomprensible, y la literatura abre un camino de entendimiento. Me interesa mucho la mirada de los críticos hombres, del interlocutor masculino porque enriquece el panorama y, por qué no, yo también les puedo enriquecer el suyo.

En algún momento comentó que su próxima novela intenta explorar un lenguaje de mujer.

En marzo saldrá una novela nueva que, efectivamente, trata este tema de una manera compleja y desde muchos ángulos, porque no hay una forma directa de decirlo. De ser así sería muy fácil y dejaría de ser literatura. La literatura es la aventura de buscar, hurgar, indagar en personas escabrosas, oscuras. La cuestión de si existe o no un lenguaje de mujer no se resuelve en la novela porque es imposible de resolver. Se trata de un *thriller* donde aparecen otras situaciones y se plantean múltiples de hipótesis que abren caminos para la reflexión, en última instancia, lo que más me interesa. No quiero dar respuestas definitivas, eso sería una visión machista y «falocéntrica». Prefiero abrir las posibilidades y que cada uno encuentre el camino que le resulte más en consonancia con su propio sistema de pensamiento. Lo importante es abrirse al otro porque el misterio epistemológico del lenguaje será imposible de resolver. ▀



En 1942, a propósito de la aparición de *Poemas*, el primer cuaderno de Gastón Baquero (Banes, 1918-Madrid, 1997), Emilio Ballagas escribió: «Poesía sin incitación fácil ni clamor azucarado, pero con las estrías necesarias para filtrarnos en ella o escalarla sin resbalar sobre una forma demasiado pulida». Seis años después, cuando Cintio Vitier lo incluyó en la programática antología del grupo Orígenes, *Diez poetas cubanos*,

ya este había escrito y dado a la luz varios de sus textos mayores: «Palabras escritas en la arena por un inocente», «Saúl sobre su espada», «Testamento del pez»; sin embargo, muy pronto un enigmático silencio iba a sellar su voz. Parecía que el Ingeniero Jefe del *Diario de la Marina* había sustituido definitivamente al poeta. Solo la experiencia de la lejanía de la Isla removería algo muy hondo en él, como demuestra la publicación de *Poemas escritos en España* (1960) a la que seguirían: *Memorial*

de un testigo, *Magias e invenciones*, *Poemas invisibles* y *Autoantología comentada*.

Hoy sabemos que aquel hombre huraño que dudaba en recibir a los amigos de otra época, el que sobrevivió en medio de una emblemática soledad, era en realidad uno de los poetas cubanos más notables del siglo XX. Sus páginas secretas hoy son leídas y comentadas por los más jóvenes, es como si ahora comenzara su verdadero tiempo. ■

Gastón Baquero (Banes, 1918 - Madrid, 1997)

CANTA LA ALONDRA EN LAS PUERTAS DEL CIELO

(Para Ángel Gaztelu, Pbro.)
—Hark! Hark! The Lark at Heaven Signs...
SHAKESPEARE

Canta la Alondra en las puertas del cielo sus arpas infinitas.
Canta espacios de oro rindiéndose ante el alba en suaves pasos.
Canta la Alondra la angélica alegría de los astros, canta el coro de Dios,
Iluminando fuentes y tránsitos de estrellas en la carne del cielo.

Quiero escuchar su trino lanzado a la dulce marea de las nubes,
Con ese oído de nácar que tendrán los ángeles cuando padece el corazón humano.
Yo sé que ella suplica el presto arribo de algunos seres amados por mi alma
Y quiero ayudarla un poco, y recojo su canto por encima de su propia armonía.
Y ellos echan sus pasos a la noche prosiguiendo en belleza la estela de la Alondra.
Y nada cesa de temblar y gemir en las puertas del cielo

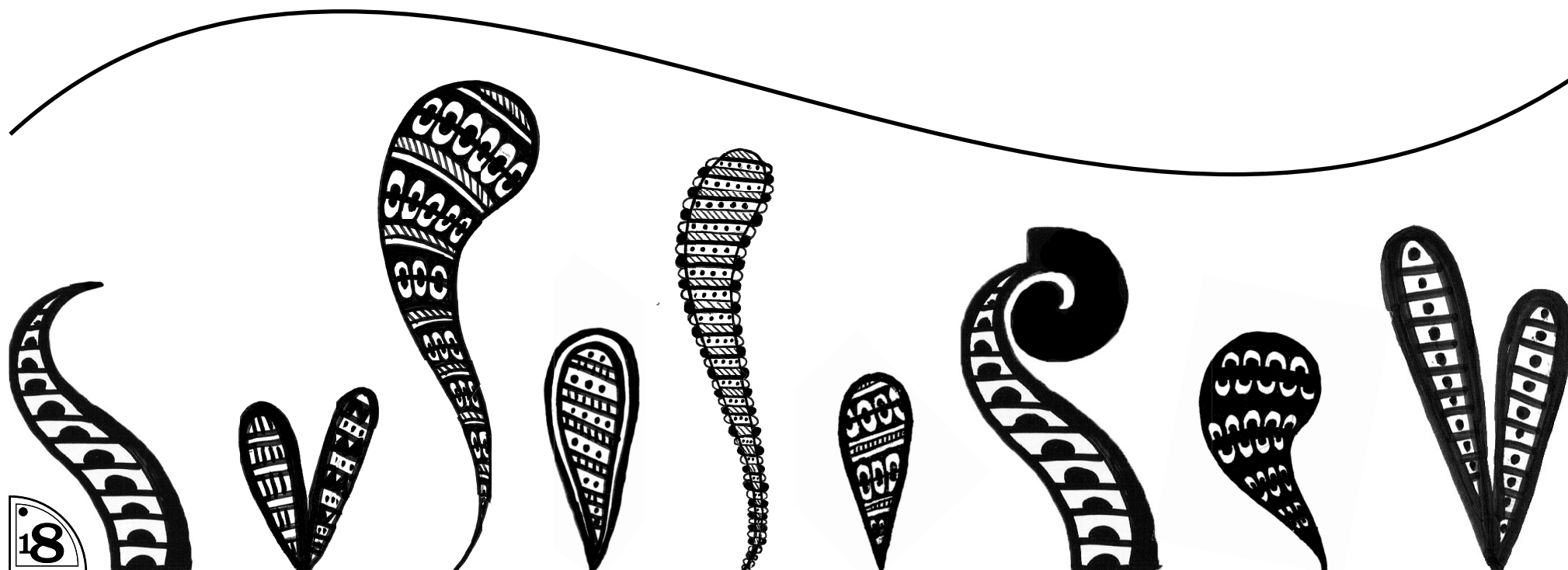
Canta la Alondra en alas divinales transformada, canta el suplicio
Por donde ahogándose en luz y en blanca música la lluvia se detiene.
Canta la Alondra sobre el punto cimero, diamantino de estrellas, incendiado
En el albo resplandor de la Paloma, canta después del trono, canta la gloria.
De Sagrados vellones luminosos, deslizados al Pórtico nevado en alas del navío.

De dónde, de dónde viene esta garganta apretada de espumas siderales.
Y este encaje deslumbrante que cuelga de su labio vibrando en cada nota.
Yo pregunto de dónde, inquiero por el sitio original de todo arpegio.
De dónde llega, cómo el viento lo hace posible huésped de los mares.
Y cómo surge este público de rosas atendiendo el responso,
Y la oración de fuego que es el alba enlazada en la voz de la Alondra.

Aquí, aquí también resuena el canto de la Alondra, lejos del cielo divinal resuena,
Como una llamada urgente es escuchado, como alguien que dice palabras que le dicta

Un músico sapiente, un rey, un exigente dueño custodiado de flamígero coro.
Y aquí resuena solo cuando es pura la noche y los deseos han sido despeñados.
Entre los blandos secretos de corderos, de abejas, de azucenas, se escucha el tremolar.
Canta la Alondra aquí detrás de cada sombra salvada en el Paráclito,
Y hay diminutas antorchas delicadamente asidas al mirar de los niños,
Y resuenan las manos dolorosas de espuma, librándole senderos a esa lira de nieve
Y contemplo mi alma cotidianamente asombrada de belleza.
Y la dejo partir, la desdeño sin llanto, como una piedra irremediamente inscrita de blasfemia.
Y pienso en el rostro de Santa Flora y escucho los sonidos,
Y en el mancebo ignorado que ofreciera en el Huerto la espada de su cuerpo*
Y escucho los sonidos, y el gorjeo perfumado de algún lejano ángel que me vela imposable.
Canta la Alondra el éxtasis que asciende y no retorna.
Así, apacible, lenta, como la frente de un penitente cayendo en el regazo de Dios, asciende.
Yo la siento gemir en un remoto pasado de mi alma,
Yo la gusto, errante, anclada en aquel signo de Dios que no ha partido todavía.
Erguida, así, la escucho y la contemplo, en el fragmento de ángel que me espera por detrás de la muerte.
Y la escucho cantar en los breves instantes en que ese rostro amado refulge y me confunde.
E ignoro si es posible tenerla por testigo de este doliente anhelo.
Y he aquí que entrego irremisiblemente mi alma al cristalino lecho de su canto.
Qué decir en esta circunstancia que no impregne los labios de alegría.
Yo recojo mi cuerpo en el silencio y me dispongo a morir escuchando.
Escucho cómo ascienden los seres bien amados de mi alma en pos de ese conjuro.
¡Oh Alondra! Penetra en voz de enigma por la clara ventana de su cuerpo,
Hechizando sus ojos con los propios ensalmos que derramas en extáticos lirios.
Penetra, ¡oh dulce Alondra!, su corazón amado, su pequeño recinto de gacelas,
Con los rostros más bellos, con los gestos ocultos en el límpido giro de los astros.
¡Escucha! Los címbalos del cielo despertados renuevan la alborada.
Como un gesto de Dios los trinos son llevados a enmudecido canto.
Y tu voz no ha cesado sobre el rostro de los serafines.
Y qué gran silencio pones debajo de mi sangre.

*San Marcos 14, 51



EL CABALLERO, EL DIABLO Y LA MUERTE:

Versos para un grabado de Dürero

El caballero

Un caballero es alguien
que se opone al pecado.

Sale con paso de aventura
en busca del origen de su alma.
Sale hacia el sol,
dialogando con el múltiple espejo
del rocío.

Conoce la clara fisonomía
de cada estrella.
Ha sido huésped nemoroso
de cada árbol.
Ha templado su arma bendecida
en cada amanecer.

Un caballero es alguien
que se opone al pecado,
que requiere su espada
y despliega sus armas,
ante el malicioso rostro,
ante la incitación perfumada
de una doncella, cuyo pecho
resguarda los ámbitos del Paraíso.

El Caballero avanza
ceñido por las ramas.
Su mirada es más fría
que su espada. Arde su corazón.
Su memoria persigue
los parajes extensos,
las sombras que atestiguan
un pasado más puro que los cielos.

El Caballero avanza por el bosque.
Los mirlos le siguen, le acompaña
el silencio de las ramas, y el aire.
Busca el lugar que canta
en el bosque remoto. Avanza
como un trémulo azor hacia el pasado.

