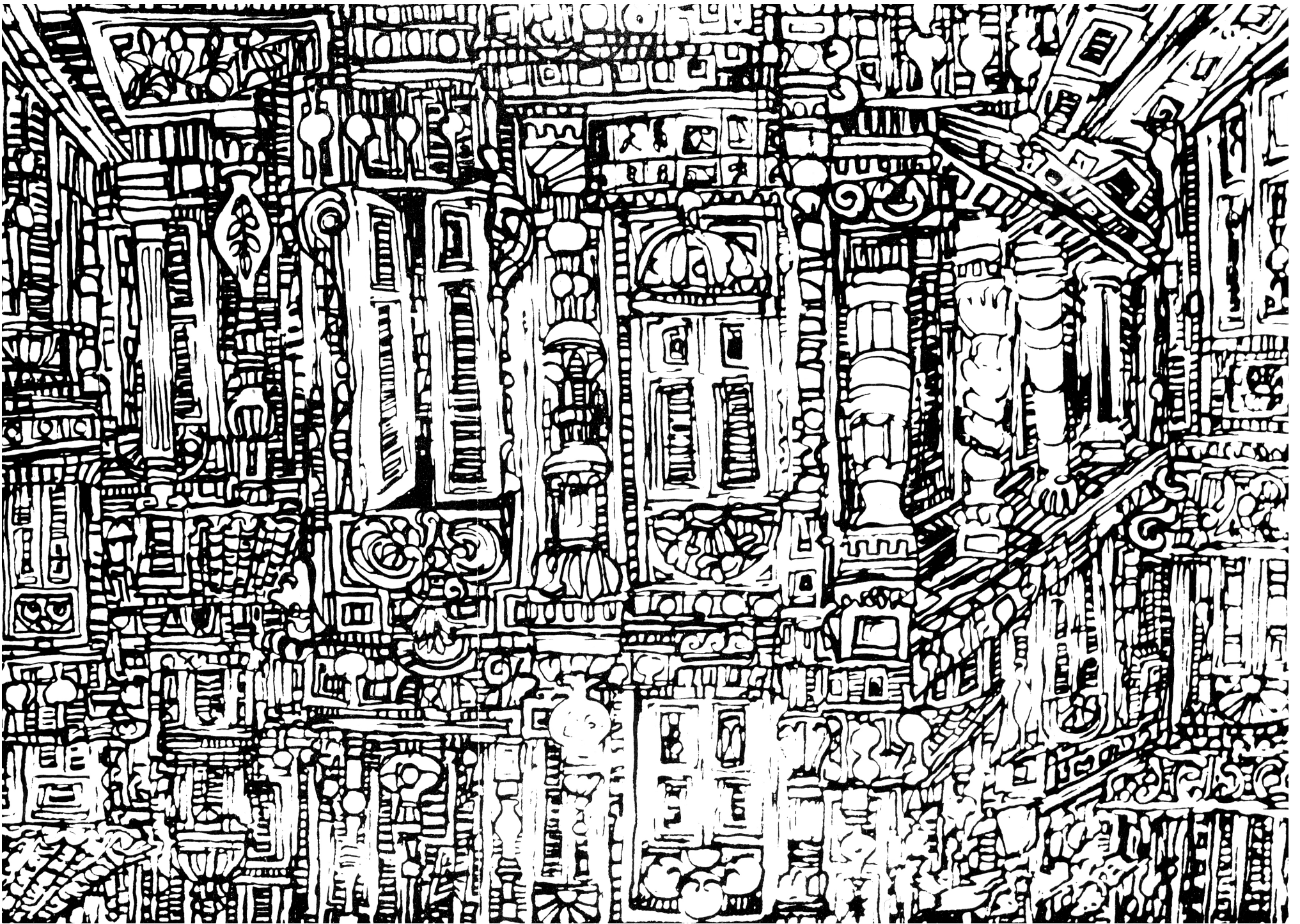


Dossier: **René Portocarrero**

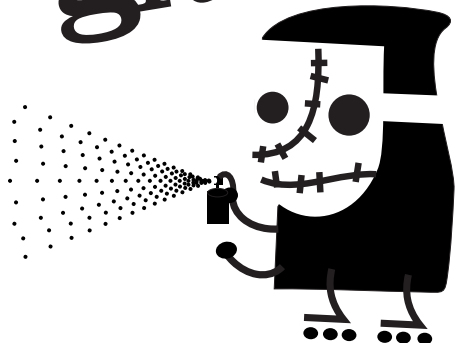


La Universidad cubana y los desafíos del siglo XXI Graziella Pogolotti

ENCUENTRO CON... Tomás Morales, Premio Nacional de Danza 2010

POESÍA de Sigfredo Ariel

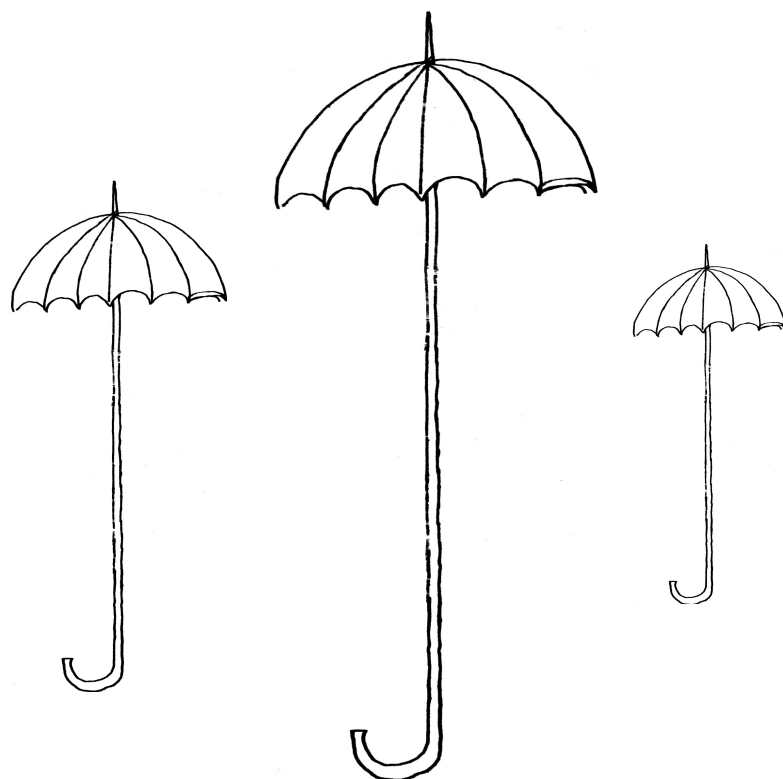
grafiti



Los sueños diseñan las torres secretas en tiempos de vigilia. La máscara desata los pies del danzante y cifra su fijeza. Este es el rostro del mundo en un día de fiesta. Nuestra oscura y exigua voluntad dispone siempre de la multiplicidad de sus dones, pero solo elige la máscara para sentirse liberada.

René Portocarrero: «Prólogo» a *Máscaras*.

La Habana, Bernardo Pino y Alberto Ruiz de Villa, editores, 1955, s/p.



Dossier

- 3 El artista de las máscaras en el ámbito de Orígenes
ROBERTO MÉNDEZ
- 6 Portocarrero sobre el lienzo
CIRO BIANCHI ROSS
- 8 René Portocarrero
ALEJO CARPENTIER
- 9 Dos genios andan sueltos
RAÚL MARTÍNEZ
- 10 Un cartelista llamado René Portocarrero
JORGE R. BERMÚDEZ
- 11 Un mapa para dibujar lo cubano. Entrevista con Hilda Esther Davis Portocarrero
CELIA MEDINA LLANUSA
- 12 La Universidad cubana y los desafíos del siglo XXI
GRAZIELLA POGOLOTTI
- 14 Medios de comunicación y democracia. Cómo se excluyó al pueblo del gobierno y cómo se le convenció de lo contrario
ÁNGELES DIEZ

Encuentro con...

- 16 Tomás Morales, Premio Nacional de Danza 2010
«Mi vida entera ha sido una gran suerte»
MARIANELA GONZÁLEZ

Poesía

- 18 Aunque mi casa pertenezca por entero al banco / Tema para jóvenes rapsodas / El negro Aponte / Noticiero del mediodía / De regreso a La Habana / Desayuno con muchacha / Sexteto Marabú / Geopolítica
SIGFREDO ARIEL

Papeles de vuelta

- 20 Homenaje a René Portocarrero
JOSÉ LEZAMA LIMA

La Crónica

- 21 El elefante y el boxeador
AMADO DEL PINO

La Mirada

- 22 Queloides: más que una herida. Raza y racismo en el arte contemporáneo
MABEL MACHADO

Retablo Abierto

- 24 Armando Morales: 70 años polémicos e inolvidables
RUBÉN DARÍO SALAZAR

La Butaca

- 25 Medio siglo de una cercanía paradigmática
JOEL DEL RÍO

Libros

- 26 *La luz, bróder, la luz*, de Sigfredo Ariel. Querer ser poeta y triunfar en el empeño
CIRA ROMERO
- 27 Asedios de (y hacia) Kafka
GEOVANNYS MANSO

La compactera

- 28 Síntesis. *Habana a flor de piel*
JOAQUÍN BORGES-TRIANA

La otra cuerda

- 29 *World Music*, en Cuba y el mundo
GUILLE VILAR

El Cuento

- 30 Querida maestra:
LAIDI FERNÁNDEZ DE JUAN

Secciones

Dirección editorial:

Nirma Acosta

Edición:

Roberto Méndez
Marianela González

Redacción:

Yinett Polanco
Martha Ivis Sánchez
Mabel Machado
Liliana Rodríguez
Shellyan Arrocha

Corrección:

Odalys Borrell
Mey Ramírez

Diseño:

Víctor Junco
Alejandro Rodríguez

Realización:

Isel Barroso

Webmaster:

René Hernández

Análisis de información:

Yunieski Betancourt

Correspondencia:

Madelín García

Consejo de Redacción:

Julio C. Guanche, 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.

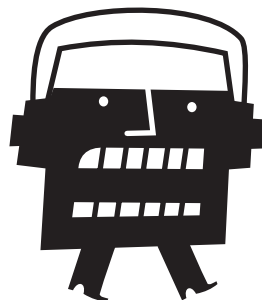
Calle 5ta. no. 302 esq. a D,
Vedado, Plaza de la Revolución,
CP 10400, Cuba.

Impreso en los Talleres
del Combinado Poligráfico Granma

ISSN 2218-0850

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

Precio: \$1.00





Dibujos: René Portocarrero

El pintor de las Floras

Fue repentino el pacto de René Portocarrero y la parca, aunque mucho se haya dicho de su vida desgastada por el alcohol y el sufrimiento ya para 1985. La obra del artista se detuvo por primera vez y para siempre desde que en su infancia conociera el goce de la creación. Dejaron de proliferar los lienzos, las acuarelas, los dibujos, las cerámicas y los vitrales que solo se habían interrumpido temporalmente, mientras el hombre viajaba a otro país y el alma se quedaba en Cuba.

Poco confesó a la prensa quien, sin embargo, se conocía por sus charlas amenas en familia y conversaciones deleitables con amigos cercanos. A escasas personas corresponde el privilegio de haberlo escuchado describir su yo más íntimo, que desde afuera, otro tal vez pueda dibujar como un alfilerero en el cual se enganchan felicidad, lujo, dolor, pobreza, buen humor, incompreensión, celos, fama y compromiso.

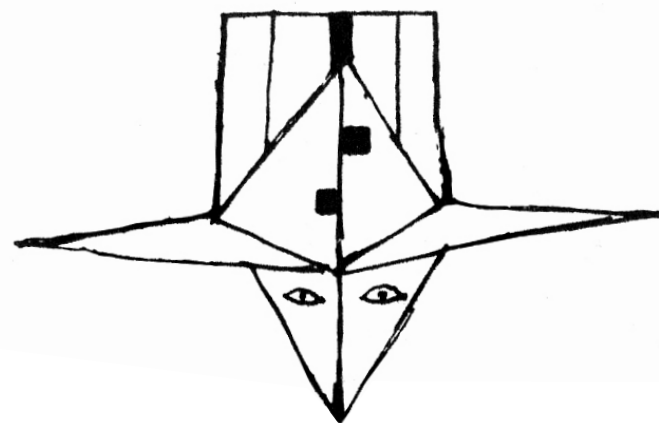
La crítica llovió sobre su trabajo desde que en 1934 presentara su primera exposición en el Lyceum de La Habana. Los papeles que faltan sobre la vida privada de Portocarrero, abundan sobre la trascendencia de este pintor de la llamada Segunda Vanguardia de la plástica cubana. El fenómeno que algunos definen como arte de estilo barroco —el primero de ellos, Alejo Carpentier— y que germinó casi al margen de la escuela, dejó huellas

en las revistas *Verbum*, *Espuela de Plata*, *Orígenes* y *Tricontinental*; en la Cárcel de La Habana; en la Iglesia de Bauta; en el Museo de Arte Moderno de Nueva York; en la cerámica de Santiago de Las Vegas; en el restaurante Las Ruinas, del Parque Lenin; en la cartelística del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos; en los salones más importantes del Consejo de Estado y de Ministros de la República; en el Teatro Nacional de Cuba; en el Museo Nacional de Bellas Artes y en muchos otros espacios.

Habría que preguntarse si cientos de cuartillas, tantas palabras, han llegado alguna vez a comprender el cosmos agazapado detrás de los interiores del Cerro, los *Carnavales*, los diablillos, las máscaras y las *Floras* que Portocarrero quiso poner en colores para hablar de lo cubano. De todos modos, no sobraré nunca, para lograr explicar la quintaesencia de esta obra, el intento de tomar la máquina del tiempo y el lente del curador, volver sobre su niñez espléndida, las mudanzas de la familia, los días de hambre, la amistad con Lezama o con Mariano, el vuelco de 1959, las exposiciones, el vínculo con mujeres rebeldes como Celia Sánchez y Haydée Santamaría, los poemas propios, el país y el amor.

Hay una luz amarilla encendida en una ventana sobre un lienzo de La Habana. Puede ser René Portocarrero, quien espera frente al mar.

El artista de las máscaras en el ámbito de Orígenes



Roberto Méndez

Al estudiar el legado plástico de René Portocarrero, se hace evidente la rica simbiosis que su poética establece con los presupuestos del grupo Orígenes. Volcado en la reinvención de lo insular, a partir de una mirada que organiza de manera barroca los fragmentos de realidad de los que va a apoderarse, sus *Máscaras*, sus *Carnavales* o sus *Ciudades* son de la misma estirpe que esas vastas construcciones de nuestro pensamiento que son *Tratados en La Habana*, de José Lezama Lima o *Lo cubano en la poesía*, de Cintio Vitier. Se trata de una impronta generacional, más allá de cualquier manifiesto, traducida en una voluntad de rescate y reedificación de una tradición nacional como escudo contra la trivialización y el sinsentido.

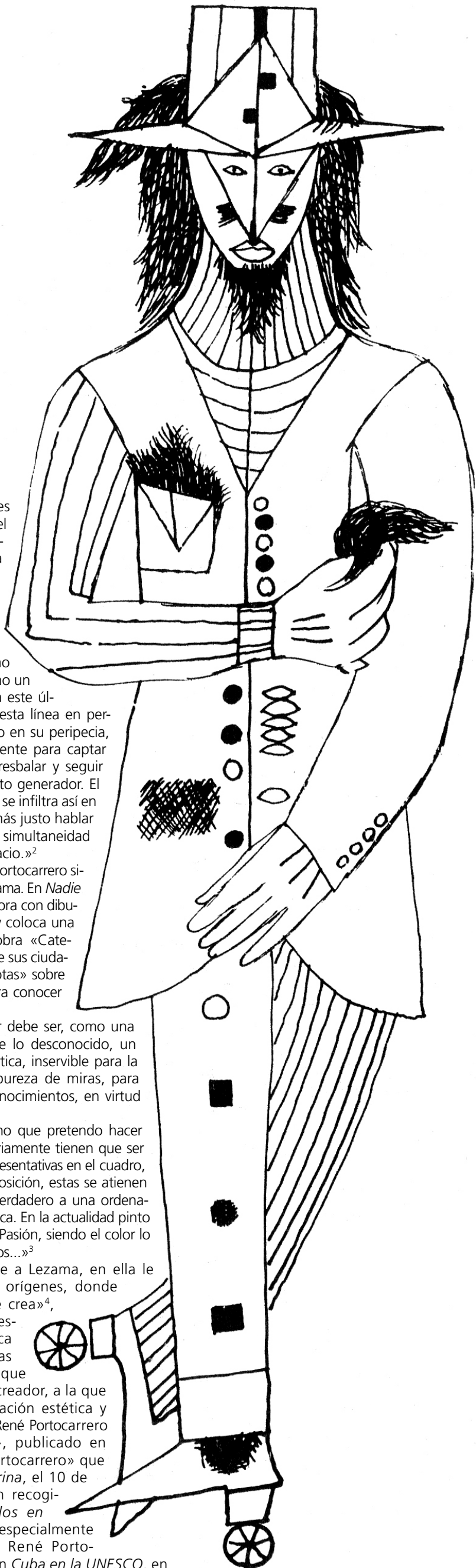
El artista estuvo vinculado a los empeños congregantes de Lezama desde muy temprano. Ya en el segundo número de *Verbum*, en agosto de 1937, aparece su poema «Distante voz y signo», en el que el creador busca la ruptura con ciertas rutinas verbales y pictóricas para entrar en lo secreto y prohibido:

Recomenzando siempre retornan las palabras que descienden directas de la flor circuncisa. El cristo de la estampa me atormenta la aurora. La lista de sus dardos llegando están al sueño, de adolescencia ardido, de ese niño que mira fijamente a los ojos de la noche dormida.¹

Su presencia en el proyecto de *Espuela de Plata* fue todavía mayor. No solo fue uno de los siete que «aconsejaban» dentro de su redacción, sino que dibujó el logotipo de la publicación en el que una mano abierta muestra en la palma la espuela argentada que tiene algo de brújula, junto a ella hay una paloma de trazos muy sumarios. Curiosamente, este solo se empleó en las dos primeras entregas. Además colocó dibujos sumamente elaborados en los números segundo, quinto y sexto.

Fue precisamente en esta revista donde apareció uno de los primeros textos verdaderamente significativos sobre su obra: «Enlaces de líneas en Portocarrero», de Guy Pérez Cisneros. Allí este crítico, tempranamente fallecido, se complace en el rigor de su dibujo y en la condición poética de sus creaciones, pero su reflexión





va más allá, hacia las relaciones entre la obra del creador con el mundo real y con el tiempo. Estamos a la vez ante el juicio crítico, la especulación filosófica y la mirada poética cuando leemos:

«No se puede hablar de la línea en Portocarrero como de un hilo tendido. Tiene siempre valor genético. Solo se concibe como un punto en desplazamiento; como un vector sin punto final y que ansía este último en cada instante. [...] Con esta línea en perpetuo desarrollo que apresa al ojo en su peripecia, nuestra mente se muestra impotente para captar con un 'vástago' la obra. Debe resbalar y seguir la misteriosa continuidad del punto generador. El tiempo a la par que el movimiento se infiltra así en la obra y en esos dibujos resulta más justo hablar de simultaneidad que de espacio, simultaneidad de dos tiempos que no crean espacio.»²

Más allá de cualquier escisión, Portocarrero siguió vinculado a los empeños de Lezama. En *Nadie parecía* (1942-1944) no solo colabora con dibujos en los números V, VI, VII y IX y coloca una reproducción de su importante obra «Catedral», que es un remoto anticipo de sus ciudades, sino que da a la luz unas «Notas» sobre su quehacer, muy importantes para conocer sus presupuestos estéticos:

«El arte para el artista creador debe ser, como una profunda y misteriosa llamada de lo desconocido, un conservarse virgen de toda dialéctica, inservible para la conservación de una necesaria pureza de miras, para poder así recrearse en nuevos conocimientos, en virtud de gracia y nobleza primitivas [...]

«[...] Que no pinto 'cosas', sino que pretendo hacer pintura. Y que si las cosas necesariamente tienen que ser parte, formas substancialmente representativas en el cuadro, o mejor dicho, dentro de la composición, estas se atienen siempre cuando el momento es verdadero a una ordenación misteriosa de la intuición estética. En la actualidad pinto Cristos y Catedrales y temas de la Pasión, siendo el color lo determinante estéticamente en ellos...»³

Su obra atrajo especialmente a Lezama, en ella le obsesionaban «el tema de los orígenes, donde se instala la raíz del porqué se crea»⁴, el diálogo que este quehacer establece con la tradición plástica cubana y europea, así como las ricas posibilidades exegéticas que encontró en la pintura de este creador, a la que llegó a buscar una fundamentación estética y hasta teológica en textos como «René Portocarrero y su eudemonismo teológico», publicado en *Nadie parecía*, «Máscaras de Portocarrero» que vio la luz en el *Diario de la Marina*, el 10 de julio de 1955 —ambos fueron recogidos después en *Tratados en*

La Habana— y muy especialmente en el «Homenaje a René Portocarrero», aparecido en *Cuba en la UNESCO*, en

agosto de 1964 y posteriormente incluido en *La cantidad hechizada*.

Respecto a los «orígenes», Lezama descubre que: «Así Portocarrero, el de los dibujos y el de los óleos, el que habla y el que calla, está todo dominado por la rica apetencia de sus orígenes, dándonos el testimonio de lo primero que él vio que se hizo»⁵. Origen significa aquí no solo retorno a la infancia, recuperación de un paraíso perdido, nostalgia de la vida familiar tradicional, sino, sobre todo, reflexión sobre la vasta herencia que se oculta en el pasado cubano y comprende a todo el universo, a cuyas fuentes es necesario volver para un reconocimiento de nuestra condición, garantía esencial para la autenticidad del hecho artístico.

Si Lezama considera «la problemática contemporánea del conocimiento de todos los estilos»⁶ como una especie de juego que encubre una pobreza esencial, opone a ella el que al pintor «siempre la obra se le muestra como un conjunto que ha sido 'iluminado' en un 'instante'»⁷, lo que equivaldría a lo que el propio Lezama ha definido como el «súbito» en su «Sistema Poético». Esta cualidad le hace ver una supuesta desaparición de la antinomia genérica dibujo-pintura, pues «lo cuantitativo simbólico que comienza en sus dibujos, es después trasladado, en forma intensivo-figurativa, a sus óleos, para admitir tan solo el relieve, la feria y el testimonio irrecusable»⁸. Ambos géneros rompen sus fronteras dado el sentido que el artista les otorga, que tiende a unificarlos en una sola poética:

«Sus dibujos inician aventuras, como sus óleos son los finales de Ulises, definiendo sus recuerdos. Allí Portocarrero intenta llegar a lo diferenciado por lo indiferenciado, a lo intemporal por lo histórico. Prueba exhalada por un anhelo de últimas posibilidades de llegar a una inserción de la gracia individual en la *res extensa*.»⁹

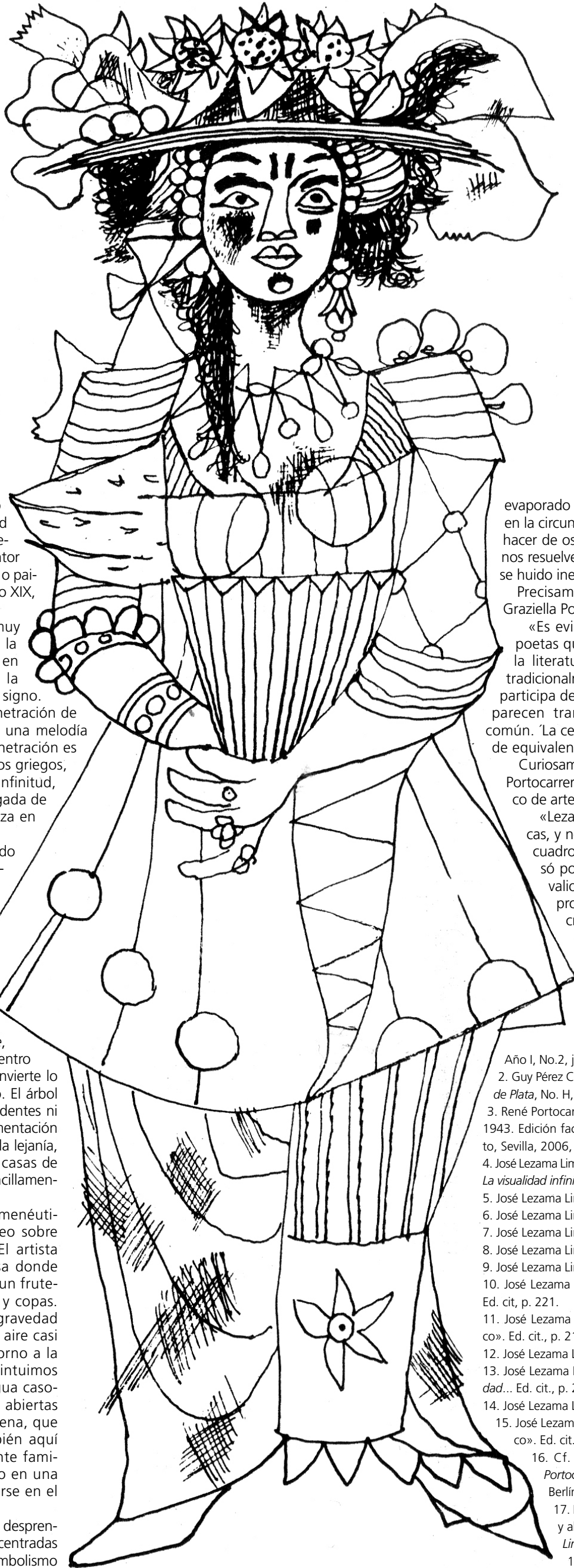
En «Máscaras de Portocarrero» se nos dice:

«Alcanzar una madurez que proeza en la jerarquía de las formas, que es el espléndido caso excepcional de Portocarrero, significa alcanzar cualidades y esencias que se van reiterando en las generaciones. Nuevos hombres luchan por las esencias, que ni son nuevas pues flotan como arquetipos de lo temporal, y están repitiendo un cuerpo, un aliento, que alcanzó el misterio de sus analogías. ¿No existen hoy las constantes de jabinas, halos, sonrisas, manzanas, gatos y guitarras? He ahí nombres que se aclaran, cuerpos que acuden de nuevo como en los conjuros órficos.»¹⁰

Para el escritor, Portocarrero ha llegado a poseer «lo indiferenciado», el secreto último que permite insertarse en una forma estilística previa y esto está asociado también con el cultivo de una artesanía, una tradición del oficio que «libera al yo de las cenizas de su descenso último»¹¹, por eso puede elogiar que sea capaz de pintar «algunas escenas de la Pasión, como un primitivo teutón», refiriéndose a sus cuadros «Crucifixión» y «Entierro de Cristo», creados en 1943, por encargo del presbítero Ángel Gaztelu para la Iglesia de Bauta.

