



A n a l e p s i s

Retrospectiva de la cultura cubana 1972-2020

SUPLEMENTO

REVOLUCIÓN
CULTURA

10

. **El tiempo y el mito / 2000**

Jaime Sarusky

. **Calle G: De cuando los ciudadanos
hallaron su ciudad / 2011**

Pedro Vázquez

. **La bata y la guayabera en los libros / 2012**

Pedro Contreras

. **El virus del humor en Virulo / 1978**

Evangelina Chió

El tiempo y el mito

Jaime Sarusky

Han transcurrido más de treinta años desde la fundación del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC y todavía sus músicos y cantautores añoran aquella experiencia como un hito decisivo en la trayectoria profesional de cada uno. Para ellos fue única en sus vidas la etapa de aprendizaje que tuvieron con Leo Brouwer, Federico Smith y Juan Elósegui, entre otros. Pero también los aportes creativos de todos aquellos talentos, es decir, ellos mismos, ahora asombrados al hacer el recuento. Se trataba, sin dudas, de un extraordinario enriquecimiento, un salto para la música cubana.

De estos y otros temas de sumo interés, relacionados con la trayectoria de esa agrupación y de la vida cultural del país, testimonian ahora Noel Nicola, Eduardo Ramos y Sergio Vitier, también protagonistas de primer rango que de igual modo contribuyeron a que un hecho prácticamente desconocido, casi ignorado en su época, hoy ya alcance categoría de mito.

¿Cómo se produce el acercamiento y la integración al Grupo...?

S.V. Al principio, cuando todavía el grupo no existía, Leo (Brouwer) me llama. Yo estaba con la Orquesta de Música Moderna, Eduardo con Sonorama 6, Noel en la Academia de Ciencias.

¿En la Academia de Ciencias?

N.N. Yo estudiaba investigación en el Instituto de Etnología y Folclor. Llevaba el fichero personal del profesor Argeliers León. Y estaba empezando a formarme como etnólogo.

Sí, pero ya habías hecho canciones.

E.R. Ya era Noel Nicola. Por mi parte tenía la dualidad de ser un compositor de música instrumental que también hacía canciones. Ya nosotros nos habíamos presentado en el Encuentro de la Canción Protesta de la Casa de las Américas con el grupo Sonorama 6, acompañando a algunos artistas. También Martín Rojas, fundador de la Nueva Trova igual que yo, Carlitos del Puerto, Changuito, Rembert Egües...

¿En qué contexto se produce la fundación del grupo? Por ejemplo, ¿ustedes también eran admiradores rabiosos de Los Beatles?

E.R. Yo sí. Personalmente lo era. Yo tenía otra formación porque estaba muy influido por el filin. Pero sí era fan de Los Beatles, por supuesto. Las personas que integraron el equipo que fundó el grupo teníamos relaciones desde antes. Yo trabajé mucho con Sergio, con Calandraca, con Calá, el fotógrafo que tocaba bongó, con Leonardo Acosta. Al crearse el grupo ya veníamos con esa experiencia.

S.V. Fíjate si era así, que Noel vivía en casa cuando empezó el grupo. Yo viví en casa de Silvio cuando me separé de la que entonces era mi mujer. Es decir, había un grado de amistad que era a nivel de vida cotidiana. Esto es importante que se diga. Nosotros éramos una familia. Eduardo siempre estaba metido allá. Cualquiera se quedaba a dormir.

En cuanto al tema de Los Beatles soy un hereje. Me parece que es un grupo importante, que tuvo una significación, pero no soy y nunca fui fan de Los Beatles. Yo creo que en Colombia hay diez mil grupos anónimos mejores músicos que ellos. Sí creo en el fenómeno social que generaron. Creo que hicieron

algunos números buenos. Lo creo ahora. En aquel momento lo creía con más intensidad. Esta es una opinión decantada a través de los años y suavizada.

A propósito, explícame el trasfondo de la discusión que hubo con Leo Brouwer en cuanto a la percusión hindú y a la percusión cubana.

S.V. Bueno, Leo dice actualmente el otro día estaba hablando con él sobre ese asunto que Leonardo nunca lo entendió. Lo que él quería plantear era que la percusión cubana había que trascenderla, no que nosotros tuviéramos que tocar como los hindúes, que esa interpretación de lo que él pensaba, que era utilizar o trascender la percusión tradicional cubana en otro sentido, realmente resultaba muy pedestre, muy elemental. ¿Cómo pensar que él quería hacer algo tan burdo? Yo estoy de acuerdo con lo que dice Leo, pero también es cierto que Leonardo tenía razón. Es decir, Leo quería un percusionista

que pudiera tocar toda una gama, como la tabla hindú, etcétera. Y nosotros lo que necesitábamos era alguien que tocara tumbadora, un tumbador para que sonara aquello. Había un problema práctico. Por eso discutíamos. Pero eso no era “discusión”.

E.R. Ahora, cuando se hace el modo hindú hay que considerar los conflictos que genera. Yo lo recibí con un amor tremendo porque hablamos de percusionistas pero no teníamos percusión, no había instrumentos en el grupo. Y cuando se hizo el modo hindú fue tan lindo y con recursos tan elementales que para mí esa fue la solución. Pienso que lo que Leo Brouwer quiso en todo momento era transmitir que se podía hacer música con cualquier cosa. Yo no tenía esa visión de la música, no la tenemos muchos de nosotros. Es decir, funcionó como un recurso, Leo nos metió a nosotros por vericuetos para llegar más rápido al objetivo final. Y ello se logró en el grupo en cuanto al conocimiento general que logramos adquirir.

S.V. Por ejemplo, cuando entró Sara (González), fue una falta de visión mía. Yo no quería que Sara entrara en el grupo. Quería esa plaza para una trompeta. Yo quería hacer arreglos. A mí me hacía falta una trompeta para sonar, no la voz de Sara. Yo decía: “ya tenemos tres cantantes, ¿vamos a tener una más!”.



No tenía la visión de quién era, de quién iba a ser Sara. Sara era una chiquita gordita, que cantaba bien, pero todavía no se sabía, y yo quería llevar a Chapotín, el trompeta, que es sobrino de Chapotín, que está en NG La Banda y es un virtuoso.

¿Y las diferencias que se suscitaron entre los músicos y los cantantes, que a su vez eran autores, o entre los partidarios del rock y los amantes del jazz?

E.R. No había conflicto de ningún tipo. Los conflictos empezaron a partir de que dejaron el grupo algunos de sus fundadores y entraron otros nuevos. Ahí empiezan los roces de intereses. Y yo creo que el propio ICAIC, que nos funda a nosotros como grupo, también está presente en aquellos conflictos. Creo que sí, por la esencia misma de lo que Alfredo (Guevara) quería que fuera el grupo: un equipo de experimentación donde todo se volcara hacia las películas, hacia el cine. También trabajamos mucho para los Noticieros que dirigía Santiago Álvarez.