El diablo

Resuenan sus pensamientos.
Combaten sus ojos cristalinos
con la más dura imagen del pecado.
Algo tiende sus frutos y procura
arrebatar su alma bajo el bosque:
es el diablo el que canta entre las ramas.

El diablo es la alegría
que entrega llanto y ríe.
Es el perfume que alarga una rosa
cuyo centro está hecho de tinieblas.
Es la campana que anda sola recorriendo el bosque,
y suena como un canto inocente, de llanto y risa.

El caballero escucha,
requiere sus armas,
atraviesa veloz las ramas,
ora.

El caballero sigue por el bosque.
Alguien lo llama aún con voz muy poderosa.
Trina el diablo, retíe su campana, su cascabel
persigue, su risa avanza.

El caballero escucha: está lejos la sombra.
No hay música tan pura como el silencio.
No hay palacio tan puro como las ramas.
Su caballo comienza a encantarse, el aire
se viste de una serena música, corporal, cristalina:
el caballero avanza hacia la muerte.

La muerte

La muerte es el soldado
perpetuo del Señor.

Cuando alguien hiere
la mirada que nunca se fatiga,
ella viene a volverlo
ser único del mundo ante esos ojos.

Cuando alguien deja
hundir su sueño
detrás del propio cuerpo,
ella viene a golpearle
amorosa los hombros,
y descubre un viajero
más despierto y profundo.

Cuando alguien olvida
su existencia,
ella viene y desgrana
en lugar suyo
la melodía abierta del ascenso;
esparce como el agua por el suelo
el lento descender,
el ir arriba.

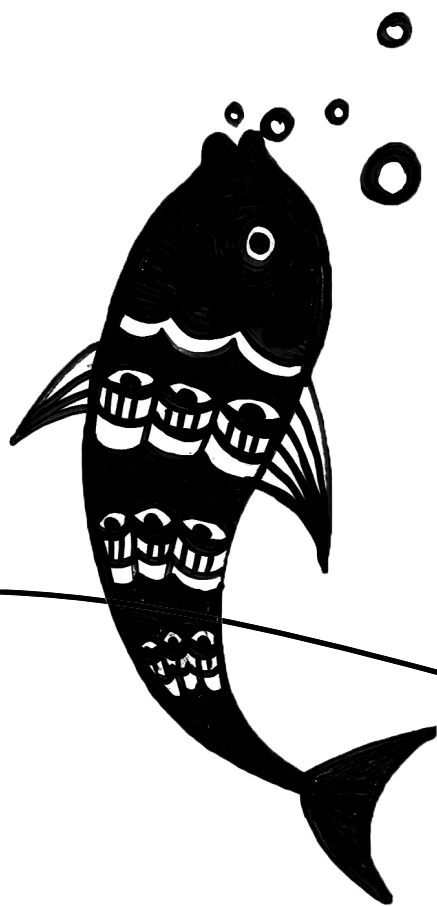
Cuando es llamada
por aquel que no puede con su alma,
se oculta entre la malla de los días;
luego se cubre el pecho
con su coraza negra,
y armada de su lanza,
su caballo y su escudo,
se arroja inesperada
entre la hueste erguida.
Tala sin ruido
lo pesado y lo leve.
No pregunta ni escucha.
Trabaja y parte
hacia otro ser,
único en el mundo,
que la espera aunque duerma,
que la espera y despierta
para encontrarse solo
ante su cuerpo abierto,
sin secreto y sin mundo
delante del Señor.

Ella atraviesa el tiempo
como atraviesa el polvo los espacios.
Sus combates
renacen el instante en que los cielos
sin peso fueron levantados
y fueron destruidos.
Para ella las flores,
el adiós, la sonrisa,
la aflicción que no acierta,
lo hiriente y lo amoroso.
Para ella el olvido,
el no mirarla nunca
destruir el espejo,
devorar el silencio,
arrinconar el mundo.
Para ella los brazos,
los metales más puros,
los signos, el lamento,
que todo esto alcanza
a dejar que su canto
penetre hasta las hondas
claridades del cuerpo.

La muerte es el soldado
perpetuo del Señor.

Cada muerto es de nuevo
la plenitud del mundo.
Por cada muerto habla
la piedad del Señor.
Aquella que nos busca
debajo de lo oscuro,
la que nos pone en llamas
otra vez como el día
en que los cielos fueron
creados y deshechos,
es la siempre perdida,
la siempre rechazada,
pero la siempre entera,
corporal, cristalina,
memoria del Señor.

El Caballero rinde
sus armas a la muerte.
Su corcel se arrodilla
lentamente en el aire.
Las ramas tienden
hacia el cielo su alma,
cantan a su gloria,
le entregan al Señor.



Ilustraciones: Anabel Alfonso

CANCIÓN

Toco a las puertas del sol
Donde un reloj llora las dos del tiempo.

Junto a mi mano un libro se incorpora
y salta hacia el vacío.

Todo se aleja y pierde en un instante.
No me siento la sangre ni el peso de mi cuerpo.
Ahora no recordaría el nombre de mi madre,
No podría decir qué años soy, qué día llevo.
El tiempo cae adentro y se anonada
Luego siento que sale arrastrado
Por la puerta anchísima del que no soy
Lleva a rastras mi cuerpo y sonrío.
Cuando mira hacia atrás
Ya no me encuentra:
Ya soy
Ya he sido
Ya seré.

AH SÍ, AMIGO MÍO, LA MÚSICA SUBSISTE

No hope, no change, no peace. Yet I endure.
SHELLEY

Ah sí, amigo mío, la música subsiste
después que los sonidos se devuelven al cielo.
Después que el cuerpo es puesto tras un tupido velo
se esclarece la forma y el ausente persiste.

Sin lágrimas, sin ángeles, sin tormenta, sin duelo,
hoy sueñas en lo eterno la eternidad que hiciste.
Donde estaba aquel rostro de vencido y de triste,
los astros nos denuncian el supremo consuelo.

Una alondra que nace de nuevo cada día
invita con su canto a seguir ausente.
Afuera el tiempo rueda sin destino y sin guía;

la muerte precipita su música inclemente
sobre aquellos que ignoran tu alcanzada alegría,
mientras tu rostro alumbra y sueña eternamente.

HORA GRAVE

El que ahora llora doquier en el mundo,
sin motivo llora el mundo,
llora por mí.

El que ahora ríe doquier en la noche,
sin motivo ríe en la noche,
ríe de mí.

El que va por doquier en el mundo,
sin motivo va por el mundo,
va hacia mí.

El que ahora muere doquier en el mundo,
sin motivo muere en el mundo,
me ve a mí.



Jorge Enrique Adoum, una de las figuras esenciales del ámbito cultural ecuatoriano e hispanoamericano, se destacó tanto en el campo de la poesía, como en la ensayística y la crítica literaria, sin olvidar su talento como narrador que se hace evidente en su novela *Entre Marx y una mujer desnuda*, donde la experimentación formal va de la mano con el humor y la sátira social. Eso no estorbó una infatigable labor política desde ineludibles posiciones de izquierda.

De este intelectual singular se rescata uno de los textos que responde a la encuesta formulada por Roberto Fernández Retamar: ¿Qué ha significado la Revolución Cubana para ti?,

publicado como parte de la serie que se incluye en la revista *Casa*, No. 111, nov-dic de 1978, a propósito del aniversario 20 del triunfo de la Revolución Cubana.

La respuesta de Adoum desborda las formalidades periodísticas y se sitúa a medio camino entre la poesía, la prosa reflexiva y la oratoria. Desde un audaz empleo del lenguaje, que apela a lo connotativo, a partir de la profusión de imágenes, el texto trasluce una visión descolonizadora, global y eminentemente latinoamericanista al aprehender el contexto histórico-cultural de nuestro continente dentro del entramado de las relaciones sociopolíticas.

La noche de

Jorge Enrique Adoum

Si hubiera debido responder entonces yo, inventor de la pólvora, habría dicho la esperanza porque era la comprobación que se encontró el optimismo histórico contra el pesimismo geográfico.

Todo parecía fácil y pronto.

Íbamos a ver (iba yo, hablo solo de yo, de yosito miope en estrategia y táctica) una tras otra las grandes victorias sucesivas o simultáneas que se anunciaban para mañana mismo en nuestro continente bitriangular.

Era una esperanza adolescente. Crecía con cada noticia de bofetada, puñetazo o puntapié que esos hermanos que me fui atribuyendo de la nieve o la selva al llano, al mar asestaban a un batista respectivo.

Llegaban como tarjetas postales de todos mis países (porque también significó eso: era una esperanza de cuerpo entero, continental, amando por igual su frente que sus rodillas, su vientre que su espalda).

Después los hechos, los tenaces, me pusieron anteojos: vi que no era tan fácil y que no era para pronto. La esperanza se me dormía a veces por la espera, pero la despertaban los disparos. Yo me abrazaba a ella por esa otra tenacidad de querer estar vivo para venir el día. Y ahí estaba, achicándose como una viejecita, asediada por los hombres de a caballo, desgarrada su blusa, agujereada a balazos. Desesperanzándose desesperada.

De pronto se agrandó engrandeciéndose allende la cordillera y el desierto. Porque fuimos felices toda una mañana entre millones de felices. Tan felices que nos olvidamos de, no se nos ocurrió pensar qué. Qué le vamos a hacer.

Porque de golpe estuvo prohibido ser feliz. Prohibieron la esperanza. La dejaron lisiada torturándola. Hombres y perros —perros y perros— la violaron. La pobre tenía las piernas ensangrentadas, igual que las piernas de nuestra historia más embarazada que nunca, pero no alumbraba sino que abortaba. Hasta ahora. Por ahora.

(Ahora quiere decir 20 años después. Con su torre pentagonal. Al Capone sigue jugando a 20 tableros sus partidas simultáneas. Ha cambiado su técnica de apertura/desembarco porque juega solo y solo con sus propios peones dispuestos en el sitio donde debía haber un adversario: peón y rey —presidente que da pitos temerosos para peón embajador y el peón inversionista—, peón del obispo —se llama así en inglés al alfil porque en inglés nunca sigue el camino recto— que refriega sus enaguas y sotanas contra el peón con faldas —una primera dama de la nación y más generalmente tres o cuatro de segunda— que se contonea por todos lados para ver de cerca a los VIP —*very important pawn*—, y peones, más peones, ministros, jueces, delatores y otros generales que ni siquiera se limpian los restos de carne compatriota que se les han quedado entre las uñas o los dientes.)

O sea que esta nueva temporada en el infierno digo que antaño senté a la esperanza en mis rodillas y la encontré amarga. Y la injurié.

Es de noche en América. Con cadáveres como ladrillos han levantado muros, han tapado puertas, boquetes, ventanas, el hueco que dejó un clavo, para que no entre luz del faro de la Isla.