Aunque Lezama se regodee en la riqueza formal del barroquismo del pintor, prefiere subordinar este a una idea poética cuyo fundamento es lo trascendente, de ahí su aventurada definición del método creador del artista, al que deriva de la poesía inglesa: «Cada vez que él aseguraba un elemento de lo cercano colonial, verja o arco coloreado, le provocaba lo que es frecuente en la lírica inglesa, a *distance landscape*, una impulsión para caer en las tierras más distantes»¹².

En este asunto abundará el escritor más de dos décadas después en su «Homenaje a Portocarrero». Allí teoriza sobre



el efecto de la «lejanía», empleando el concepto poético de *inscape* —acuñado por el poeta Gerard Manley Hopkins— destinado a expresar el «secreto ontológico» y la «forma interna» cuando el pintor apresa la lejanía en una imagen, frente al *landscape* o paisaje tradicional como lo concebían los pintores del siglo XIX, un Turner, por ejemplo:

«La lejanía se convierte en un hecho que muy pronto el pintor convierte en una imagen, pero la imagen reobra sobre el sujeto, convirtiéndose en una forma interna, que es al propio tiempo la forma interna de la materia en su devenir y en su signo. El primer envío del hecho cumplido nos da la penetración de la imagen en el sujeto, pero el *inscape* produce una melodía que desovilla la forma interna. La forma de la penetración es la etapa última de la materia, tal como la vieron los griegos, la melodía de la forma interna se resuelve en la infinitud, en el crecimiento en la escala de Jacob, con la llegada de esa melodía que rompe la planicie de la semejanza en la eternidad.»¹³

Al *inscape* se une la imagen del árbol, concebido como el centro, alrededor del cual se funda una estructura, el que une lo alto con lo bajo, lo oscuro con lo luminoso, es el fundamento de la identidad, el que otorga gravedad a cualquier creación. Los interiores y ciudades que inventa el artista pueden ser reconocidos como cubanos por la existencia de ese árbol:

«Portocarrero demuestra la medida que han ido integrando sus visiones, que toda ciudad se sustenta en la imagen, como toda casa tiene su raíz en la forma interna, en el *inscape*, en la melodía que devuelve la penetración. En el centro de toda casa hay una estructura, un árbol, que convierte lo real en sacramental, lo sacramental en germinativo. El árbol en el centro de la casa logra un tiempo sin antecedentes ni consecuentes, un tiempo resguardado de su fragmentación en los anillos de la serpiente. En lo inmediato y en la lejanía, el cubano sentirá siempre esas ciudades y esas casas de Portocarrero, como una imagen que tocó el árbol. Sencillamente, como un árbol.»¹⁴

Uno de los ejemplos más notables de la hermenéutica lezamiana está motivado por «La cena», óleo sobre tela de René Portocarrero, pintado en 1942. El artista reúne a cuatro personajes en torno a una mesa donde la riqueza se limita a una fuente con dos peces, un frutero coronado por la piña, una botella, una jarra y copas. La dignidad de las figuras, el aire de reposo y gravedad con que toman la breve colación, les otorga un aire casi sobrenatural. La visión del pintor se cierra en torno a la mesa, hay pocos detalles del comedor, aunque intuimos por el frutero barroco que se trata de una antigua casona colonial; por la mariposa, que hay ventanas abiertas a una galería o patio; y por el colorido de la escena, que la luz debe estar filtrada por una luceta. También aquí lo doméstico y la fantasía se funden, el ambiente familiar ha accedido a lo simbólico, se ha convertido en una especie de icono protector. El poeta va a centrarse en el simbolismo de la obra:

«Vemos aquí el simbolismo como un tiempo entre un desprendimiento y una penetración, y no a cuatro figuras centradas por una bandeja con los peces cruzados. El simbolismo

evaporado por la obra es lo que nos permite la entrada en la circunstancia de su creador, y así 'La cena' que logra hacer de oscuras definiciones un solo centro inapresable, nos resuelve aquello que cultivado por fragmentos hubiese huido inevitable.»¹⁵

Precisamente, a propósito de «La cena», afirman Graziella Pogolotti y René Vázquez:

«Es evidente su relación en este momento con los poetas que, en torno a José Lezama Lima, forman en la literatura cubana contemporánea la denominada tradicionalmente 'generación de Orígenes'. Portocarrero participa de forma activa de esa experiencia, y sus obras parecen transposiciones plásticas de esa sensibilidad común. 'La cena' participa en cierto sentido de ese mundo de equivalencias.»¹⁶

Curiosamente, años después de la muerte del escritor, Portocarrero negó en una entrevista la condición de crítico de arte al poeta:

«Lezama no fue un verdadero crítico de artes plásticas, y no siempre tuvo facilidad para determinar si un cuadro era bueno o no. Pero desde joven se interesó por la pintura y logró reunir una colección muy valiosa [...] Por otra parte, su imaginación era tan prodigiosa, que el artista sobre el cual Lezama escribía quedaba complacido y recibía con satisfacción sus elogios.»¹⁷

A pesar de esto, hoy no podríamos desligar a Portocarrero de las singulares exégesis de Lezama ni podríamos imaginar a Orígenes sin su obra suntuosa y entrañable. ■

1. René Portocarrero: «Distante voz y signo». En: *Verbum*, Año I, No.2, julio-agosto, 1937, p. 41.
2. Guy Pérez Cisneros: «Enlaces de líneas en Portocarrero». En: *Espuela de Plata*, No. H, agosto, 1941, p. 24.
3. René Portocarrero: «Notas». En: *Nadie parecía*, No. VII, marzo-abril, 1943. Edición facsimilar, prólogo de Gema Areta Marigó. Renacimiento, Sevilla, 2006, pp. 83-85.
4. José Lezama Lima: «René Portocarrero y su eudemonismo teológico». En: *La visibilidad infinita*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1994, p. 217.
5. José Lezama Lima: *Ibidem*.
6. José Lezama Lima: *Ibidem*.
7. José Lezama Lima: *Ibidem*.
8. José Lezama Lima: *Ibidem*.
9. José Lezama Lima: *Ob. cit.*, p. 219.
10. José Lezama Lima: «Máscaras de Portocarrero». En: *La visibilidad...* Ed. cit., p. 221.
11. José Lezama Lima: «René Portocarrero y su eudemonismo teológico». Ed. cit., p. 219.
12. José Lezama Lima: *Ibidem*.
13. José Lezama Lima: «Homenaje a René Portocarrero». En: *La visibilidad...* Ed. cit., p. 228.
14. José Lezama Lima: *Ibidem*.
15. José Lezama Lima: «René Portocarrero y su eudemonismo teológico». Ed. cit., p. 214.
16. Cf. Graziella Pogolotti y Ramón Vázquez Díaz: *René Portocarrero*, Colección El Mundo del Arte, Editorial Henschel, Berlín, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1987.
17. René Portocarrero y Raúl Milián: «En dos trazos y algunas pinceladas». En: *Cercanía de Lezama Lima*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986, p. 35.

Portocarrero sobre el lienzo

Ciro Bianchi Ross

René Portocarrero nunca tiene una idea preconcebida al enfrentarse a una tela en blanco. Sorprendido siempre por las formas y la composición, su pintura ha ido surgiendo espontáneamente, como una planta, en un juego dramático en que formas y colores se entrecruzan. Trabaja diariamente y gusta hacer suya una sentencia de Picasso: «No busco, encuentro». Sin embargo, hay más de una Flora con el perfil cambiado cinco veces y paisajes de La Habana que de tan retocados en un afán de «siempre querer más», se han convertido en una nada plástica. No busca, encuentra. Pero tiene días en los que no encuentra nada y días en los que encuentra tres veces.

No hace mucho tiempo puso fin a su colección de *Carnavales*, catarsis de su memoria visual y suerte de diario íntimo, declarada ya parte del patrimonio nacional, y cuya presentación en la Fundación Pompidou, de París, es inminente. Casi al mismo tiempo, la Flora se internacionalizó cuando la Federación de Mujeres de Japón la tomó como símbolo de la paz en uno de los aniversarios de las masacres de Hiroshima y Nagasaki.

El año de 1977 fue para el pintor un período de trabajo fecundo. Su pintura actual continúa la temática de siempre. Suele enamorarse de un tema y adentrarse en él hasta agotar todas sus posibilidades. Así han surgido a lo largo de su vida artística figuras de carnaval, diablitos, santos populares, paisajes de La Habana, catedrales, plazas, mariposas, árboles, mujeres... Todo expresado con un sentimiento ecuménico y dentro de una universalización de las formas.

«Quizá donde mejor pueda apreciarse esto —dice Portocarrero— es en la ornamentación de la colección de *Carnavales*. Hay quienes han señalado en ella las más diversas influencias, desde las hindúes hasta las de los aborígenes de nuestra América, pasando por las de varios folclores del mundo. La colección de *Carnavales* es una especie de homenaje a toda la pintura... Yo no sé si eso de las influencias será cierto o no. Lo que sí es cierto es que mi capacidad de aprehender es muy intensa. Nunca me es ajena una manifestación artística genuina, ante la que siento algo así como un arrebató.»

Esa fue la respuesta cuando le pedí que caracterizara su pintura. Prefiere no hacerlo de otra forma que mediante la demostración de su propia capacidad plástica que para él, aclara, siempre es una incógnita. Por eso, más que barroca, ha deseado que su pintura sea, sencillamente, pintura. Así, sin adjetivos.

Mucho se ha hablado de lo barroco en la pintura de René Portocarrero. En ella puede apreciarse —lo señaló Alejo Carpentier— cómo

el artista logra atrapar «el barroquismo generalizado, viviente y parlero» del que hacen gala la ciudad y sus habitantes. Y es aplicable a ella, asimismo, el concepto de barroco como un arte de la contraconquista americana, esbozado por José Lezama Lima hace más de 20 años. Barroco americano, con su tensión y plutonismo de estilo plenario que abarca formas de vida y sentimiento.

Pero si aplicamos a esa obra el marbete de barroca, dónde encajar entonces todo «lo otro» que hay en ella; dónde quedan la línea nórdica, lo monstruoso románico, el hieratismo indoamericano, el romanticismo criollo, la rigidez bizantina que solo se romperá en los *Carnavales*, lo depurado gótico, la asepsia novecentista... asimilados por el pintor que ha sabido apresar en su obra las más genuinas esencias cubanas.

Guy Pérez Cisneros, un escritor prematuramente fallecido que llevó la crítica cubana de pintura a niveles insospechados, habló, en 1944, de «lo atlántico» en Portocarrero. Quizá ese sea el término —donde la ambigüedad y la precisión coinciden dándose la espalda— que mejor abarque y defina la obra del pintor cubano. «Cruce de Churriguera y de Ingres en el que vence Churriguera. Atlántico que lo destiñe todo. Atlántico teñido de barroco español, iluminado a la vez por una luceta de medio punto románico y por el puro esplendor del Malecón en mediodía».

El cardenal Portocarrero

Portocarrero ha pintado en la soledad y en la pasión. Desde muy pequeño se sintió atraído por los colores de los vitrales de las casas coloniales cubanas, y poco después pintaba ya en grandes telas y con colores de aceite, sin haber recibido predicaciones de nadie porque, dice, «el pintor siempre sabe lo que tiene que hacer».

«Era un niño, pintaba, y mis hermanas eran los periodistas que llegaban a entrevistar al pintor famoso, y mis tías los compradores que se disputaban mis cuadros. En tanto mi padre, un próspero abogado, me proporcionaba lo necesario —telas, óleos, una especie de estudio...— para que diera rienda suelta a mi imaginación. Me decía: René, tú serás el genio de la familia.»

Su infancia estuvo rodeada de todos los cuidados imaginables. Era un niño consentido, mimado, posiblemente, dice él, insoportable. Una institutriz francesa que nunca le enseñó su idioma, aunque sí a cantar en francés «La Marsellesa» —para ella, el símbolo más alto de la cultura de su patria— cuidaba amorosamente sus días. Sin embargo, el niño no las tenía todas consigo: lloraba a menudo, sus noches eran malas, recogía el drama ajeno como una esponja. Su vida, él mismo, eran

un cuento de hadas desenvolviéndose en un mundo de vigilia.

Años después sentiría la necesidad de rebelarse contra el mundo de su infancia y adolescencia. Escribe entonces su poema «Disfrazado voz y signo», con el que incorpora su nombre a la no muy extensa lista de pintores —Picasso, Rousseau, Klee, Arp— que han escrito versos.

Ya por esa época el dolor ajeno era también su dolor. Su progenitor se había arruinado y el pintor comienza a trabajar como taquígrafo para ayudar al sostenimiento de la familia. Cuando mueren sus padres, abandona la casa para vivir como un artista. Entonces conoció el hambre.

Hemos tomado asiento en la sala de estar del apartamento de René Portocarrero. El artista me mira, escucha con atención y despacio, sopesando cada una de sus palabras —es un hombre tímido, muy metido en sí mismo, a quien sus íntimos apodan El Mudo—, responde mis interrogantes. Los cigarrillos, que enciende uno tras otro, van a parar al cenicero después de la segunda chupada.

Lograr el acceso a esta casa es todo un ritual. No basta con establecer la cita telefónica. Ya allí, al reclamo del timbre, un ojo asoma por la mirilla de la puerta. El ojo desaparece y minutos después está allí otra vez. Pero no es el mismo ojo, sino otro. Portocarrero es el primero en mirar. No abrirá la puerta, sin embargo, si Raúl Milián, con quien forma pareja desde fines de los años 30, no da su consentimiento. Ya dentro, es Milián quien hace de inicio los honores al recién llegado hasta que, sin despedirse, se retira a una habitación y desde ella, sin reparo alguno, escucha la conversación y sigue los pormenores de la visita. Sus celos irracionales son también de índole profesional, pues —excelente pintor él mismo— vive supeditado a la fama de su amigo. Esto acrecienta las discusiones inevitables en una relación; discordia que llega a veces a la agresión física cuando René golpea a Raúl con una espátula y este devuelve el golpe con un pisapapel o un tintero. Pronto retorna la calma, al ensimismarse Milián en su lectura de Kierkegaard y replegarse Portocarrero en la pintura.

Pese a todo, Milián se mostrará benevolente conmigo. De otra forma no hubiera consentido que René me obsequiara una «Flora» hermosísima y una buena cantidad de dibujos que me dedicó y firmó con su letra redonda y amuchachada.

Hay muchos libros cuidadosamente colocados sobre el canto del respaldo del sofá. En las paredes, obras representativas de diversas temáticas del artista, así como de Diego Rivera y Landaluze, y un icono del siglo XIII. También, el retrato del cardenal Portocarrero, el político partidario del afrancesamiento del trono español, de quien el pintor se supone

descendiente, según me dice. Cosa que, afirma después, no le importa en absoluto.

Si antes de la Revolución alguien le hubiera dicho que iba a ser uno de los inquilinos de este edificio de lujo, ubicado frente al Hotel Nacional de Cuba, Portocarrero en el mejor de los casos se hubiera echado a reír. Si bien es cierto que a partir de 1953 pudo subsistir gracias a su pintura, durante años se las vio negras para reunir los nueve pesos mensuales que rentaba la habitación que ocupaba.

«Una vez en que no pude pagar el alquiler, el dueño de la casa me desahució y aparecieron unos funcionarios del juzgado que con atril y todo me botaron a la calle. Eran años de hambre extrema, de visitar las tiendas que comercializaban objetos de arte y ofrecer, por ejemplo, tres acuarelas y recibir esta respuesta: 'Bien, le damos 12 pesos, pero usted nos trae una acuarela más'. Y volver yo a mi casa, pintar de prisa y regresar a la tienda con el pedido.

«En una ocasión, un hombre adinerado se encaprichó con una de mis piezas y me dijo que si se la ponía en su casa, me la compraba. Sin convenir precio, mi amigo el pintor Víctor Manuel y yo la llevamos a pie hasta Miramar...

Era una pieza de buenas dimensiones. El hombre me dio un peso por aquella obra. Pude no aceptárselo, pero eso hubiera equivalido a desandar el camino con la pieza a cuesta y sin un centavo en el bolsillo. Víctor quiso consolarme. Recuerdo que me dijo: '¿Y qué ibas a hacer, René, si no tienes qué comer...?'

«Realmente —concluye Portocarrero— yo pienso ahora en todo aquello y me pregunto cómo pude resistir.»

Fechas para una pintura

Portocarrero es hoy un pintor cotizado. Sus *Interiores del Cerro*, acuarelas pintadas durante los primeros años de la década de 1940, son buscadas con tesón por los coleccionistas. Lo mismo sucede con muestras de otros de sus temas que el pintor interrumpió luego de agotar. Son muchas sus exposiciones personales en Cuba y en el exterior, y es interminable la lista de los museos que cuentan con obras suyas en sus fondos. Va desde el Nacional de Cuba hasta el de Arte Moderno de Nueva York. Asimismo, son incontables los *Portocarrero* que cuelgan en colecciones privadas. Un cuadro del cubano fue la primera obra de pintura moderna que

entró a formar parte de la colección de la reina Isabel de Inglaterra.

Más que de etapas, en la pintura de Portocarrero debe hablarse de temas expresados en una mágica continuación.

«Eso lo ha señalado más de un crítico —dice—. En mi obra hay continuación, no ruptura. Puede resumirse en un solo cuadro y obedece a una misma mano a pesar de que creo que mi pintura tiene todos los estilos y ningún estilo, o un estilo que es una forma de cambios. Es un poco como La Habana, que no tiene ningún estilo arquitectónico y en la que caben todos los estilos.

«Con respecto a esto, me parece oportuno citar una anécdota. Ante un paisaje de La Habana, Marguerite Duras me dijo un día que había pintado muy bien a Estambul. Ella tenía razón, pues Estambul es una ciudad que ha estado siempre en mi imaginación. Pero es que ese paisaje era también el de La Habana, lo que el paisaje de La Habana tiene de universal.

«Dejemos este tema. Estoy convencido de que el pintor aprende más sobre su obra oyendo hablar a otros que sacando conclusiones por sí mismo.»

Portocarrero nació en La Habana, el 24 de febrero de 1912. Nuestros pintores, entonces, eran Ramos, Menocal y Romañach. Faltaban aún tres lustros para que Víctor Manuel regresara de Europa y sentara, con su «Gitana tropical», las bases de la pintura moderna en Cuba. No había en el país museos ni instituciones donde apreciar obras de los grandes maestros. En su momento, el pintor matriculará en la Academia de San Alejandro e, inconforme, saldrá de sus aulas como una lechuga huyendo del infierno. Hace amistad con Víctor Manuel, Amelia Peláez, Fidelio Ponce, Carlos Enríquez... y aprende de ellos sin dejarse influir.

En la década de los 40 se define la carrera de pintor de René Portocarrero. Su pintura auténticamente cubana se inicia con «Mujer sentada» y «Casa de Viñales», ambas de un intelectualismo un tanto primitivo. Figuras de carnaval, diablitos, santos populares, paisajes de La Habana, catedrales, así como las figuras para una mitología imaginaria, compusieron en 1944 su primera gran exposición personal: 140 cuadros que chorrearán «su espesa luz, su densa policromía dorada» en uno de los salones de la Universidad habanera. Es el mismo año en que comienza a publicarse la revista *Orígenes*. Un gran momento de la cultura cubana.

En 1945 expone en Nueva York. Chagall, Guggenheim, Salvador Dalí y André Breton, entre otros, aconsejan a Levy que presente al cubano en su galería. Es un éxito rotundo. Pero el pintor no permanecerá mucho tiempo en Nueva York. No puede pintar. La intensidad de la gran ciudad lo hala y el cielo comienza a caérsele encima. Su mundo artístico, sin embargo, se ha enriquecido. Es su primer contacto con la gran pintura universal, que aprecia en los museos, y la amistad de muchos pintores norteamericanos.

En 1955 publica *Las máscaras*, cuaderno con 12 dibujos y un epílogo. «Dibujar una máscara —dice— es como estar en culpa con el reino de la risa y el llanto». En 1960 da a la luz «El sueño», poema escrito con dibujos y palabras el 1.º de septiembre de 1939, el mismo día en que se desencadenó la Segunda Guerra Mundial.

Hay una fecha más en la obra de este hombre: 1959.

«La Revolución Cubana —expresa— impulsa toda mi obra. Con ella se afincaron mis temas populares. La Revolución hizo que pusiera los pies en la tierra con más firmeza que antes. Con la bajada del Ejército Rebelde de la Sierra Maestra, me enfrenté con mi propia pintura.»

Paisaje íntimo

«Pienso en términos de ahora, no de mañana; de instantes, no de grandes espacios de tiempo. Usted está aquí conversando conmigo y estoy entregado a esa vivencia. No sé ni me preocupa lo que sucederá luego.»

¿Cuál es su mundo íntimo? Pregunto, y el pintor dice que es un hombre optimista y habla de su trabajo, de la dicha del día, de su amistad con algunos pintores cubanos. Añade, por último, que siempre tiene «una geografía de deseos en la cabeza», pero no dice nada en concreto. En verdad, no quiere responder a esta pregunta.

Sus músicos predilectos son Bach, Beethoven; los primitivos italianos; Igor Stravinsky, que fue su amigo; sus poetas, Shakespeare, Valery, Mayacovski, José Martí, Nicolás Guillén, García Lorca y Antonio Machado. Por sus pintores favoritos no le preguntamos. A Portocarrero le gustan el cine, el teatro, los bailes y las fiestas. Y el tango. Ha dicho que el pintor es el artista más generalizado en sus preferencias.

Hasta aquí llegan estas confesiones de René Portocarrero.

Dice: «Como pintor dispongo de un mundo que me es afín. Un mundo que fluye desde la niñez. Un mundo que ciñe y ordena. Ese mundo es Cuba. Es su paisaje y sus pueblos y ciudades. Es el gran colorido de sus fiestas. Son sus santos insistentes que afirman un no sé qué de coraje ancestral en nuestra Isla. Es la extraordinaria varonía de nuestro pueblo a través de la historia sucesiva. Y es también el señorío de su vegetación bajo un sol radiante. Todos esos sentimientos me asisten cuando pinto». ■



René Portocarrero

Alejo Carpentier

Más que un estilo es el barroco —el barroquismo— una manera de metamorfosear las materias y las formas, un modo de *arreglar desarreglando*; un modo de transfigurar. No se define el barroco tan solo por los enrevesamientos de una fachada, por los sinuosos oleajes de una cornisa liberada de sus normas clásicas. Lo barroco existe cuando el retablo de iglesia se puebla de tantas yedras y guirnaldas, de tantas flores y festones, que la madera —lo labrado y dorado— adquiere una nueva existencia vegetal; lo barroco vive cuando la cabellera se inmoviliza en rocallas lacadas; cuando un panorama de ciudad se eriza para quien lo contemple desde lo alto, de cúpulas, cimborrios, miradores y belvederes que se constituyen en ciudad construida sobre otra ciudad —tal como ocurre en la ya antigua villa de San Cristóbal de la Habana donde la reja andaluza, el portafarol de forja, se conjugan con balaustradas y alegorías.

La América Latina es barroca —y lo era antes de ser «latina» si pensamos en ciertas ornamentaciones mixtecas y mayas. Pero, en Cuba, el barroquismo no quedó en la piedra o la madera sino que pasó a la calle, en la danza, el pregón, la repostería, la misma silueta humana. En la calle cubana se encuentran carretas de fruteros, pasteles de esponsales, oraciones y collares, flores artificiales, atuendos femeninos, peinados, vestidos ceñidos hasta lo imposible, que participan de un barroquismo generalizado, viviente y parlero —único, acaso, en todo el continente. Barroquismo que se mueve en función de cielos, de sol, de mares hallados al final de una calle, de cristales policromos —los famosos «medios-puntos» cubanos— de mosaicos, palmeras y arcadas, acabando por crear una musicalidad de formas y sombras en mutación perpetua.

Y es esa musicalidad de las formas y de las sombras, de las cosas y de los seres, lo que ha apresado, de modo jamás logrado anteriormente, la pintura de René Portocarrero. Después de años y años durante los cuales la pintura cubana se ha extenuado en la vana tarea de apresar «la luz», la «luminosidad» del ambiente, mediante ardides más o menos impresionistas, René Portocarrero ha ido, con mano segura, al principio de las cosas, entendiendo que antes de lo reflejado, de lo alumbrado, estaban los elementos de un barroquismo en perpetuo acontecer, tan presente en el edificio colonial de patios profundos, en el entablamento anaranjado por un crepúsculo, como en lo viviente y afanoso. Pero no se trataba, para él, de *representar*, sino de transcribir. Y así se fueron edificando sus pasmosas ciudades —síntesis, coronadas de torres, campanarios, cúpulas y galerías, habitadas por estatuas de próceres, rotas por las callejas y pasadizos, horadadas de ojivas, cristalerías, ventanales y ojos de buey, que constituyen una interpretación trascendental única en su género, del barroquismo cubano —y, por ende, válido para muchos barroquismos latinoamericanos. Y, para poblar las ciudades y sus templos, sus palacios y arcadas, aparecieron mujeres de peinados tempestuosos, multiplicadas hasta el infinito, nunca iguales, semejantes a las variaciones que, sobre un tema dado, imagina el músico genial. Y, luego de manejar el color, de apresarlo, de prodigar la pasta hasta el punto de esculpirla, fue —en la más reciente etapa de Portocarrero— la aparición de las figuras apenas coloreadas, a menudo en blanco y negro, entre vegetaciones que, no por



la ausencia de toda policromía, dejaban de ser barrocas: figuras integradas con las plantas, enredadas enredaderas dotadas, sin embargo, de la más palpitable humanidad.

René Portocarrero es hoy uno de los grandes pintores de América Latina: un pintor que ha sabido expresar, mostrar, revelar, lo que otros hubiesen visto, antes de él, como un mero catálogo de elementos sin trabazón aparente.

Entre los cuadros y dibujos de Portocarrero hay una relación activa que los erige en sistema de interpretación de una realidad. ▀

Palabras al catálogo de la muestra *Color de Cuba*, de René Portocarrero, exhibida en la Galería Habana—Línea y F. Vedado—, en mayo-junio de 1963.

El texto fue publicado en *La Gaceta de Cuba*, en el No. 20, correspondiente al 18 de junio de 1963, p. 3. La revista *Islas*, de la Universidad Central de Las Villas, lo reprodujo en su número dedicado al artista (Vol. VIII, No. 3, septiembre-octubre, 1966, pp. 81-83).

Dos genios andan sueltos

Raúl Martínez

Conocí personalmente a Portocarrero cuando yo tenía menos de 20 años. Ya sabía quién era, de verlo en las exposiciones del Lyceum. Tenía una sonrisa tierna y amable, los ojos casi cerrados, y una voz cálida y baja, sin olvidar, por supuesto, su verruga inconfundible.

También veía a menudo a Amelia, Carlos Enríquez, Cundo y Carreño, nombres que significan mucho en la historia de la pintura cubana y eran muy celebrados por críticos tanto dentro, como fuera de Cuba.