La música que hacíamos para cine funcionó muy bien, pero igualmente había la ansiedad, la necesidad de los músicos, de los cantantes, de que esas cosas se compartieran con la gente, con el público, y Alfredo siempre estuvo reacio a ello.

S.V. En aquel momento el cine cubano tenía un peso social muy grande por las películas, por el Noticiero, etc. El grupo se dio a conocer a través del cine cubano. Eso es importante. Por otra parte, se trataba de un grupo no oficial que estaba fuera de los circuitos, fuera de la televisión, de la radio, aunque se puso algo por radio. Y se grabó en disco gracias, en parte, a la gestión de Pablo Menéndez en aquel momento y, actualmente, a la gestión de Eduardo. ¿Qué pasaba? Que precisamente ese carácter nada oficial del grupo, vetado en los medios de difusión, segregado de la vida normal del país, contribuyó a la leyenda, precisamente porque apenas se propagandizó. Y aunque todo el mundo era revolucionario, también era evidente ese apartamiento del arte oficial.

¿Te refieres a la oficialidad de la cultura?

S.V. Claro, pero a la cultura media porque, además, estábamos apadrinados también por grandes figuras de la revolución: por Haydée (Santamaría), por Alfredo (Guevara) y por otras personas que nos ayudaron. Quintín (Pino Machado) realmente fue un gran amigo de todos nosotros. Y ese carácter medio “clandestino”, subterráneo, contribuyó también al mito del grupo. Como apenas hacía apariciones públicas, todo el mundo quería verlo. Lo que pasó con Los Beatles: cuando aquí no se podían poner, todo el mundo tenía un casete de ellos en la casa. Esto contribuyó al mito de Los Beatles en Cuba. Igual que contribuyó a la divulgación de la Nueva Canción cubana todo el proceso de las dictaduras latinoamericanas. Porque Silvio, Pablo, eran clandestinos fuera de Cuba. La gente, los estudiantes, se pasaban los casetes con su música. Cuando se rompió la censura llenaban estadios. Por supuesto, aparte de la calidad intrínseca de todos ellos.

Como el concierto de Silvio acompañado por Chucho Valdés e Irakere de hace unos años en el estadio de Santiago de Chile, donde asistieron más de ochenta mil personas.

E.R. Varios años antes de ese concierto fuimos a Argentina con el grupo de Pablo y también fue Silvio. Nos quedamos asombrados porque en el primer concierto, en un local deportivo llamado Obras Sanitarias, hubo seis mil personas y se llenó cada vez que nos presentamos. Tuvimos que dar como ocho o diez,

siempre llenos. Y habíamos ido a hacer tres. Desde la primera canción todo el mundo las coreó. Y se las sabían todas.

S.V. ¿Qué ocurrió? Que había intereses artísticos distintos, que podían conciliarse en un momento determinado. No eran inconciliables pero había intereses porque Eduardo tenía una proyección en su música, muy amplia. Estaban los autores de canciones. Todos hicimos canciones en algún momento. Aunque no me considero un autor de canciones he hecho unas cuantas.

En lo relativo al rock y al jazz, Leo tenía otro perfil, no solamente en su música, la que él hace, sino en la visión que él tenía de la cultura popular por la cual hubo discusiones con Leonardo Acosta y conmigo. Los jazzistas han estado un poco alejados del fenómeno roquero y ahí varios éramos jazzistas. Estaban Leonardo (Acosta), Eduardo con una formación jazzística y Emiliano (Salvador). *Según Leo y Silvio ellos tuvieron que enfrentar medidas muy duras contra ambas tomadas en el ICR, organismo en el que trabajaban entonces. ¿Ustedes vivieron alguna experiencia de ese tipo?*

E.R. Recuerdo cuando el famoso problema en el ICR que a Pablo (Milanés) lo querían pelar porque tenía el espendrú y no pudimos hacer el programa porque no lo permitimos. En primer lugar, él. A nosotros nos parecía una barbaridad aquello. En ese sentido también fuimos víctimas.

S.V. También suspendieron un programa porque había dos canciones de Silvio: “Viven muy felices” y “Yo te invito a caminar conmigo”. Me acuerdo de que suspendieron el programa porque las dos canciones las censuraron. Y entonces paré el programa en aquel momento porque yo tenía la dirección musical del mismo. Lo hice sin hablar con Silvio ni hablé con nadie. Después nos reunimos Silvio, Pablo, Eduardo y yo en casa de Haydée Santamaría. Eso se discutió y se siguió haciendo el programa que era mensual.

N.N. En el mismo momento en que se están presentando los primeros conciertos en la Casa de las Américas, el ICR arma un nuevo programa, se lo dan a un director para contrarrestar el espacio que tenía Silvio en *Mientras tanto*. Incluso, el director me lo dice. Me estaban invitando a hacer televisión, yo no había hecho televisión antes. Digo, bueno, bienvenida sea, pero una de esas veces el director se sienta conmigo y medio que se franquea. Me dice: “No, el problema es lanzarte como figura para contrarrestar el rollo del Silvio ese”. Bueno, el propósito era sacar a Silvio de la circulación. Digo: “¿Usted sabe lo que me está diciendo? En primer lugar, usted me está hablando de alguien que es amigo mío. En segundo lugar, que yo no veo mucha diferencia entre lo que yo voy a



hacer y lo que hace él. O sea, estamos en la misma situación. Y tercero, si esa es la idea de ustedes, a mí no me interesa hacer televisión en esas condiciones, porque si es que él está castigado mañana me van a castigar a mí". ¿Resultado? No hice la televisión. Solamente los programas que hacía la Casa de las Américas, hasta que empezó a abrirse la televisión a todos nosotros.

Otro de los asuntos polémicos era la prohibición que pesaba sobre Leo y Silvio, y luego sobre el grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, de hacer cualquier tipo de presentación pública, empezando por la televisión. Hasta que después ya fue imposible impedirlo y se convirtió en un hecho consumado cuando el Grupo dio varios conciertos e hizo una gira por la región oriental del país. Ahora, ¿cuál era la situación de ustedes?

S.V. Mi situación en ese momento era muy buena. Yo estaba tocando en la Orquesta de Música Moderna y tocando guitarra solo. Di algunos conciertos de guitarra clásica y a partir del sesenta y ocho no tenía ningún problema. Hacía bastante televisión en aquella época porque muchas veces Leo me pasaba programas.