Está el cuerpo de América descuartizado por los cuatro chacales
[cardinales
una mitad de rostro caída en la esquina de la panadería
una dentadura postiza aferrada sin nadie a la alambreada
los tres brazos tirados a la entrada de una iglesia
nuestros indios con piojos y un borreguito flaco al margen de
[la patria

Ilustración: Alejandro Rodríguez

América

nuestros desaparecidos que mueren cotidianamente de olvido o [policía]
nuestros niños pordioseros que no saben sumar lo tanto que les [falta]
la caspa del sistema la costra del coágulo el vómito la orina del [sistema]
En la turbia taberna sórdida obscena del sistema

Pero respondo ahora y yo invento nuevamente la pólvora y digo la certeza de edad adulta.

Sé, con certeza, que me mataron la esperanza en el estadio (la peinamos, lamentando en familia habernos olvidados de lavarle los pies),

pero sé, con certeza de certidumbre cierta, que tras estas partidas tramposas,

amontonadas en el cajón del miedo de América las piezas limpias, las perseguidas, las eternamente acorraladas en la pobreza y en las plazas, las que llevan a trabajar y morir a puntapiés, junto con el consabido morse de las prisiones se han puesto de acuerdo:

mañana, cuando cada uno esté en el sitio señalado, se darán media vuelta para disparar contra las torre de cuartel o de petróleo, también a veces de iglesia, desde donde nos han disparado siempre,

jaque mate al general y a su junta y a todos los estranguladores peones de Al (Es por ahí la cosa, ¿verdad Chesito?)

que preguntarán qué pasa pensando en las rabetas de los caporales que no tuvieron arte ni parte en el reparto.

«*The revolution, sir*» responderá el *bishop* huyendo oblicuamente del milagro

y Capone recordando que esto comenzó hace 20 años

cuando perdió la partida en ese tablerito irreversible y discolo del Caribe.

Sé que hace frío en América. La racha sopla del ventisquero y el trópico tiritita. Frío como aquel país antiguo donde las palabras dichas en otoño se congelaban y había que esperar la primavera para escucharlas.

Pero sé, con certeza, que mañana, en la primavera sin roturas de América, oiremos las leyes de la dignidad terrestre, la filiación del hombre humano, es estatuto del sueño, pronunciadas hace 20 años.

¿Mañana? Me he puesto esta certeza porque yo individuo sufre de individual urgencia. Pero no importa. Porque cuando suceda y las hormiguitas bajen a contárselo, usted mi general Sandino, nos transmitirá la noticia a todos los que estemos ya, con tantos muertos nuestros argasamados, como en la vida, en el subsuelo de lo que entonces será el segundo día de nuestra historia. ▀

La
Crónica



Ilustración: Annelis

LAS CARTAS DE LINO

Amado del Pino

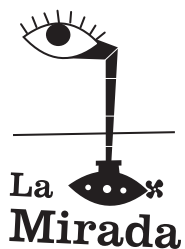
Leo, por segunda o tercera vez, el hermoso tomo de la correspondencia del gran escritor Lino Novás Calvo. Toco el libro y me viene el olor a mar de aquella tarde de presentación en la Feria habanera del año pasado. La recopilación, las notas, el alma del texto son de mi amiga Cira Romero. Los originales están en un espacio humilde y amenazado por el polvo; en la sede del Instituto de Literatura y Lingüística. Junto con Cira y otros colegas entrañables trabajé un año allí y hasta registré algo en ese tesoro de cartas y documentos.

Las misivas de Lino nos hacen ver a un hombre triste y desencantado, pero notablemente lúcido. Me gustan especialmente las que dirige —en la década de los 40 del siglo pasado— a José Antonio Portuondo. Si uno piensa en la «ficha técnica» o en las trayectorias ideológicas de estos dos hombres no supone que mantuviesen un diálogo tan fecundo. En el libro están solo las que Lino manda a Portuondo, pero bastan para saber que el viejo intelectual comunista prestaba oído limpio y voz serena al diálogo con el anárquico, antidogmático, feroz enemigo de las disciplinas de partido que era ya a esas alturas Novás Calvo.

Sobrecoge también el testimonio del apoyo que recibiera el rotundo narrador de parte de José María Chacón y Calvo. En cada momento de apuros en su complicada vida, Lino acude a este señor generoso, el hispanista preclaro y hondo intelectual que —por pequeñeces y prejuicios— los de mi generación conocemos menos de lo deseable.

Hay un momento que me llama la atención y no precisamente por razones literarias o filosóficas. A finales de 1939, Lino solicitaba a su amigo Chacón y Calvo ayuda para sacar de la España franquista a la mujer con la que se había casado en los duros años de la Guerra Civil. Todo parece indicar que la gestión no dio resultado. De hecho el gobierno de Franco desconoció todo matrimonio de la era republicana. A mediados del año 40, Lino vuelve a buscar el apoyo del distinguido y muy bien relacionado José María. Esta vez para pedirle alguna plaza para su nueva y bien preparada esposa Herminia del Portal, quien por cierto lo acompañaría hasta el, también áspero, final de sus días. Más allá del posible «chisme» amoroso, me agrada la confianza entre los amigos; la falta de prejuicios de Chacón y Calvo; su capacidad para entender un amor y otro de su amigo.

Termino las cartas y vuelvo a las narraciones de Novás Calvo. Ahora las entiendo mejor. Gracias, Cira. ▀



Píter Ortega

Voyeur: inquietante título el de la exposición de pinturas de Lancelot Alonso Rodríguez que se exhibió —desde el pasado agosto y hasta septiembre de 2009— en la céntrica galería capitalina del Centro Cultural Cinematográfico ICAIC. Inquietante y efectivo, pertinente. Y es que Lancelot nos convida a aproximarnos a realidades sexo-eróticas que habitualmente suelen ser preteridas o distanciadas, en nombre de cierto «recato» que las convierte muchas veces en temas «tabú». El artista nos sitúa en la posición de quien observa sin temor la intimidad del «otro», desde una mirada concupiscente, libidinosa. Una intimidad que se nos revela desinhibida, mórbida, pletórica de placer y éxtasis. Son cuerpos que necesitan —demandan— la mirada ajena, intrusa, esa que descrea del pudor, de la castidad. Incontinencia, lujuria, lascivia: son esos los términos que mejor cualifican la dramaturgia de las obras, además del espíritu dionisiaco que reclama espectadores desprejuiciados, más allá de poses moralistas afectadas.

El artista parece recordarnos que estamos en la vida de pasada, y que hay que disfrutarla hasta la saciedad; que el placer es nuestro mejor aliado, y el cuerpo, nuestra arma más poderosa. Nos insta a la fruición, todo el tiempo, allí donde el raciocinio ha sido desterrado. Es así que desfilan ante nuestros ojos parejas que fornican procazmente; féminas que toman una ducha, se rasuran el pubis, duermen en ropa interior hinchidas de sensualidad, o bien se bajan el blúmer sin el menor problema, en un gesto sedicioso, provocador, epatante para los voceros de la cautela. Al igual que ocurre en muchas obras de Gustavo César Echevarría, más conocido como «El Cuty» (salvando las distancias en el orden técnico y estilístico, claro está), estas chicas parecen decirnos: «observa y goza, o sufre, como quieras...».

Y esta «agresividad» temática o de contenido encuentra la correspondencia perfecta en el plano formal: para canalizar las ideas que interesan al artista, nada más idóneo que los recursos del fauvismo, en especial, el uso de una gama cromática estridente, con fuertes contrastes de complementarios, donde la intensidad de los matices resulta medular. Así el eros se expresa a sus anchas desde una paleta seductora que estremece la retina, además de esos salientes que provocan las texturas, esos empastes gruesos del material, en suma tentadores para la experiencia de lo sensorial, de lo táctil. Destacan también en las obras la presencia

de espaciosas áreas planas, así como la recurrencia a los grandes formatos.



«Mi mujer afeitándose», mixta sobre lienzo, 190 x 80 cm, 2009

Lancelot Alonso

Observa y goza, o sufre, como quieras...

Hay dos cuadros particularmente interesantes dentro de la muestra, y son aquellos que conforman el díptico «Jarrón quebrado». Mientras en las demás obras el erotismo suele ser más directo o frontal sobre la base de las incitaciones mismas del cuerpo, en estas dos piezas el artista opta por la sutileza del sentido, prefiere aproximaciones oblicuas, tangenciales. Aquí no aparece el ser humano, solo indicios objetuales que lo evocan de manera solapada; en especial, una nota que reza: «Fui a buscar cigarros. Yo», colocada junto a un florero encima de una mesa. Entretanto, en el segundo plano narrativo ese mismo florero se vislumbra en el suelo hecho pedazos, lo cual acentúa la tensión dramática de la escena, toda vez que marca un antes y un después de la acción e insinúa un desenlace turbio, difícil. Resulta fabuloso cómo el creador logra condensar, con solo unas marcas físicas y escenográficas mínimas, toda una historia cargada de turbadoras sugerencias eróticas; un relato en el que los presuntos personajes implicados hablan desde la elipsis, desde la ausencia. Intriga, *suspense*, narración inteligente, bien articulada. Oportuno y lúcido aprovechamiento de los resortes dramáticos del cine. Buen arte, sin duda.

En el contexto cubano actual, la pintura neoexpresionista tiene una presencia muy marcada, sobre todo en las promociones de artistas más jóvenes. Una prueba elocuente de ello —entre muchas otras— es el proyecto pedagógico Los nuevos fieras, liderado por la artista cubana Rocío García y gestado desde la Academia San Alejandro, proyecto que Lancelot ha formado parte. De ahí que sean visibles en sus trabajos algunas influencias de la obra de esta creadora del patio, que es perfectamente lógico. Sin embargo, más allá de los influjos, Lancelot ha logrado ya —en muy poco tiempo, ciertamente— una manera propia, un estilo, un sello ideoestético que lo singulariza notablemente dentro del panorama de Los nuevos fieras y dentro del arte que se hace ahora mismo en la Isla.

Con solo 22 años, egresado hace apenas un año de San Alejandro, ningún espectador medianamente sensato pondría en duda que estamos ante un artista de una capacidad creativa y un talento *sui generis*. Alguien que el Instituto Superior de Arte (ISA) necesita para integrar y oxigenar sus aulas, como lo ha hecho históricamente. Un creador que llegará bien lejos, siempre que defienda esas ideas polémicas, irreverentes; siempre que conserve ese oficio impecable. Tiempo al tiempo. ▀

Fuga abstracta



«Rehilete espacial», óleo sobre tela, 101 x 105 cm, 2002

de Minerva

Corina Matamoros

Tengo la extraña sensación de que toda la pintura actual de Minerva flota en una esfera que ha dejado de pertenecernos. Minerva se ha ido a otras regiones, no sé si de la mano de Baudelaire o de Obbatalá: y acaso ya no importa... Lo cierto es que se ha ido, y en la manera que nadie imaginó. Porque se ha marchado alejándose de sus máscaras de siempre, de las leyendas africanas que sujetaban sus tenues narrativas, de los ecos del tambor y los ritos en los cañaverales matanceros de su infancia. Se ha escapado, dejándonos solos escuchando los cuentos de güijes que ella misma inventara, entre paisajes semirurales y reverberaciones de colores encendidos.