La primera vez que hablé con Portocarrero fue en la parte trasera de una guagua que yo había tomado en Industria y Neptuno. Llevaba conmigo un panel pequeño de masonite preparado para pintar un óleo, y cargándolo caminé por el pasillo de la guagua hasta el final, donde había un asiento vacío.

Al sentarme y darme cuenta de que era Portocarrero quien estaba al lado mío quedé aterrado, porque yo era muy tímido, y tenía el temor de que me hablara y no atinar a contestarle. Pero cuando lo hizo sí supe, aunque con trabajo, al preguntarme él para qué quería aquel panel preparado. Le dije que para pintar un cuadro, lo que le dio pie para interesarse en mis estudios y hacerme muchas preguntas sobre arte. Cuando la guagua paró en San Lázaro e Infanta respiré, porque me bajaba allí para ir a mi casa en la calle 27 y ya no tenía que seguir conversando más, pero él también se bajó y me dijo que vivía en Malecón e Infanta, lugar que llamaban el Palacio de la Leche. Caminó conmigo hasta la calle 27 y me invitó a que lo visitara esa noche, así conocería a alguien tan interesante como Raúl Milián, su amigo.

Después de comer salí; tenía una curiosidad enorme, ¡iba a visitar a un pintor importantísimo! Entré en el edificio, que parecía un solar por tantos cuartos y gente de todo tipo. Después de preguntar encontré lo que buscaba, ¿era en el segundo o tercer piso? René me recibió y me presentó a Milián, tirado a un lado de una cama cama que, excepto el sitio donde él descansaba, estaba, como todo el espacio, cubierto de libros. Enseguida pensé que tendrían que quitarlos a la hora de dormir, pero por la cantidad que había me pareció que tal vez se acostarían uno en la cama y el otro en el piso.

Después de sentarme en una silla comenzó el diálogo. Estaban llenos de curiosidad por todo lo que les contaba de mis aspiraciones artísticas. Me hacían preguntas y más preguntas que me resultaban muy halagadoras, porque mostraban interés

en mi persona. Recuerdo que estaban bebiendo y seguro me invitaron, pero como yo no bebía entonces, debo de haber rechazado la invitación...

Quiso saber cuáles eran mis preferencias literarias, musicales, pictóricas. No, Milián no pintaba, su interés era la filosofía, el pensamiento puro, las ideas. Afirmé vivir confundido por no saber quién era yo realmente. Creía que iba a ser la psicología, más que la filosofía, la llamada a contestar las interrogantes que me planteara.

Milián habló de Freud, de los sueños, del complejo de Edipo, de la importancia del psicoanálisis. Yo estaba perplejo, descubriendo mundos que desconocía por completo, pero recuerdo muy bien que a veces dudaba de que toda aquella exposición no fuera más que una inteligente e imaginativa fantasía para tomarme el pelo.

«Sí —les dije—, sueño todas las noches y tengo pesadillas». Ante su insistencia y la de René, conté aquellos sueños en que estaba en la calle o en algunos lugares y alguien me clavaba puñales por la espalda cuando subía escaleras o me entraban a tiros con pistolas, así como otros sueños de persecuciones que ya no recuerdo.

El interés de los dos fue tan grande, que al notarlo me inquieté más de lo que imaginaba. No se me había ocurrido que los sueños pudieran expresar la personalidad más íntima de un ser humano que quisiera ocultarse ante extraños. Pero aquella noche intuí que algo había detrás de todo lo que ellos me hablaron sobre Freud, que no eran solo fantasías.

Cuando le pregunté a Ricardo sobre el asunto, me habló en general de los sueños y de lo que representaban, y me aconsejó no volver a contárselos a nadie, porque era cierto que reflejaban deseos, conflictos y conductas que uno debía reservar para sí mismo; estos símbolos se hacían más evidentes, sobre todo, en una edad tan temprana como la mía.

Tiempo después descubrí a través de Rolando Ferrer algunos de los libros de Freud, y leí todo cuanto tuve a mi alcance sobre lo onírico. Me tocó, a partir de entonces, emplear esta técnica para satisfacer mi curiosidad, al igual que la usaron Raúl y René conmigo, con otras gentes en las que quería conocer posibles represiones de su personalidad. Puedo asegurar que llegó un momento en que sabía hacer gala de este conocimiento cuando se presentaba la ocasión y estaba en presencia de quienes, no incitados por mí, sino por alguna otra motivación especial,

hablaban de sus sueños con libertad y desembarazo.

En una ocasión en que estábamos reunidos en el trabajo, Antonia Eiriz habló de sueños recurrentes que tenía y los contó delante de todo el mundo en el taller de artes plásticas. Ella sabía de mis conocimientos e interés por estos temas, tanto como por aquel otro menos confiable: la astrología. Los sueños de Nica, que ella narró con un candor natural, me acordaron ese mismo candor con el que yo narré los míos aquella noche. Cuando el resto del grupo se marchó y nos quedamos solos, le expliqué con mayor seriedad la teoría alrededor de la simbología de los sueños y todo lo que sexualmente sabía en aquel momento, y como hizo Ricardo conmigo, la insté a que no volviera a contarle a nadie alguno de aquellos sueños llenos de intimidades.

Otro tema de conversación aquella noche fue la música. Yo estaba entusiasmado por mi descubrimiento de la música romántica, o para ser más exacto, la de Chaikovsky. René aceptaba esto, pero me decía: «¿No te gusta la música barroca? ¿No te gusta Bach?» Bach y Freud eran dos nuevos nombres en mi firmamento. Y pese a mi interés, cuando escuché por primera vez a Bach me cayó un jarro de agua fría encima. Tuvo que pasar mucho tiempo antes que apreciara la música barroca y comenzaran a gustarme los «Conciertos de Brandenburgo», el «Concierto Italiano» y su «Tocata y fuga en re mayor». Pero ya en esa época Beethoven, Mozart y Brahms se habían hecho mis amigos, y el pobre Chaikovsky quedaba relegado por demasiado meloso, demasiado romántico.

Una tarde —que recuerdo maravillosa— fui a visitar a Andrés, uno de mis amigos más enamorados de la música, y lo encontré oyendo una sinfonía que me resultaba desconocida. No era contemporánea, sin duda clásica, ¿pero cuál? Estaba paralizado con aquella música, disfrutando de su sólida estructura, cuando siento que la orquesta anuncia algo que va a suceder e irrumpe la voz del solista y después el coro, que me emocionan y casi me hacen llorar, ¿cómo es posible que pueda comunicarnos y transformarnos tanto el arte? «Sí —me hizo saber mi amigo—, es Beethoven, y eso que acabas de oír es su 'Novena Sinfonía' y la 'Oda a la Alegría', de Schiller». ■

Fragmento del libro *Yo Publio, Confesiones de Raúl Martínez*, capítulo 4. Editorial Letras Cubanas-Consejo Nacional de Artes Plásticas, 2007.



Un cartelista llamado René Portocarrero

Jorge R. Bermúdez

Considerado uno de los pintores más representativos de lo que dio en llamarse en nuestra Historia del Arte la Segunda Vanguardia, René Portocarrero se ubica también entre los primeros de su linaje en contribuir con sus colaboraciones a la consecución de un nuevo cartel de cine cubano. Si bien su concepción plástica no siempre se avino con la técnica de impresión serigráfica que particularizó a este cartelismo, debido a su manera de encarar el espacio como color más que como forma, ello no impidió que algunas de las características de su personal poética, como el uso de colores planos y primarios, y el empleo de la línea negra como perfiladora de la imagen, le imprimieran ese brío cromático que, unos años más tarde, sería una de las constantes del código visual que particularizó nuestra mejor expresión gráfica.

Eran los tiempos en que René Azcuy, por ejemplo, diseñaba anuncios de prensa; Raúl Oliva y Julio Eloy, escenografías. El diseñador o pintor cuyo boceto de cartel era aprobado, recibía 20 pesos; más tarde llegó a pagarse hasta 50 pesos. A la consecución de un nuevo cartel de cine se volcaron todos. La dirección especializada del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) no reparó en acercarse a la génesis del cartel de cine el mayor número de profesionales, entre los que no faltaron pintores de la talla de René Portocarrero y Servando Cabrera Moreno. Sin embargo, la realidad demostró que no necesariamente un buen pintor garantizaba un buen cartel. Ni Portocarrero ni Servando fueron ajenos a esta realidad. En más de una ocasión ellos reconocieron que algunas de sus propuestas iniciales fueron más consecuentes con una concepción plástica que con una gráfica, no cristalizando en el mensaje ese anticipo del código fílmico inherente a su función mediática. Sin embargo, el talento de ambos finalmente se impuso, como bien lo demostraron en carteles posteriores.

En el caso de Portocarrero, la anécdota que mejor ilustra los comienzos de su aventura como cartelista, está relacionada con el cartel de cine que promocionó la Primera Semana de Cine Polaco, realizada por el ICAIC en octubre de 1962. Si atendemos a la significación política del hecho, al prestigio que el cine y el cartel polacos tuvieron en la cultura socialista en su día y, en particular, la cubana, y que fuera el invitado de honor el famoso director de *Cenizas y diamantes*, Wajda —quien se contentó con ver todas las funciones en solitario, pues la Crisis de Octubre o de los Misiles estaba en su punto álgido—, se comprende que la dirección del ICAIC mostrara el mayor celo a la hora de escoger al artista o diseñador gráfico llamado a crearlo. La decisión recayó en René Portocarrero, quien concibió el cartel como una pintura sin atender a los requerimientos específicos de la impresión serigráfica. No obstante, se aceptó —previo trabajo de adecuación a dicha técnica de impresión por parte del serígrafo Eladio Rivadulla, quien simplificó el motivo central del cartel— la sirena con el escudo, símbolo de Polonia.

La comprensión que el pintor logró alcanzar del cartel, lo llevó con el tiempo a interiorizar aquellos aspectos de su estilo pictórico que más se avenían con los requerimientos técnicos y de mensaje de la gráfica de comunicación. Nuevos carteles se sucedieron en los siguientes años,

como el del filme *Soy Cuba*, de 1964, dirigido por el soviético Mijail Kalatosov, donde se puso de manifiesto la fotografía de Serguei Urusevsky. En el mismo, Portocarrero asume el mensaje a partir de la representación de uno de sus motivos emblemáticos, las *Floras*, que, junto con las *Ciudades*, devinieron exponentes de su mejor barroquismo en esta etapa. Si entendemos lo cubano como algo que se está haciendo constantemente, se comprende que, las *Floras*, de Portocarrero —como las llamaba el pueblo— fueran entonces la representación última de esta sumatoria de entraña identitaria, al menos, en lo que respecta a la pintura de la época. Las *Floras* llevaron a Portocarrero a adentrarse con personalidad propia en el amplio campo de la gráfica del período revolucionario. Esto explica, además, que sobre este motivo volviera en nuevos carteles y vallas, así como en el diseño de textiles y en la gráfica de envases para ciertas confituras. Por último, es justo apuntar que la complejidad y número de colores de algunos de sus carteles, en más de una ocasión, pusieron de manifiesto la maestría alcanzada por los serígrafos del ICAIC: verdaderos garantes de la transcripción o paso del boceto pictórico a la matriz propiamente gráfica.

La presencia de Portocarrero en la cartelística del ICAIC vino a incentivar entre los nuevos cartelistas cubanos ese interés muy del momento de transmitirle al cartel, serigrafía mediante, las cualidades ópticas inherentes a la pintura. Superada la etapa de las limitaciones técnicas en cuanto a la carencia de papel y tintas, entre otras, sus propuestas contribuyeron a estimular ese esteticismo que tan bien caracterizó a los nuevos mensajes, deviniendo un recurso expresivo más en aras del objetivo último propuesto por la institución: desmarcar el nuevo cartel de cine del hecho con anterioridad a nivel nacional e internacional. En la consecución de este propósito, nuestro pintor —como muchos otros— terminó por ingresar en la fila de los gráficos, consolidando una relación que tan buenos resultados le ha reportado siempre a nuestra cultura visual desde los inicios mismos de la pasada centuria. ▀



Un mapa para dibujar lo cubano

Celia Medina Llanusa

Con mucha tranquilidad, como quien tiene el tiempo del mundo, recibe Hilda Esther Davis Portocarrero las visitas. Y en contraste con la dinámica acelerada que en ocasiones imprimimos a nuestra cotidianidad, Hilda se acomoda en una antigua butaca para evocar al tío querido que la mimó entre caballetes y colores en su cuarto, hasta los seis años: René Portocarrero. Pero antes de comenzar la conversación, Hilda se espanta con la presencia de esa intrusa que a veces resulta la grabadora en una tarde-noche de memoranzas: «A mí no me gusta eso», me dice. Sin embargo, pocos temores descubrimos en esta señora de hablar pausado que a cada tanto indica «no pongas eso» o «esto no importa mucho».

En el recuento, va tomando contornos definidos el carácter del artista de la plástica cubana, el conjunto de una época, de una familia, todo estrechamente interconectado; imposible definir o deslindar fronteras. Ya lo dijo Portocarrero al periodista Ciro Bianchi una vez: «Como pintor dispongo de un mundo que me es afín. Un mundo que fluye desde la niñez. Un mundo que ciñe y ordena. Ese mundo es Cuba».

Si Hilda tuviera que identificar una característica de René César Modesto Portocarrero Villiers, el más pequeño de una extensa familia de siete hijos, sería el acto de pintar. Porque según la sobrina del artista «pintaba siempre» y desde siempre, cabría añadir: «Desde niño tenía un caballete en su cuarto y se dedicaba a la pintura desde que amanecía. Como los padres no imponían las cosas, él siempre se inclinó por la pintura».

¿Cómo influyó la dinámica de la familia en la obra de René Portocarrero?

Los primeros años de su vida fueron muy felices. En eso tuvo que ver la familia por el cariño, por la unidad y el amor que daba a todos los hijos. Los Portocarrero eran muy unidos y complacientes, les gustaban las fiestas y realizaban tertulias en las diferentes casas donde vivieron, porque se mudaban mucho. Siempre en esa mansión había alegría, amistad, visitas. La infancia y adolescencia de Portocarrero fueron muy buenas, las disfrutó mucho y le permitieron pintar siempre.

¿De dónde proviene la necesidad de Portocarrero de expresarse a través de la pintura?

Era algo muy suyo. En la familia no se oponían, pero tampoco lo impulsaron a escoger esta manifestación del arte. Con el tiempo él

empezó a ir a las clases en San Alejandro, pero el director tenía un estilo muy académico, apegado a los referentes europeos. René no estaba de acuerdo y terminó dejando la escuela. Por eso se dice que es autodidacta, aunque luego fue profesor de pintura a partir de sus propias experiencias.

¿De qué manera funcionó la relación entre usted y su tío?

Yo nací en 1929, cuando él tenía 17 años. René estaba muy cercano a mi mamá, quien murió a los 20 días de mi nacimiento. Mi papá, que era primo-hermano de mi madre, no resistió la pérdida y como a primera vista ella había muerto por causas relacionadas directamente con el embarazo, mi padre se fue de la casa con mi hermanita y me dejaron con los Portocarrero.

En la década del 30, la familia comenzó a arruinarse. La situación económica se había tornado muy complicada, había disminuido mucho el nivel de vida. Entonces, las tías de René, que eran marquesas y sabían de alta costura, tuvieron que salir a buscar clientes para mejorar las condiciones de la casa. Mi cuna estaba en el cuarto de ellas. Pero como tenían que trabajar y René estaba todo el día en la casa, la ponían en su habitación. Hasta que yo cumplí los seis años de edad estuvo atendiéndome; pintando y atendiéndome. Me daba papelitos y lápices para dibujar en la cuna, fue completamente distinto al resto de la familia, que siempre me sobreprotegía. Recuerdo que era muy cariñoso.

¿Qué otras características podría señalar de la personalidad de Portocarrero?

René era muy bailador: sabía bailar danzón, danzonete y hasta quería enseñarnos a bailar tango. Era muy chistoso, con una cultura amplísima, una persona muy agradable y muy amigo de todo el grupo de los pintores de su época y de intelectuales como Lezama Lima. Tenía la característica de poder hablar con cualquiera. Muchas personalidades tienen anécdotas sobre René.

Por otro lado, él sentía un gran respeto por las mujeres, las admiraba de forma general. Y ante los múltiples reconocimientos que recibía por su trabajo se mantenía muy natural, a pesar de haber sido laureado en muchas partes del mundo.

En cuanto a su obra, regresando sobre sus propias palabras, Portocarrero decía pintar

a partir de un mundo que es Cuba... ¿Cómo se comporta esta dependencia del pintor con su país?

Es curioso que a pesar de que René saliera mucho al extranjero y de que sus cuadros estén en diferentes museos del mundo, él nunca se inspirara para pintar fuera de Cuba. La Habana, sus lugares antiguos, sus paisajes fueron siempre fuentes fundamentales para su creación artística.

Esto se ve en el reflejo constante de la ciudad: era su predilección. Cualquiera de sus rincones lo inspiraba, quiso expresar en sus pinturas la cubanía que encontraba en todas las partes de la urbe y el amor que les tenía. En series de temática religiosa también se ve su intención de incorporar en su pintura a nuestros ancestros, las raíces de nuestra idiosincrasia, porque siempre fue muy cubano, muy nacionalista, muy martiano, muy humanista.

¿Mantuvieron Portocarrero y usted la estrecha relación de los primeros tiempos?

Sí. Cuando mi abuela murió, los tíos se fueron separando y René decidió mudarse para el edificio Carreño. Aún era muy pobre, lo fue hasta que su pintura resultó realmente reconocida luego del triunfo de la Revolución; aunque, claro, su obra era celebrada desde mucho antes.

Cuando mi papá murió, me ocupé de atenderlo, siempre de la mano de Celia Sánchez. Mi tío me decía Hildita. Yo iba a menudo a visitarlo al apartamento donde tenía su estudio. No dejaba entrar a cualquiera a su casa, pero pasé muchos ratos allí. Cuando estaba angustiada o deprimida, iba a verlo y conversaba con él mucho tiempo: René tenía la facultad de ayudar a las personas a sentirse mejor. Y contaba con un conocimiento muy amplio de los más diversos temas, así que el diálogo con él era siempre ameno y alegre. Le encantaba hacer chistes y uno salía de allí diferente, con más ánimos.

Además, la casa era muy linda. Tenía un hall con una consola llena de muñecos chinos de porcelana y una vitrina con copas de bacarat y cuadros de otros pintores de su época como Mariano Rodríguez, Wifredo Lam o Amelia Peláez, y pinturas de él y de Raúl Milián. El apartamento estaba en un edificio frente al Hotel Nacional, en el sexto piso.

Sin embargo, a pesar de las conversaciones que usted refiere, dicen que le llamaban «El Mudo»...

Raúl Milián y René eran muy selectivos para acoger visitas en el apartamento donde vivían. Se asomaban por el ojo mágico de la puerta y decidían quién entraba y quién no. A mí me dejaban pasar, pero había todo tipo de historias. Y con la prensa era parco, no le gustaban las entrevistas, de hecho dio muy pocas.

Volviendo un poco atrás, usted decía que la Revolución fue un acontecimiento significativo en la vida de Portocarrero...

Sí, él estuvo muy de acuerdo con la Revolución desde el principio y muy contento con las primeras leyes. Luego Haydée Santamaría lo abrigó, como a otros intelectuales y artistas. También Celia Sánchez, atraída por su pintura, le encargó muchos de los cuadros que adornan los salones del Consejo de Estado y el Consejo de Ministros.

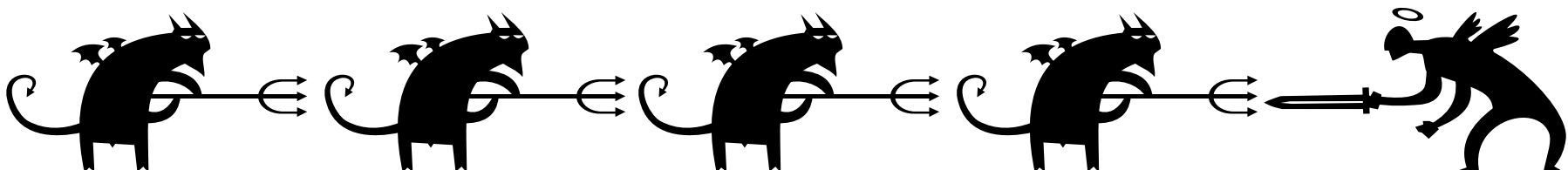
Creo que con el triunfo de la Revolución René fue más optimista, más alegre. Estaba muy impresionado por esa expresión de pueblo y empezó a hacer murales, a ubicar sus mosaicos en las calles, sobre las aceras. Y aparecieron series diferentes, nuevas temáticas.

Sin duda, esta expansión, luego de 1959, tuvo que ver mucho con las figuras de Celia y Haydée, a quienes él adoraba. Para la serie de las Floras, según me dijo alguna vez, él se inspiró en Celia. En otra de las series de mujeres, tomó como referente el rostro de mi mamá.

Un ejemplo de su entusiasmo fue que no quería dejar sus bienes a la familia, sino al estado. Recuerdo que le pedí que hiciera un testamento y me respondió: «eso está arreglado. Celia me dijo que este apartamento quedará como museo». Pero Celia murió antes y la historia fue diferente.

Tengo entendido que usted prepara un libro sobre la vida y obra de René Portocarrero. ¿En qué consiste el proyecto?

La idea, aprobada por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, es realizar un compendio de lo que han expresado distintas personalidades nacionales y extranjeras sobre la propuesta artística de René. Todos esos testimonios o críticas están dispersos en revistas, catálogos de exposiciones, textos de conferencias. Lo que estamos haciendo es rescatarlos y organizarlos. Queremos ilustrar el libro con sus pinturas, por supuesto. Además, Nancy Morejón acaba de darme la idea de entrevistar a otros pintores contemporáneos para conocer la influencia que ha tenido Portocarrero en ellos. ▀



La Universidad cubana y los desafíos del siglo

Graziella Pogolotti

La Universidad cubana tiene una hermosa tradición de servicio social forjada en las circunstancias más adversas. Durante la república neocolonial, cuando su función parecía reducirse a procurar títulos para el desempeño de las profesiones liberales, sentó las bases de un legado que entrelazaba la vocación social hasta el punto de conformar una extensa galería de mártires con el apoyo de la cultura y el empeño frustrado por impulsar el desarrollo científico. De esas batallas nació el proyecto de reforma que no pudo implantarse hasta 1962, después del triunfo de la Revolución. Es el modelo que debe constituirse en referente para examinar la situación actual y sus perspectivas futuras.

Inspirado en los sueños de Mella, articulado a partir de las múltiples experiencias acumuladas en la educación superior cubana y en la de otros países por sus promotores, el proyecto maduró en medio de duras confrontaciones ideológicas libradas en el país que tuvieron su reflejo en las aulas y en los espacios públicos de la academia. En esa compleja coyuntura, la desertión de una parte significativa de los claustros representó el intento de pulverizar la idea en proceso de germinación. Como suele suceder cuando una revolución es auténtica, el propósito fracasó. El vacío fue cubierto por especialistas calificados, marginados hasta entonces de la docencia universitaria. Muchos recuerdan con nostalgia la excepcional conjunción de saberes y talentos que convergió en aquellos días, entusiasmados todos ante la posibilidad de construir con el corazón y la inteligencia, la Universidad que el país necesitaba. Algunos procedían de las varias tradiciones de la izquierda cubana. Otros entregaron sus vidas a la tarea, deslumbrados por poder participar en la cristalización de sueños postergados.

Dotado de la flexibilidad necesaria, el plan establecía lineamientos estratégicos fundamentales. La implementación, según las especificidades de cada área, correspondía a los claustros y, en particular, a sus comisiones de docencia. Se produjo de inmediato una democratización del acceso a la educación superior.

Sin dejar de atender la demanda social, investigación y docencia se interrelacionaron desde la base e integraron a estudiantes y profesores. La enseñanza dejaba de ser mera reproductora de información acumulada para convertirse en aprendizaje creativo. Así se formaron profesionales calificados que sustituyeron y multiplicaron el cuerpo anémico de especialistas existentes al triunfo de la Revolución. La Universidad de La Habana fue matriz generadora de otros centros de educación superior y de institutos científicos de brillante ejecutoria.

Rememorar y evaluar ese proceso significa mucho más que rendir justicia a la historia. Constituye una herramienta de análisis indispensable para proyectar el presente y el futuro. En efecto, en el plano internacional la educación ha sufrido los embates del neoliberalismo y el dominio de las corporaciones. Ricas en

recursos y medios, las universidades privadas suplantaron a las públicas. Considerados clientes, los estudiantes transitaban en abundancia numérica para constituir un nuevo proletariado sometido a las incertidumbres del mercado.

Sobre esa base se levanta una elite minoritaria con acceso al doctorado y, con ello, al monopolio del poder en el campo científico y a la elaboración, al diseño ideológico del pensamiento en el ámbito de las ciencias sociales. De ese modo, prestigiadas por la nombradía de los autores y de los centros emisores, las ideas circulan por los territorios periféricos con el cuño de verdades irrefutables. Para los países subdesarrollados se consolida así una nueva y más refinada forma de dependencia. Las limitaciones económicas les imponen la renuncia al estudio de las ciencias fundamentales a favor de la sobreabundancia de las carreras dirigidas a la preparación de burócratas capacitados para asumir tareas subalternas en la administración de los negocios, definitivamente mutilados para el ejercicio de prácticas creativas, atemperadas a las demandas. Por otra parte, agobiados por los bajos salarios y la docencia excesiva, muchos profesores se acomodan a la rutina de lo aprendido.

Hace muchos años —corrían, creo, los 70 del pasado siglo—, escuché a Vicentina Antuña comentar, con honda preocupación, el decir de algunos funcionarios acerca de que la historia no debía estudiarse, sino hacerse. Ese modo de pensar ha traído lamentables consecuencias. Tal reduccionismo desconoció que Carlos Marx estudió en archivos y bibliotecas la formación del capital para definir su naturaleza, entender el presente y formular estrategias para el futuro. Leyó, además, las novelas de Balzac para captar fenómenos que escapaban a la mirada de los economistas. No es necesario reiterar que tanto la Isla como el planeta atraviesan una etapa compleja y, en gran medida, decisiva. En tales circunstancias, no se puede acudir, sin someterlos al indispensable análisis crítico, a modelos prestados. Como en muchas otras áreas, a la expansión necesaria tiene que suceder la profundización fecundante. Apremiados por el paso inexorable del tiempo, tenemos que actualizar conceptos a la vez que encontramos soluciones de orden práctico.