El problema que tiene Silvio fundamentalmente es que se impugnaban los textos, el hecho de que en Cuba hubiera canción protesta, porque no se podía protestar de nada, según ellos. Es decir, ese argumento tan baladí. Que el término Canción Protesta funcionaba fuera de Cuba pero no en la Isla. Que los textos de esas canciones de crítica social, aunque pudieran ser muy tímidas, muy ingenuas a la vista de ellas hoy en día, incluso les chocaba porque eso era inadmisibles, porque había un lenguaje oficial, de un fundamentalismo desde el punto de vista ideológico. Había una ortodoxia, había que remitirse a esa ortodoxia. Y por eso fue, no por el pelo largo...

Pero también cortaron los pelos largos y los bajos de los pantalones, esa señora que se decía actriz y actuaba en la televisión...

S.V. Yo creo que había un problema fundamental: por un lado existía todo un programa con las manifestaciones de vanguardia en la cultura, en el arte en general, tanto en la línea de la canción como en la línea de la música. Había un perfil estético de experimentación, de vanguardia, tanto en los textos como en la música, porque estamos hablando de un grupo musical que no tenía forma de proyectarse, que estábamos marginados en aquel momento, y el Grupo de Experimentación Sonora recoge ese tipo de quehacer artístico y lo agrupa en una institución musical para poder canalizar ese tipo de estética, que no era una estética oficial en aquel momento. Y por el otro lado, ciertamente, había diferentes niveles de rechazo, diferentes niveles de aceptación, pero no era lo que estaba en aquel momento en el bombo, en la cosa de los medios masivos, en la cosa de la política de la televisión, de la radio. Y, sobre todo, no había un espacio para esas manifestaciones estéticas.

¿Recuerdan el primer concierto dieron ustedes en tanto Grupo de Experimentación Sonora?

E.R. El primer concierto creo que fue la obra Granma, después fue el concierto Cuba-Brasil. Pero eso era por reclamo de nosotros.

N.N. Esos conciertos generaron una leyenda de tal magnitud que todavía se habla de ellos. Parecía que eran veinte pero creo que fueron cuatro.

E.R. Fueron manifestaciones de gente allí. También trabajamos mucho para los noticieros que dirigía Santiago Álvarez, las canciones que se oían. Se decía: bueno, y esta gente, ¿dónde aparece, dónde podemos oír eso?

Siempre recuerda que la formación de los integrantes del Grupo de Experimentación era muy variada. Es decir, había gente que no sabía música. Yo sabía música, Sergio era una persona que la dominaba. Entonces, lo que sencillamente hizo Leo fue tratar de equiparar un poco esas diferencias y lo logró, se logró.



¿En aquel momento,

cómo sonaba el Grupo en comparación con la sonoridad general que tenía la música que se hacía en Cuba? Es decir, si ustedes sentían que realmente estaban a la vanguardia en ese sentido?

E.R. Yo personalmente, no.

¿Y hoy piensas que sí?

E.R. Sí, después de todo el tiempo que ha pasado, sí creo que...

Dime la sensación que tenías en aquel momento y la que tienes ahora.

E.R. La sensación en aquel momento era muy pasional, estaban ocurriendo tantas cosas en mi cabeza que yo participaba en todo aquello con una alegría increíble y, bueno, se lograron cosas que yo no sabía cómo. Y no lo hubiera sabido sin el Grupo de Experimentación Sonora. Le agradezco al grupo, a Leo, al equipo, el haber estado yo ahí y haber resuelto millones de cosas que me hubieran costado muchísimo trabajo.

A lo mejor hubieras llegado pero tal vez te hubiera llevado cinco años...

E.R. Exactamente. En meses resolvíamos cosas increíbles. El contrapunto, por ejemplo, era tremendo problema. Le tenía temor hasta a la palabra. Y hasta que Leo un buen día dijo: "chico, el contrapunto es nada más y nada menos que el contracanto". Es así. En aquel momento yo no sabía qué estábamos haciendo. Es decir, sabíamos que estábamos haciendo algo que era muy importante para todos nosotros pero no le daba la dimensión que le he dado después, por supuesto. Estábamos metidos, integrados, nosotros no salíamos de allí. Aquello era increíble. Llegábamos uno a las ocho, otro a las siete, otro a las nueve. Nos pasábamos todo el día en el ICAIC haciendo música.

Cuando ustedes actuaban, digamos esos conciertos de que tú hablaste o incluso allá en Oriente, es decir, cuando el público les hacía un comentario, donde había una confrontación ya con alguien que estaba escuchando, ¿sentían ustedes que estaban adelante desde el punto de vista técnico y musical?

E.R. Cuando nosotros empezamos, acuérdate que yo te expliqué el conflicto que supuso hacer las cuatro presentaciones. Todo el tiempo estuvimos allí estudiando, formándonos, haciendo música, música, música. De entrar un sábado por la mañana y salir al otro día por la tarde, sin dormir. Y haciendo música. Era alucinante. Cuando ya empezamos a tener confrontación con el público yo sentí que lo que estábamos haciendo resultaba muy interesante, sentí que

estábamos haciendo algo importante. Pero tampoco le di en aquel momento la dimensión que le he dado posteriormente, que le doy ahora.

N.N. Los autores de canciones teníamos conciencia de que estábamos haciendo algo diferente. Y era más por lo que traíamos de choque, incluso con el público, la canción que hacíamos, que ya sabíamos que estábamos haciendo algo distinto. No pensábamos que estuviéramos a la vanguardia de nada, porque era distinto. Estábamos metidos en una empresa en la que no sabíamos lo que iba a pasar después. Adquirimos la conciencia de que era diferente desde el punto de vista musical a partir del trabajo que estábamos haciendo en el grupo. Era una entrega apasionada. Es que todo era muy atractivo para los que estábamos metidos en esa olla.

¿Ustedes en aquel momento creían que aquella experiencia se prolongaría o pensaban que en cualquier momento se podía romper, que no duraría mucho?

N.N. Mira, el amor, si es amor de verdad, uno piensa que es eterno, dijo alguien. Después salen las ronchas. No es pensar desde el principio que se trata de un proyecto para formarnos nada más y que va a durar tres años. No, yo creo que nadie pensaba eso, no estaba en el ánimo de nadie.