Minerva ha partido para alcanzar tal vez a unos dioses ignotos, que solo ella ve, alzada en su poderoso instinto de pintura y aquí nos ha dejado estas nuevas obras como trazas. Y estas trazas son blancos misterios, variaciones obstinadas de un color redentor y pleno, que se eleva prístino, como lavado y salvado por alguna oculta circunstancia.

Hay una verdadera elevación emocional y física en estas pinturas recientes, una voluntad de ascender por sobre pedestres senderos cotidianos para encontrarnos con una noción abstracta y silenciosa del vivir. Como sucede cuando una conmoción nos obliga a mirar las cosas desde más lejos, o desde más arriba... Hay un recogimiento reflexivo en

esta pintura, una perspectiva contemplativa de considerable impacto que turba al espectador y que lo incita.

Y no es, por supuesto, algo inédito en la historia de la pintura; pero resulta inquietante para una artista de tanto bregar entre colores y narrativas. Y mucho menos frecuente en creadores como la autora, procedentes de una tradición «intuitiva» de la pintura —para usar un genial término del maestro Ruperto Jay Matamoros— consanguínea de la figuración y el relato.

Pero habiendo comenzado a pintar a los 46 años, Minerva López ha llegado a una madurez del oficio que se enlaza con una etapa de vida ampliamente asociada al recuento y la meditación, y esa conjunción favoreció tal vez este nuevo camino que tan bien le ajusta hoy, haciéndole brotar un inesperado caudal de obras.

En un frenético *horror vacui* literario, la autora dispone de un repertorio de títulos para sus cuadros porque la ausencia de denominación es impensable en ella. Cada obra necesita la coronación de un nombre y, en la actualidad, es curioso leer en sus cuadros muchos títulos que continúan afiliados a un estadio anterior al de la propia pintura, enlazando piezas de hoy con sentidos de ayer: nombres que señalan asuntos religiosos, ofrendas a los dioses, giros populares de los ritos... Como si el nombre fuera el último reducto de la pintura de ayer y, en la prisa de la fuga, la pintora hubiera olvidado adecuarlos a este reciente ciclo contemplativo.

Por eso no debe sorprendernos que mantos, nidos, caminos, rosas, lozas, ofrendas o nombres de dioses sean apelativos de estas rotundas abstracciones, pletóricas de chorreados, manchas, puntillismos, rayados, esgrafiados y otras maniobras exaltadas por esta pintura.

Por si fuera poco lance fugarse sin más de su trayectoria figurativa, la mayoría de estas abstracciones se basan en el muy difícil blanco. Con una perseverancia que parece poner a prueba todas las tesituras de ese «color», la pintora ha llenado su taller y su casa toda de lienzos totalmente blancos: blancos glaucos; níveos blancos que esconden otros más sucios; blancos interceptados por tenues rosados y azules; blancos en contraste con amarillos, con un siena allí o con cierto azul en aquella otra tela. Cómo puede una mano que prodigó tanto negro sobre sus telas de toda una vida concentrarse tan agudamente en la claridad y el fulgor, será un enigma aguardándonos en esta exposición.

No hubiera sabido yo explicar sus obras anteriores. Comprendo, sin embargo, su fuga de hoy. A veces, cuando también quiero escapar, necesito olvidar todo lo que hice y todo lo que sé. Asisto, pues, con entusiasmo, a esta fuga abstracta de Minerva. Contemplo tanto blanco, tanto tranquilo esplendor y siento que me elevo con ella y la acompaño hacia esa región desconocida a donde su pintura va. ▀

Siete que llegarán

películas cubanas primero

Joel del Río

Tres largometrajes de ficción dirigidos por consagrados (Fernando Pérez con *Martí, el ojo del canario*; Juan Carlos Cremata vía *El premio flaco* y Daniel Díaz Torres con *Lisanka*) junto con otros cuatro, a cargo de cineastas novicios, conforman el septeto capaz de alimentar las expectativas sobre el cine cubano más próximo, el cual llegará a las pantallas durante el trimestre que resta de 2009, o a lo largo del año próximo. De los siete títulos mencionados, hay cinco que se encuentran en diversas etapas de posproducción, prácticamente terminados y listos para estrenarse, mientras que otros tres distan todavía de la conclusión. *Pleiesteichon*, de Ian Padrón (*Fuera de liga*) recientemente inició su etapa de «acabado»; *Afinidades*, que codirigen Jorge Perugorría y Vladimir Cruz, está comenzando el rodaje, y *La casa vieja*, de Léster Hamlet transita por el período de trabajo de mesa, y se comenzará a grabar. Para el festival de diciembre, aquí en La Habana, seguramente se incluyen algunas de las mencionadas.

Grande es la ansiedad por acceder a la visión de Fernando Pérez (*Madagascar, Suite Habana*) sobre la infancia y adolescencia de José Martí, pues el estreno se ha demorado debido a la muy laboriosa posproducción, que incluyó el doblaje integral de los diálogos. El realizador optó, según ha declarado en varias ocasiones, por una perspectiva personal, subjetiva, que se aparta de la biografía convencional, aunque respeta lo histórico. Por primera vez en su carrera, Fernando Pérez acometió en solitario la función de guionista, intentando siempre retratar la complejidad de los personajes y alejarse de una visión confirmadora de lo consabido, de los paradigmas asentados que suelen presentarnos un Martí *cuasi* sagrado, suspendido en el mármol o el bronce.

Más cerca en el pasado de Cuba, durante los años 50 ó 60 del siglo XX, se ambientan, respectivamente, *El premio flaco* y *Lisanka*. La primera de las dos es versión de Juan Carlos Cremata a partir de la célebre obra teatral escrita por Héctor Quintero, de cuyas piezas teatrales se siente deudor el cineasta, ampliamente reconocido dentro y fuera de Cuba por *Nada* y *Viva Cuba*. La trama acontece en una sola locación, una barriada pobre donde vive Iluminada, quien encuentra un regalo del azar que cambia su vida. El Director confía en eludir la teatralidad excesiva a partir del acercamiento a la naturalidad inherente al cine, e insuflarle vigencia a la trama con el tratamiento de temas como la búsqueda de la espiritualidad perdida, y el encuentro de algo más que no sea el apego a las cosas materiales.

Mientras alistaba *El premio flaco* —cuyo estreno se programó para el 20 de octubre, Día de la Cultura cubana— Cremata descubrió la puesta en escena de Carlos Celdrán a partir de *Chamaco*, obra teatral de Abel González Melo que se acerca a ciertos traumas de la familia cubana, y descubre la procacidad y sordidez de la prostitución masculina. Cremata se sintió motivado por lo que llama la presencia de «una tragedia griega en la realidad cubana contemporánea», y así decidió arriesgarse y realizar, al mismo tiempo, ambas películas: la primera pensada en tanto comedia «retro», luminosa y medio estática, al estilo de la televisión de los años 50, mientras que la visualidad de *Chamaco* es mucho más alternativa, complicada y nocturna.

Lisanka se llama la cubana protagonista de la película homónima, la cual cuenta una historia de amor (y desamor) en tiempos de guerra, exactamente en los meses de la Crisis de Octubre, cuando se fortaleció

la relación entre cubanos y soviéticos. Con la colaboración de Ibermedia y Mosfilm —cuyo emblema del obrero y la koljosiana resultaba promisorio para unos, y el anuncio de «clavos» insoportables para los menos abiertos a lo diferente—, *Lisanka* quiere ser también una comedia agríndice, inspirada en el cuento titulado *En el kilómetro 32*, del cubano Francisco González, quien también participó junto con el Director y con Eduardo del Llano en la creación del guión.

También de un relato escrito, pero no teatral sino literario, partió el actor Vladimir Cruz para concebir el guión de *Afinidades*. A finales de septiembre se anunció el inicio del rodaje de

esta próxima historia codirigida por Jorge Perugorría y Vladimir Cruz, los famosos intérpretes que compartieron cartel en *Fresa y chocolate*, *Lista de espera* y *El cuerno de la abundancia*. Coproducción entre Hispafilms y el ICAIC, basada en la novela *Música de cámara*, del cubano Reinaldo Montero, *Afinidades* cuenta una historia intimista, erótica, que será filmada mayormente en Guamá, Ciénaga de Zapata. El reparto del filme lo encabezan Cruz y Perugorría junto con la española Cuca Escribano y la joven debutante cubana Gabriela Griffith. La dirección de fotografía estará a cargo de Luis Najmías, quien antes nos entregara importantes trabajos como *La edad de la peseta* y *Tres veces dos*, y de la música se encarga Silvio Rodríguez, con la participación especial de Omara Portuondo.

Si bien Cremata nos entregó en *Viva Cuba* el primer intento por hacer un cine cubano con (sobre y para) los niños, aparece una vena quizá similar, y distinta, en *Pleiesteichon*, palabra que proviene de la transcripción fonética del popular y polémico sistema de juegos electrónicos para niños y adolescentes. Algunos psicólogos y sociólogos aseguran que el *Play Station* contribuye a la enajenación y el culto a la violencia; otros opinan que establece una vía para familiarizar a los jóvenes con la realidad «real» y con la virtual, y los adiestra en la manipulación de las imágenes que rigen el mundo contemporáneo. El caso es que La Colmenita —en colaboración con el Ministerio de Cultura, el ICRT y los Estudios de Animación del ICAIC— eligió este tema para apoyar esta realización interpretada por niños de la famosa compañía teatral.

Aunque se dirija a los niños, Ian Padrón ha manifestado que aspira a provocar una reflexión sobre las auténticas necesidades e inclinaciones de los menores. El Director escribió el argumento que luego desarrolló en guión mediante la colaboración con Felipe Espinet. Para la dirección de arte fue elegida Vivian del Valle (*La edad de la peseta*) y en la fotografía, Alejandro Pérez (*Viva Cuba*). Y en tanto se dirige a niños y adultos, jóvenes actores de La Colmenita se combinan en el reparto con Luis Alberto García, Blanca Rosa Blanco, Miriam Socarrás, René de la Cruz, Omar Franco, Rigoberto Ferrera y Raúl Pomares.

Esteban Insausti ha sido catalogado entre los cineastas más prometedores del cine cubano a partir, sobre todo, de sus documentales *Las manos y el ángel* o *Existen*, y el corto *Luz roja*, el tercero de *Tres veces dos*. Ahora nos entrega su —por mucho tiempo aguardado— primer largometraje de ficción; se titula *Larga distancia* y relata una historia vertebrada en torno a los amigos lejanos y a la posibilidad de reinventar a los ausentes. La trama también se relaciona con la soledad, uno de los temas preeminentes en *Luz roja*, cuyo erotismo y visualidad tanto dieran de qué hablar en su momento. Alejandro Pérez se encargó de la fotografía; de la música, X Alfonso; y a la cabeza del reparto descuellan Alexis Díaz de Villegas y Zulema Clares, los mismos intérpretes que expresaron con elocuencia la soledad, la incomunicación y el desamparo en *Luz roja*. También actúa Annia Bú, quien se revelara sobresalientemente en las recientes *El cuerno de la abundancia*, *Los dioses rotos* y *Ciudad en rojo*.