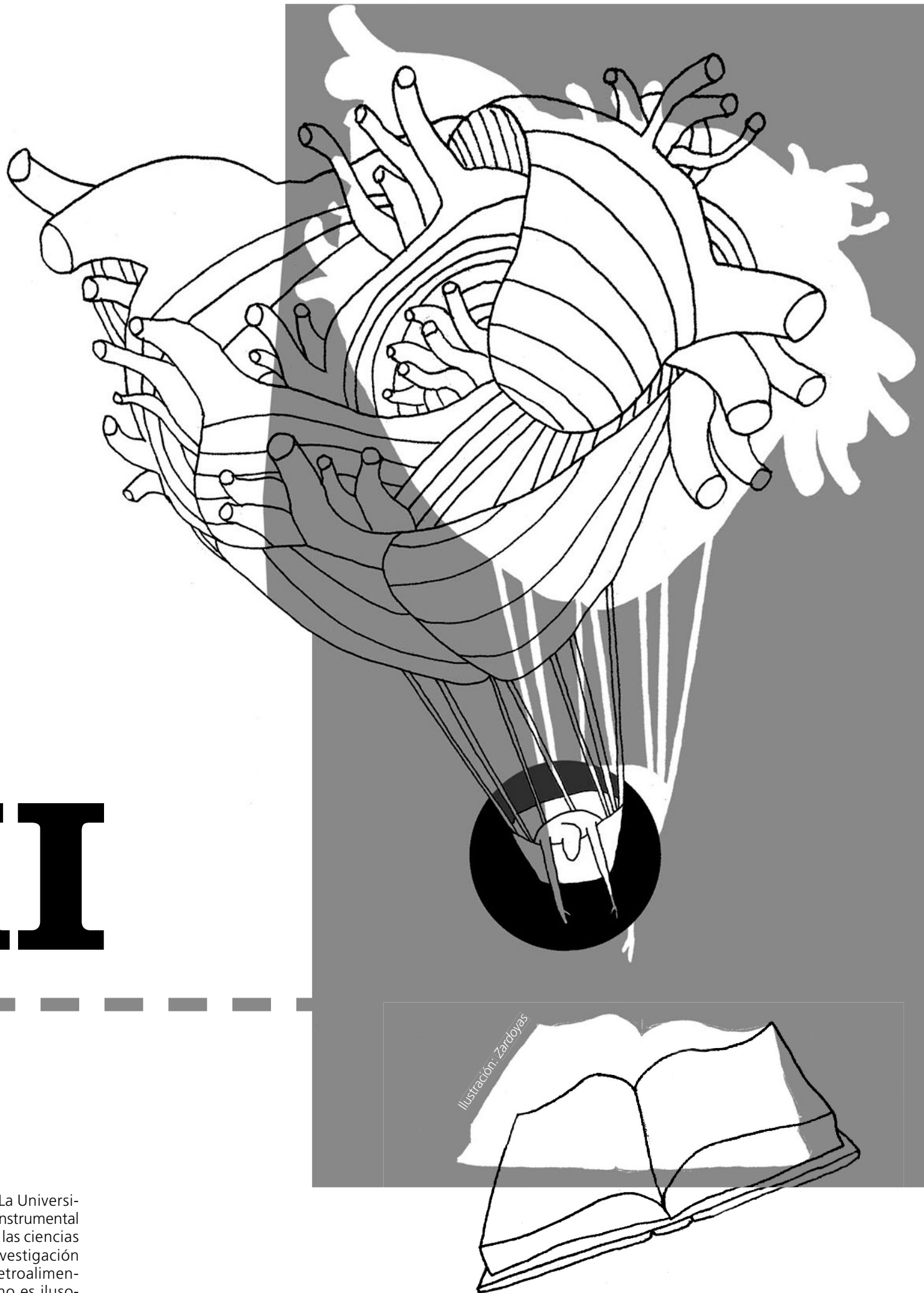
En medio siglo, Cuba ha recorrido una enorme distancia. El país es otro, en lo cultural, en lo social y en lo que respecta a su estructura económica. Los obstáculos interpuestos en su camino no condujeron a renunciar a su apuesta fundamental

a favor del desarrollo humano, aun cuando las circunstancias obligaran a violentos cambios en la proyección económica. Siempre dependiente del comercio exterior, el bloqueo norteamericano descalabró la infraestructura industrial, el transporte y el flujo de mercancías procedentes de un mercado cercano. La búsqueda de un diseño autónomo desembocó en la zafra de los diez millones. Luego, fue necesaria la articulación al CAME y la consiguiente concepción de proyectos macro. Todo pareció fracturarse con el derrumbe del Campo Socialista. Hubo que replantear el programa general y apelar a soluciones pragmáticas dictadas por los imperativos de la supervivencia. Es ella la que exige ahora la formulación de perspectivas a más largo plazo. En ese contexto, corresponde a la educación un papel decisivo.

La vida demuestra que haber privilegiado el desarrollo humano no fue tan solo razón utópica congruente con un proyecto socialista, sino opción práctica y estratégicamente válida. En una Isla con escasos recursos para alcanzar una autosuficiencia económica, la capacidad profesional se convierte en fuente de ingresos. Los esfuerzos invertidos en la biotecnología y en la industria farmacéutica, con la consiguiente apertura de mercados, confirman el realismo subyacente tras la audacia, la imaginación y la creatividad. En el plano de la conciencia, la continuidad de una política afincada en la universalización de la salud, la educación y la cultura, cimentó la resistencia popular ante las adversidades sufridas durante el período especial, a pesar de que todas ellas padecieran lacerantes retrocesos a causa de las limitaciones materiales bien conocidas.

El siglo amanece con amenazas de catástrofes. Pero aun así, la vida tiene que defenderse. El cambio climático, los desequilibrios ecológicos, el agotamiento de los recursos, la necesidad de adoptar otros estilos de vida, se unen a las dificultades latentes en nuestra inmediatez. Las decisiones políticas tendrán que apoyarse cada vez

XXI



más en los aportes de la ciencia y de la cultura. La Universidad del siglo XXI, sin descuidar la contribución instrumental tecnológica, deberá establecer su eje central en las ciencias básicas y en las humanidades, y hacer de la investigación fuente de nuevos saberes y de permanente retroalimentación de la docencia. Recuperar lo perdido no es ilusorio. Así lo demuestra el salto espectacular producido en las décadas iniciales de la Revolución, cuando el punto de partida se situaba en la necesidad de vencer el analfabetismo y en la necesidad de incentivar el crecimiento de los bachilleres. Ahora se trata de restaurar la confianza en los claustros y fortalecerlos con la incorporación de nuevas generaciones. Hay que vincular desprejuiciadamente a los estudiantes al esfuerzo común y convertirlos en protagonistas de los desafíos del presente, prescindiendo de consignas y apelando a la fuerza aleccionadora de la práctica concreta.

Día a día el presente se hunde en el pasado y se traga el porvenir. Como parte de la educación, aunque con funciones específicas, la Universidad garantiza el relevo. El papel de las ciencias en el desarrollo de la sociedad se comprende con facilidad, porque se traduce en logros tangibles. No ocurre así con las humanidades, actuantes en el tejido viviente de la realidad. Corresponde a ellas la preservación de la memoria,

la observación de los cambios que operan imperceptibles en la cotidianidad y su reflejo en el terreno de los valores, así como el reconocimiento de los vínculos existentes entre factores de distinta naturaleza. Su objeto de estudio se sitúa en el plano de la conciencia. Contribuye a definir coordenadas fundamentales para reconocer qué somos, de dónde venimos y hacia dónde vamos. Pensar la realidad no implica perder el tiempo en un gratuito ejercicio intelectual. Permite abrir caminos entre los árboles del bosque y luchar por la luz invocada por el Che en *El socialismo y el hombre en Cuba*.

Diseñar la Universidad que garantice la continuidad de nuestro proyecto de desarrollo humano es tarea difícil, pero no imposible. Hemos sabido vencer desafíos mayores.

Para lograrlo, hay que romper rutinas mentales y convocar, desde la base, a la experiencia y al conocimiento, acumulados en un esfuerzo común por reformular interrogantes a fin de hallar las respuestas más adecuadas. ▀

Medios de comunicación y democracia

Cómo se excluyó al pueblo del gobierno y cómo se le convenció de lo contrario

«Si algo distingue al fascismo y al imperialismo como técnicas de infiltración es precisamente su empleo tendencioso del lenguaje, su manera de servirse de los mismos conceptos [...] para alterar y viciar su sentido más profundo y proponerlos como consignas de sus ideologías.»

JULIO CORTÁZAR

Ángeles Diez

Que los medios de comunicación de masas son un elemento esencial para el funcionamiento de las democracias modernas resulta una afirmación evidente tanto para los estudiosos de los medios, como para el ciudadano de «a pie»; de modo que parece lógico preguntarse ¿hasta qué punto podrían funcionar las democracias sin «estos», concretos y específicos, medios de comunicación? e, incluso, ¿cuál es el peso, o la medida, de su necesidad para el ejercicio del gobierno? Aunque a primera vista podamos pensar que se trata de dos preguntas retóricas, desde mi punto de vista, se trata, como diría Hanna Arendt, de preguntas elementales y directas que surgen cuando no hay o no son válidas las respuestas dadas por la tradición¹, ya que su desarrollo puede arrojar luz sobre las características de nuestros sistemas de gobierno a los que llamamos democracias y, más aún, despejar el camino sobre la posibilidad de «otros medios de comunicación» cuyos principios de servicio público se correspondan realmente con sus prácticas cotidianas.

Un paso obligado es comenzar aclarando que, desde el punto de vista de la teoría política, no es lo mismo democracia que sistemas representativos, aunque la evolución teórica y conceptual a partir de la Revolución Francesa y especialmente de la Estadounidense acabaron por identificar el término democracia con los sistemas de gobierno indirecto, delegado o representativo. Como señala Bernard Manin, lo que hoy llamamos gobiernos democráticos contemporáneos son sistemas que evolucionaron a partir de un sistema político, especialmente el estadounidense que, en su origen, no se consideraba una forma de democracia o gobierno del pueblo; es más, surgieron en oposición al propio concepto de «gobierno del pueblo». Para los padres fundadores y fervientes defensores del sistema «representativo o republicano» (Madison, Hamilton), existía una gran diferencia entre gobierno representativo y gobierno democrático; en el primero, el pueblo estaba excluido de cualquier participación en el gobierno y no era así en el segundo. El gobierno representativo no era una forma de democracia, sino un sistema político diferente y superior, ya que el ejercicio del gobierno recaía en un grupo de ciudadanos más capacitados que sabían reconocer los verdaderos intereses del país y no se dejarían llevar por las coyunturas, los prejuicios o los intereses particulares. Así, pues, se identificaba el juicio de los representantes con el bien del pueblo. El pueblo era considerado menor de edad e incapaz de gobernarse tanto como de reconocer sus intereses colectivos².

Esta visión del gobierno y del pueblo era profundamente aristocrática y contradictoria con el propio contexto independentista de las colonias norteamericanas, dominado por la demanda de autogobierno y libertad respecto de la metrópoli británica. Ambos, autogobierno y libertad, eran principios que daban legitimidad a las reivindicaciones de las colonias norteamericanas,

pero que al mismo tiempo podían volverse en su contra a la hora de diseñar el nuevo gobierno, dando cabida a sectores sociales, «turbas» desposeídas que numéricamente les superaban³. Esta situación contradictoria también se dio en la Revolución Francesa, donde los principios de libertad, igualdad y fraternidad permitieron que la burguesía se apoyara en el campesinado empobrecido para derrocar a la monarquía y cambiar poco a poco la legitimidad monárquico-hereditaria por la legitimidad democrática (Ferrero, 1988)⁴. Pero el miedo a que las masas pudieran reivindicar el ejercicio del gobierno y no ser solo sostén legitimador, fue lo que originó los distintos sistemas de voto restringido, gobierno delegado o representativo. Los más encarnizados debates del proceso constituyente estadounidense se relacionan con esta necesidad de «restringir y/o excluir cualquier posibilidad de un gobierno democrático» —entendiendo como tal aquel en el que el pueblo se autogobierna⁵.

Además, esta conceptualización que, como decimos, es el origen de los sistemas de gobierno actuales, obtenía sus nutrientes del sistema económico propio de la sociedad industrial y capitalista. Para los defensores del sistema representativo, este no solo era el mejor sistema porque permitía la administración desapasionada del gobierno, sino que era la forma más apropiada para liberar a los individuos de tareas que no podrían ejercer por su dedicación a la producción y al intercambio económico. Se trasladaba así la división del trabajo smithiana de la producción al gobierno, con una interesante diferencia: mientras que para los «antifederalistas» norteamericanos esta división del trabajo no significaba que quienes gobernarán fueran diferentes a los gobernados (principio de distinción), para los federalistas, que finalmente fueron los que plasmaron sus criterios en la Constitución estadounidense, la única capacitada para estas tareas —por su virtud, su inteligencia y su propiedad— era la elite propietaria.

A diferencia del gobierno representativo o delegado, cuando hablamos de sistemas democráticos, el referente o el modelo al que aludimos no es tanto el período concreto ateniense, que por lo demás fue muy breve, como los principios de igualdad política entre los ciudadanos y el poder ejercido, es decir, al autogobierno o a la «democracia directa» (Bobbio, 2003). Este ideal o conjunto de principios, en la Grecia clásica, suponía en la práctica una combinación de procedimientos de delegación y de ejercicio del gobierno directo —en la democracia ateniense existían cargos electos y sorteados, y la asamblea popular no era el centro de todo el poder. Tanto en el caso de las funciones que se ejercían por delegación, como en el de las que eran asumidas directamente por los ciudadanos, hablamos de democracia o de gobierno del pueblo porque la delegación era muy diferente a los cargos delegados actuales. Manin pone el ejemplo del mensajero que lleva un mensaje de una persona a otra, de modo que ambas se comunican indirectamente, y en el que el remitente controla el contenido y el destino de su mensaje,

y la función del mensajero consiste exclusivamente en realizar o trasladar la comunicación; muy diferente al ejercicio de delegación que ejerce un banco en el que depositamos nuestro dinero, y al hacerlo perdemos el control sobre dónde será invertido, solo controlamos la recuperación del capital. Así, pues, el gobierno indirecto que ejercían los cargos delegados en la democracia ateniense poco se parece al gobierno indirecto de los sistemas representativos, nuestros modernos sistemas a los que llamamos democracias.

Teóricos de la democracia como Manin o Guy Hermet consideran, pues, que los sistemas de gobierno modernos se basan en la exclusión del pueblo del ejercicio del gobierno, tanto como en la lucha de este por hacer coincidir estos sistemas de gobierno con el ideal democrático del que han tomado su nombre.

El porqué los sistemas de gobierno representativo acabaron por incorporar en su denominación el término «democracia», está en estrecha relación con la mayor capacidad legitimadora del ejercicio del poder de las democracias (gobiernos del pueblo) frente a los sistemas de delegación o representación en los que una elite o minoría ejerce el poder sobre la mayoría. Entendemos por legitimidad el conjunto de valores y principios aceptados por la población mediante los que el ejercicio del poder es aceptado y justificado (Lipset, 1987).

Así, pues, los sistemas representativos basados en «el gobierno en nombre del pueblo», es decir, nuestras democracias «delegadas o representativas», han necesitado apropiarse del capital legitimador del paradigma democrático, posibilitando el ejercicio del gobierno por parte de unos pocos, al hacer descansar en el pueblo la soberanía (la fuente de legitimidad) y desarrollar los procedimientos para que el pueblo sancione periódicamente la forma de ejercicio del poder (el sufragio universal). El procedimiento se convierte en la propia imagen de la democracia: hay democracia cuando hay elecciones y, viceversa, hay elecciones cuando hay democracia (aunque no siempre es aceptada esta correlación cuando se trata de sistemas que no se subordinan a los intereses del capital, como es el caso de la Venezuela actual, donde ocho procesos electorales no han conseguido que se hablara de la legitimidad del presidente Chávez). Junto con los procesos electorales, el otro pilar del procedimiento legitimador de los sistemas representativos es el concepto de la «voluntad popular» materializada a través de «la opinión pública»⁶.

Ya Hume en *Primeros principios del gobierno*, consideraba sorprendente la facilidad con que «los muchos son gobernados por los pocos» y, teniendo en cuenta que la fuerza está siempre del lado de los muchos, la única explicación que encontraba era que los gobernantes se apoyaban en «la opinión»; ciertamente, concluía, «el gobierno se basa tan solo en la opinión, y esta máxima se extiende tanto a los gobiernos más despóticos y más militares, como a los más libres y más populares» (Chomsky, 2001). De esta forma, reconocía

la importancia de la legitimidad en el mantenimiento de los sistemas de gobierno: daba igual que se tratara de una legitimidad basada en las creencias religiosas (legitimidad monárquico-hereditaria, como diría Ferrero) o en los principios de la razón (legitimidad democrático-electiva). Decir que el gobierno nazi no era legítimo, no sería correcto desde el punto de vista de la aceptación y consentimiento de la población; pero tampoco desde el punto de vista electoral, dado que fueron las urnas las que dieron el poder a Hitler.

Si la opinión es la que otorga a los gobernantes el derecho a ejercer el poder sobre los gobernados, las situaciones de conflicto se disuelven no solo por la fuerza de la ley, sino por vía del consentimiento y/o del convencimiento. Los medios de comunicación surgen, pues, como pilares de nuestras formas de gobierno, ya que «si el estado carece de la fuerza para coaccionar y puede escucharse la voz del pueblo, es necesario asegurarse de que la voz dice lo correcto» (Chomsky, 2001). Estos adquieren la función legitimadora del sistema político, al asumir, junto con el procedimiento electoral, la expresión de la voluntad popular.

Como señala Santiago Alba, la modernidad da lugar a la separación entre la fuente de poder y la fuente de legitimidad. El poder y el ejercicio del gobierno están en manos del capital, mientras que la legitimidad descansa en el pueblo. Esta paradoja lleva a los sistemas representativos a desarrollar y controlar los dispositivos de convencimiento (instituciones y medios de comunicación). Si no se controlaran estos dispositivos, la separación entre el poder y su fuente de legitimidad haría inviable el capitalismo, que se vería constantemente contestado por las revueltas sociales. Para que el sistema funcione sin mayores quebraderos de cabeza para el capital, se necesita «controlar» al pueblo porque, en tanto fuente de legitimidad, este no está desprovisto de poder: el de acabar con los poderosos (Alba, 2004).

Un ejemplo ilustrativo de lo anterior es el de los palestinos. El poder que poseen tiene que ver con la gran legitimidad que les confiere su situación de pueblo sometido a una ocupación. Un hecho que aún no ha podido ser borrado del imaginario colectivo del resto de los pueblos, el derecho a la autonomía y la autodeterminación, sigue funcionando como principio legitimador para el ejercicio de la rebelión contra la potencia ocupante. Sin embargo, E. Said se quejaba de que los palestinos no se habían ocupado de incidir en los medios de comunicación y, como consecuencia de ello, estaban perdiendo la batalla de la legitimidad. Son los israelíes los que han desplegado todo su arsenal, también mediático, para minar esta fuente de poder palestina (Said, 2004).

Por otro lado, la separación entre la fuente de poder y la fuente de legitimidad es el punto de conexión entre la democracia y los sistemas representativos a los que actualmente llamamos democracias, y es la que confiere a los medios de comunicación su centralidad. Como consecuencia de dicha escisión surge la necesidad de dar

cuenta/ informar al pueblo de las decisiones que se toman en su nombre, obliga a las campañas electorales y a crear la ficción, en última instancia, de que el poder no solo reside en el pueblo, sino que lo tiene el pueblo y lo ejerce de forma indirecta. En este sentido, constituye uno de los principales impedimentos para el ejercicio del poder que la gente pueda formarse sus propias opiniones sobre los hechos y quiera que se tomen decisiones políticas siguiendo sus opiniones —caso de la decisión de participar en la guerra contra Iraq, tomada por el gobierno de J. María Aznar en España. Un destacado periodista y asesor de diversos presidentes de EE.UU.⁷, W. Lippmann, se quejaba en 1922 de que la opinión pública había adquirido más relevancia que los órganos legislativos de los gobiernos y esto hacía que los principales generadores de opinión pública, los medios de comunicación —en su día las «crónicas periodísticas» y las fuentes de opinión pública—, fueran objeto de deseo de los poderes públicos, convirtiéndose en instrumentos de los gobiernos. De modo que garantizar la ecuanimidad de los medios y la protección de las fuentes de opinión «se ha convertido en el principal problema de la democracia», decía (Lippmann, 2003); pero la preocupación de Lippmann no era un alegato a favor de los gobernados, sino la convicción de que, de la misma forma que el pueblo no mostraba interés por los asuntos públicos y no era suficientemente inteligente o no estaba preparado para reconocer los intereses comunes, tampoco los gobernantes podían recibir las informaciones adecuadas y suficientes como para tomar decisiones sobre la base de ellas, de modo que la solución a los problemas acerca de la transmisión y recepción de la información necesaria para gobernar, la colocó en las «oficinas de inteligencia» administradas por expertos, desinteresados, neutrales y libres tanto de la presión del estado y sus intereses, como de las masas prejuiciadas. En definitiva, que ni siquiera el gobierno real estuviera en manos de los políticos electos, sino de los técnicos, de los administradores o de los gabinetes de asesores.

Siendo conscientes de la estrecha relación entre los medios de comunicación y la democracia, incluso antes que se convirtieran en medios de comunicación de masas, a principios del siglo XX, los teóricos consideraban que la independencia de los medios estaba amenazada por los gobiernos y, por tanto, la libertad del público para formarse una opinión libre sobre la base de la información que le suministraban los medios de cada época.

Dando por hecho que el peligro estaba en la utilización partidaria del gran potencial de los medios y siguiendo el mismo criterio utilitarista aplicado a la política, la independencia de los medios se consideró la garantía suficiente para su imparcialidad. La ficción construida sobre la política —su independencia respecto de los intereses económicos particulares— se trasladó también a los medios, convirtiendo la acción periodística en un saber técnico y neutro. ■

Este texto pertenece al libro *Manipulación y medios en la sociedad de la información*, coordinado por A. Aparici, A. Diez y F. Tucho, Ediciones de la Torre, 2007.

1. La obra de esta gran pensadora se desarrolla en la búsqueda de los sentidos de conceptos como «política», «totalitarismo», «esfera social», etc. Cualquier reflexión que pretenda ir más allá de los lugares comunes en relación con el problema de la política, tiene que pasar por la revisión de su obra.

2. En el campo filosófico, con las revoluciones democráticas del XVIII (la Inglesa, la Francesa y la Estadounidense) ya se había producido la transformación de la política, que dejó de ser un saber dentro de la tradición clásica, una «filosofía práctica» (la moral y la política formaban parte del mismo campo del saber) para convertirse en un saber técnico-instrumental. En este tránsito, la información y la comunicación, en el ámbito de la política, se tornaron también en saberes técnicos al servicio de las elites gobernantes (Habermas, 1987).

3. En esta pugna también estaba incluido el conflicto entre las distintas facciones independentistas, la de los comerciantes acreedores y la de los productores deudores. Según Gargarella, era en las comunidades rurales de estos últimos donde se daban prácticas democráticas de autogobierno y de las que surgió la máxima oposición a las pretensiones federalistas. Ver: *Nos, los representantes: crítica a los fundamentos del sistema representativo*, Miño y Dávila editores, Buenos Aires, Argentina, 1995.

4. Según Ferrero, en su extraordinario estudio sobre el poder y la legitimidad en la Revolución Francesa, el primer principio de legitimidad creado por Occidente y pacíficamente aceptado hasta las revoluciones Americana y Francesa fue el hereditario-aristocrático-monárquico. Luego, estas revoluciones lideradas por la burguesía construirían nuevos principios de legitimidad democrático-electiva.

5. Los debates de los federalistas estadounidenses en la elaboración de la Constitución de EE.UU. de América son un fiel reflejo de los miedos de la elite gobernante respecto de la participación del pueblo (lo que ellos consideraban las masas pobres) y la necesidad de controlar a estas mayorías, construyendo un sistema que de forma «natural» permitiera el ejercicio del gobierno por las minorías con la aceptación y el consentimiento del pueblo [A. Hamilton, J. Madison y J. Jay (1994): *El federalista*, FCE, México].

6. Las elecciones, a veces, no son suficientes para convencer a la ciudadanía de que participa indirectamente en el gobierno —constatable en la negativa de muchos pueblos a participar en los procesos electorales. La situación actual en Afganistán o la que se plantea en Iraq evidencian el papel propagandístico de los procesos electorales, mucho más en las sociedades occidentales que en estos países. Pero, como decíamos, a veces no es suficiente con poner en marcha los procedimientos habituales de las votaciones, y de ahí surgirá un elemento no menos importante que los procedimientos electorales: será la opinión pública.

7. Lippmann realizó trabajo propagandístico durante la Primera Guerra Mundial siendo editorialista de *The New Republic*, pero también tuvo una participación directa en el conflicto viajando a Europa como representante especial de la Casa Blanca. Formando parte de la inteligencia militar, no solo escribió folletos propagandísticos, sino que participó en interrogatorios de prisioneros y coordinó operaciones de inteligencia militar con los aliados.

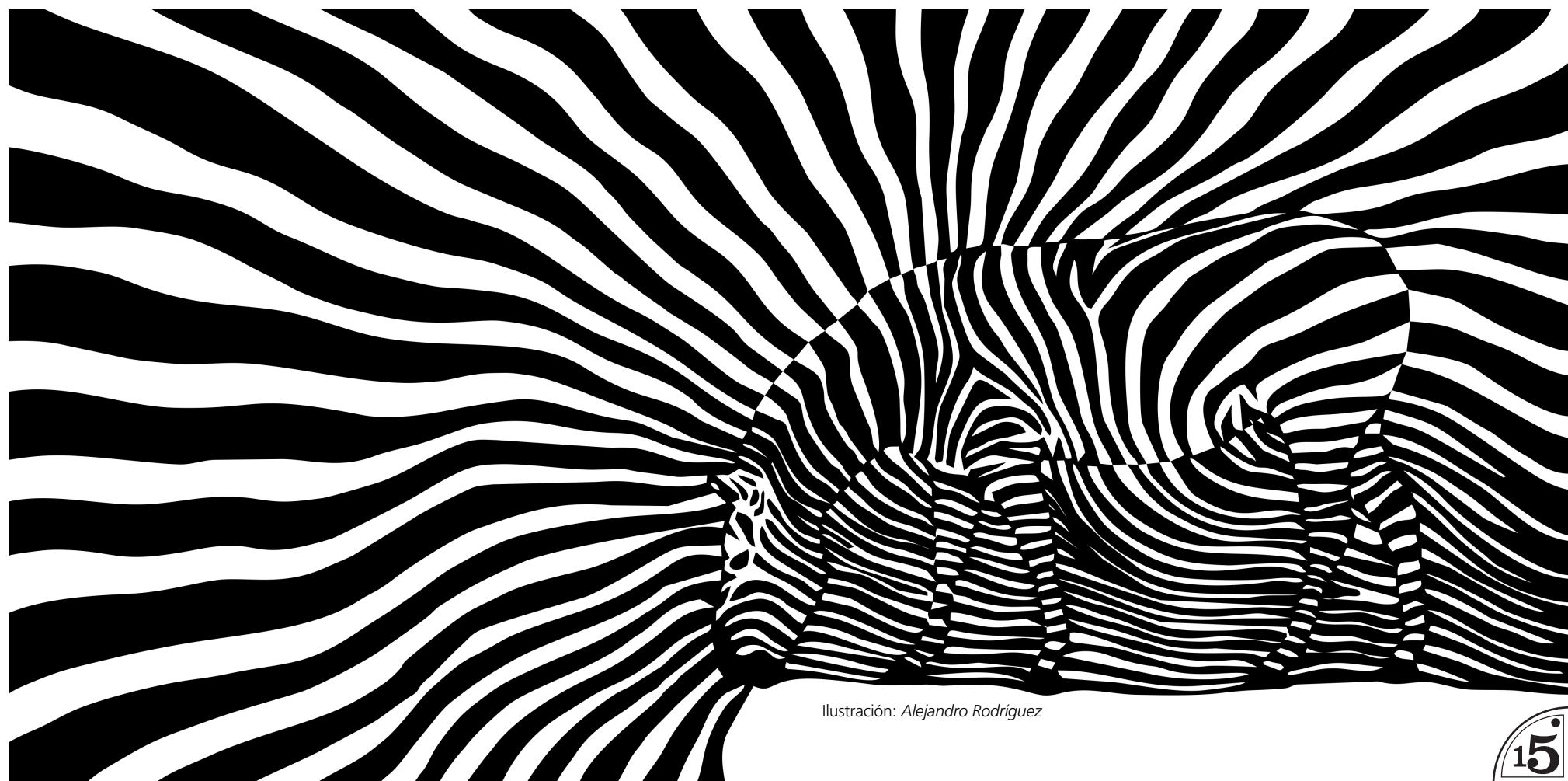
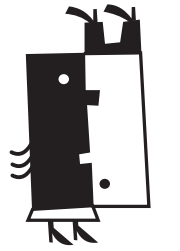


Ilustración: Alejandro Rodríguez



encuentro
con...