S.V. Yo creo que el grupo aceleró el encuentro de búsquedas de la música que hoy en día son realizaciones en la música cubana. Es decir, transformó la manera de arreglar, de orquestar, de componer. Influyó en la canciónística, en elailable, en el jazz latino, en la música llamada de vanguardia. En todo. Es decir, como decía Leonardo en las notas que escribió para el disco, esa última edición que hizo Eduardo, que de haberse difundido más, de haberse conocido más, le hubiera ahorrado a la música cubana un trecho, varios años de trabajo, cosas a las que se llegó después, más lentamente. Como decían Noel y Eduardo, no éramos conscientes ni nos creíamos portadores de ninguna vanguardia. Sí sabíamos que estábamos haciendo una cosa distinta. Se le dio al ritmo, a la “ritmia” cubana, un lirismo que no tenía. Se le dio un aporte importantísimo a la canciónística y, por primera vez la canciónística de ellos se liga a sonoridades realmente contemporáneas desde el punto de vista musical. En la música hace un aporte tremendo al jazz latino, a la música popular de concierto, se hace un aporte de conocimiento de la música brasileña en Cuba, que era muy importante y que es la música más afín en la América Latina a la cultura cubana. Incluso, se hizo música clásica, eventualmente, para películas. Se grabaron cosas de Albinoni, de Vivaldi, de grandes clásicos. Y aparte de eso, nosotros, los músicos, fuimos los que más nos beneficiamos, los que salimos ganando. Tuvimos maestros como Leo, como Smith, como Elósegui. Maestros extraordinarios. Ahí. dándole clases a uno, clases particulares, prácticamente. Durante años. Fíjate como fue la formación esa que yo, que no tuve una formación académica y no me gradué de nivel medio de música aunque de guitarra sí, cuando se fundó el ISA me examiné y lo aprobé todo. Y después convalidé dos años de esas asignaturas (Orquestación y Contrapunto). Convalidé dos años con las clases que me dio Leo en unos meses.

N.N. A los que no sabíamos música, Elósegui nos dio todo lo que es lectura de teoría elemental prácticamente en ocho meses.

Cuando Leo deja el grupo, tú, Eduardo, te hiciste cargo en esa etapa.

E.R. No como director del grupo, sino como responsable...

N.N. Eduardo funcionaba en ausencia de Leo como capitán del equipo, como en un equipo de pelota.

E.R. Exactamente.

¿En qué momento Leo deja el Grupo y por qué razón?

E.R. Por los compromisos que tenía en el exterior ya no podía entregarse como se estaba entregando al grupo. Entonces, en los primeros lapsos, cuando él se iba-volvía, me quedé yo. Después, cuando se fue, me quedé en firme. Eso fue en el setenta y dos.

¿Y te quedaste hasta cuándo?

E.R. Bueno, ya por ahí empiezan los conflictos, porque Silvio sale del grupo.

N.N. Yo salgo del grupo no por conflicto, sino porque fue el momento en que se organiza el Movimiento de la Nueva Trova.

E.R. Y del cual tú fuiste el primer presidente...

N.N. Aquel engendro maravilloso, parafraseando a Sergio Vitier. Mucha gente decía que ese Movimiento fue una contradicción positiva en la cultura cubana.

¿Por qué?

N.N. Porque era un engendro: era una organización social organizada de una manera partidista y, a la vez, representaba una corriente de enfrentamiento estético dentro de la canción, nada más que dentro de la canción. No abarcaba más nada, ni tenía otras pretensiones, pero dio mucho de qué hablar. No había precedentes. La gente que quiso organizar ese movimiento busco antecedentes y los encontraron en los que eran países socialistas. O sea que fue un engendro maravilloso destinado a durar lo que duró. Se fundó en el setenta y dos y empieza a tener una vida realmente activa en el setenta y cuatro. Y estuvo funcionando hasta el ochenta y cinco.

Una pregunta que no es la última pero que sí quiero registrarla. ¿Cómo es que se disuelve el grupo, qué ocurre?

E.R. Bueno, yo recuerdo la salida de Noel por esa razón, la de Silvio; Sergio salió del grupo también, aunque más tarde.

S.V. Sí, fue más tarde. Por el setenta y seis, por ahí.

E.R. Entonces entra un batería por Leoginaldo (Pimentel) que había tenido un accidente, famoso. Recuerdo que en una etapa nos quedamos Sara, Pablo y yo. Al final quedamos nosotros tres y Pablo Menéndez y Emiliano Salvador. Entonces entran Valera, el saxofonista, Berroa en la batería. Norberto Carrillo siguió también. Averhoff entró antes, casi en la primera etapa. Figúrate que de la primera versión somos nosotros, sin maderas ni nada.

Cuando tú dices nosotros te refieres a...

S.V. Pablo, Noel, Eduardo, yo, y Leonardo y Caturla, que entró un poquito después. Pero luego entraron Ana Vesa, la oboísta y Lucas de la Guardia, que era editor de dibujos animados. Y bueno, tenemos ya un trío de maderas que fue realmente la sonoridad con que el Grupo de Experimentación Sonora funcionó y se conoció.

E.R. Entonces se fue desintegrando. Lo que no recuerdo bien es lo de las etapas. Y nos quedamos entonces Averhoff en el saxofón, Caturla, Sergio estaba, Pablo Menéndez. Y bueno, el resto de la gente que teníamos.

Ahora, ¿creen ustedes que el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC en el tiempo se ha convertido en un mito?

E.R. Para muchos, sí. Yo creo que sí.

¿Cuáles son las razones que alimentan o han alimentado ese mito?

E.R. Yo lo he visto ya decantado por el tiempo. Desde esta situación de tiempo y espacio, creo que lo que el grupo hizo fue increíble en aquel momento.

El aporte a la música cubana fue extraordinario. Esa es la razón de que haya quedado para mucha gente ese mito del grupo.



N.N. Indiscutiblemente. Ya te dije que los conciertos todavía la gente los recuerda como si hubieran sido veinte y fueron cuatro. A lo mejor fueron cinco y la gira que se dio.

¿A qué lugares fue la gira y cómo fue aquello?

E.R. En el año setenta y dos justamente, cuando se forma el Movimiento de la Nueva Trova nosotros fuimos a Manzanillo y, entonces, de ahí el grupo fue...

S.V. Eso fue a través de Quintín Pino Machado. Primero yo fui a Palma Soriano, por razones de amistad con Quintín, donde él era el secretario del Partido en ese municipio.

Después, el Grupo estuvo allí. Eso fue por los setenta, por ahí. Después, a los dos años, Quintín dirigía Educación, Cultura y Deportes del Partido. Hicimos una gira, fuimos a todas las escuelas al campo, a la Ciudad Escolar Camilo Cienfuegos,

a las escuelas que había repartidas por toda la provincia de Oriente. Íbamos como los gitanos, con un camión y una guagua. En el camión iban todos los aparatos y en la guagua íbamos nosotros. Nosotros montábamos, desmontábamos, todo. Y tocábamos lo mismo en un estadio que en un batey. Después fuimos a la Columna Juvenil del Centenario, que ahí estaban Silvio y Noel. Eso fue en Camagüey.