Léster Hamlet —realizador del segundo cuento de *Tres veces dos* y de algunos de los mejores videoclips realizados en el último lustro— también ha decidido registrar los aportes de los clásicos, y piensa aprovechar el filón proporcionado por la literatura teatral cubana con una nueva versión de *La casa vieja*, que reconfirmó a la actriz Raquel Revuelta y al dramaturgo Abelardo Estorino entre los imprescindibles de la escena teatral cubana en los años 60. El 19 de octubre inicia el rodaje en Santa Fe, al oeste de la capital, de este guión que formuló Léster Rodríguez en colaboración con Mijail Rodríguez. La producción estará en manos del ICAIC con la participación de la Asociación Hermanos Saiz (AHS) y del Fondo Cubano para la Cinematografía, entidad del Ministerio de Cultura cubano que inaugura su actividad con este filme.

De modo que, dicho de otra manera, el cine cubano más actual dista muchísimo de ese marasmo de convencionalismo e inercia que insisten en describir los nostálgicos de pretéritas satisfacciones. ▀

Ilustración: Yusell Marín

XIII Festival de Teatro de La Habana

Líneas agradecidas para un milagro



Omar Valiño

Agradezco la conjunción de esfuerzos que ha parido el milagro. De un lado, la impagable generosidad de tantos grupos y personas que han llegado, eufóricos, para brindar su teatro en Cuba. Como equivalente, el ciclópeo trabajo del Consejo Nacional de las Artes Escénicas (CNAE) para asegurar un festival enorme, tal vez el más grande en 30 años de andadura. Aun desde dentro de la propia estructura se me escapa cómo ha sido posible.

Agradezco la amplitud del arco y la tensión de la cuerda. Ha sido un evento con una gran capacidad inclusiva tanto en la muestra interna, como en la foránea. Una manera más abierta de presentar el teatro en sus diferentes modos de existencia. Pero en ambos segmentos se han podido encontrar, junto con la diversidad, las pulsiones de la calidad y el desafío.

Agradezco al público su central protagonismo. El público joven que desborda las puertas. Es la fiesta de nuevas oleadas de espectadores, cultivadas en los últimos años, que no habían tenido su Festival de Teatro de La Habana. Y, como sabemos, un festival es el resultado de una acumulación, pero también es reafirmación exponencial hacia el futuro. Un nuevo terreno conquistado.

Agradezco la lluvia de conocimientos, de complejidades, de compromisos y de sensibilidades que nos ha traído tanto teatro. Este evento podría trazarse sobre un mapa de los dolores del mundo, un mundo asaeado por un teatro que se interroga sobre su sentido, que se presenta por su existencia misma, al tiempo que forcejea en lo estético por hallar sus expresiones.

Agradezco la reinención de un teatro político, un arte interesado en desnudar la polis, en ser ágora de la interrelación dramática entre individuo y sociedad, pero un teatro que no huye, desde la imagen artística, de la ética y de la justicia.

Agradezco el franco discurrir del pensamiento con la vista en la escena. O en los diálogos que la penetran para seguir dibujando los rostros presentes y venideros del arte teatral.

Agradezco recordar en estos días parte de esos apotegmas que guarda la memoria privada, talismanes que renuevan la fe en esta artesanía difícil, pública e ingrata. El teatro recupera funciones como arena en la máquina del mundo (Barba), continúa siendo espacio para discutir un ideal de justicia (Barrault) y permanece como ese sentimiento intraducible de lo que pasa entre un actor y un espectador (Brook), pero mejor acoado por Müller para este mapa actual del mundo como un actor que agoniza frente a un público que también agoniza.

Agradezco que esta decimotercera edición del Festival de Teatro de La Habana haya asido, sin panfletos, una ideología crítica entre nosotros, desde el magma humano del teatro. ▀



Ilustración: Alejandro Rodríguez

La guerra infinita según el Call of Duty

Miguel Ernesto Gómez Masjuán

El trabajo gráfico es impresionante: si el soldado recibe un disparo, la pantalla del jugador comienza a teñirse de rojo e, incluso, aparecen gotas de sangre; los escenarios están tan bien diseñados que la imagen digital se confunde con la de una película y la historia... vuelve a ser tan manipuladora como las otras cinco versiones del popular juego *Call of Duty*, cuya nueva edición, *Modern Warfare 2*, ha impuesto marcas de ventas en sus primeros días en el mercado.

Mucho antes de que saliera el videojuego, las cifras de pedidos eran altísimas y en su debut en las tiendas cada disco estuvo valorado en cerca de 60 dólares, por lo que las recaudaciones sobrepasaron los cálculos iniciales. *Modern Warfare 2* está disponible para ordenadores (PC) y para dos de las consolas de mayor éxito comercial: Xbox 360 y PlayStation 3.

La crisis económica también ha golpeado a la industria de los videojuegos, y los fabricantes de consolas como Sony, Nintendo y Microsoft anunciaron rebajas en sus precios, acciones estas que buscan incentivar a los posibles compradores, sobre todo después que se conocieron los datos del descenso en las ventas, en octubre, hasta un 19 por ciento en EE.UU., de acuerdo con la empresa NPD.

En este contexto, sin duda, es muy bien recibida por los fabricantes la aceptación que ha tenido *Modern Warfare 2*. Si en los primeros años —la saga surgió en 2003— los desarrolladores de la compañía Infinity Ward mostraban la versión norteamericana de los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial, las dos últimas actualizaciones de *Call of Duty* han recreado problemas «más actuales» y aquí los enemigos, supuestamente, son los mismos: los terroristas.

No pocos foros en Internet coinciden en afirmar que *Modern Warfare 2* es el *shooter* —juego de guerra en primera persona— más real que se ha presentado, al menos en cuanto al diseño gráfico. Las texturas, el sonido, los movimientos de los soldados sumergen al jugador en conflictos que tienen lugar en un aeropuerto de Moscú, en las favelas de Río de Janeiro y en los campos de Afganistán.

Una de las críticas más recurrentes al *Call of Duty* son las escenas de excesiva violencia. Por ejemplo, en el *Modern Warfare 2* los terroristas que viven en Rusia «constituyen una amenaza para EE.UU.», incluso nuclear, realizan una matanza de rehenes y la sangre abunda en estos momentos. Respuesta de los distribuidores: «al mostrar la maldad de los terroristas, el jugador comprende la necesidad de aplastarlos». Solución para no exponerse a tanta sangre: ellos le ofrecen al usuario la posibilidad de «saltarse» esa escena.

Además, en las misiones que deben cumplir los soldados —siempre norteamericanos, de las Fuerzas Especiales— los jugadores reciben «recompensas»

por la cantidad de muertes que logren hilvanar. Así, al alcanzar 15 consecutivas quedan desbloqueados nuevos armamentos.

La violencia desmedida y las tergiversaciones históricas en los videojuegos no son nada nuevo, aunque en ocasiones este problema ha sido sobrestimado. Quizá muchos recuerden el *Carmageddon* y aquellos carros con nombres de asesinos que recorrían a altas velocidades las ciudades y los jugadores debían atropellar a las personas para obtener una mayor cantidad de puntos.

Como era de esperarse, muchas personas se molestaron —con razón— y los desarrolladores del «juego» decidieron sustituir a las personas por «aliens»; sin embargo, no era difícil conseguir la versión sin «censura» del *Carmageddon* que tuvo un triste antecesor en *Death Race*.

Otro de los videojuegos polémicos por sus «reinterpretaciones libres» de la historia fue el *Wolfenstein* —que todavía algunos guardan como una reliquia de los tiempos en que predominaban los ordenadores con procesadores Pentium II—, pues las constantes visiones de reliquias y svásticas nazis lógicamente traían de regreso un pasado nada agradable.

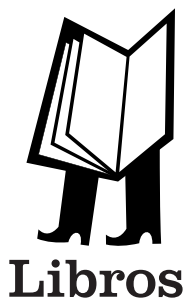
Uno de los juegos más vendidos en la historia, el *Doom*, también estuvo rodeado de múltiples controversias por las incitaciones directas a asesinar, constantemente, a monstruos en esos viajes al infierno que proponían sus diferentes versiones. En los últimos tiempos, las versiones de *Grand Theft Auto*, en las que cualquier cosa es lícita —robar, golpear, matar— con tal de cumplir los objetivos, ha vuelto a colocar en las agendas de discusión los temas relacionados con la violencia explícita en los videojuegos.

Los grandes saltos logrados en la programación y el imparable avance en la producción de hardware —potentes tarjetas gráficas, múltiples microprocesadores— han posibilitado que los videojuegos muestren un acercamiento cada vez más notable a la «realidad» y, al mismo tiempo, reproduzcan las distorsiones históricas que tantos han criticado.

Las visiones demasiado pro estadounidenses, que exaltan el rol norteamericano en la Segunda Guerra Mundial y ahora el papel de las Fuerzas Especiales en la llamada «guerra infinita» contra el terrorismo, una tristemente célebre consigna lanzada durante la administración de George W. Bush, aparece todo el tiempo en la saga de *Call of Duty*.

Estas visiones no son fortuitas y la frase pronunciada en repetidas ocasiones por uno de los protagonistas de *Modern Warfare 2* parece resumir el mensaje que nos propone el videojuego más vendido del momento: «somos el Ejército más poderoso del mundo y estamos en cualquier conflicto». Ciertamente, no es necesario que nos lo recuerde *Call of Duty*, ya es suficiente con leerlo cada día en los medios de comunicación. ■





Libros

Enciclopedia musical en San Gerónimo de La Habana

Miguel Gerardo Valdés

Un año después de la presentación de *El diccionario enciclopédico de la música en Cuba*, su autor, el investigador cubano Radamés Giro disertó, con su habitual y proverbial modestia y generosidad científica, ante profesores y estudiantes del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, acerca de las razones que desde 1967 lo motivaron a recoger y procesar información especializada.

Más allá de su esencia como texto de obligada consulta no solo para especialistas, sino para cualquier lector que desee obtener información complementada desde múltiples aristas, el *Diccionario enciclopédico...*, suple una ausencia en el nacional y contemporáneo escenario investigativo musical. Elocuente resulta la cifra de más de 50 obras sobre música cubana publicadas en el extranjero durante 1966 y 2008.

La experiencia de Giro como editor, durante un tiempo nada despreciable, ha sido, sin lugar a duda, un derrotero para su labor investigativa que le ha permitido decantar información y entresacar lo que verdaderamente pueda iluminar zonas de penumbra en el terreno elegido.

De la primera mitad del siglo XIX data el primer diccionario que contiene alusiones a la música cubana: *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas* (1836), de Esteban Pichardo (1799-1879). Durante todo el siglo XVIII, como resultado de las corrientes renacentistas en torno al conocimiento, aparecieron en Europa los tratados sobre música.

Otros importantes referentes aparecerían en Cuba durante todo el siglo XIX y, capitalmente, durante el XX, entre ellos, el *Diccionario biográfico cubano* (1878), de Francisco Calcagno; *Prontuario del diletante* (1883), de Serafín Ramírez. De Eduardo Sánchez de Fuentes, en 1923, aparece *El folclor en la música cubana* y en 1928, *Folclorismo. Artículos, notas y críticas musicales*. Y como colofón de insuperable estatura por su estética literaria, documental e identitaria, *La música en Cuba* (1946) y *La africanía de la música folclórica en Cuba* (1950), de Alejo Carpentier y Fernando Ortiz, respectivamente.