PREMIO NACIONAL DE DANZA 2010

Tomás Morales

“Mi vida entera

Tomás Morales reconoce en sí mismo una gran contradicción, un defecto, dice: «he sido actor, bailarín y cantante en televisión, teatro y cabaret..., pero padezco de una timidez enorme». En público cuesta sacarle las palabras y aun entre amigos no se destaca como el gran conversador. Y claro, no le gustan las entrevistas, «pero ya que estamos aquí...».

Estamos frente a su ordenador seleccionando fotos para esta entrevista. Le pido que me identifique los artistas y espectáculos de estos retratos y pósteres de los 50 y la entrevista transcurre como deberían todas: como una conversación. Un diálogo entre este carismático sexagenario y una veinteañera entusiasmada por ponerles rostro a las estrellas del mítico Sans Souci. Y entonces los aprendizajes y las condiciones de nacimiento, el ballet clásico y el jazz, Tropicana y el circo, los amores adolescentes y la esposa que, antes de serlo, conoció en la fuente del cabaret. Privilegio quizá de ser la primera entre muchos que querrán ocupar mi lugar por estos días: lo que me cuenta no ha tenido que repetirlo mil veces frente a una secuencia de grabadoras y cámaras. «Desconecta ese teléfono», sugiere. Hora y media, casi dos. Termina para que pueda, como cada noche, volver a Tropicana. «¡¿Ah, estabas grabando?! ¡No me di cuenta...!».

Televisión, teatro, circo, cabaret... ¿dónde comienza todo? ¿Cómo llega un joven de familia humilde a los más grandes escenarios nocturnos de la República?

Nací en Matanzas, mi padre murió siendo yo un niño. Desde pequeño quise ser artista. Iba al Sauto y a veces me colaba; otras veces había un señor que cuidaba y que ya me conocía, así que me dejaba entrar cuando se cansaba de verme. Allí iban muchas compañías importantes, casi todas las que primero venían a La Habana.

Me gustaba el arte y quería ser artista: violinista, trapealista, cantante... lo que fuera; pero a mi papá no le gustaba. Desgraciadamente, él murió y en el último año de mis estudios en la escuela de Comercio, ya en La Habana, el bichito de la actuación pudo más que el título de Contador que me darían.

Aquello no tenía nada que ver conmigo. Estaba todo el tiempo bailando y ahora, al cabo del tiempo, recuerdo que me decían: «chiquito, qué bien tú bailas...». Es que lo hacía con ganas, era muy feliz bailando.

Mi vida entera ha sido una gran suerte. Creo que si estuviese ahora detrás de un buró lleno de papeles y números... no, creo que no estaría. El arte me ha hecho más longevo, no me puedo quejar.

Los 50 fueron los años de su formación como artista profesional.

Mi vida artística en la televisión comenzó luego de programas para aficionados. Así empecé con Luis Trápaga y Alberto Alonso en la televisión y con Alberto en Sans Souci. Fue en televisión donde canté por primera vez: yo



Foto: Cortesía del entrevistado



ha sido una gran suerte”

Marianela González

lo hacía antes en la ducha, pero en ese medio me probé en serio y me fascinó. Así que debuté en televisión cantando y bailando. Me empezaron a contratar y cambió un poco aquello de bailar gratis: se explotaba mucho a los artistas, entonces. Me hacía falta dinero, pero el mundo complejo del espectáculo, con sus trampas, no lo conocía muy bien. Más adelante empecé a coreografiar. Recuerdo que ese período fue muy importante: sentía que iba creciendo como artista a un ritmo increíble.

Ha hablado incluso del jazz: fue el momento de aprender de todo...

Si venía un profesor a impartir clases de baile filipino, pues allá iba eso... Venían buenos coreógrafos a Cuba y aprendimos mucho de las tendencias internacionales. Es algo que debemos rescatar. Cristy Domínguez le ha dado un impulso tremendo al Ballet de la Televisión Cubana, pero suelo decirle siempre la necesidad de incorporar los bailes internacionales junto a los cubanos. Eso le da frescura a la escena.

¿Cómo recuerda el mítico Sans Souci?

Un cabaret muy hermoso, con su correspondiente sala de juego. Por ahí desfilaban no solo personajes influyentes de La Habana de entonces, sino también importantes figuras del arte de nivel internacional. Hacíamos allí montajes muy creativos. Recuerdo la costumbre de intercambiar los papeles en la última función de cada espectáculo. Uno de ellos incluyó en una ocasión al cuarteto Las D'Aida. Recuerdo que tres cantantes masculinos y yo, bailarín, nos disfrazamos con sus ropas y mientras ellas cantaban en *off*, nosotros hacíamos sus movimientos, disfrazados de mulatas. Aquello era un éxito, a veces iba público expresamente a verlo.

Era un lugar con una mística tremenda. En aquella época yo era tan joven que ni sabía lo que era la mafia. Recuerdo que uno de los dueños solía pasearse con sus espejuelos por los camerinos con una elegancia y un misterio enormes; pero yo no sabía quién era. Cuando triunfó la Revolución, leí en una revista, junto

a una foto: «Santos Traficante, de la mafia no sé qué...» ¡Y yo que no sabía nada! Así era esa época.

El triunfo de la Revolución sorprendió en los cabarets a muchos de quienes luego pasaron a integrar importantes compañías, a trabajar en la televisión... ¿Cómo se sintió aquella transición en el mundo del espectáculo y en su entorno más cercano?

Fue un año de mucho entusiasmo y también muy intenso. En enero de 1959, fui con el Ballet de Luis Trápaga a EE.UU. Aún no se habían roto las relaciones, pero en cuanto supe de los comentarios que se referían a esa posibilidad, decidí inmediatamente regresar a Cuba. ¡Si aquello sucedía, yo no podía quedarme de aquel lado! Mi familia entera quería formar parte de aquel proceso.

¿Qué obras recuerda con mayor cariño?

De la comedia musical adoré hacer *El solar*, *Irma, la dulce*; *Los siete pecados capitales* y *Las vacas gordas*. Trabajar con Humberto Arenal, ser alumno de Vicente Revuelta... no podía pensar más que en crear.

Con el tiempo se fue consolidando la faceta de coreógrafo: ¿aún se despierta con ideas en medio de la noche?

Y antes de acostarme. Aún pienso en lo que debo hacer, los cambios y las nuevas ideas. Hasta en las guaguas yo imaginaba los pasos y a veces los hacía en la acera, mientras esperaba. La gente pensaría que estaba loco...

[Silencio]

Se sueña mucho cuando se es artista...

Cristy Domínguez fue su partenaire por excelencia. Le escuché contar en una ocasión una anécdota muy simpática: el día en que olvidó por completo una coreografía frente al público, mientras bailaban juntos. Dice que ella se guiaba siempre por usted, que tenía mejor oído... ¿pero que aquella vez a usted también se le olvidó!

[Ríe]

Cristy es increíble... Nos entendíamos de maravilla, teníamos una gran comunicación. Estábamos acostumbrados a bailar juntos y puede sonar raro, pero no recuerdo un día en que hayamos discutido.

¿Qué se necesitaría para rescatar en Cuba el teatro musical? Su poca presencia es una contradicción...

Hace falta rescatarlo. Ciertamente es que no está perdido del todo; pero hay que formar artistas integrales y potenciar los que hay. Aunque se hacen algunos intentos, no existe un teatro musical como tal. Y este país tan musical debería tenerlo. Esa comprensión se la debo a mis años en el teatro y también en el cabaret, en el que aprendí a hacer un trabajo que cuente historias, que atrape. El cabaret me ha formado en una comprensión integral de lo que es un espectáculo, de dirigir grandes masas de artistas en un mismo escenario. Todo eso se estudia, lo que no se estudia es la cubanía que nace con uno, y la música es parte de ello.

¿Le interesó alguna vez el ballet clásico?

Empecé a estudiar con Luis Trápaga, quien me enseñó cómo debía ser un bailarín. Precisamente con él y con Alberto Alonso empecé en el Ballet Nacional, una importante compañía junto con el Ballet Alicia Alonso. Allí tomé clases de ballet y hasta de baile español. Una vez interpreté, incluso, el *Romeo y Julieta*... ¡yo, un bailarín de cabaret! Y desde entonces es una comunión que no he olvidado: tengo hoy un espectáculo que incluye una bailarina de ballet clásico, en puntas.

Las lecciones de Luis Trápaga lo formaron en la integralidad...

Es importante que el artista sea integral, sobre todo en la comedia musical. Es fundamental que los bailarines se formen en varias manifestaciones, sobre todo la actuación y el canto. Eso me sirvió mucho... ¡hasta conseguí cartas de enamoradas, yo que era un tímido tremendo, casi un guanajo en el tema de los amores!

El cabaret y los amores...

[Ríe]

Cuando era joven no solía razonar mucho eso, claro. Pero ahora pienso que lo que sucedía era que como no todo el mundo podía ir a esos lugares, se generaban leyendas y se mitificaba a los artistas. Se tejían muchas historias sobre ellos y a veces se estigmatizaban, sobre todo a las mujeres. Pero nunca he tenido prejuicios con el cabaret, ni siquiera sentí como un problema el hecho de regresar a él luego de hacer teatro. Sí, es un lugar de muchos amores...

En Tropicana conoció a su esposa...

Recuerdo que el banquito de la fuente de Tropicana nos acogió muchas veces mientras nos conocíamos.

¿Le sorprendió el Premio Nacional de Danza?

Estuve de jurado cuando se premió a Rogelio Martínez Furé. Me di cuenta entonces de que es una misión muy difícil y por eso respeto mucho este premio.

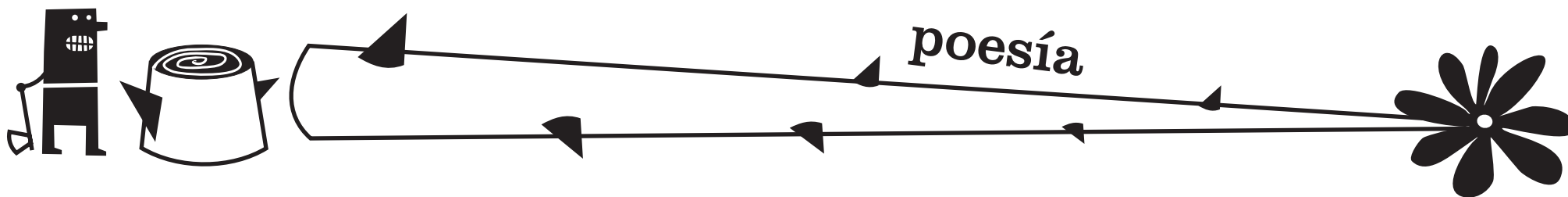
No me lo esperaba exactamente, pero tampoco me atrevía a estar seguro. Pensé, incluso, que no se conocía del todo mi trabajo, ya que el cabaret es menos seguido. Por eso me sentí muy complacido de ver que había tantos jóvenes en el jurado.

¿Qué hace hoy?

Me mantengo en Tropicana, sigo agradecido de ese lugar, me ha aportado muchísimo, me ha formado como un artista completo. Estoy experimentando con jóvenes coreógrafos, les transmito de forma hablada lo que quiero lograr. Me cuesta trabajo entender que no soy imprescindible, que hay personas que saben hacer muy bien su trabajo, así que sigo yendo todos los días y a veces por las noches... Me ha costado hasta la salud.

¿No se retira Tomás Morales?

Tendría que retirarme también de este mundo... Espero, entonces, que Dios me dé un buen chance. ▀



Sigfredo Ariel

(Santa Clara, 1962)

EL NEGRO APONTE

Para Marta Rojas

Cerca del inicio de la calle
que se llama Aponte hoy
fue que pusieron su cabeza en una pica
para escarmiento de todos los esclavos
/ no en bandeja de plata
como la de San Juan Bautista.

Edificaron un hotel que se llamó
Isla de Cuba en el inicio de la calle
que se llama Aponte hoy
/ aunque pudieron nombrarla
nuestra Via Apia, por ejemplo.

Sobre un muro
de ladrillos muy cerca del lugar
donde alzaron el bárbaro punzón
fijaron hace tiempo un relieve
de Aponte, de metal
/ que no hace mucho
ante nuestra indiferencia
alguien arrancó de cuajo.

AUNQUE MI CASA PERTENEZCA POR ENTERO AL BANCO

Aunque mi casa pertenezca
por entero al banco con algo
parecido a la satisfacción repaso
cada impreso donde broto
en forma de una cifra seguida
por mi nombre medio absurdo:
los coloco en una caja de madera
que en la antigüedad alojaba
un juego de cubiertos / en orden

queda así mi propiedad legal
sobre un grupo de motores
válvulas circuitos resistencias
de algunos aparatos capaces de emitir
aire o destellos / luego

me tumbo en la brisa artificial,
coloco un disco de la rara utopía
llamada Superávit que sucede
ahora en otra extraordinaria
longitud del mundo o algo parecido
a la cuarta dimensión / después

apago mi lámpara de flúor, entro
en la oscuridad beduina-frazada
de poliéster y es entonces
que la gata de un gran salto
se acuesta junto a mí.

TEMA PARA JÓVENES RAPSODAS

Habrá que esperar
y entrar al apetito
de una buena vez
orden en la casa ya

Y la invasión otra vez
y aquellos edificios
morados por colonos
la invasión restituirá
de la gran avenida
rayarán la superficie
dialogamos todo el día
e irán e irán abriendo paso

la invasión traspasará
con su bota moderna
pues no aprendimos
por un cacique
el huracán volvía
y olvidábamos el arte

Estar bloqueado es útil
persuasivas, arrinconado
comiendo lo que den
en posición fetal hasta
por aire agua o arenisca

Bienvenidos sean entonces
que regresan
levantemos tendederas
los techos del apartamento

Fundemos un mariachi
un conjuntico de café
con esta actualidad
pusimos en hojas de papel
de teatro antes
al basurero lo que antes
simplemente

por la invasión
de los mayores
dejar que pongan duro
que no sabemos ordenar.

renombrará las calles
coloniales volverán a ser
y en una sola noche
los derribados monigotes
sus líneas de neón
del país sobre la cual
todo tiempo apasionadamente
hacia lo hondo así:

la joven utopía
de una buena vez
otra cosa que esperar
cuando apretaba el trueno
con sus nombres sajones
de la siembra por completo.

dicen desde las capitales
repasando el Ulysses
lo que nos echen
que llegue la invasión
es buena idea.

fibrosos soldados
de invadir Babilonia:
los arcos de caliza
para sus altas frentes rubias.

un cuarteto de tango
hasta mezclarlos
que en castellano
algunos discos algunas obras
de la invasión y echar
se llamaba sueño
el sueño, el sueño.

NOTICARIO DEL MEDIODÍA

Los japoneses gustan esperar la primavera
bajo floridos melocotoneros. Ha sido así
en días de guerra y días de posguerra:
con el emperador, sin el emperador
las campanillas caen sobre el planeta japonés
con la primera brisa.

Es entonces que los padres, jóvenes joviales
empujan los carritos donde están
embutidos los niños con caras de luna
hasta el sitio
donde las madres, también jóvenes joviales
plantaron sus vasijas vaporosas
en la preciosa hierba.

Veo tales escenas en televisión
a la hora avarienta de publicar noticias.

No tendrán qué poner, me dices al oído
mientras plantas en la mesa de escribir
de dibujar de planchar ropa
nuestro almuerzo realmente
indescriptible.

DE REGRESO A LA HABANA

(I touched her thigh & death smiled)
JIM MORRISON

Cuando toqué su muslo conocieron por fin su libertad los perros drogadictos de los aeropuertos, las plantas torturadas de los lobbies redondeadas a la fuerza, la canción simplificada para que entre en el oído romo, la faja del caballo que hala el carricoche entre mil carros provinciales y mil oficinistas, la unión matrimonial por conveniencia de una niña y un león marino, así tuvo venganza el joven que no sabe dar un solo paso en el baile donde todas las suertes se deciden y aquello ni maduro ni podrido –fruta vana que descubrió Machado, Antonio.

Cuando toqué su muslo se compensó la dieta macrobiótica nubladora del humor, la emoción de contemplar a las personas a través de los e-mails por una hendija, el suelo en dos mitades de naranja, las muchachas que acuden a la playa en grima y un montón de cosas más: doy fe que todo lo anterior en un mismo anochecer, de regreso a La Habana, en el asiento trasero de aquel automóvil estatal, fue prácticamente cierto.

DESAYUNO CON MUCHACHA

Esta manzana mantiene el orden social.
Su jugo pertenece al porvenir.
Esto lo extrañaré en fechas patrias:
tú verás.

Habla de lo que quiere todo el tiempo.
No sé si estoy en contra o a favor:
Oír con los ojos es amante astucia,
según Shakespeare.

No hay que esforzarse con monotonía.
Por una vez o dos repose Urano.
No es pedir poco, tampoco es pedir mucho:
dure lo que dure.

Déjala así con su verde apetito.
Irreflexiva no advierte que la he puesto
A buen recaudo, para días de fiesta
bajo esta tiránica jaula de cristal.

SEXTETO MARABÚ

Para Frank Delgado

Sucedió en el tránsito de un sábado
hacia un terreno yermo. Sucedió
bajo un techo de guano destinado al turismo
cerca de la iglesia del Corpus Christie.

Sucedió entre personas y errantes animales
muy interesados en nuestros desperdicios.

Sucedió en varias generaciones y varias
nacionalidades a la misma vez.
Sucedió también en camareros, vasos y
aluminios de esta misma inconcebible era.

Comenzó otro tiempo
cuando sonó *La Habana joven*:
con inocencia sin inocencia, sin estar
o estando activa la máquina de la melancolía
volvió la gente a ser *los hermosos amantes*.

Estoy seguro
que espíritus geniales de pasados días
exaltaron en bronce, celuloide y pergamino
objetos menos útiles o dignos de memoria
que el prodigioso
Sexteto Marabú.

GEOPOLÍTICA

Hace como veinte años me acosté
con alguien en la calle Aramburu.
Era un cuarto evanescente alumbrado
por una lamparilla y la vela de un santo.

En realidad era un cuarto
lleno de nenúfares en la calle Aramburu
con un disco de McCartney
y otras tonterías.

Por entonces me crecían senos
de mujer en las noches de luna
que yo disimulaba con palabras sórdidas
pronunciadas mal, por falta
de costumbre.

Pero qué apacible ser una mujer
para una mujer
en un área del ancho de la mano: dejar
que su expansión territorial te rinda
y aquí paz y en el cielo gloria.

Y cae tu república
y ves caer tu monarquía
y aunque aparezcan caminos
y circunvalaciones
para escapar, no escapas
/ a dónde vas a ir.

Y te adormecen
sus cómodos edictos
te explican tus derechos diminutos
con pulcritud, igual que ellas adornan
los sitios donde viven
/ colocan guardianes en cada rinconera
para evitar que conspiras
con quién y contra quién podría
conspirar, rumiaba yo en la hora
de acostarnos juntos.

Y aunque reforesté su jardín
con hortalizas que servían para fumar
cuando el tabaco se hizo inalcanzable
y cambié de religión doscientas veces
a favor de la avenencia hace
como veinte años
me empujaron al desierto
sin provisión alguna:

me acomodo a la idea desde entonces
de que nadie llega a ser gran cosa
en un cuarto intermitente
de la calle Aramburu
/ y sin embargo



Ilustración: Zardoyas



El poeta José Lezama Lima (1910-1976) dedicó a la obra de René Portocarrero páginas penetrantes y de una poesía visionaria, entre ellas se destacan: «René Portocarrero y su eudemonismo teológico» (1943) y «Máscaras de Portocarrero» (1955). Viene a coronar esta producción el extenso ensayo «Homenaje a René Portocarrero» (1962), que fuera publicado por primera vez en la revista *Cuba en la UNESCO*, en el número correspondiente a agosto de 1964, luego incluido en el último de los volúmenes de ensayo que preparara: *La cantidad hechizada* (1970). Ofrecemos a nuestros lectores un fragmento de este texto fundamental.



Homenaje a René Portocarrero

José Lezama Lima

Es el momento de describir una circunstancia de la obra de Portocarrero, en un día de triste excepción. Recibimos la noticia de que la madre de nuestro pintor había fallecido en una finca en los aledaños de Regla. La noche, relucientes todas sus colecciones estelares, era demasiado húmeda para un asmático temeroso. Gemía al llegar y al despedirme en el helor de la madrugada, creía que no podría llegar a mi casa. Pero la visión anterior había sido de opulenta maravilla en la tierra desconocida, ornada con ribetes sombríos por el día de excepción de la muerte familiar. La finca rizaba sus sorpresas en la artizada naturaleza coruscante, en medio la casa de un criollismo noble, todas sus piezas revelaban un refinado vivir. En la sala los cuadros de Escobar mostraban los antepasados señoriales. En los alrededores la finca enarcaba sus fascinaciones en las grutas y sus juegos en los surtidores cambiantes. Las palmas con señalada estrategia guardaban distancias ideales. Ya defendían roqueros con apretada sutileza botánica. Ya trazaban la altura adonde se lanzaba la punteada presunción de los surtidores. Ya en los muros últimos de la finca, donde chillaban los faisanes las sombrías interrupciones errantes de la noche, movían sus grandes hojas en los avisos de los soplos marinos. Pero en

el centro de la casa, la muerte, la necesidad, la fatalidad. Fue el momento en que comenzó a pintar los troncos, persiguiendo la anchura de la fundamentación. El ocultamiento del ancestro por la muerte, lo llevaba a la totalidad del arraigo, a las desmesuradas raíces en búsqueda del río, al develamiento del devenir vital.

Entre aquella botánica de propio arraigo, con un esclarecimiento comunicado por sus ancestros, con una creadora marea que lo penetraba para darle por anticipado la medida de sus posibilidades, Portocarrero comenzó a recoger las formas ofrecidas en sus distancias, la gravitación de las figuraciones aparecidas al regir el centro del reencuentro de la visión con la mirada. La naturaleza, reto del mundo fenoménico, y la sobrenaturalidad, mundo de símbolos en devenir, empezaban a tocarlo con la voracidad de un Eros de conocimiento plástico. En esa dimensión encontramos a su ángel y su mariposa. Sus dos primeros arquetipos, tomados del *intelligere cum angelis* de la teología medieval y de las metamorfosis entre los griegos. Cuerpo de diamante, transparencia para la luz, y las transformaciones en el devenir. La relación entre lo sobrenatural y lo natural aclarada por el ángel. La relación entre lo natural y lo sobrenatural, hecha misterio en cada uno de los fragmentos totales, donde una luz descomponiéndose en la mariposa iguala la iridiscencia piramidal del rayo atravesando las nubes. Los egipcios creían ver en esa refracción las escapadas del alma en la muerte. Reparación y reconocimiento en el extenso de un logos cinagético.

Aquí el ángel no se limita a ser un arquetipo ascensional, ni la tríada coral que guarda el ser esencial, donde los blancos y los amarillos se despliegan en los juegos de transparencias intervenidos por la luz, los ángeles de Portocarrero comienzan por servir de intermediarios entre la naturaleza y la figuración. Los ha utilizado no tan solo en temas hagiográficos, en los acudimientos del ángel con el alimento sobrenatural eucarístico, sino en puntos donde la luz de la tela necesita agudizarse y contrastarse. A medida que sus ángeles se arracimaban, aquel blanco y amarillo se trocaban en la policromía de la luz refractada. Su angeología no cae nunca en el manierismo, pues no trata en sucesión causalista en su obra, sino en el espíritu que anima las formas, porque su ángel antes que ser un reiterado arquetipo ascendente y transparente, transmigró a la mariposa. En algunas de sus catedrales aparecen ángeles sorprendidos en lo alto de columnas truncadas. El ángel, la suprema sabiduría de la total ubicuidad, tiene aquí como una inocencia que va alzando con sorpresa la cabeza, bien guarnida por las alas entrelazadas. Escogen una sorpresa, un pudor, una malicia sin daño, pellizco apenas en el sueño de la realidad.

Su ángel representa, en realidad, la espiral, la curva dinámica del espíritu vital. El propio espacio exige un signo, cuando ya el ángel asciende para colmarlo. Pero ya la complacencia del ángel en sus bienes naturales, fue causa del despeñadero en los abismos. Véase su sempiterna cercanía con la naturaleza, pues para mantenerse en la plenitud de su transparencia, tenían que justificar eterno olvido de su posibilidad de encarnación. En cuanto el ángel recupera su naturaleza, piérdese. Su tendenciosidad a las hijas de los hombres, termina siempre en crecidas de diluvio, con conversión de malditos en pedernales fríos. Esclarecen y abrasan, pero ese abrasamiento de orden sobrenatural tiene el ordenamiento natural de las llamas de toda plutonía, perfección en el símbolo danzante del devenir. San Juan de la Cruz no puede evitar llamarles a los ángeles, flores de las praderas infusas, *gracioso y subido esmalte en un vaso de oro excelente*. Los ángeles como flores, de San Juan de la Cruz, recuerdan el demonio mosquito, de Santa Teresa. Flores, una agudeza de la gracia en la naturaleza, acogidas por el recibimiento plenario de los sentidos. Aconsejados los ángeles en el mirador de los humanos, algo de estos les allega y les da apego por los dos órdenes en las dos naturalezas. Lo natural y lo sobrenatural, sin tener la corriente del mismo anillo, se miran con cierta impregnación. Para esas vigiliadas, completas en las miradas de los dos ordenamientos, parece estar hecho el milagroso verso de San Juan de la Cruz: *rompe la tela de este dulce encuentro*. No habían llegado a unión las dos naturalezas, cuando parece que ya han dejado un recuerdo por el apego en la distancia de la intermisión.