N.N. Fueron dos giras. A la de las provincias orientales, con Quintín, yo fui cantando. Hubo una vez que se fue a Topes de Collantes y hubo otra a Santiago. Me acuerdo que estaba en Santiago de Cuba. Y estuvimos en las Mercedes. Y terminamos en Santiago y después bajamos para Camagüey. Entonces yo no estaba con la Columna. La de la Columna fue la otra gira. O sea, fueron dos giras. En una de las dos yo estuve en todos los conciertos.

Y ya para responder la pregunta. Yo creo que esa circunstancia de haberse mantenido haciendo un trabajo como que secreto, que la gente no conocía, fue generando cosas. Después, todas las personalidades, para decirlo en un lenguaje bien actual, que habían participado, algunos siendo ya personalidades, han generado cada uno sus propios mitos.

Y han contribuido a acrecentar la historia del Grupo de Experimentación Sonora como mito porque si todo el mundo salió de ahí, qué pasó ahí. Lo que pasó ahí fue muy grande.

Y, por supuesto, forma parte también de la memoria histórica de millones de latinoamericanos que sufrieron las dictaduras o se exiliaron.

S.V. Los del Grupo eran gente que cambiaron la manera de tocar. El caso de Emiliano Salvador. Emiliano era un pianista que transformó la forma de tocar

piano en este país. De ahí salen todos los pianistas. De ahí sale Gonzalito Rubalcaba, Ernán López Nussa, otros pianistas que hay aquí, importantes, salen de Emiliano. Eso hay que decirlo: Emiliano es un transformador de la pianística en Cuba. Primero estuvo Chuchó, antes Peruchín. Y después Emiliano. Y la forma de componer, la forma de decir salió de ahí. Gente que hicieron síntesis con el rock y con la música afro, que se hace



tanto hoy en día, eso lo empezó a hacer Pablo Menéndez en “Grifo” y aquellos números que él hacía. Eso lo empezó a hacer Pablo. Eso no se había hecho en el rock. Y en la música, en los arreglos. Los arreglos que hacían los trovadores de sus propias canciones. Muy importante. Arreglos muy buenos que hicieron Noel, Silvio y Pablo. Escritos por ellos. Que yo digo que son los mejores arreglos que se han hecho de sus canciones, a excepción de los que hizo Eduardo. Pero Eduardo no se cuenta porque él era de ahí. Ningún arreglista foráneo pudo entrar en el espíritu de la canción, excepto Eduardo que no era foráneo, como los propios autores. Y se siente.

N.N. Cuando nosotros empezamos a hacer ese tipo de canciones, uno de los problemas graves que no han sufrido las generaciones posteriores de trovadores es que no había arreglista que entendiera lo que nosotros estábamos haciendo, que tuviera en cuenta lo que estaba diciendo el texto. Y no era fácil. Gracias al trabajo del Grupo de Experimentación Sonora empezamos a orquestar nosotros mismos las canciones. Mínimamente. Eso debe haber servido para que los arreglistas después pudieran enfrentarlas con más precisión, tener en cuenta que ya la canción podía sonar con muchas otras cosas. Porque eso sí lo aprendimos de Leo: empezar a oír lo que acompaña, no como acompañamiento sino como parte de la creación misma, al hacer ya la canción oír todo lo que va a sonar como es. Y creo que eso sí fue un aporte por esquinazo, por la escasez. La escasez nos obligó a los trovadores, por lo menos a imaginarnos lo que queríamos que sonara.

¿Escasez en qué sentido?

N.N. La escasez de arreglistas que pudieran enfrentar ese problema, incluso los muy buenos no tenían en cuenta cómo estábamos trabajando nosotros. Cosas

de distintos países que estaban metidas ahí en la canción. Y si no es por el trabajo que se hizo con nosotros en el Grupo eso hubiera demorado un poco más.

E.R. Yo me he quedado, como dice la expresión, sencillamente muerto, ahora, recién. Bueno, tú sabes que yo estoy dirigiendo el sello Unicornio en Abdala y estamos haciendo un disco de Amaury Pérez, el último, y Silvio hace un arreglo a una canción de Amaury, para cuerdas

y flauta, que sencillamente... Vaya, no podía creer que Silvio, todavía, tuviera... Es un arreglazo impresionante. Es increíble, y todo eso viene de ahí.

El gran logro del Grupo fue mientras estuvimos todos los que lo fundamos. Eso llegó ya desde que se fue alguna gente hasta un concierto que dimos, creo que en el setenta y seis, en el Amadeo Roldán. Ese concierto lo califico de histórico, realmente. Fue un concierto desde el punto de vista musical, desde el punto de vista de los recursos que se utilizaron. Trabajamos con retroproyectores y fue un logro. Después de eso ya empieza la lucha de intereses, unos querían hacer aquí, otros querían por acá, hasta que decidimos disolverlo.

Revolución y Cultura, no. 6 de 2000: 14-19



Calle G: De cuando los ciudadanos hallaron su ciudad

Pedro Vázquez

La ciudad diversa

Cumplen una convocatoria no anunciada para cada noche y madrugada todos los fines de semana. Alegran, provocan rechazo, curiosidad o envidia; aprenden, interrogan, se asocian, evaden e intercambian. Son las denominadas *tribus urbanas* —término acuñado en Europa y desafinado por la traducción— que han tomado como lugar de encuentro el largo tramo de la calle G comprendido entre las calles 25 y Línea, en El Vedado.

Rockeros, repas, mikis y emos ocupan desde hace un par de años el separador central del elegante paseo, herencia de la mejor tradición urbana habanera iniciada en la Alameda de Paula. A ellos se suman con distanciamiento, investigadores, policías o simples curiosos. También deambulan, sospecho, los que no se deciden a unírseles a pesar de las ganas, tejiendo así una multitud de jóvenes que integran o se mueven alrededor de las tribus urbanas, definidas por el politólogo Rafael Hernández como “grupos de carácter informal que se reúnen en torno a prácticas, creencias, gustos, modas, actividades que los sociólogos suelen llamar subculturas para diferenciarlos de la supuesta cultura dominante”.