Músico de cabaret a los 13 años de edad, graduado de teatro en Escuela de Arte, subdirector de la Escuela de Música de Cubanacán durante 26 cursos, Premio Anual de Edición (1999) y Premio Anual de Investigación (2002), Radamés Giro, manifiesta haber recogido en su diccionario la historia documental de «los grandes, medianos y mediocres músicos», «no por dinero ni por gloria»; sino, exclusivamente, por el deseo de legar a futuras

generaciones una labor investigativa de más de 40 años de búsquedas con la que él ha logrado fraguar mediante datos y fechas el rico mosaico cultural cubano, al que, según expresara el propio Giro, solamente es posible llegar con los atributos de la humildad y generosidad investigativas».

Con un sugestivo formato editorial de 22 x 29 cm, dirección artística y diseño de Alfredo Montoto Sánchez, la Editorial Letras Cubanas publicó en 2007 el *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*, de Radamés Giro. Dos secciones ofrecen información obligada en torno a la obra «Al lector», con referencias anecdóticas del propio autor, y «Colaboradores», donde se agradece a todas aquellas personas y entidades que contribuyeron con el empeño. Las portadas de cartulina cromo de cada uno de los cuatro tomos reproducen *El ángel de la música*, de Isabel Gimeno, siempre con predominio del carmelita como fondo en los detalles y solamente variación en los recuadros donde prevalece el motivo central de cada portada. La sobriedad y elegancia de los diseños de exterior e interior contribuyen a la imagen austera de los diccionarios y las enciclopedias.

Valor agregado aporta la bibliografía que acompaña a cada referencia. Entrevistas, programas de radio y televisión, actas de bautismo y de defunción han sido utilizados eficazmente por el investigador como sustanciales fuentes de información para graficar, según expresara Giro, «a todos los compositores importantes del pasado y del presente cubano».

Mérito indiscutible, más allá de posibles tendencias destructoras o minusválidos criterios reduccionistas, es el carácter integrador de la obra desde la visión de conjunto martiana del «Con todos y para el bien de todos». Al decir oportuno y descriptivo de la eminente investigadora universitaria Dra. Ana Cairo Ballester: «una obra de concordia».

La tarde en que la música de Leo Brouwer recorrió los espacios académicos del Colegio San Gerónimo de La Habana, con la proyección del documental *Homo Ludens*, de Ángel Alderete no solo devino momento de reencuentro con la historia musical cubana, fue también una oportunidad para reafirmar el sentimiento de «cubanidad» al que el Dr. Torres Cuevas ha hecho referencia en sus indagaciones históricas. Reafirmación, sin duda, desde los umbrales de la investigación acuciosa, esa, a la que Radamés Giro ha dedicado su existencia, y a la que según sus propias palabras, ha asumido «con toda seriedad, con todo amor y respeto por nuestra música y por nuestro país». ▀



Chucho Valdés Canciones inéditas

Joaquín Borges-Triana



Ilustración: Yusell Marín

A la edad de 14 años, el hoy mundialmente reconocido maestro de las teclas, Chucho Valdés ya era pianista de la orquesta de su padre y comenzaba una larga y sostenida carrera de éxitos que aún se mantiene *in crescendo* cinco décadas después. Tras aquellos primeros pasos como profesional en el reino de los sonidos ordenados vendría una etapa vinculada a la Orquesta del Teatro Musical de La Habana, período en el que tuvo como maestro de armonía a ese grande de la música cubana nombrado Leo Brouwer. Apto para empeños mayores, en 1967, fue llamado por Armando Romeu para integrar las filas de la Orquesta Cubana de Música Moderna, un ensamble que marcó pautas en el ambiente sonoro cubano en su momento.

Luego, como desprendimiento de dicha agrupación surge lo que se conoció como Jesús Valdés y su Combo, integrado por Chucho, Paquito D'Rivera, Carlos Emilio Morales, Carlos del Puerto y Enrique Plá, proyecto con el cual intervendría en 1970 en un importante festival de jazz en Polonia y que lo motivaría a fundar en 1973 su agrupación insigne: Irakere, palabra que toma de la lengua yoruba y que significa selva. La idea que motivaba a Chucho y sus compañeros de la macrobanda era hacer

una música en la que a partir de los ritmos afrocubanos de origen bantú, yoruba y carabalí se fusionasen elementos provenientes del legado universal.

De inicio, aquella sonoridad en la que, junto a un fraseo jazzístico por parte de los instrumentos de viento y a los tumbaos de piano, se escuchaba una guitarra eléctrica procesada con pedales como el *wah* y el *fuzz*, sorprendió a no pocos. Se asemejaba a la sonoridad de Santana, pero con mucha más fuerza en lo percetivo. El primer tema que el grupo impuso con aquel estilo de trabajo fue «Bacalao con pan», que toda Cuba bailó y tarareó. La fórmula de orquestación ideada por Chucho marcó de ahí en adelante a las bandas cubanas que posteriormente fueron apareciendo, especialmente en lo referido al tratamiento de los metales. Desde AfroCuba hasta Opus 13, incluyendo a NG La Banda y todo lo que ha venido después dentro de ese formato, han de considerarse como hijos legítimos de la propuesta primigenia de Valdés e Irakere.

Pero este creador no se conformaba con los lauros alcanzados desde el debut de su macrobanda y por ello, hacia 1978, se involucraría en una de las experiencias más vivificadoras que ha tenido la música en Cuba en las últimas décadas: un concierto entre su grupo y Leo Brouwer, efectuado en el teatro capitalino Carlos Marx y del que se editase un disco grabado durante

la presentación, contentivo de temas propios y de versiones de obras de compositores como Villa-Lobos y Joaquín Rodrigo. Y es que Chucho siempre se ha planteado renovar la visión de su trabajo, por lo cual uno percibe una constante evolución en la concepción de sus creaciones enmarcadas en el afro jazz y el Cubop.

En ese ánimo de reinventarse es que se inscribe *Canciones inéditas* (EGREM). De sobra es sabido que como pianista, Chucho Valdés resulta un tipo dotado de condiciones excepcionales. Su mano izquierda pareciera a veces estar recordando a ese clásico que fuera Ernesto Lecuona, mientras que la derecha de pronto irrumpe con lo que es el propio «estilo Valdés»: la fuerza de lo afro. La mixtura de lo clásico con lo latino, la simultaneidad en ciertos momentos de ambas tendencias, ejecutadas solo por las dos prodigiosas manos, es lo que le ha merecido al cubano ser considerado en la categoría de los genios. Aunque distanciado de los rasgos que han signado su obra —para sorpresa de muchos—, *Canciones inéditas*, disco por el cual Chucho recibiese el Premio Grammy Latino en la categoría de Pop Instrumental durante la tercera emisión de dicho certamen celebrado en 2002, es una propuesta de plena madurez.

Estamos ante un trabajo donde se reduce tanto el formato como la extensión

de las obras a que nos ha acostumbrado el creador: se desvía de su quehacer dentro de la estructura de grupo o de cuarteto e incluso del lenguaje propiamente jazzístico. Aquí predomina un discurso a piano donde el objetivo es solo decir cosas hasta este momento inéditas y de ese modo dar paso a la nostalgia, al catálogo personal de afectos, vivencias o recuerdos. Por ello, en el fonograma los sentimientos fluyen libremente apelando a la canción, sin el empleo de la palabra. Así, a lo largo de los 19 temas compilados en el material se comprueba la enorme cultura musical del intérprete y compositor, evidenciada en las citas de fragmentos autorales y/o apropiaciones del estilo de figuras que van desde Rachmaninov, Chopin, Cervantes, hasta Oscar Petterson, Keith Jarrett o César Portillo.

En el plano armónico, el rasgo distintivo de *Canciones inéditas* es la sobriedad. De igual forma, predomina un discurso muy fluido e inspirado al desarrollar las piezas, con la natural presencia de un virtuosismo en lo pianístico. Pero si una cualidad va a tipificar todo el álbum, esa será la coherencia que se percibe a través de sus diferentes cortes. En pocas palabras: Chucho nos brinda una propuesta diferente en la que nos demuestra que, si se lo propone, puede apartarse de los clichés que han inundado el mundo del jazz latino. ▀

Kool and the gang en La Habana



La esperada trascendencia

de una visita

Guille Vilar

Más de 250 mil personas se dieron cita en la capitalina Tribuna Antimperialista José Martí el domingo 20 de diciembre para disfrutar de la actuación de la agrupación norteamericana Kool and the gang. Con un repertorio de éxitos de finales de los 70 y principios de los 80 como «Ladie's Night», «Celebration» y «Get Down on It», durante este concierto de hora y media predominó una atmósfera de contagiosa euforia por lo que significa para los cubanos poder bailar en directo con la gustada agrupación.

Si bien es cierto que la mayor parte de los asistentes eran adultos envueltos en el intento de capturar la nostalgia de aquellos años, otros más jóvenes quedaron impactados por esta manifestación musical que, cubierta de pura adrenalina, resulta imposible de encasillar en una época. Ahí están presentes los acentos provenientes del jazz, del rock, del soul, del funky y del rhythm and blues, componentes esenciales de la música norteamericana contemporánea. Es tal la intensidad de esa energía desprendida de la actuación de Kool and the gang que, sin lugar a duda, dicho concierto figura entre los eventos culturales de mayor trascendencia que han tenido lugar en Cuba en este año.

Sin embargo, puede que para lectores de otras latitudes resulte algo incomprensible este nivel de empatía entre músicos norteamericanos y nuestro pueblo, si se tiene en cuenta la presencia del agudo conflicto bilateral entre ambos países desde hace 50 años. No obstante, en Cuba jamás se ha promovido un sentimiento antinorteamericano, mucho menos en el terreno de la cultura. Los cubanos tenemos muy claro en nuestra proyección cotidiana cuándo es necesario desfilar frente a la Oficina de Intereses de los EE.UU. en Cuba —inmueble ubicado a tan solo metros de la Tribuna— para expresar nuestra protesta por los desmanes de la administración de turno en la Casa Blanca, a diferencia de su satisfacción por haber visto una buena película, de aplaudir a sus deportistas que nos han visitado, de honrar a prestigiosos científicos o de asumir también como nuestra una música cuyas raíces comunes funcionan como vías de entendimiento para manifestar admiración y respeto mutuos.

Cuando el musicólogo Leonardo Acosta escribe que «las interrelaciones e influencias recíprocas en las expresiones musicales de Cuba y de los EE.UU., sobre todo en música popular, han sido de tal magnitud que resulta casi imposible historiar una sin al menos mencionar la otra»¹, nos advierte acerca de la existencia de la poderosa corriente de

una marea que ininterrumpidamente ha tenido lugar entre ambas orillas desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. La cercanía geográfica que nos otorga la condición de vecinos a perpetuidad y que la música popular esté marcada por un común acervo africano, son condicionantes que explican el proceso de intercambios y de préstamos recíprocos entre los músicos de dichas naciones.