El ángel pictórico de Portocarrero está dictado por el mediodía. Parece recordar que lo bello es lo más justo, y lo más justo, el mediodía. En su dibujo «Primavera», el ángel solo repercute por su ausencia, pero en la lejanía, en el espíritu que agudiza las figuras, ya el ángel era una divinidad escondida. Su ángel parece esconder, sentarse sobre los baúles donde están los escondidos, o señalar con su índice el oculto tenebrario. Cuando después Portocarrero llega a sus motivaciones de máscara, el ángel escondido, señalando la figura *masqué*, parece guardar

el rostro fijo, arquetípico, invariable. En otra de sus acuarelas, el mediodía angélico seduce la medianoche vegetal y su ensoñación indeterminada. Allí los ángeles, manejando la sutileza de sus insinuaciones, señalan el arquetipo del Eros buscado. Avivan la figura, rozan su desnudez, tratando de descansar sus brazos para iniciarlo en las comprobaciones del tacto sobre los hechizos de la medianoche. Los dos ángeles manteniendo en el desvelado la tensión, procuran allegar el arquetipo a un punto donde la ensoñación y la realidad destellan.

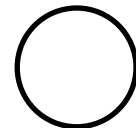
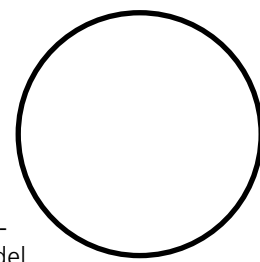
En su óleo «El ángel dormido», rechaza las virtudes intermedias, o el arquetipo del ángel ascendente, para recuperar una totalidad. Curvado el ángel sobre su propio pensamiento, se extiende por todo el cuadrado de la tela. Sin perder su figuración, el ángel invade todo el color, comunicándole a la materia como una abierta movilidad. El arquetipo, abandonado a la cantidad de movilidad, se disuelve en unas pastas envolventes, a las que ha logrado transmitir un absoluto inteligible, una materia interpretada, angélica por su docilidad al eco y a la respuesta del color. Ya no es el vigía de la medianoche, el ángel dormido cubre al mundo, se ha transformado en una infinita carpa pensante.

Mientras, como ya vimos en lo anterior, según el decir del teólogo poeta, los ángeles jugaban a flores del orden sobrenatural, los encuentros de ángeles con flores o con paserinas de plumaje solar, engendraban las mariposas, profanos ángeles del orden natural. El *intelligere* del ángel está entre el vivir del animal y el sentir del vegetal, aquel vacío recortado para fijar el ciervo, antes de hundirse en el bosque, por obra de ese espacio donde el ángel opera y transparenta, una como lo que pasa debajo de un arco de luz, o esclarece con una candela la sucesión de lo oscuro, gárgola tragante.

A veces, hemos visto un mueble en extremo elaborado, pintado por Portocarrero, y a su lado una mariposa con toda su iridiscencia matinal. La peana colonial alza con total esbeltez su ébano rizado. Las formas en extremo opulentas tenían la compañía de la plenitud del color. Destácase el mueble en un primer plano, para dar paso al cuidado del artesano que traza molduras, pámpanos, figuras de sostén, listones que juegan una geometría simbólica de laberintos espiraloides. En su extensa serie sobre los interiores del Cerro, uno de los momentos más significativos de su arte, al mismo tiempo que expresivo de nuestras más esenciales realidades para el vivir, logra por la iluminación de muebles, lucetas, mamparas, patios con surtidores, figuras casi siempre en gesto de espera, una de nuestras parcelas artísticas donde lo cubano alcanza naturalmente su universalidad. Muchos de los palacios de ese barrio han sido destruidos, o alterado su ordenamiento, o conservado tan solo el hechizo de uno de sus fragmentos. Portocarrero ha podido reconstruirlo en su existir, apoyado por sus recuerdos infantiles. Las paredes, las puertas, la riqueza ornamental de los muebles, están hechas en su realidad para fijar innumerables detalles del arte del vivir. Nuestro pintor ha reconstruido ese barrio, en una forma que queda como el camino para sus futuras catedrales.

Sus mariposas aparecen como puntos referenciales para el color. Se han apoderado de todo el color y lo hacen vibrar, trasladan como una columna sin peso todo el arco iris. Se refractan, avancen o retrocedan, ante cualquier oposición de densidad, ganan un ángulo con todos los colores. El agua liberada de sus profundidades se llena de reflejos. Nos alejamos y parece que una piedra de las profundidades se apoya sobre los colores, los destruye y pulveriza en irisaciones que se entonan y se deshacen. En sus desfiles, en sus motivos de carnaval, la mariposa interviene en el frenesí, se descompone en innumerables colores que muerden al danzante. El aire se deja invadir por esa teoría de las mutaciones, logrando que el espíritu del torbellino esparza el color, que como la manta, el pez diablo, parece volar en las profundidades marinas, comunicándole a los reflejos una tinta tan espesa como diversa en sus tonalidades.

Al lado de un mueble retorcido y opulento, en una cámara barroca que muestra su pleno en la sofocación de su exceso, la mariposa es la medida del color, un arquetipo de la luz invadido por los colores de la flor. Un signo de asombro intacto. En uno de sus interiores del Cerro, una niña contempla posada en su mano una mariposa que suavemente la interroga. El diálogo, intraducible, se prolonga entre el perplejo inmóvil de la niña y la mariposa domesticada. La luz que se refracta en un caballo alado, tiene en la mariposa ese punto de color que se deja acariciar. El ángel, la mariposa y la flor tienen en su obra la presencia de un acto trinitario, con un poderoso espíritu unitivo: las metamorfosis del color, la luz y la refracción de la luz, y un punto de recurrencia temporal: la flor. [...] ■



El elefante y el boxeador



Amado del Pino

Huyo de los obituarios en este espacio y creo que lo seguiré haciendo. Ahora que el formidable caricaturista Tomy acaba de morir, prefiero concentrarme en una anécdota y uno de sus extraordinarios chistes gráficos. Algo podría hablar sobre su rigor, su trato cordial o la primera imagen que tuve de aquel cuerpo delgado y todavía joven, cargando sobre las espaldas a un pequeño hijo, que ahora estará cerca de la treintena.

Voy a lo prometido. Cierta vez escribí un par de párrafos o poco más para una de las tantas exposiciones de Tomy. Pasamos una tarde en aquel estrecho y acogedor apartamento cercano a la Colina de la Universidad de La Habana. Bebimos ron con largueza, pero sin desespero. Al final, el artista me regaló una obra que tal vez no conserve en la dispersión geográfica de mis propiedades, pero está nítida en la memoria, la más valiosa de las gavetas, cajones o paredes. En el dibujo, un boxeador está en su esquina y en lugar del entrenador rociarle con el poquito de agua que debe servir de impulso para proseguir en la pelea, quien ejecuta el acto es todo un elefante. Siempre me pareció formidable la metáfora. Después de esa aparición tan noble de lo insólito, tal vez ya no fuera importante si ganaba o perdía la contienda.

El chiste suyo que siempre le recordaba es más directo y popular. Alguien pregunta: «¿Qué tú crees del sexo?» y el interlocutor le responde: «¿Del sexo de quién?»

Si en el dibujo de mayor hondura estaba el humor más poético e intelectualizado, en este sencillo intercambio late el no menos valioso sentido de la realidad, esa puesta en duda constante de la retórica que está en el centro del mejor humorismo. A decir verdad, la gente no anda pensando tanto en El Sexo como abstracción de revista semanal, sino en los genitales, los olores, la amplia gama de atributos eróticos de una o más —no es de moral que tratan ni el chiste de Tomy ni estas líneas— personas concretas, palpables.

Recuerdo también que cada vez que le citaba este u otro de sus excelentes trabajos, Tomy se demoraba poco en el natural regocijo provocado por el piropeo para su ego y me impulsaba a citar grandes momentos de otros de los excelentes creadores del grupo DDT, todo un acontecimiento en la gráfica y el humor cubanos que alcanzó su plenitud en los 80 y 90 del pasado siglo. A los dos nos encantaba disfrutar de nuevo uno de Manuel. Un tipo está en la barra del bar, llora recostado al hombro de un amigo: «mi problema es que me gustan las gordas y lo que tengo es un Polsky». Para lectores extranjeros, la última palabra de lo escrito entre comillas se refiere a unos automóviles pequeñitos procedentes de Polonia, que todavía pueden verse por algunas calles de Cuba. El caso es que no es carro, coche, máquina para gordas o gordos. Lo puedo afirmar con conocimiento de causa y testimonio de dolores en la espalda.

Tomy se fue bastante temprano. No nos queda otra opción ante el desconsuelo que pensar cómo en los peores momentos de su vida tuvo un chiste a mano o un elefante que se aparece y lo empapa desde la inquieta cabeza hasta los andarines pies. ■

RAZA y RACISMO en el ARTE CONTEMPORÁNEO

Queloides: más que una herida

Mabel Machado

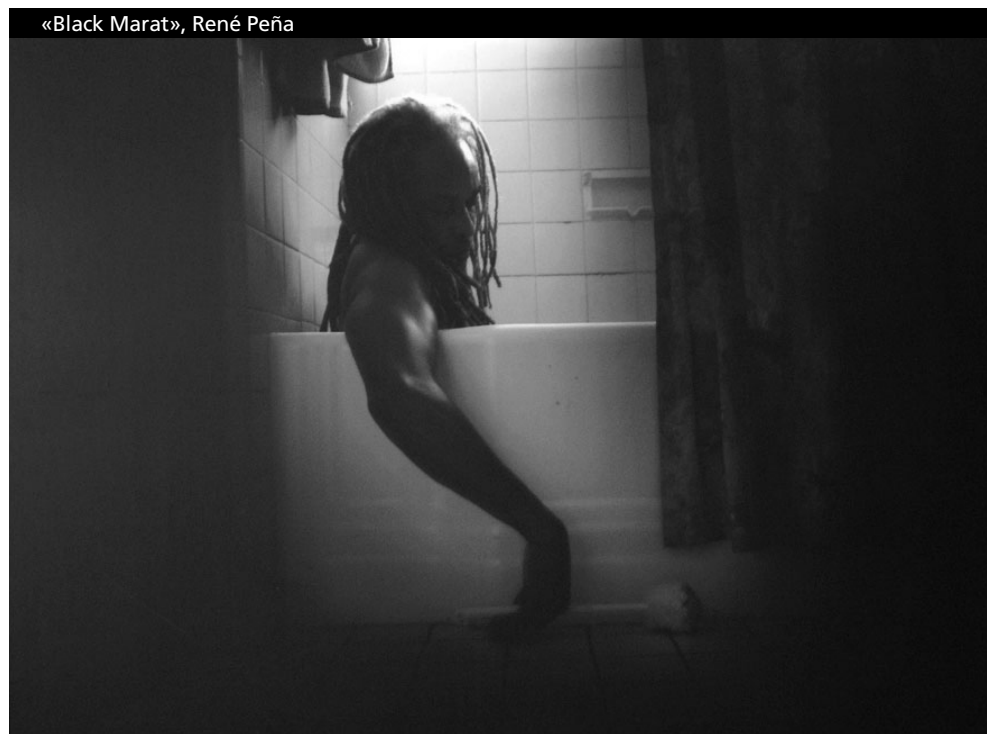
Hay heridas y marcas que engendran mitos, falsas teorías para fundamentar la exclusión. Sin embargo, sobre las lesiones se teje también el análisis: los *Queloides* que un grupo de artistas cubanos exhiben en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, se acercan al tema de la racialidad desde un enfoque etnográfico, antropológico y social que se expresa a través de la pintura, la fotografía, el videoarte, la instalación, la escultura y otros soportes.

El título de la muestra, *Queloides: raza y racismo en el arte cubano contemporáneo*, hace alusión a la persistencia de estereotipos racistas en Cuba, donde muchos asocian todavía tales traumas cutáneos con las pieles negras y alimentan con esta creencia un discurso discriminatorio. La exposición retoma un debate que ha estado presente en la Isla desde la propia formación de nuestra nacionalidad, aunque no en todo momento con el mismo vigor, por la también cubana vocación de promover la unidad y la igualdad de todos los hombres del pueblo.

Para el pintor Alexis Esquivel este es un tema irresuelto en nuestra sociedad, a pesar de los avances experimentados a partir de la segunda mitad del siglo XX: «La historia colonial de Cuba es reciente, hace poco más de un siglo que se abolió la esclavitud. Este tipo de exposiciones lo que intenta es ayudar a reflexionar. Por la naturaleza de los temas, solo un debate social abierto permite el cambio de mentalidad necesario para dejar atrás cualquier tipo de prejuicio o relación conflictiva con respecto a la raza, sin víctimas ni victimarios, sin asumir una actitud de ajustar cuentas con nadie, sino de entender lo que es una verdad a gritos: todos somos iguales».

Los 12 artistas —valiéndose tanto de las potencialidades expresivas del conceptualismo, como del *pop art*— analizan la persistencia de estereotipos y actitudes racistas en la sociedad cubana, una discusión que ha dado interesantes frutos en la plástica a partir de la década de los 90. Los antecedentes de esta muestra se ubican entre 1996 y 1999, en un primer *Queloides* exhibido en la Casa de África, la expo *Ni músicos ni deportistas*, del Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño de La Habana y *Queloides II*, que pudo verse en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales.

El nuevo *Queloides* logra reunir firmas destacadísimas de la plástica del patio, que pocas veces coinciden en exposiciones dentro de la Isla. «Entre los valores más significativos de esta exposición —señala el artista José A. Toirac—, están el poder confrontar lo realizado recientemente con artistas cubanos residentes en otros países; volver a ver obras realizadas en otro momento desde este contexto; y la coincidencia de diferentes generaciones y medios de expresión. Estos son niveles de la muestra muy disfrutables y



aprovechables desde el punto de vista cultural».

Después de haber intervenido en otras ediciones, Manuel Arenas es uno de los que se reencuentra con el país desde varias piezas, entre ellas «Juicio cromático», una instalación que ubica en un estante, frascos de pintura negra identificados con los nombres de artistas norteamericanos que han sido marginados por las líneas de la «gran historia» debido al color de su piel.

La obra de Arenas recurre otra vez a la frase paródica «¡Cuidado, hay negro!» y a la opresiva expresión «negro de mierda»; al uso del papel higiénico; a los rasgos más pronunciados de la figura del negro captados en instantáneas (impresión digital). Estos elementos se emplean en función de demostrar el «desbalance» de poder entre negros y blancos acumulado en nuestras sociedades. «Se trata de denunciar un fenómeno que a veces se presenta de manera imperceptible, muy sutil. Entonces, me interesa coquetear con esos niveles de ironía», explica Arenas.

También en juego con las jerarquías aparece la pintura de Esquivel, quien fuera además curador del primer *Queloides*. Esta vez utiliza la figura del presidente de los EE.UU., Barack Obama, para poner en crisis la idea de un cambio real en la política de ese país, y una nueva proyección hacia el asunto racial: le maquilla el rostro de blanco y lo deja armado solo con su sonrisa «permanente». Otra de las tres piezas suyas que se exponen en el Centro Wifredo Lam, titulada «Héroe poscolonial», dibuja el recorrido del negro en Cuba hacia su emancipación, desde el cimarronaje hasta la participación en el gobierno.

Valiéndose de una cabeza negra y de la estética rasta que presenta a los drellos como uno de sus símbolos, el pintor Armando Mariño aporta otra visión sobre las relaciones de poder desde el eje de la raza. En las terminaciones de lo que también podría ser una mandrágora, se ubican otras cabezas: las de ilustres y conocidos blancos como Einstein, Magritte y Chagall, dentro de la pieza «La angustia de las influencias».

La temática racial ha sido una constante en la obra de René Peña, quien se muestra dentro de esta exposición en cuadros que, como aprecia el director del Centro Wifredo Lam, Jorge Fernández, semejan «performances congelados». El cuerpo como escenario simbólico describe un itinerario al centro de la identidad, apoyándose en los fenómenos del *kitsch*, la transexualidad y el consumismo. Peña lo resuelve casi todo con su propia figura, y en la oscuridad de los fondos hace que resalten labios morados, pantalones naranjas y las rayas blancas y rojas de una toalla. En su indagación constante sobre las diferencias, el artista busca emplazar las visiones occidentalistas que confinan al negro al mundo del folclor y la marginalidad.

La religión, los cultos y las leyendas son otros de los prismas por los que se mira

«Smile you won», Alexis Esquivel



«Prejuicios», Marta María Pérez



hacia el trasfondo cultural que tiene también el fenómeno del racismo. Tres paneles de la fallecida Belkis Ayón —grabadora que en los 90 develó desde su obra algunas tradiciones de la cofradía abacua— se exponen en *Queloides*, aportando uno de los componentes vitales para este panorama de la raza y la identidad en Cuba. A «La cena», «La familia» y «La consagración», de Belkis se suma en otra sala el «Ave María», de los artistas Meira Marrero y José A. Toirac. Se trata de un tablón sobre el cual reposan decenas de estatuillas de la Virgen de la Caridad del Cobre.

Al mostrar la riqueza de la imaginaria del mundo devoto en la Isla, los autores pretenden que el espectador comprenda la necesidad del respeto hacia la diversidad de opiniones. En este sentido, ponen a dialogar a la Patrona de Cuba con José Martí, Héroe Nacional, al colocar en la pieza una sentencia de este último. «La República —advirtió Toirac— es un sueño en el que tiene participación todo el mundo, está hecha por todos y para todos. Esa imagen martiana ha cobrado forma en la de la Virgen porque en su bote están el negro, el indio y el criollo».

«La ceiba», de Elio Rodríguez, ocupa una habitación entera del Centro. Conviven en ella escultura y animación con acuarelas, dando vida a estructuras abultadas y blandas, imágenes de la carne que invitan al tacto. La anchura y la frondosidad de la ceiba —árbol que tiene un carácter especial para las religiones africanas— son la representación de un universo inclusivo, anterior a cualquier proyecto político de unidad. «Es una obra —entiende Rodríguez— que se puede leer como la búsqueda de una imagen de la sensualidad que incluya la religión, el misterio; que se muestre como una cebolla: la primera capa es la más fácil, aporta los significados más evidentes, pero mi intención es que la gente pueda seguir destapando, y ver mucho más allá».

Por su parte, Roberto Diago traspone a esta muestra su experiencia acumulada en intervenciones comunitarias, en algunas de las llamadas «zonas periféricas» de La Habana. La instalación se inspira en el «llega y pon», vivienda construida de manera muy elemental, generalmente de tablas y cartones, comunes en los asentamientos ilegales de emigrantes de zonas rurales a zonas urbanas. «El fenómeno del racismo ha mutado con el tiempo, ha tomado otras dimensiones, ha buscado otras maneras de expresarse, cada vez más sutiles. 'Ciudad en ascenso' es la crítica de un fenómeno que lejos de extinguirse sigue creciendo, no solo en Cuba, sino en muchos lugares», señala Diago.

Según observa el propio artista, *Queloides* —donde también participan Douglas Pérez, Pedro Álvarez, Marta María Pérez y María Magdalena Campos— no es la simple reedición de un proyecto, sino «la forma que tenemos los creadores para continuar denunciando un fenómeno que no pertenece al pasado, sino que subsiste como un virus que muta con el tiempo».

La muestra que presenta el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, se conecta con la tradición antropológica y sociocultural del arte cubano, que en el abordaje de la raza ha tenido exponentes de la talla del propio autor de «La jungla», de Agustín Cárdenas, de los artistas de *Volumen I*, de Elso Padilla y de Manuel Mendive. Esta intervención continúa ese propósito arriesgado de abordar, desde la plástica, un tema tan espinoso como el de la discriminación y la racialidad, con raigambre profunda, despojándose de lo folclórico y lo banal. ▀

ARMANDO MORALES: 70 años polémicos e inolvidables

Retablo  Abierto

Rubén Darío Salazar

Septiembre, junto a las lluvias y los anuncios de un otoño raro climáticamente, más el cúmulo de noticias esperanzadoras y de otras poco halagüeñas, trae consigo también la celebración de los 70 años del maestro titiritero Armando de Génova Morales Riverón. El actual director general del Teatro Nacional de Guíñol es —no digo quizá es— una de las personalidades más singulares del mundo titeril cubano. ¿Qué hombre verdaderamente de teatro no es controvertido, amado, admirado u odiado; seguido por tropas de ejecutantes de habilidades y encantamientos, y negado por otras, cuyos predios se yerguen sobre el universo clásico e inamovible, reacios a enfrentar riesgo alguno? Las andanzas creativas y pedagógicas de Morales se mueven en un camino donde la tradición y la experimentación se miran en espejos poco ortodoxos, con la impronta de quien sabe perfectamente cómo se hacen las cosas, pero no tiene deseos de seguir las reglas de oro al pie de la letra y fabular realizaciones en el borde peligroso de ese abismo que se ubica entre la escena y el público.

Con sus montajes, provoca lo mismo conmociones, que asombro; un hechizo extraño y atrayente cuya marca es la de no dejar a nadie inmovible. Su manera propia de enunciar, de concebir el ritmo de la puesta en escena, de sugerir un mundo pictórico que se mueve entre el expresionismo y la artesanía popular, denota que hemos sido convocados a la ceremonia comprometida de un teatro vivo, hecho con figuras y objetos animados dramáticamente, siempre en interacción con el alma del actor. El teatro de este juglar del siglo XX, nacido el 14 de septiembre de 1940, asalta al siglo XXI sin ningún miedo, como no sea el de no poder seguir haciendo o encontrarse con algún impedimento que le limite soñar, fundar o remover las bases anquilosadas de un arte que se ha ido rehaciendo en su intercambio con las culturas y los inventos tecnológicos del mundo. Para Armando, crear no es sinónimo de renunciar, sino de aprehender, de ser coherentes con nuestra práctica personal y los valores que enriquecen el mundo, sin remilgos ni afectaciones inútiles, en una eterna lucha contra la falsa moral.

Armando Morales llegó al retablo de los Camejo y Carril por el camino del diseño. Es una historia varias veces contada, pero muy pocas entendida. Cuando aparece ante los Pepes y Carucha, con una visión cromática diferente, dueño del manejo de las técnicas y posibilidades del reino de la plástica, debido a su graduación de la Escuela de Artes y Oficios de La Habana, le incitan a que enrumbe definitivamente su destino por el camino del teatro guíñol. Armando acepta; en su interior bullía la inconformidad ante lo establecido, lo decretado porque sí. En esta visión, sus criterios confluyen con los de los miembros fundadores del Guíñol Nacional, por lo que comienza para ambas partes un proceso de aprendizaje, en el que el joven de 21 años crece fortalecido y se atreve con la actuación y la animación, apoyado por los consejos de los líderes del inolvidable guíñol cubano de los 60, y con lo aprendido en la Academia de Arte Dramático de La Habana. Esa historia

primera ha sido poco visitada y, por ende, se pierden sus aportes a personajes fuertes como el Ogro, de

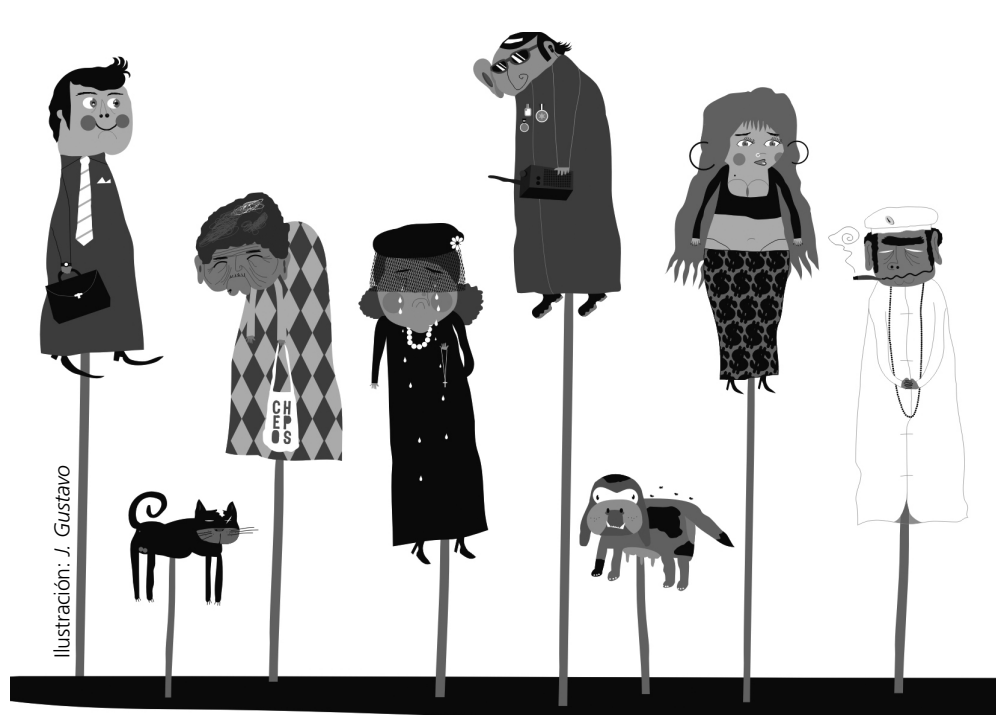
El gato con botas; el Serapio Trebejo, de *La loma de Mambiala* o el Okurri Burukú, de *Ibeyi Añá*, entre otros roles; todos, punto de partida para el lucimiento posterior en sus espectáculos unipersonales y para pensar, a partir de la perspectiva de sus maestros en el teatro del Focsa, en una manera particularísima de armar sus montajes.

Desconocida para muchos es también su contribución en los años 60 al panorama del diseño escénico nacional, con respecto a la especialidad del teatro de títeres. Morales fue el creador de escenarios para obras del Guíñol Nacional como *La viuda triste*, sobre un texto de Brene, con zonas de claroscuro y líneas insinuantes; de la telonería blanca para el *Programa experimental No. 1*, a partir de piezas del irlandés William Butler Yeats; del interesante retablo a lo Mondrian, concebido para *La caperucita roja*, de Centeno; de él son los títeres y la escenografía de *Chicherekú*, la puesta que abre la línea afrocubana del Guíñol; también, la impresionante escenografía de inspiración arquitectónica, pensada para *Farsa y licencia de la reina castiza*, de Valle Inclán; la doble concepción de vestuarios y escenografías para producciones como *La caja de los juguetes*, ballet para muñecos de Debussy; *La Cenicienta*, *Ubu Rey*, *Asamblea de mujeres*, hasta las ideas escenográficas de espectáculos como *El pequeño príncipe* y *Shangó de Ima*. No se puede aislar la obra de Morales siguiente a esta etapa porque no se entenderían entonces su ulterior estética ni los nuevos derroteros artísticos y fielmente titiriteros, que lo encuentran —además de en sus funciones de actor animador y diseñador— como director artístico y dramaturgo.