El espontáneo ritual nocturno ha concitado artículos de prensa e investigaciones académicas, movilizaciones policiales y debates teóricos que se asoman —cada cual desde su atalaya— al evidente ejercicio de socialización del espacio urbano mediante el cual los jóvenes han convertido en arca de diversidad a la añosa avenida, negándose a una ciudad segregada, del tipo que confina a sus ciudadanos en condominios de muros infranqueables y calles sin aceras. Llama la atención, sin embargo, que el abordaje de las nuevas tribus urbanas habaneras ha sido





realizado básicamente desde la perspectiva sociológica, psicológica, política o antropológica, esto es, a partir de las *tribus*, pero rara vez desde una mirada *urbana* que las enmarque en la ciudad que les concede escenario público y de alguna manera contribuye a inventarlas.

La creciente participación juvenil en ese espacio resulta un evento social de trascendencia en una urbe que durante décadas dejó de hacer evidentes los aires dinamizadores de su vida ciudadana. Sin embargo, el hecho no resulta nuevo ni significa el último en la existencia habanera. No es necesario remontarse a los años fecundos de la acera del Louvre para recordar que una ciudad tiene que ser capaz de abrigar la libre y necesaria asociación de sus habitantes. La aldea primitiva fue emplazada, en primer término, para articular al ser social que ya éramos por entonces; siglos después la ciudad griega dio asiento al *ágora*, mientras la *urbs* medieval fundó plazas encantadoras y amplios atrios de iglesias para contribuir a sustentar las redes sociales y cobijar los diversos intereses ciudadanos. Toda una generación de *hippies*, *ramperos*, *frikis* y *cheos* aún se mueve hoy entre los nuevos usuarios de la calle G. En términos de evolución del tejido social urbano no hay en ello nada de qué alarmarse, menos aún cuando la ciudad debe entenderse, básicamente, como un formidable hecho cultural vivo, plural y renovador. Es el mismo hecho que potencia la diversidad en el reservorio sociocultural urbano y crea ciudadanía con vocación de pertenencia.

La ciudad cosmopolita

Desde los días en que el puerto Carenas sirvió de puerta a la conquista, La Habana ha estado abierta a ideas y mezclas diversas que vinieron a sustituir su cultura originaria, la que a fuerza de tuberculosis y trabajo rudo la exterminó el ocupante. Lo cierto es que un habanero —y por extensión, todo cubano— considera como criollísimo el bacalao noruego, el tasajo uruguayo o el aceite español; pura dieta de marinos, por cierto. Junto al *art nouveau* lineal, llegado desde Viena, convive aquí la devoción por el modernismo catalán, mientras se reinventa un tejido arquitectónico que incluye señales moriscas, barrocas o casi cualquier otra. Antropólogos, arquitectos y etnólogos han estudiado ese amasijo y el fenómeno social que parece haberle nacido desde la inmigración y el multicolor ambiente portuario habanero para reaparecer luego en las excavaciones arqueológicas del centro



histórico que revelan restos cerámicos de Talavera o de Puebla, lo mismo que porcelana china o trazas de harina “de Castilla”. Es también la mezcla cultural y racial que don Fernando sentenció sabiamente como “ajiaco”, Guillén pintó de “color cubano” y Carpentier tradujo a la arquitectura habanera como “la Ciudad del tercer estilo: el estilo de las cosas que no tienen estilo”. Así ha sido siempre esta urbe vulnerable a influencias de toda índole que la llevaron desde el primer ferrocarril en América Latina hasta ser capital del primer país marxista en el hemisferio. Por ello resulta tan natural a los habaneros ver el ataque de un crucero español que desembarca cientos de turistas británicos a solo unos pasos de la iglesia ortodoxa griega. También por universal, y a pesar del largo *diferendo bilateral*, La Habana nunca ha quemado con saña a la más quemada de las banderas...

Entonces no habría por qué preocuparse con la aparición de nuevas tribus urbanas en una calle habanera a la par de sus similares en Londres, Buenos Aires o Madrid. En tiempos de un mundo accesible y globalizado es ahora simplemente imposible detener los procesos de interconexión cultural que, por cierto, esta ciudad nunca desdeñó. Resulta sugerente que algunos turistas descendan del crucero enfundados en los mismos *atributos góticos* que portan los *emos* de la calle G. Solo cambian ciertas conductas específicas y las doctrinas sociales e ideológicas que asumen los diferentes grupos jóvenes ante sus culturas dominantes, pero lo esencial desde la perspectiva urbana —una ciudad que los anida y acoge— es una invariante que también se cumple en La Habana.

Sean pues bienvenidas y no temamos la presencia de las tribus en nuestra cotidianidad. En todo caso, ocupémonos en que las de acá nunca terminen en *maras* como las de San Salvador, mas no construyamos un inframundo allí donde no existe. Los jóvenes habaneros de hoy no parecen tener muchos puntos de contacto con la magra proyección que algunos pretenden endosarles, así que, mientras las ciencias sociales ayudan a evitar la distorsión del pensamiento más fresco, las ciencias urbanas deberían contribuir a cobijar su presencia pública. Continúen entonces ahí tranquilos y divertidos, a tono con su tiempo, en el sitio que les regaló esta ciudad ecuménica y cosmopolita.

La ciudad central

Vale preguntarse por qué ese intercambio joven ocurre precisamente allí, más que visible diríamos que desbordado, en la calle G. La respuesta pasa por di-

versas y complejas variables. Una de ellas, sin dudas, se refiere a la necesidad de significación, relevancia y protagonismo que las tribus urbanas demandan. Ese rasgo parece resultar una reacción de la subcultura ante la cultura dominante y una forma de evidenciar, a veces desde la irreverencia, al grupo marginado frente a los grupos hegemónicos. Visibilizarse es reafirmarse y los jóvenes de la calle G lo saben. Los investigadores sociales han encontrado ese rasgo definitorio entre ellos.

En cualquier plano de la ciudad se comprueba que G se localiza casi en el centro de gravedad del sector habanero más cualificado y poblado, integrando también un larguísimo eje norte-sur cuando se prolonga hasta el aeropuerto a través de la Avenida Boyeros, a donde es posible llegar casi sin girar el timón. Desde el punto de vista de la estructura urbana se trata de una vía conectora a escala de casi toda la capital, gracias a su alta articulación de la movilidad vehicular y su relevancia funcional. Es —¿o era?— sólo un

eje de tránsito en el que rara vez se detuvo alguien. Trazada en el siglo XIX como una verdadera calle-parque cuando la intrusión del automóvil no era siquiera sospechada, fue luego repensada para disfrutarla al paso y no, como ocurre en el Paseo del Prado, para cobijar viandantes a la sombra. Aun antes de que a un gobernante criollo se le ocurriera llamarle Avenida de los Presidentes y a otros sumarle esculturas de dudosa presencia, a lo largo de la calle G ya se circulaba casi exclusivamente en vehículos veloces. La avenida, que

nadie llama por su nombre oficial, significa un hito y una referencia vial en La Habana. Es una de las más bellas estampas de El Vedado y, con ello, una imagen recurrente que marca su centralidad y jerarquía en la capital. Es justamente, digamos, lo que necesitan los sectores informales como marco espacial para visibilizarse y forjarse vigencia en su ciudad.