Desde el nacimiento del jazz hacia finales del siglo XIX,

pasado siglo, una personalidad de nuestra cultura como el pianista Ernesto Lecuona interpretaba en La Habana «Rhapsody in Blue», de Gershwin, a tan solo meses de estrenada. Si para los años 40, Glenn Miller trabajaba lo cubano en la pieza «Rumba Jumps», por su parte Benny Moré, El Bárbaro del Ritmo, cuenta en su repertorio con temas de Glenn Miller. Una figura como el cantante Nat King Cole es imprescindible para la evolución del filin en maestros del género como José Antonio Méndez y César Portillo de la Luz.

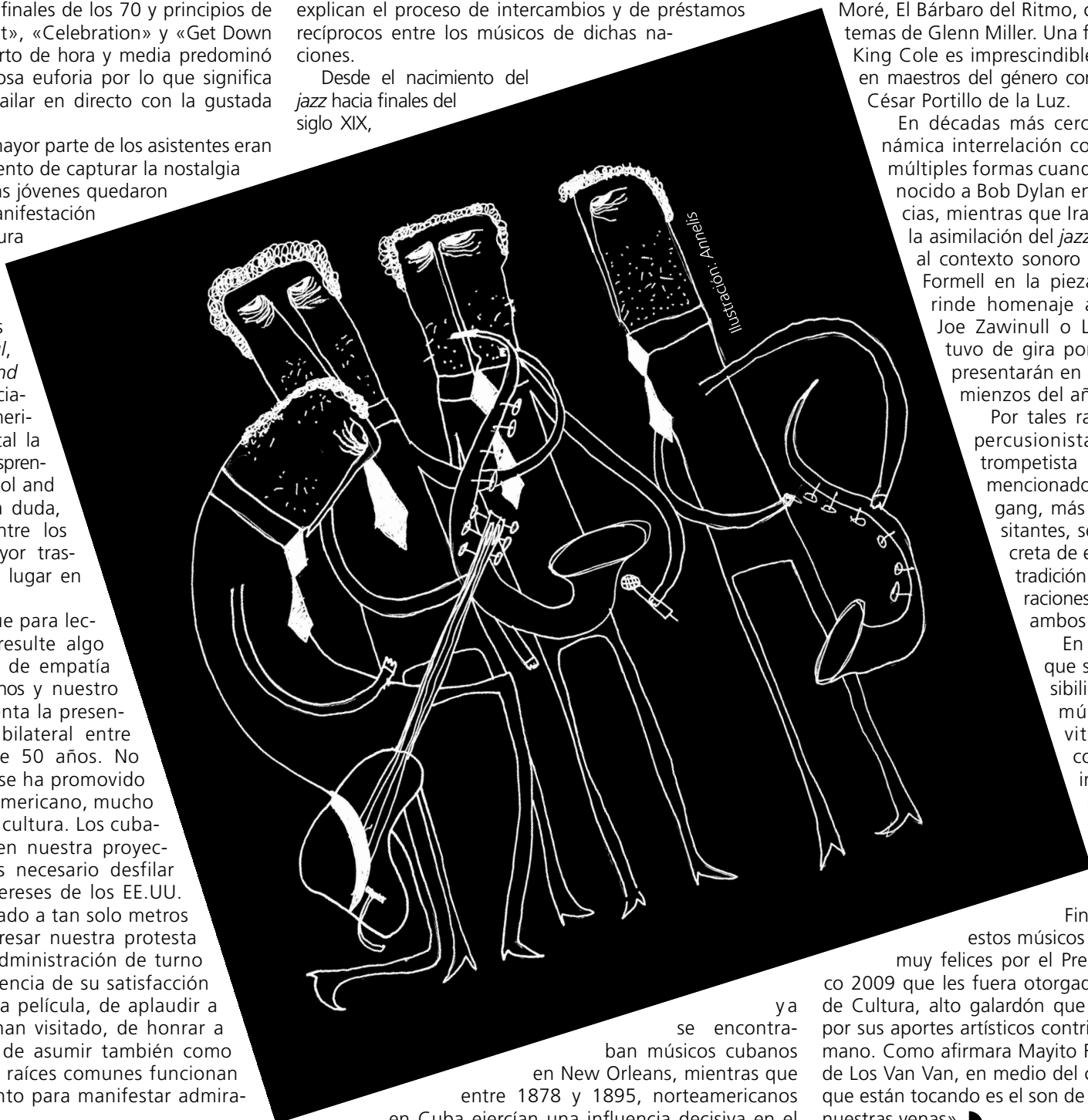
En décadas más cercanas al presente, esta dinámica interrelación continúa manifestándose de múltiples formas cuando Silvio Rodríguez ha reconocido a Bob Dylan entre sus principales influencias, mientras que Irakere y Síntesis representan la asimilación del jazz y del rock respectivamente al contexto sonoro cubano, a la vez que Juan Formell en la pieza «Tim-pop con Birdland» rinde homenaje al músico norteamericano Joe Zawinull o La Charanga Habanera estuvo de gira por EE.UU. y Los Van Van se presentarán en 14 ciudades norteamericanas a comienzos del año.

Por tales razones, la participación del percusionista Yaroldi Agüero y del trompetista Alexander Agüero en el mencionado concierto de Kool and the gang, más que una cortesía de los visitantes, se trata de la expresión concreta de esa afinidad histórica, de esa tradición añejada por anteriores generaciones de músicos procedentes de ambos pueblos.

En tal sentido, no es casual que se les haya planteado la posibilidad de grabar un disco con músicos cubanos como invitados por lo que tampoco debe extrañar que los integrantes de Kool and the gang se manifestaran gratamente complacidos por el encuentro con el tesorero Pancho Amat y su grupo Cabildo del Son.

Finalmente, resulta obvio que estos músicos norteamericanos se sientan muy felices por el Premio de Honor de Cubadisco 2009 que les fuera otorgado por Abel Prieto, ministro de Cultura, alto galardón que se confiere a músicos que por sus aportes artísticos contribuyen al mejoramiento humano. Como afirmara Mayito Rivera, uno de los vocalistas de Los Van Van, en medio del concierto de la Tribuna: «Lo que están tocando es el son de ellos que también corre por nuestras venas». ▀

1. Leonardo Acosta: «Interinfluencias y confluencias en la música popular de Cuba y de los EE.UU.», en Rafael Hernández y John H. Coatsworth: *Culturas encontradas: Cuba y los EE.UU.*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2001, p. 33.



ya se encontraban músicos cubanos en New Orleans, mientras que entre 1878 y 1895, norteamericanos en Cuba ejercían una influencia decisiva en el desarrollo del teatro bufo de aquellos tiempos.

Como quien sumerge las manos en las redes del tiempo, no importa el segmento de espacio escogido, abundan los ejemplos de semejante correspondencia cultural. Cuando el compositor y pianista George Gershwin escribió su «Cuban Overture» en la década de los años 20 del



Narrativa

Anna Lidia Vega Serova

Invitación al

Al parecer, era muy tarde. Había perdido toda noción del tiempo y me sorprendió encontrar afuera una noche profunda. Las calles estaban desiertas, salvo por los gatos que buscaban cualquier cosa en los latones y uno que otro carro que cortaba el silencio de manera tenaz. Caminé sin reparar por dónde; caminé mucho, imaginando que era la única habitante de la tierra, la dueña del mundo, todopoderosa y libre. Al escuchar unos pasos, volví a la realidad. Me asusté, quise correr, pero quedé clavada en aquella esquina, mientras alguien se acercaba más y más. Ya podía verlo, una silueta siniestra... Me encogí, preparada para lo peor, pero el desconocido pasó sin detenerse y comenzó a alejarse. Entonces tuve el deseo de llamarlo, de seguirlo, de impedirle que se marchara así, sin prestarme atención...

Esperé rato ahí parada, luego seguí andando, sin destino ni fin. Estaba exhausta, pero la inercia me mantenía en movimiento. Varias cuerdas delante con una inquietud creciente comencé a identificar el lugar. Hacía años que no iba por ahí y jamás lo había visto de noche. Me subí en el muro arañándome las rodillas, salté al otro lado y ya me encontraba dentro del cementerio.

Experimenté una ansiedad tonificante, un cosquilleo en las venas. Ya no deseaba estar cerca de otras personas, había descubierto el sitio donde no me sentía sola, rodeada por tantas mujeres y niños de piedra. Le acaricié las alas a un ángel triste, arreglé las flores encima de una lápida, paseé lentamente por los senderos. En un banco cubierto por pétalos de framboyán me senté a descansar, miré al cielo y me di cuenta de que hacía muchísimo que no lo veía. Una luna dolorosamente blanca colgaba justo sobre mi cabeza, rodeada por infinidad de estrellas, tantas que el cielo parecía pálido...

Me sacó de mi contemplación el sonido de unos pasos, unas voces. No escuchaba las palabras, pero estaban bastante cerca. Me metí apresurada en los arbustos que rodeaban el banco, para esperar a que se alejaran lo más pronto posible.

Sin embargo, fueron directo hacia mí y se sentaron justo donde yo había estado hacía unos instantes. Podía verlos casi detalladamente. Eran dos, una mujer y un hombre. Respiraban muy fuerte y creo que se 'lamián'. Hubiese dado cualquier cosa con tal de desaparecer, de que todo no me estuviese pasando, de morir. Quise cerrar los ojos, pero un sentimiento oscuro me obligó a mirar, mirar interminablemente, como si el destino de mi vida fuera a ser testigo de escenas repugnantes y definitivas.

Poco a poco iban desnudándose encima del banco sin dejar de lamerse. Se tocaban por todas partes, se subían las ropas, se las quitaban uno al otro. Él se bajó el pantalón hasta los tobillos y por un instante pude ver la cosa que se le erguía encima de la entrepierna, enorme y oscura. Ella se inclinó mucho y se la metió en la boca lamiéndola ruidosamente. Él gemía moviendo los dedos entre las nalgas de ella. De repente se estremeció entero, sus dedos se crisparon, su rostro se retorció en guiños estúpidos hasta que se aflojó poco a poco. Ella levantó la cabeza, acercó su cara a la de él y le dejó caer encima una larga y espesa escupida; acto seguido, sacó la lengua y lamíó la baba que acabó de soltar, tropezando con la lengua de él que intentaba alcanzar los restos del espumarajo... «Mi amor —decían— mi amor» —y se lamían despacio, se lamían. Al fin, se vistieron sin dejar de lamerse, se levantaron y se fueron, abrazados y dando tumbos.

Yo me apretaba la boca con ambas manos, temblando violentamente. Mi saliva estaba salada por la sangre de mis labios mordidos. Miré alrededor

buscando un punto de apoyo, algo que me aliviara el horror que sentía, pero las esculturas de piedra sonreían indiferentes. Entonces me apuré por abandonar el lugar que ya me resultaba agobiante.