La pausa obligatoria que hallamos en su itinerario escénico, entre 1971 y 1975 —quinquenio gris mediante—, no lo alejó del arte: lo hizo insistir en sus destrezas para la pintura, participando de exposiciones y muestras conjuntas de artes plásticas, hasta figurar de nuevo en la nómina de un cambiado Teatro Nacional de Guíñol, donde aparece como diseñador de vestuario en el montaje *La andariega*, de Roberto Fernández, inspirada en textos del Maese Javier Villafaña. La colaboración en esa institución con directores artísticos como Karla Barro, Fernández o Modesto Centeno, le confirman a Morales que está listo para dar rienda suelta a la poética teatral que viene conformando dentro de sí, desde años atrás. Y la verdad es que no le va nada mal en este renacer como artista, pues su concepción dramática del cuento *La lechuza ambiciosa*, de Onelio Jorge Cardoso, es un merecido éxito, y la certeza de que él también puede lanzar su grito de creación en el luminoso camino que le legaron sus perennes maestros.

Uno de los trabajos más llamativos de Armando en los finales de la década de los 70, fue su diseño para el *Gulliver* que dirigió Roberto Fernández, pues en colaboración con los niños del taller de la pintora Antonia Eiriz, realizó la escenografía, el vestuario y los llamativos muñecos de este montaje. Una vez más, el arte pictórico aparece en su sendero teatral y titiritero.

En los comienzos de los 80, con espléndidos y maduros 40 años, trabajará con José Milián en los diseños de su *Carnaval de Orfeo*, con el joven director Eddy Socorro y obras de Dora Alonso, Hanna Jaruzelwska y Antoine de Saint-Exupéry. Vuelve a trabajar



con Xiomara Palacio, su colega de los 60, en una renovada producción de *La cucarachita Martina*, de Estorino. Se va formando de una imagen reconocible por el uso de texturas, planos y transparencias en sus diseños para los recién llegados directores Raúl Guerra y Ricardo Garal, de cuyos trabajos se impone recordar *Mascarada para un cuento*, del primero y *El perrito travieso*, del segundo. No deja de trabajar como actor en casi todas las puestas del segundo tiempo del Teatro Nacional de Guíñol y llegan también los premios y reconocimientos de la Asociación de Teatro para la Infancia y la Juventud (ASSITEJ) en Cuba y el Concurso de Teatro para Niños de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

Armando no pierde un minuto de su tiempo y trabaja no solo en la compañía nacional, sino con el Grupo Ismaelillo, El galpón, el Conjunto Dramático de Oriente, el Guíñol de Guantánamo, el Teatro Escambray, el grupo Anaquillé y La toronjita dorada, de la Isla de la Juventud, entre otros colectivos, siguiendo el sino trashumante de los titiriteros natos, la brújula de sus maestros predecesores, que hicieron lo mismo de una punta a otra de la Isla.

Rememoro todo esto para que se entiendan los constantes cambios y evoluciones de la poética teatral de Morales, marcada por dos momentos cruciales: por un lado su espectáculo *Pinocho*, de 1985, de nueva dramaturgia, firmada por el propio creador, al igual que los diseños y la dirección artística; por otro, el estreno de *Chimpete Champata*, de Villafaña, en formato juglaresco y solitario, donde la maestría de su talento y el carisma especial para convocar a niños y adultos con su poderío vocal e intelectual, ponen un punto y aparte en su carrera profesional, como si le hubieran salido unas alas de materia textil, que cual velas de un barco veloz, lo llevan lo mismo a Perú, que a Italia, España, Suiza, Ghana, Argentina, Colombia, Ecuador, México y Venezuela.

Con el arribo de la década de los 90, y su vínculo no solo al Guíñol Nacional y los grupos antes mencionados, sino al Teatro de La Villa, en Guanabacoa; El Trujamán y La mueca, en México y Teatro Andante, de Granma, es la apoteosis de un maestro titiritero que prueba y constata nuevos métodos y estilos de

trabajo. Se inspira tanto en el bunraku japonés, como en tallas africanas, tradiciones populares latinoamericanas y esperpentos carnavalescos, en una mezcla de influencias y referencias de alguien que viene de regreso de todo. Ejerce su magisterio con alumnos sobresalientes como Lázaro Duyos, Sahimell Cordero, Daymarilis Méndez o Emilio Vizcaíno, por solo citar algunos. Yo también soy deudor indirecto de sus elucubraciones con figuras y elementos en función dramática.

¿Quién no ha admirado, o al menos presenciado, las provocaciones escénicas lanzadas en montajes suyos como *Abdala*, de José Martí o los mundos superpuestos de *Mi amigo Mozart*, de Esther Suárez Durán; la gracia del mundo cimarrón de *Papito*, de Hugo Araña; sus tanteos con el elenco maduro y joven del Guíñol Nacional en *El Quijote anda*, de Freddy Artilles; *El panadero y el diablo*, de Javier Villafaña; *La república del caballo muerto*, de Roberto Espina o la deliciosa y cruel versión del texto *En familia*, de Jacques Prévert?

Setenta años activos son un cúmulo de vida y trabajo demasiado sospechosos para los que dejan el tiempo pasar, y en aras de no equivocarse, no arriesgan lo mismo que Armando. En los últimos tiempos, los premios y reconocimientos han llegado unas veces y otras no; pero el maestro —no creo que a estas alturas y con el abultado currículum de experiencias, búsquedas y logros aquí levemente expuestos, alguien se atreva a cuestionar tal categoría— no se ha cansado jamás. De la cruzada teatral guantanamera a los cerros de Venezuela, la impronta de su carácter enérgico y vital ha quedado indeleble en el recuerdo de la vida de muchos.

Actualmente es profesor titular del Instituto Superior de Arte (ISA) de La Habana, nombramiento con el que a veces hace malabares, colocando toda su sabiduría en la punta del sombrero de un mago, para ver qué cosa sale. Hijo y saboreador de la polémica, Morales ha labrado una obra cuyo principal signo es la estela inolvidable de su quehacer. Se puede preguntar en los 109 886 kilómetros de superficie de la Isla, dondequiera que haya un titiritero, si conoce a Armando Morales y de seguro responderá que sí. ▀

Medio siglo de una cercanía paradigmática



Joel del Río

Aseguran la mayoría de los historiadores y especialistas en el tema, que el primer gran momento del Noticiero ICAIC Latinoamericano, que ahora celebra 50 años y acaba de ser insaurado como parte de la Memoria del Mundo, ocurrió cuando varios cineastas del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), filmaron como corresponsales de guerra algunos episodios vinculados con la invasión de Playa Girón. Por su importancia política y emotiva, el reportaje se convirtió en el documental *Muerte al invasor*, y se constituyó en el primer recurso audiovisual para estudiar o rememorar la batalla de Playa Girón.

Precisamente Tomás Gutiérrez Alea, el director de *Muerte al invasor*, se había vinculado a varios trabajos de periodismo cinematográfico más o menos intermitentes, que salían al aire antes de 1959, como *Cineperiódico*, *Cine-Revista*, *NotiCuba* y otros. Algunos de los técnicos y creadores de estos noticieros republicanos, se convirtieron de inmediato en fundadores del ICAIC y en creadores activos dentro del Noticiero ICAIC Latinoamericano. Entre estos técnicos y creadores, tal vez los únicos que consiguieron establecer un puente de continuidad entre el cine de antes y después de la Revolución, se encontraban el ya mencionado Tomás Gutiérrez Alea, y también los excelentes fotógrafos Jorge Herrera, Jorge Haydú e Iván Nápoles, entre otros. No es difícil descubrir la tendencia a la cámara en mano de Jorge Herrera, el fotógrafo de *La primera carga al machete*, en las primeras ediciones del Noticiero.

La voluntad didáctica que imperaba en un país que se empeñaba en emanciparse y desarrollarse en todos los sentidos, se vio reflejada en la ampliación del conocimiento, la cultura y la información que abundan en las primeras 50 ó cien ediciones. El Noticiero debía coincidir con la voluntad transformadora de la Revolución, a todos los niveles. Así, no fueron excepcionales las ediciones que por su valor visual y artístico, su trascendencia política o cultural, sobrepasaron la categoría de la información coyuntural y se transformaron en excelentes cortometrajes documentales, amén de que incluso los meramente informativos han devenido testimonios cruciales de toda una época emancipadora, utópica, apenas documentada por los medios en poder de la derecha y permeados de conservadurismo. Por ejemplo, *Hanoi, martes 13* (1966) era un reportaje, un testimonio de Santiago Álvarez y el camarógrafo Iván Nápoles, sobre un ataque aéreo a la ciudad vietnamita homónima, y su emotividad, carácter generalizador y simbólico, lo convirtieron en uno de los documentales más elocuentes en contra de la guerra. También *Despegue a las 18* (1969), un documental permeado de las técnicas del montaje soviético y de la propaganda política, en función de una fuerte crítica a ciertas ineficiencias del socialismo, desde el compromiso con la esencia de este sistema político.

Ejemplo de periodismo cabal, comprometido con su tiempo y con su público, responsable e incisivo, crítico y solidario, el Noticiero ICAIC Latinoamericano, en sus muchas ediciones de los años 60, 70 y 80, lo mismo empleaba el tono emotivo de la crónica, que la ironía y el sarcasmo para burlarse de agujeros oscuros, que la entrevista en contrapunto de criterios. Hubo muchas ediciones célebres que hicieron llorar o reír a miles de cubanos. Los hacedores del Noticiero, sobre todo

en las postrimerías de los años 70 y hacia finales de los 80, se buscaron mil problemas con funcionarios holgazanes, corruptos, indolentes. Son memorables algunos números realizados por quienes luego integrarían la llamada generación intermedia de directores, que debutaron en los años 80. Me refiero a los luego famosos Fernando Pérez (*Clandestinos*, *Hello Hemingway*), Rolando Díaz (*Los pájaros tirándole a la escopeta*, *En tres y dos*) y Daniel Díaz Torres (*Jibaro*, *Alicia en el pueblo de Maravillas*), quienes evidenciaron en sus primeras películas de ficción un acercamiento complejo, crítico, a la realidad y la historia de Cuba, que mucho les debía conceptualmente a sus respectivos aprendizajes en el Noticiero ICAIC Latinoamericano, de la mano de Santiago Álvarez. Este director los dejaba trabajar, indagar, cuestionar, siempre y cuando las críticas estuvieran de parte de la objetividad y la responsabilidad.

El movimiento documental fue la verdadera base del séptimo arte en la Isla y, por supuesto, el Noticiero ICAIC Latinoamericano fue la forja de graduación para la mayor parte de los cineastas cubanos, quienes no legaron importantes obras de ese género antes de incursionar en la ficción. Aparte de los fundadores Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa —formados en el período prerrevolucionario—, Manuel Octavio Gómez filmó la excepcional y emotiva *Historia de una batalla* antes de entregarnos esa clásica entremezcla de ficción y documental que fuera *La primera carga al machete*; Humberto Solás realizó un paréntesis con *Simparelé* y *Wifredo Lam* entre largometrajes de ficción tan memorables como *Lucía o Cecilia*; Fernando Pérez presentó credenciales con *Camilo* y *Omara* previamente a los mayores *opus* que significaron *Clandestinos* o *Madagascar*; a Orlando Rojas se le recuerda casi tanto por *A veces miro mi vida* como gracias a *Una novia para David* y *Papeles secundarios*; Octavio Cortázar hizo *Por primera vez* antes de *El brigadista*; Pastor Vega solo igualó el éxito artístico de *Viva la República* con *Retrato de Teresa*; Manuel Herrera es el autor de *Girón* y Enrique Pineda Barnet, de *David*, aunque

después se dedicaran con éxito a la puesta en escena de películas históricas y espectaculares.

De la anterior enumeración puede inferirse que en Cuba —salvo brillantes excepciones como Santiago Álvarez y Nicolás Guillén Landrián, documentalistas paradigmáticos— apenas existen realizadores de ficción que no hayan cultivado el documental con éxito, en las primeras fases de sus carreras. Y abundan no solo los realizadores, sino los editores, fotógrafos, sonidistas y productores que trabajaron durante un tiempo más o menos largo con el Noticiero ICAIC Latinoamericano, cuyo deseo de retratar la contemporaneidad social —o analizarla en perspectiva histórica, y exaltar la identidad y la cultura nacionales— fue trasvasado desde la impronta de Santiago Álvarez hasta el cine documental de numerosos realizadores, quienes tuvieron ocasión de ensayar un modo crítico de aproximarse a la realidad.

También se recuerdan ediciones problemáticas de la segunda mitad de los años 80, hechos con muy alta temperatura crítica y dirigidos por José Padrón, al calor del proceso de rectificación de errores, consagrados a la situación nefasta del río Almendares, de los albergados o del transporte público. Y en cuanto al palpito internacional o al papel de Cuba en las guerras de independencia del Tercer Mundo, el Noticiero posee imágenes excepcionales del Comandante en Jefe en sus viajes por todo el mundo durante tres décadas; numerosas secuencias consagradas al Che Guevara, Ho Chi Minh, Salvador Allende, la guerra de Angola, terremotos y acontecimientos políticos en 30 años de historia latinoamericana, la Revolución de los Claveles... todo lo cual le ha valido la incorporación por parte de la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) a su lista Memoria del Mundo.

En una reciente entrevista con *Cubahora*, la vicedirectora de la Cinemateca, Dolores Calvino, reconoció que «este es un noticiero de América Latina, pues Santiago Álvarez filmó en varios países del continente. Así como el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos se dedicó no solo a la producción de un cine nacional, sino a la preservación de la memoria histórica de Nuestra América, también el Noticiero la atesoró en sus imágenes. Mientras en el resto del mundo los noticieros pasaron a la televisión, nosotros filmamos en cine y conservamos los negativos. El nuestro fue prácticamente el único preservado, con mil 493 números en formato de 35 milímetros y sus copias en 16, para diferentes salas del país. Este trabajo repercutió en proyectos similares en Nicaragua y Panamá, e influyó notablemente en el Nuevo Cine Latinoamericano».

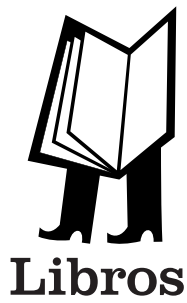
Sobre la manera en que nació el Noticiero ICAIC Latinoamericano, y su carácter de escuela donde debían probar su talento quienes aspiraran a convertirse en realizadores de documentales o de ficción, declaró Alfredo Guevara:

«Probé a Santiago Álvarez en el Noticiero sin separarme de él, pero cuando le crecieron las alas a volar dije, y ahí está su obra plena de audacia renovadora. Y lo fue del Noticiero y del documental. Y en el Noticiero trabajaron no pocos de nuestros documentalistas y algunos que llegaron a la ficción. El Noticiero fue una escuela; Santiago Álvarez, un maestro; Raúl Pérez Ureta, uno de nuestros más destacados y sofisticados directores de fotografía, allí se formó. [...]

«Santiago fue ese imán que la envoltura deshace con su genio, y se apodera de la más dura almendra, del diamante que solo liberado de maleza su brillantez puede entregarnos transparencia. Porque ese gran artista ciudadano, ejemplar por su amor al semejante, socialista no porque ideología cristalizara en lupa, socialista de veras porque daba lo mejor de su ser para los otros; a los otros vivientes, carne y hueso, esa carne y ese hueso que hoy nos deja, pero que en vida exige se le entregue, más allá de la frase, la ternura. En su cine esa ternura emerge, de cada fotograma, de secuencias, de cada reflexión que la trasciende, de cada esencia que su andar revele.»



Ilustración: Yusef Marín



LA LUZ, BRÓDER, LA LUZ, de Sigfredo Ariel

Querer ser poeta y triunfar en el empeño

Cira Romero

Nacido en plena Crisis de Octubre, con 11 libros de poemas a la vista y dos veces Premio de la Crítica, Sigfredo Ariel, a través de Ediciones Unión, acaba de dar a conocer no una antología, «sino un intento de juntar trabajos escritos a lo largo de unos 25 años» —léase la página 194 del volumen— que lleva por título *La luz, bróder, la luz*, tomado del poema homónimo que abre el libro, conformado por textos de esos 11 cuadernos aparecidos entre 1985 y 2006.

Dada su juventud, que preveo eterna, el poeta podría sentirse satisfecho ante este brevísimo currículum apenas esbozado; pero también tranquilo, sereno, calmoso, a la espera de una nueva «circunstancia de poesía». Pero resulta que ninguno de estos calificativos surten efecto en la psicología de este autor, cuya naturaleza —me perdonan los psicólogos los disparates clasificatorios— considero arrítmica, multiplicada, tensa y expectante.

«Uno», «Dos», «Tres» y «Cuatro» —partes en que divide el libro— podrían acaso provenir de aquella conga (no olvidemos los conocimientos —y acercamientos— de este autor a nuestra música) que Rafael Ortiz detuvo en el tres, y que Sigfredo sube a «Cuatro», cualquiera sabe por qué. Pero esto es suposición infundada. Lo que importan son los más de cien poemas recogidos que transitan de lo cotidiano actual, ya sembrado en la memoria, ya en el tránsito entre un espacio u otro, ya en insinuaciones vaciadas en el camino de búsqueda de la nada y del todo. Lo cierto es que presenciamos en estas páginas un universo poético coherente y personal, invadido de obsesiones propias y traspasado de un lirismo contenido, como contenida es la dimensión estilística de los poemas, sugerentes y alusivos, carentes, para bien, de audacias técnicas, trucos o artificios.

En este conjunto, siempre en un tono sereno, meditar y contemplar traspasan sus límites mutuos, unidos a una sintaxis pausada y fluente. De este modo se perfilan las cosas, los detalles, los pequeños sobresaltos de la voz que percibe: un arte que es el pensamiento a través de una mirada vertical, convertida en claridad a través de sus ojos.

En *La luz, bróder, la luz*, la escritura trata de situarse con solidez en un presente que permite al sujeto lírico aceptarse en la costumbre y liberarlo de fantasías de futuro que quizá dispersarían posibles encontronazos con el propio «ser» de la poesía: la fijeza, negar la apertura temporal, buscarse en un cesar de huidas, reconocer el tránsito de vida en lo que no se mueve. Pero en este panorama calmo pronto va llegando la inquietud, en forma de irrupciones del recuerdo; y con el recuerdo viene el desdoblamiento que se siente ante aquel personaje llamado Yo, que lo protagoniza. Una reflexión: «Yo he tenido buena suerte, he visto/ mi rostro entre manos bellísimas, tengo los huesos fuertes/ y mi silencio huele a hojas movidas y a lumbre/ y a secreto.» («Ahora mismo un puente»), hace prevalecer la idea de que el contenido de la vida se cifra en la memoria, que es exterior al yo, algo que este recibe desde fuera, un boquete por el que se pierde su identidad. Las cosas del entorno y el protagonista de la memoria son lo que existe, pues «Yo he tenido buena suerte». El autor «ve», «percibe», es, al mismo tiempo, verse y percibirse, pues «tengo los huesos fuertes».

En este libro se descubren dos recreaciones importantes: la de personajes a veces innombrados, pero sentidos, vividos: «Pasas como un rubio saludando/ como Calvin Coolidge/ y todos más jóvenes que tú, / algunos duermen encogidos/ como acabados de salir de la hora del parto/ o esquivando las ráfagas/ que debiste enfrentar al menos una vez.» («En Apanás») y la de una multiplicada recreación de espacios: una imprenta; la calle

Manrique: «Voy por Manrique bajo mazos de alambre/ e ideogramas chinos que el agua va borrando.» («Discos cubanos»); un expendio barato de comidas: «y llevar esta flaca memoria/ a las casas atestadas, a las fondas donde nadie/ te mira —Nueva Asia,

La Muralla— quién siente miedo/ de sentarse allí a esperar a alguien esta flaca memoria»); una ciudad que puede ser Manzanillo con su órgano, que «...volaba frente a mí/ el órgano/ frente a nuestra historia desguazaba/ los cartones de la música...» («Órgano de Manzanillo»); una Habana específica («Zapata y G»); un cine «Rialto con olor a orine» («Actúa con naturalidad»). Unidas a las marcas creativas antes aludidas, un cierto —pero solo aparente, si se quiere jugueteón— deleite o refinamiento aportados por títulos engañosos, que bien pudieran ser hijos apócrifos de epigonales poetas modernistas: «Leda y el cisne», «Cisnes, horrores», «Un ciervo», «Era duro el invierno», «Nocturno local»...

Pero no, el poeta no confunde el camino: sus «motivos modernistas» no existen porque sus poemas, estos poemas, provienen de la dureza de realidades, las nuestras, muy alejadas del a veces frío enojamiento de este singular movimiento artístico que dio entre nosotros dos figuras distintas, pero de singular importancia y de rasgos poéticos y vivenciales poco o nada compatibles: José Martí y Julián del Casal. Ni de uno ni del otro hay en Sigfredo, como tampoco de la escuela a la que ambos dieron llama. «Cualquier semejanza es pura coincidencia», diríamos en lenguaje coloquial. «Cisnes, horrores» encierra en su título una oposición que dibuja, con sobresaltos de la voz autoral, una apertura temporal perdida en la distancia:

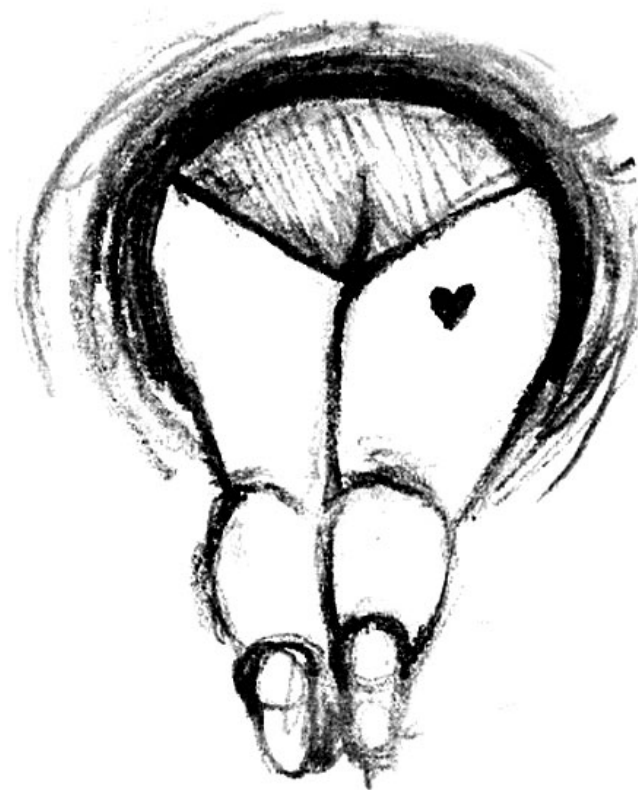


Ilustración: Anabel Alfonso

*Me sentaría en las tardes con quien amara
entonces sobre un banco de cemento.
Cuarenta años de dormir en hoteles,
yendo los domingos
a la montaña rusa como si nada
hubiera sucedido antes...*

*Me doblaría tranquilo en los últimos libros
que mi amor repasaría, cabeceando
como los ojos perdidos.
Escaparía de los cines*

*en medio de películas descomunales,
mi amor se miraría en el espejo de los carros
y a los cuarenta años, se iría a lavar para acostarse
entre los mismos cisnes, en esta misma
densa oscuridad.*

Músicas y músicos, poetas, cantantes, pintores: François Villon, Tennessee Williams, Edith Piaf, Matta, nuestros Ballagas y Damaris Calderón, el bolero, «Un bolero muy lento», donde se lee:

*Corté para blanquear su boca
Unos cantos de cal, de los brocales
En que asomé los ojos, cales vivas
volaron de la roca.*

*Para aflojar los duros brazos
Busqué flores enteras que dejaron
Cortarse en rojos mazos.*

*Mis manos sus manos dibujaron
Hermosas, de abras
Empinadas saqué la oscuridad
Y el agua de su vista, la unidad
De sus huesos con plata repasé.*

*Y no rocé su oído porque sé
Que de nada le han servido mis palabras.*

Insinuaciones del poeta indagando caminos no recorridos, pues «blanquear su boca» encierra hallazgos de poesía que dibujan un circuito metafórico intransitado, como si el saber que aportan el pensamiento poético y la mirada se escaparan siempre, sin depositarse en el yo, sin servirle como vía para que trascienda por la vía del tropo.

Un poema que, sin duda, tendrá espacio definitivo en la poesía cubana es el que cierra el libro, «Embargo y elegía», que representa, en su concreción, un territorio literario e histórico inmenso, pero despojado de referencias directas (no de referentes) a los escenarios reales. Poema provocador y provocante desde su mismo título, no deja de ser un gesto de entre cuantos supuran por las heridas de este libro. Cito sus dos primeras estrofas:

*Abro la puerta de mi casa/ está el bloqueo
con un ojo cerrado y otro abierto está el bloqueo
ante mí que no comprendo nada, que entiendo
la mitad de esas noticias de África.*

*El bloqueo baila, se enardece, comenta las actualidades
habla incluso del período romántico de Mahler
de un lejano amor perdido, de los cortes
de pelo, de los cortes de electricidad.*

No estamos ante un poema-diario, sino ante recuerdos que suman fragmentos reflexivos, conversaciones del autor consigo mismo, sin restar alusiones a un presente inmediato que habrá de ser una especie de advertencia para futuras contingencias que seguirán sobreviniendo, pues «con su antifaz pasa el bloqueo del viejo carnaval» [...] «ante el bloqueo tras el bloqueo/ sobre el extenso territorio/ del bloqueo».

La luz, bróder, la luz es memoria vivida, pero sin fragilidad, no es poesía impostada en una tesis alegórica, sino que se acentúa y crece del sueño a la vigilia agónica, de ecos a paralelismos, de reflejos espectaculares a los sueños, hijos de un poeta de talento inapelable. Es núcleo estricto y caudaloso, sin desmesura, con una brillantez de luz mate que no encandila ni enceguece, pero alumbra. ■

Asedios de (y hacia) Kafka

Geovannys Manso

En su ensayo *La literatura timorata*, Claudio Magris nos advierte: «Con los buenos sentimientos —decía Gide— no se hace literatura. No hay en efecto artista que, temeroso de que se le considere edificante, no predique la transgresión en lugar de invitar a observar los mandamientos o la moral kantiana. De hecho, la literatura mantiene raras veces la promesa de vérselas con el mal del que la realidad está impregnada igual que el aire de las ciudades de contaminación y de expresar los sentimientos malignos que anidan en el ánimo, volviéndolo sucio y opaco como el cuello de una camisa que no nos hemos cambiado».