Centralidad urbana y (supuesta) periferia social se tocan ante los ojos de todos haciéndose presentes como lo fue siempre, incluidos los convulsos años sesenta. Es tan alto el impacto de la actual imagen transgresora de la calle G que el periódico *Juventud Rebelde* y la Facultad de Psicología de la Universidad de La Habana, entre otros actores relevantes, se han involucrado en el análisis de lo que ocurre en aquel espacio. La tesis podría resultar discutible pero, ante la duda, vale la pena preguntarse por qué la tribu intercambia justo allí, visiblemente expuesta, y no tres cuadras más al sur en la gran *área de nadie* generada por la intersección de G, Zapata, Salvador Allende y Boyeros, donde transcurrirían más reservados y discretos...si esa fuera su intención.



La ciudad accesible

Lo anterior aparece reforzado por el hecho de que esa zona de El Vedado es también un importante nudo de interconexión para el transporte público ciudadano. Los *repas* que vienen desde Alamar o los *mikis* trasladados desde Playa, están servidos por una red de rutas de ómnibus que tiene enlaces directos con la Rampa, calle 23, Línea y sus alrededores. Las posibilidades de movilidad son mucho más altas allí que para la media de la ciudad, si incluimos también a *bicitaxis* y *almendrones*. Así que acudir al encuentro joven de la calle G resulta menos traumático que ir a otros lugares centrales que están peor conectados. Acceder, cuando de lo urbano se trata, es también sinónimo de un tejido o retícula que facilite la movilidad peatonal. Vale apuntar que el largo tramo ocupado por las nuevas tribus posee una envidiable vialidad trazada por una cuadrícula de calles que la interconectan con el resto de la ciudad en el sentido este-oeste y también en el norte-sur. Línea y la calle 17 hacia un extremo, además de la calle 23 o las avenidas Salvador Allende o Boyeros por el otro, le permiten recibir jóvenes caminantes que se pueden desplazar con fluidez, en grupos afines, desde bien lejos. La facilidad de acceso peatonal a partir de algunas de las zonas más densamente pobladas en la capital es otro factor adicional que viene a nutrir el animado intercambio vedadense.

La ciudad funcional

La Habana aún *se deja usar* noblemente por sus habitantes. No siempre es posible generar lugares de encuentro en una ciudad. Para ello se requieren ciertas dosis de diseño y otras de pura subjetividad añadida por el lento proceso de apropiación que los ciudadanos hacen de ella. Asumir un espacio urbano y dotarle de nuevos significados incluye variables que transitan por lo puramente funcional, las historias individuales y la memoria colectiva para descansar finalmente en su plena asunción cultural, lo que confirma que no es empeño de un día llegar a simbolizar como propio al espacio común.

Si el elegante paseo de la calle G se ha retomado como plaza-parque es porque su diseño primario ya dejaba lugar para ello y lo acontecido, lejos de perturbarlo, no es sino la expresión espacial de un viaje a la semilla que confirma la validez del modelo urbanístico reticular del Vedado, resistente al tiempo, la especulación del suelo y la mediocridad civil. La anchurosa alineación de la vía posibilita la zonificación de los distintos grupos sociales que constituyen cada tribu mientras que las calles que lo cortan, de este a oeste, dejan claramente establecida una frontera funcional entre los disímiles intereses. Cada tramo de la larga avenida, perfectamente definido y delimitado, tiene “dueños” que lo ocupan en exclusiva deviniendo en un claro indicador urbano de las fisuras que emergen en la cohesión social capitalina. La extensión del paseo no solo cede sitio a grandes sino también a disímiles y fracturados grupos simultá-





neos. Es algo que no sucedió en la Rampa de los años sesenta cuando una sociedad homogénea se movía compacta —*rampa arriba-rampa abajo*— en ambas aceras, sin límites grupales o bordes fronterizos.

Mientras, cada una de las zonas en que se divide el muestrario juvenil tiene un probable acceso propio e independiente mediante el uso de las calles transversales paralelas al mar, lo que incrementa la compartimentación, evita fricciones entre grupos o personas si las tensiones suben, y facilita, cuando es deseada, una entrada y salida segregada al lugar de los encuentros.

La ciudad amable

La pública presencia de las tribus urbanas en la calle G es también el resultado de la poca disponibilidad de servicios de ciudad alcanzables por ellas. La penuria de instalaciones para el uso social es tan marcada que afecta también a otros estratos ciudadanos con disímiles demandas. La administración capitalina ha ido perdiendo a lo largo de décadas tanto los sitios heredados —círculos sociales y

salones para bailables, entre otros— como los de creación posrevolucionaria — el Castillito o el Patio de María, por ejemplo—. Un largo complot entre la desidia, la carestía y la mala gestión ha reducido la “sana recreación juvenil” casi exclusivamente a los espacios en divisas, cancelando oportunidades para la libre diversión, el encuentro informal y el intercambio abierto entre los diversos intereses ciudadanos, particularmente los juveniles.

Pero a administraciones poco amables se les opone, por suerte, una ciudad que aún lo es. La Habana acoge a sus jóvenes en lugares emblemáticos y abiertos que han terminado cargándose de nuevos significados. Desde el muro del Malecón —socialmente zonificado ahora por tramos para enamorados, *gays* o *gente del ambiente*— hasta una calle G receptora improvisada de las actuales tribus urbanas. La ciudad democrática aún posee espacios vacantes que les pueden acoger facilitándoles los sitios de comunión que mucho habría que agradecer a quienes los planificaron y diseñaron, sumándolos flexiblemente al acervo espacial y funcional habanero.

Vale apuntar que a esa gracia de la capital, en tanto que *espacio colectivo habitable*, hay que sumar la amabilidad actual de las autoridades y fuerzas del orden que inicialmente llegaron a hostigar a las tribus hasta convencerse de su mansedumbre, inevitabilidad o persistencia. Lo cierto es que las tribus urba-

nas de las calle G declaran en las encuestas realizadas que la policía significa un aliado que les protege —incluso de tensiones internas pues ellas constituyen una colección heterogénea de intereses e identidades— más que un actor represivo que limite su libre participación en el lugar. Eso denota crecimiento ciudadano desde ambos extremos.