Comenzaba a amanecer y la ciudad despertaba con pereza. Se encendían las luces en las ventanas, eran más los carros que atravesaban el silencio, unos pocos transeúntes ensimismados se cruzaron conmigo. Estaba cansada de vagar sin destino, pero no tenía absolutamente a nadie a quien acudir. Me aterraba la idea de volver a casa, aunque tampoco podía seguir eternamente fuera.

En la próxima cuadra descubrí un café abierto y entré para aplazar por algunos instantes el regreso.

Era un local pequeño y pulcro. Dos de las mesas estaban ocupadas (por una pareja de ancianos que tomaban café en silencio y un hombre huraño que revolvía algo en un vaso sin decidirse a beber). Me senté en la tercera mesa, vacía,

encendió la radio y el local se llenó de noticias anunciadas por una voz mecánica.

—¿Me permite? —dijo un hombre sentándose a mi lado—. No hay mesas libres...

Asentí, contrariada. Él no reparó en mi rechazo, le pidió un café doble a la dependienta (que hizo una mueca viendo mi pozuco lleno) y me sonrió:

—Lindo día.

Volví a asentir.

—Ella es muda —le explicó la dependienta solícita— o loca. Se ha pasado como una hora ahí sentada sin tocar el pedido, como si esto fuera un círculo de recreo. No sé por qué no se van a los parques o a la terminal. Y yo voy a ver con qué me va a pagar la natilla de chocolate, \$2,50. Esta ciudad necesita de una buena limpieza, hay demasiados vagos, ayer robaron en casa de unos vecinos...



quedando de espaldas a las demás personas y de frente a la ventana. La dependienta se me acercó preguntando qué deseaba y moví la cabeza negativamente. «Tiene que consumir» —insistió. Tomé la carta de sus manos, señalé algo de la lista al azar. «¿Eres muda? —dijo disgustada—. ¿Te comieron la lengua los ratones?» Asentí sin mirarla. «¿Te estás burlando? —subió el tono—. Mira que a los que se creen graciosos nosotros los sacamos a patadas». Alcé la cara y en el lenguaje de señas le pedí de favor que me dejara en paz. No creo que me haya entendido, pero al menos se convenció de mi mudez. Me trajo un pozuco plástico con una pasta oscura dentro, sin dejar de mirarme como a un bicho.

Tras la ventana pude ver que había amanecido por completo. La gente apurada andaba de un lado a otro, de un lado a otro. Toda esa gente que de día parecía tan recatada y de noche hacía porquerías en los cementerios... Alguien

Puse \$ 3,00 sobre la mesa y me largué bajo las miradas curiosas de los presentes.

Necesitaba volver, comprendí que no podía seguir fuera, debía volver lo más pronto posible a casa. Me eran insoportables las personas; en cada hombre veía al del cementerio con su cosa repugnante alzada sobre las piernas, cada mujer me recordaba a su pareja que lamía con deleite aquella asquerosidad.

En casa me recibió el timbre del teléfono. Yo nunca lo cogía, no tenía sentido, pero esta vez corrí hacia el aparato tropezando con los muebles. Levanté el auricular, escuché una voz que decía: «Hola, ¿me escuchas? Hola, hola, no te escucho...». No reconocí quién era, con ese dejo mecánico igual a la de la radio en el café, pero podía tratarse de alguien que tal vez necesitaba darme noticias muy importantes; abrí mucho la boca, hice un esfuerzo y logré expulsar un chillido. Sin embargo, del otro lado se oyó un clic y se cortó la comunicación.

festín de las moscas

Nunca antes me había sentido tan impotente. Me puse a limpiar, por primera vez en mi vida me puse a limpiar mi casa, y el esfuerzo físico me trajo alivio. Abrí todas las ventanas, encendí música muy alto, usé un montón de espuma y ambientador y brillador. Recogí todos los cuartos, metiendo en los clósets las cosas que habían dejado regadas. Eché agua a las plantas de la terraza, boté mis ropas vomitadas y saqué la basura. En el jardín corté algunas rosas para ponerlas en el búcaro encima del piano. No sé si me quedó perfecto, pero acabé totalmente exhausta y bastante complacida.

Estaba oscureciendo cuando por fin me decidí a descansar. Tenía mucha hambre y esta vez me limité a masticar las galletas que sobraron del desayuno, con mucho cuidado para que no me cayeran mal. Debía aprender a cocinar, a lavar la ropa, a usar el gas y la aspiradora y el microondas y ¡tantas cosas! Recordé la nota omitida *ex profeso* durante todo este tiempo. «No la voy a leer —pensé

Ella se encargará de la limpieza y ayudará en lo que necesites. Por favor, cuidate, mi niña, te extrañaré terriblemente, ya te extraño. Esto es insoportable. Ten mucho cuidado con el gas, cualquier cosa, toca en casa de Erminia, la de la esquina, ella es amiga mía, y escríbele en un papelito lo que te haga falta. Ya creciste, Poni, querida, debes comportarte como adulta. Arriba del refrigerador te puse un libro de cocina para principiantes, son recetas sencillísimas, usa la taza de medir que está en la gaveta del medio del aparador. Muchos besos, mi cielo, muchos abrazos, te adoro. Cierra bien las puertas y ventanas antes de acostarte y no leas hasta muy tarde. Volveré pronto, lo juro, cuidate mucho. Te quiere muchísimo, muchísimo,

Verónica.

Las lágrimas me nublaban la vista. Tomé el sobre que estaba junto a la nota y descubrí que estaba repleto de dinero. También

la regaló? —Un pintor que vivía en mi ciudad. —¿Y por qué no suena? —No preguntes tanto, Poni, que te pondrás vieja...», la otra, que le trajo mi madre de la China y sí suena, sus muñecas («Déjame jugar con ellas, por favor, por favor... —No, Poni, ya te he dicho que no son juguetes —¿Y qué son? —No te las puedo dar, pídemme otra cosa.»), su cama, su espejo... *Te quiero mucho, mucho, no sabes cuánto.* Cogí una muñeca intocable, ¿por qué no habría de cogerla? *Te quiero mucho, mucho, no sabes cuánto.* No era más que una muñeca cualquiera, una muñeca vieja. *Por favor, cuidate, mi niña, te extrañaré terriblemente, ya te extraño.* La miré atentamente por todas partes. No, no era una muñeca cualquiera, tenía un hueco entre las piernas. La otra también y la otra; todas. Eran muñecas repulsivas. *Ya creciste, Poni, querida, debes comportarte como adulta.* Las tiré encima de la cama, una a una. «Mi amor —decían— mi amor» —y se 'lamían' despacio, se 'lamían'. *Querida, querida Poni, ya no eres ninguna niña.* Comencé a desvestirlas muy poco a poco. «Ella es muda... o loca... Esta ciudad necesita de una buena limpieza». Entonces les arranqué las cabezas, una a una, despacio. «El error fue tenerla...» Les arrancaba las cabezas y las colocaba encima de la cama junto a las ropas. *Arriba del refrigerador te puse un libro de cocina para principiantes.* Cuando acabé con todas las cabezas, comencé a arrancar los brazos, despacio, despacio. «Mi amor —decían— mi amor» —y se 'lamían'. *Por favor, aliméntate correctamente. Esto es insoportable.* Les zafaba los brazos y los ponía sobre la cama, despacio. *Esto es insoportable.* 'Compre una pizza en la pizzería, añádele mantequilla, queso, jamón...' *No comas demasiada mantequilla, recuerda tu cutis.* Después les quité las piernas, una a una y las coloqué todas encima de la cama. '¡Buen provecho!' Tiré ahí mismo las dos cajitas de música, el álbum con las fotos de la muchacha vestida de novia, todos los carretes de hilo de coser, toda la ropa interior que había en la gaveta. Corrí abajo, tomé la carta de Verónica, el libro de cocina, el sobre con el dinero y el papel con la nota de mi mamá que decía 600.

Creo que mi intención era quemarlo todo, hacer que desaparezca con el dolor, consumido por el fuego. Justo en ese momento sonó el teléfono. Me detuve a su lado, indecisa. Al fin, levanté el auricular. «Hola —dijo la misma voz de por la mañana— ¿Hay alguien ahí? No oigo nada. Hola, ¿me escuchas?» Colgué y volví al cuarto de Verónica. Nada tenía sentido. Ni siquiera quemarlo todo, ni siquiera prenderme candela a mí misma tenía sentido. Miré el montón de trastos amontonados en la cama y sonreí. ¿Qué significado puede tener un bulto de basura? Fui a mi habitación, apagando las luces por el camino, me acosté, me tapé, cerré los ojos y me dormí vacía y limpiamente. ■

Anna Lidia Vega Serova, Leningrado, 1968. Narradora y poetisa. Ha publicado los poemarios: *Retazos (de las hormigas) para los malos tiempos* y *Eslabones de un tiempo muerto*. Se incluyen dentro de su obra narrativa: *Bad Painting* (Premio David, 1997); *Catálogo de mascotas* (Editorial Letras Cubanas, 1999); *Limpiando ventanas y espejos* (Unión, 2000). Su libro *Imperio doméstico* fue merecedor del Premio Dador y de la Mención en el concurso de cuentos Alejo Carpentier 2003. Publicamos en esta ocasión fragmentos de su novela aún inédita *Invitación al festín de las moscas*.



Ilustración: Alejandro Rodríguez



dirigiéndome hacia la mesita—. No necesito leer ninguna nota estúpida—; pero ya la tenía en las manos, ya pasaba los ojos por las líneas, ya estaba leyendo:

Querida Poni:

Sé que tú sabrás comprender, tú eres la más inteligente, la más sensible de nosotras tres. No estaré fuera por mucho tiempo y prometo escribirte todos los días. No pretendo justificarme, mejor hablaremos cuando regrese. Querida, querida Poni, ya no eres ninguna niña; no quiero seguir tratándote como si no entendieras nada del mundo ni de las personas. Por favor, cuidate mucho, aliméntate correctamente y no dejes de estudiar. Tu mamá te dejó dinero para que compres lo que necesites, gástalo racionalmente. No comas demasiada mantequilla, recuerda tu cutis. Te quiero mucho, mucho, no sabes cuánto. No sabes lo que me costó tomar esta decisión. Dos veces por semana irá a verte Adela, la que viene a planchar.

había un papel, una nota de mi madre, adiviné, pero solo tenía escrito 600. El segundo cero estaba algo incompleto, como si al escribirlo hubiera fallado el pulso, o estuviera muy insegura la mano o muy apurada. Me sequé las lágrimas, guardé el dinero y fui a la cocina. Efectivamente, encima del refrigerador estaba el libro. Lo abrí al azar y leí:

'Pizza al instante

Compre una pizza en la pizzería, añádele mantequilla, queso, jamón u otro ingrediente a gusto y colóquela dentro del horno, previamente calentado, por dos o tres minutos. ¡Buen provecho!'

Dejé caer el libro sin fuerzas y comencé a subir las escaleras. *Tú eres la más inteligente, la más sensible de nosotras tres.* Entré en su cuarto, tan desalmado ahora. *No sabes lo que me costó tomar esta decisión.* Su máquina de coser, su cajita de música muda («¿De donde tienes esa cajita, Verónica? —Me la regalaron... —¿Y quién te





DISEÑO
Y CULTURA