Precisamente, realidad contaminada y esa promesa que raras veces mantiene la literatura de vérselas con el mal, son, a mi juicio, dos de los ejes distintivos de *Los graduados de Kafka*, libro de cuentos que bajo el sello de Ediciones Vigía nos entrega Jorge Ángel Hernández, luego de haber casi iniciado —mucho tiempo atrás— su destino literario en este género con *Hamartia*, un texto que próximamente veremos reeditado por la Editorial Capiro, menos renacentista y más contemporáneo, para beneplácito de sus lectores.

Conformado por 15 historias, *Los graduados de Kafka* refracta de manera ambigua y contrastante una realidad siempre contaminada por el asedio que sufren y padecen sus personajes. Este asedio, no siempre visible, no siempre explícito, genera no solo conflictos singulares, sino también atmósferas densas, crepusculares, dotando a estas historias de inimaginables reversos que propician lecturas tan disímiles como el destino de cada uno de ellos.

Tal es el caso de cuentos como «Predicciones»: sus personajes se ven asediados por el engaño que supone la realidad finita, pues un tercer hombre tensa los hilos de unas marionetas que sin saberlo, prolongan un juego de círculos concéntricos, de realidades que se expanden. En «Las bromas de Kundera», la realidad se contamina por el asedio del «otro», cuando la relación de un maestro y su discípulo se enrarece bajo las pasiones crecientes —siempre literarias, siempre en torno a Kundera— de este último. Así, cada historia genera asedios que, a su vez, generan implosiones, definen el ritmo, clausuran imágenes, aceleran o desaceleran la trama de una u otra historia.

Otro rasgo destacable es el contraste que se establece entre muchos de estos cuentos. Mientras «Odélí» nos adentra en el oscuro vínculo que desarrolla esta mujer con sus amantes, donde una voz amparada en su introspección va desandando vericuetos siempre frustrantes, siempre apocalípticos, como si mirara con frialdad de *femme fatale* a una cámara que graba con parsimonia su declaración, «Última agonía de la garza» nos ofrece su dramatismo explícito, pleno de acciones y personajes, pleno de diálogos y causalidades.



Ilustración: Yaimel

Al leer *Los graduados de Kafka*, corroboramos que «tal vez una mirada despiadada sea hoy más necesaria que nunca, en un momento en el que se han desmoronado las ilusiones de las grandes filosofías de la historia, persuadidas como estaban de que las contradicciones de la realidad traerían aparejadas en sí mismas su propia superación y conducirían en cualquier caso a un progreso ulterior».

También encontraremos historias cuyos halitos fantásticos, ambientes oníricos o la aparición de seres que, en «Canalizo», dialogan en el texto, nos hacen preguntarnos si todo lo leído —luego de advertir la posible trampa— no ocurre únicamente en la subconciencia del protagonista.

Así, cuento tras cuento, historia tras historia, Jorge Ángel va creando un tapiz policromado donde el mar —otro asedio que deben sortear muchos personajes— se torna protagonista, pues esa cruel realidad que hemos vivido los cubanos, la del exilio a cualquier costa —quiero decir, a una única costa—, reaparece más de una vez. Siempre ese mar —como la Historia que a todos nos rebasa en hechos— los asfixia, los traga, los engulle sin miramientos, de ahí el espíritu trágico que trasudan sus páginas. Pero ojo, esta tragedia aparece matizada por un sutil manto poético, como sucede efectivamente en «Penélope, la actriz», último cuento de este volumen fascinante.

En todos sus libros, o en casi todos, Jorge Ángel ha sabido revisitar, entre guiños irónicos y corrosivos, ciertos mitos provenientes de su inmenso caudal de lecturas. Aquí, son varios los que sirven de pretextos, de subtextos o paratextos, de sustrato o de elipsis en la construcción de sus tramas. «Tamar», por qué dudarlo, nos retrotrae a la historia bíblica, pero cada revisitación nos llega reconvertida, contemporaneizada de forma singular, sugestiva, provocadora.

Al leer *Los graduados de Kafka*, corroboramos que «tal vez una mirada despiadada sea hoy más necesaria que nunca, en un momento en el que se han desmoronado las ilusiones de las grandes filosofías de la historia, persuadidas como estaban de que las contradicciones de la realidad traerían aparejadas en sí mismas su propia superación y conducirían en cualquier caso a un progreso ulterior». Esa mirada despiadada de *Los graduados de Kafka*, sin ambages, sin edulcoraciones secundarias, esa mirada que hurga en la llaga de la condición humana, en esa condición díscola que a ratos nos emparenta con la bestia, nos seduce por su pulcritud; por advertir, tras cada párrafo, la mano vigorosa de un narrador que nos sabe arrastrar hacia un cauce turbulento, pleno de barro, pero de donde podemos extraer, sin duda, esas piedras luminosas que todo río arrastra consigo.

Quizá por ello, «Todo libro verdadero se mide con la demonicidad de la vida». Este libro se enfrenta a sus demonios: a fin de cuentas, demonios que nos asedian por igual a todos nosotros. Y lo hace a sabiendas de que, en este enfrentamiento, la pregunta última de Tamar alcanza su mayor esplendor: «Y nosotros, ¿nos entregamos al conflicto o nos lanzamos al amor...?».

Sin duda, una pregunta tremenda con la que los invito a acercarse, a hojear e intentar dilucidar este regalo entrañable que nos hace Jorge Ángel Hernández. ▀

Síntesis

Habana a flor de piel



Joaquín Borges-Triana

Estoy convencido de que nunca he de olvidar la sensación que a fines de 1976 me produjo asistir al primer concierto del grupo Síntesis —entre los muchos a los que he ido de dicha banda—, función que tuviera lugar en el patio del Museo de Bellas Artes. Era yo un adolescente que, como tantos otros jóvenes de entonces, nos concentramos en la aludida instalación para disfrutar de lo que por aquellos lejanos días representaba algo así como una *rara avis*: un concierto de rock, nada más y nada menos que en su vertiente sinfónica. Fue también la primera vez que escuché en vivo el sonido de un sintetizador, si mal no recuerdo un Mini Moog, que por cierto era el único instrumento de tal característica que para la fecha había en el país. Sin hacer mucho esfuerzo, me parece estar oyendo en aquella noche perdida en el tiempo los acordes y melodías de piezas como «Nueve ejemplares no tan raros» o la excelente musicalización del «Poema cinco», de Pablo Neruda, realizada por José María Vitier, a la sazón tecladista de la alineación debutante de la agrupación.

Han transcurrido los años; pero Carlos Alfonso, Ele Valdés —los únicos fundadores que todavía hoy continúan en la nómina del ensamble— y yo, persistimos,

desdennuestras respectivas funciones, en el loco y nunca desmedido amor por el reino de los

sonidos ordenados, que experimentamos los melómanos de ayer, hoy y siempre.

A ello hay que añadir que Síntesis ha funcionado a lo largo de sus ya varias décadas de existencia como una suerte de conservatorio por el que han pasado no pocos instrumentistas, que hoy figuran como nombres prominentes en la escena de la música cubana alternativa, dentro y fuera del país. Junto a lo anterior, otro rasgo que ha distinguido el quehacer de la banda, ha sido su capacidad para renovarse desde el punto de vista musical y no quedarse estancado en esta o aquella corriente sonora. Por eso, sin el menor trauma, se han movido entre el rock sinfónico, el etno rock o el rock urbano.

Entre los reconocimientos internacionales recibidos por la tropa encabezada por Carlos Alfonso, figura la alegría de haber sido nominados al Premio Grammy Latino por una de sus propuestas fonográficas, el disco titulado *Habana a flor de piel*, que viera la luz a través del sello brasileño Velas Record y que en Cuba fuera licenciado por Unicornio. Es este un álbum que pone de manifiesto el carácter transnacional y multicultural de

buna parte de la producción sonora local, en la que ya no se puede hablar en términos de que una cosa resulta hegemónica y otra subalterna. En los 11 cortes del CD lo que prevalece es la voluntad de mezclar, fusionar componentes de distintos tipos de música. Así, en aras de entregarnos un producto que apuesta por la hibridación total, sentimos pasajes en los que se evoca el danzón, el bolero, la rumba, la nueva canción y el hip hop, elementos que se conjugan siempre a partir de una sonoridad rock, devenida columna vertebral de todo el trabajo.

Un aspecto que me llama la atención en este disco es la intervención de un numeroso grupo de figuras invitadas. Son los casos de Chucho Valdés en «Conmigo en la clave», Mayito Rivera y Tata Güines en «Dilo como yo», Pablo Milanés en «Un poco más de fe», los raperos de Free Hole Negro en «Fifty-fifty», Carlos Varela en «Dianas» y Julito Padrón con su trompeta en la pieza que le da título al álbum. Si soy sincero, tengo que decir que, en más de un caso, las intervenciones me resultan gratuitas y poco o nada les aportan a los temas en que aparecen, por supuesto que descontando el lado propagandístico que la presencia de determinado nombre de prestigio le otorga al fonograma. Claro que hay su excepción y es el caso de Pablo Milanés, quien le inyecta, con su interpretación, un rango especial al tema denominado «Un poco más de fe», y otra vez volvió a demostrar que él es, en materia de canto, una de las principales voces de este país.

Para nadie es un secreto que el mayor éxito de Síntesis lo consiguió con su búsqueda en los caminos del etno rock. Aunque, por fortuna, el grupo se niega a ser encasillado dentro de tales fronteras estilísticas, ello no les impide incursionar cuando lo desean por los motivos religiosos que nos legase la diáspora africana. Por eso, en este fonograma incluyen el tema denominado «Iroko Ma Kareré», que me parece uno de los cortes más logrados en toda la grabación y que continúa de algún modo lo hecho con anterioridad en álbumes como *Ancestros I y II*. Creo que otro acierto del CD está dado por el amplio despliegue que encontramos en el trabajo de voces, que ofrece muestras del buen hacer que en tal sentido ha caracterizado la labor de Carlos Alfonso desde los tiempos del cuarteto Tema 4, el embrión de donde naciera la actual agrupación.

Asimismo, entre los mejores momentos de *Habana a flor de piel*, en mi opinión, están —además de las ya mencionadas «Un poco más de fe» e «Iroko Ma Kareré»— la contagiosa «Si yo fuera», sin duda, la pieza que gozó de mayor popularidad gracias a su amplia difusión, y la muy llamativa versión que realizan de ese clásico de Piloto y Vera que es «Añorado encuentro», que cuenta con una orquestación muy a tono con los tiempos que corren. En fin, si bien no estimo que este sea el gran disco de Síntesis —con todo y su meritoria nominación al Grammy—, pues de conjunto no supera el nivel artístico y propositivo de anteriores grabaciones suyas como *En busca de una nueva flor* o el célebre y fundacional *Ancestros I*, es un material digno que vale la pena tener en casa. ▀

Ilustración: María Carla del Río



WORLD MUSIC, en Cuba y el mundo

Guille Vilar



Mucho más allá de la polémica acerca de la validez de un cliché comercial para clasificar la música de nuestros días, es evidente que en estos momentos, cuando el imperio de la música comercial —que sí es real— es tan poderoso y está tan arraigado en las personas, lo más normal del mundo sería aceptar como hecho artístico un producto mediocre, una canción banal, cuestionable por supuesto.

Sin embargo, a la vez que esto ocurre, existe un universo insospechado referido a una música que no necesariamente aparece en las grandes avenidas por las que circulan ejemplares típicos de la música comercial. Se trata de la llamada *World Music*, cuya diversidad es verdaderamente asombrosa: conformada fundamentalmente por artistas que en su mayoría rinden tributo a las raíces de sus pueblos, a las de su cultura, que no la desprecian aunque se apoyen en los sopores de una contemporaneidad que ha llegado hasta el confín más alejado de nuestro planeta. Como ocurre con toda manifestación artística, con todo género musical, el hecho de que alguien diga que cultiva el son o que trabaja a partir de los timbres del rock, no es suficiente para garantizar calidad; por tanto, el hablar de intérpretes de la llamada Música del Mundo, no quiere decir que todos necesariamente tengan un mínimo de calidad. Quizá lo que se manifieste como una constante en estos intérpretes es la inimaginable

diversidad de propuestas. Incluso, encontramos manifestaciones tan simples, bien distantes de lo que hacen las grandes figuras del género, pero que tienen el valor de reflejar el punto de vista de una cultura que nos resultaría ajena a no ser por lo que se dice del país en el Noticiero Nacional de Televisión.

Si menciono al Líbano, lo que nos llega a la mente es una nación árabe donde hace años hubo un enfrentamiento entre Israel y las milicias, al extremo de que no sabemos cómo en Beirut han quedado edificios sanos. Sin embargo, hemos podido ver videos de agrupaciones libanesas que hacen muy buena salsa, de acuerdo con su contexto cultural, pero muy bien por cierto. Otro tanto ocurre con las Islas Pascuas —territorio de jurisdicción chilena— que albergan esas enormes esculturas construidas por los propios habitantes del lugar. En estas islas existe un grupo de jóvenes intérpretes de canciones en la lengua original, que rinden tributo a esa cultura milenaria.

Por otra parte, es tanta la variedad de las propuestas y tanto nuestro desconocimiento sobre ellas, que a menudo nos llega el video de una agrupación desconocida; pero cuando buscamos información, descubrimos que gozan de prestigio no solo en su país, sino en los escenarios de Europa y de EE.UU.

Este es el caso de verdaderos mitos de la música africana contemporánea como Angélique Kidjo, de Benin; Salif Keita, de Senegal; Ojos de Brujo, de España; Yothu Yindi, de Australia;

y Shubba Mudgall, de la India, cuyas músicas son una acertada fusión de aquellos elementos y signos que identifican la contemporaneidad, como pueden ser timbres provenientes del jazz, del rock y de la música clásica, además del empleo de instrumentos electrónicos.

Lamentablemente, la legitimidad impuesta, inducida, si suena menos agresivo, por los grandes emporios de la música comercial latina o anglosajona, hace que muchos de nosotros miremos el discurso de la *World Music* con cierto paternalismo. Y en el fondo, sin que nos demos cuenta, lo que existe es una subvaloración hacia cualquier manifestación cultural tercermundista a favor de lo último de Cristian o de Madonna. Sin embargo, con semejantes actitudes no solo nos perdemos la posibilidad de acercarnos a una música diversa y enriquecedora —que la metrópoli valora muy bien—, sino que incluso los videos clips se apartan de plano de la trillada forma de hacer de los norteamericanos o del *Latin World*, cuyo centro radica en Miami.

Finalmente, es necesario enfocar qué ocurre con los que hacen este tipo de música en Cuba. Si tuviéramos un pizarrón y nos pidieran que hiciéramos rápidamente una relación del estado de la música cubana actual, casi todos responderíamos:ailable, los Van Van y Adalberto Álvarez; música tradicional, para los centros turísticos; reguetón, para los necesitados de hacer catarsis.

No hay nada más cómodo que asumir lo conocido porque no hay que reflexionar,

pues todo ya está hecho. Sin embargo, asistir a un concierto de William Vivanco en la sala del Museo de Bellas Artes, cambió radicalmente mi opinión acerca de su música. Estuve en presencia de un cultor de la Música del Mundo, con un rigor y una seriedad en su trabajo que nos revela que «lo tiene todo pensado». Lo mismo música de Brasil, Haití, Argentina o del Oriente cubano, la interpreta con una inusual intensidad, matizada por citas tomadas de la música hindú o de Turquía.

Hacia rato que no estaba frente al verdadero concepto de ser artista, de un músico que tiende mano a recursos de actuación, de mímica, de humor, además de saber cómo mantener el interés del público. Era un desfile de buena interpretación. Sin tener que acudir al facilismo o a lo grotesco, la música de Vivanco estuvo cargada de la pureza del talento. De 20 canciones interpretadas, alrededor de 17 fueron recibidas como éxitos por un público conocedor de su trabajo. Tal es el carisma de Vivanco y de su obra.

Él, nosotros y los que no están aquí, nos merecemos disfrutar de un espectáculo tan novedoso. La buena *World Music* cubana puede ser un suceso inesperado, de alcance nacional. ▀

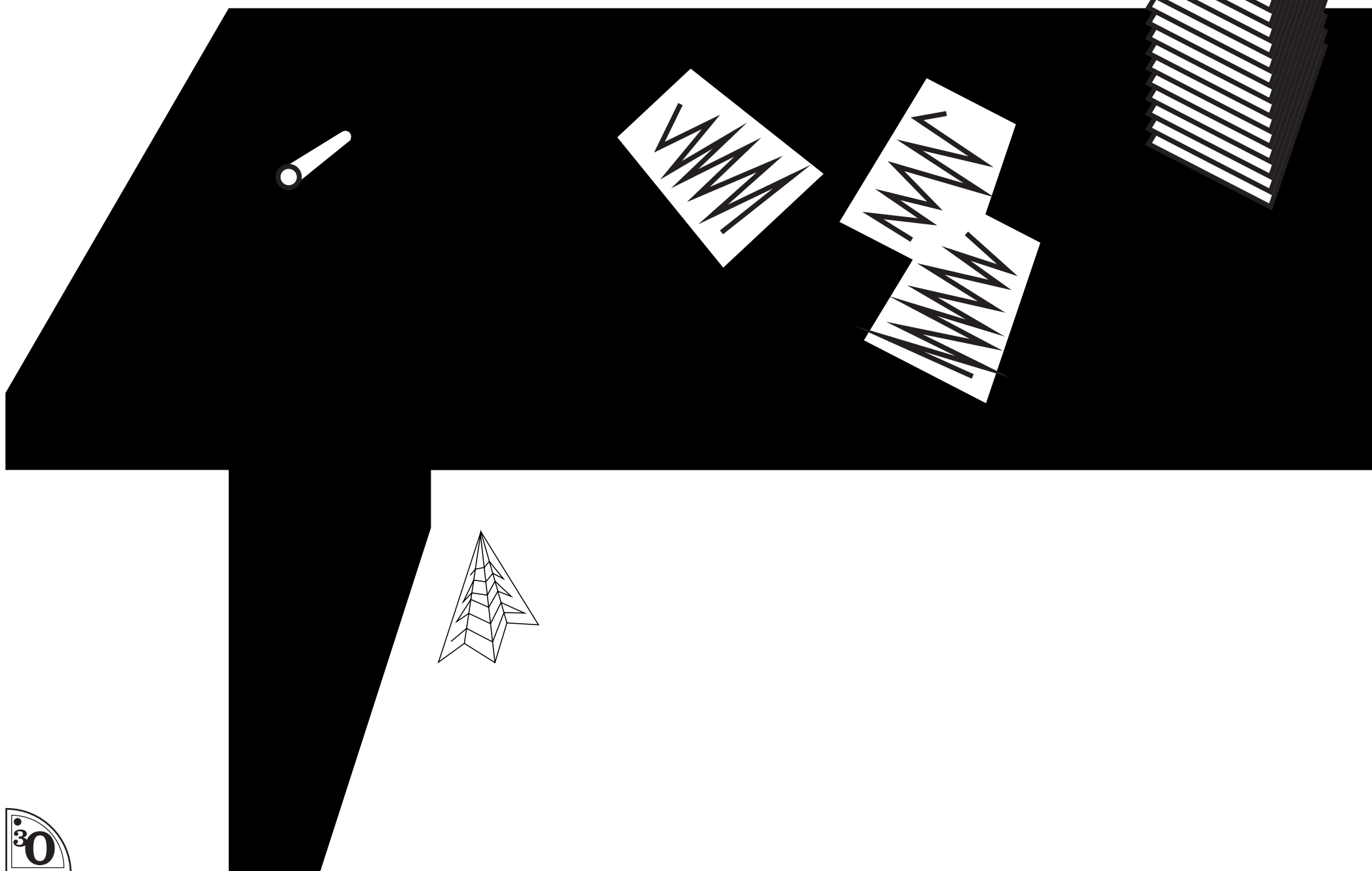
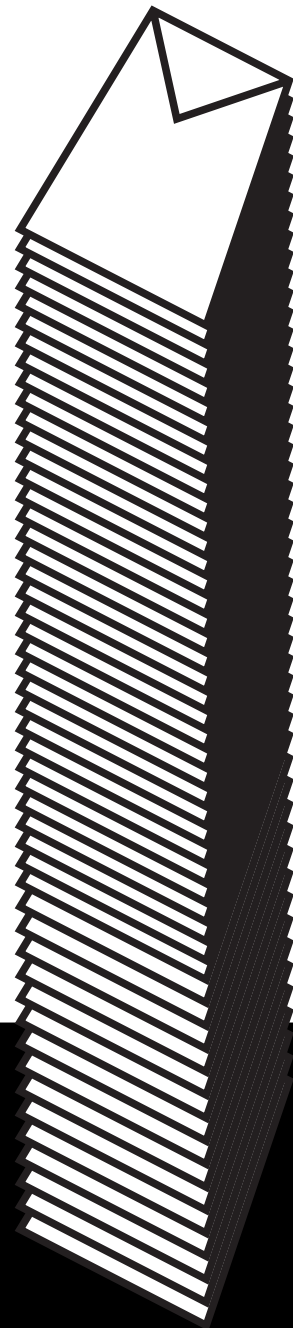
Ponencia leída en el Séptimo Coloquio y Festival Internacional Nicolás Guillén, en el Panel Diversidades y desigualdades en la música cubana.



QUERIDA

La presente es para solicitarle (rogarle casi) que no me haga contar cómo fueron las vacaciones. Es costumbre suya que la primera composición del curso sea esa, utilizando siempre el título «Mis vacaciones», con cuidado de colocar correctamente los sujetos, predicados, verbos, núcleos de los dos primeros y señalando los sustantivos nominales. Se supone, además, que hayamos aprovechado el tiempo en consolidar los conocimientos adquiridos en el curso. Fue mi firme propósito durante el período vacacional llevar a la práctica lo que había aprendido, pero circunstancias ajenas a mi voluntad entorpecieron el cumplimiento de dicho objetivo. Según mi madre (la señora María E., a quien Ud. tal vez recuerde de las asambleas de padres) la visita de mi primo Universo López iba a ser maravillosa. Como ninguno de los dos nos acordábamos el uno del otro, yo ignoraba qué le podía interesar. Mi pequeño laboratorio de química fue activado (por si le gustaba) con los esquemas de destilación simple o fraccionada incluidos. Saqué mi colección de gusanos, mariposas, ranas disecadas y frascos con paramecios (con el objetivo de repasar la reproducción animal, que bien sé que puede ser asexual o sexual con gametos) y llené las paredes con los mapas en los que a lo largo del curso había señalado en azul los ríos más caudalosos del planeta, en rojo las montañas más

elevadas, en verde las áreas forestales, en amarillo los yacimientos de cobre, y, bueno, ya Ud. sabe, todo lo demás que estudia la Geografía Económica. Mi primo Universo López llegó en la fecha prevista. Mi madre (la señora María E.) lo esperaba con dulce de coco rayado (hecho por ella) y con entradas para irnos todos a la Inauguración del Circo Nacional (que me tenía nerviosísimo). Resulta que no llegó solo, sino con una mujer que tenía argollas colgando de las cejas, brillantes incrustados a un lado de la nariz y una bolita en la lengua que mostraba en todo momento, porque hablaba constantemente y siempre la bolita de la lengua salía hacia fuera. No solo se negaron a ir al circo, sino que luego de dejar sus mochilas, se fueron (solos) a pasear por la ciudad sin haber probado el dulce de mi madre, la señora María E. Aunque esta (mi madre) me dijo que seguramente en los próximos días yo me divertiría de lo lindo con Universo López y su mujer objeto (perdóneme, maestra, es verdad que Ud. ha luchado por erradicar ese concepto retrógrado y ultrajante, pero no es menos cierto que estaba yo ante un objeto metálico, tintineante y como de feria: la mujer de mi primo Universo), yo no estaba tan seguro. La visita al Jardín Botánico que tan cuidadosamente había planeado mi madre (la señora ya mencionada), donde yo pensaba explicar las semejanzas y diferencias entre las plantas dicotiledóneas y



MAESTRA:

las monocotiledóneas, resultó pospuesta porque Universo López y quien ya se sabe prefirieron ir al concierto de un grupo de rock que se parece a Slipknot (así dijeron). Tampoco pudimos ir mi madre (ya debe Ud. recordarla) y yo al Planetario del Capitolio Nacional, debido a que ese día en particular el objeto de mujer aprovechó estar en la ciudad para sesiones de Tai-Chi, mientras su pareja (mi primo Universo) se hacía tatuar una serpiente bicéfala en la espalda. Sin embargo, no había yo abandonado del todo mis esperanzas de consolidar las temáticas, y continuaba pensando en el resto de las actividades planificadas por mi madre (María E.) y por mí mismo. Visitar el Museo de Historia Natural le pareció una pérdida de tiempo a mi primo (no lo dijo, pero se le adivinaba el pensamiento) y prefirió irse a ingerir bebidas con radicales OH en los carnavales. El objeto de feria opinó, días más tarde, que si ya conocía el acuario de su pueblo no era necesario visitar otro. Así que me quedé con las ganas de exponer la historia de la evolución de las especies (con perdón de Ud. y del compañero Darwin), así como de explicar la localización e importancia de la vejiga natatoria. A pesar de que la sección Juvenil de la Biblioteca Central permanecía abierta, a Universo López (mi primo) no le pareció interesante repasar los últimos capítulos de los 20 tomos de *El tesoro de la juventud*. Nada, ni siquiera las «Lecciones Recreativas». Con

decirle, maestra, que cuando les hablé del capitán Veneno (la obra de Pedro Antonio de Alarcón) ambos visitantes chasquearon sus lenguas (una de ellas con la bolita ya descrita) y se encerraron en la habitación que mi madre (María E.) les destinó. Dormitorio que, por cierto, suele ser mío. No soy capaz de describir TODO lo que sufrí durante noches y noches separado de mi globo terráqueo, de los pósteres de Harry Potter, de mi lámpara con forma de Steven Spielberg, de mis mapas y de mis laboratorios.

Hoy, cuando faltan 2 míseros días para el reinicio del curso escolar, en el momento en que le escribo a Ud., estimada maestra, acaban de irse Universo López (mi primo) y su objeto-mujer. La señora María E. (mi madre) insiste en que vayamos los 2 (ella y yo) a los lugares que habíamos pensado, pero no tiene gracia explicarle solo a ella TODO lo aprendido en el curso, además de que ya el tiempo no alcanza.

Le ruego, querida maestra, que no me haga repetir TODO este aburrimiento en la primera composición de Lengua Española. Y entre Ud. y yo, maestra, lo peor no es lo contado por mí hasta ahora, sino que mi primo Universo dijo al irse (hace un rato) que la había pasado de maravilla. Que volvería sin falta el próximo agosto. Su mujer también dijo algo parecido (qué horror) pero se le enredó la bolita de su lengua, y ni mi madre (¿ya sabe quién es?) ni yo pudimos entenderla muy bien. ▀

Laidi Fernández de Juan

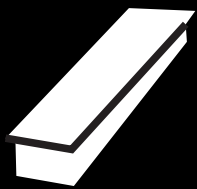


Ilustración: Alejandro Rodríguez