Al fin las administraciones y los ciudadanos todos comienzan no solo a respetar sino a acoger civilizadamente la pluralidad urbana. A pesar de que solo eran *niños-de-teta* si les comparamos con sus pares del concierto en Woodstock, es recordable que los *hippies* cubanos fueron empujados a los carros policiales de los sesenta, solo por serlo, y los *ramperos* debieron soportar que cortaran las patas de sus pantalones cuando éstas parecieron demasiado ajustadas ante los ojos de las autoridades citadinas. ¡Vale el cambio!

La ciudad modelada

Uno de los atributos nacidos con la revolución industrial decimonónica y luego agravado durante el siglo XX es el proceso global de concentración de habitantes en asentamientos humanos, lo que también se manifiesta en Cuba. El *ser social* nos viene expresado, cada vez más, como un *ser urbano* cuando el setenta y cinco por ciento de la población nacional vive en áreas edificadas y la tendencia apunta al aumento de ese indicador. Las ciudades se han hecho protagonistas por razones que van desde una alta concentración de bienes y servicios hasta



su capacidad para la generación de empleos e infraestructuras las que, aun siendo deficitarias, son siempre mejores que en las zonas rurales. La ciudad es espejo del desarrollo, pero también origina espejismos sobre su equidad y capacidad para la inversión social.

Ese fenómeno no está ausente en La Habana actual, aunque se dé atenuado si lo comparamos con otras ciudades aún más injustas. Pareciera que todos caben en ella, pero no es así. En la capital existe insuficiencia de servicios, viviendas y oportunidades; hay diferencias sociales y de acceso igualitario, conviven sectores copados por inmigrantes rurales o población en desventaja social junto a familias de pujante solidez económica. Esos disímiles estándares se hacen visibles en la calle G cuando ya se han trocado en una inocultable verdad urbana. La lectura de sus variados públicos permite la disección de los diferentes estratos ciudadanos que hoy enturbian el modelo capitalino soñado. Allí están tirios y troyanos representados ahora en *repas* y *mikis*.

Esa polarización no era esperable tras medio siglo de *incidencia urbana socialista*, lo que subraya un discurso inicial que estuvo más cerca de la utopía de la Ciudad Jardín que de esta capital estratificada, carente, carcomida, bullíciosa y seductora que es La Habana de hoy. Lo sucedido en la calle G es-no-es sino una nueva muestra de la insospechada mutación del paseo burgués hacia una percepción urbana *de nuevo tipo*, como lo que Mariano Rodríguez pareció

intuir en varios de sus cuadros bajo el título de *Masas en el Vedado*. La pregunta es si el cambio valió la pena. La respuesta definitiva queda al futuro, mientras la capital se hace reflejo —en todas partes— de la sociedad que la va modelando a su imagen y semejanza, día tras día, para bien y para mal.

La ciudad joven

Pareciera una afirmación oportunista ante su exitosa ocupación, mas es innegable que la calle G posee atributos urbanos que resultan atractivos para el sector juvenil que ahora la disfruta y se la apropia. No es raro que estos valores no hubieran sido referenciados antes pues históricamente ellos ocuparon otras áreas citadinas alcanzables que les fueron luego denegadas.

Es altamente probable, aunque no está del todo confirmado en la información recogida, que el carácter no formal del espacio urbano que los jóvenes reformularon para la calle G resulta uno de sus grandes atractivos. Se trata de un ámbito no restrictivo y no impuesto en modo alguno, tal vez siquiera sugerido por alguien como un espacio útil. Su ocupación paulatina, espontánea, por los diferentes grupos y su lenta progresión como actividad de centro de ciudad le otorgan un signo de libertad como valor añadido. Es un espacio propio, reinventado, con *reglas de juego* definidas solo por sus ocupantes, y no colonizado antes por otro grupo o función citadina que no fuera la de transitar. No es éste un espacio urbano marginal pero sí ubicado al margen de sus contenidos de partida, lo que le empasta un cierto tinte provocador o alternativo, de ahí que su carga simbólica resulte muy alta, y basta mencionar el nombre de la calle para saber a qué ambiente y significado específico nos referimos. Ya no es más, solamente, un eje vial sino también un eje con vida.

No menos importantes en la potenciación de la calle G como área para el encuentro joven serían su amplísima escala espacial y la abundancia de zonas peatonales pavimentadas que acomodan muy bien la estancia. Es un lugar donde coexisten perspectivas abiertas junto a rincones que otorgan la privacidad demandada por cada pequeño grupo para el intercambio con sus similares, a la par que preservan su propia identidad, convirtiéndose en fiel traducción urbana del *juntos pero no revueltos*. El atractivo marco físico de una arquitectura “linda” y conservada, aún no magullada por la indolencia, se ubica muy cercano a la escala de valores ambientales y de diseño que más interesa a los jóvenes, mientras que la vecina presencia de servicios gastronómicos diversos, cafeterías y expendios de fiambres, incluyendo los de 24 horas o los privados, añaden cierta amabilidad a la permanencia en el lugar, sumándole rasgos que apuntalan la apropiación que la nueva generación ha hecho del sitio mientras reconvierte a La Habana en una ciudad que le resulta más cercana y divertida.



La ciudad (in)disciplinada

Es en esta variable sociocultural donde aparecen las mayores disfunciones urbanas tras la resignificación del área. La calle G no era así, claman algunos, sino el sitio *con clase* que fue asiento de notables y aparece tempranamente trazado en los planos ingenieros realizados para El Vedado, en 1860, extendiendo hacia el este los diseñados un año antes por Luís Iboleón para la paradigmática urbanización del Reparto El Carmelo, coincidiendo con propuestas vanguardistas similares de Haussmann para París y de Cerdá en Barcelona. Bulevar coronado con algunas de las mejores torres residenciales habaneras de los años cincuenta del siglo XX y con variados ejemplos de la excelente arquitectura doméstica inscrita a lo largo de varias décadas del Movimiento Moderno. Casi dos siglos después de que el conde de Pozos Dulces comprara los terrenos del *monte vedado*, en 1813, la calle G dormía tranquila cuando se reducía el tránsito nocturno a cuyo ronroneo se habían habituado los residentes mientras en su paseo central solo unos pocos enamorados se enredaban en silenciosos escarceos. Ya no es más así y los afectados por el cambio lo lamentan.



Ahora los graffiti pueblan algunas vetustas paredes y la guitarra suena en la madrugada del sábado. Las canciones acompañan la velada de los grupos mientras los rockeros hacen demostración nocturna de su repertorio contemporáneo, a viva voz. Simples gritos de llamadas o improperios altisonantes se lanzan a amigos o enemigos. Eventuales orines son depositados en rincones discretos y

los jóvenes que amanecen en el lugar dejan tras sí cualquier cantidad de desechos evitables. Aún con ello la conservación del sitio —vigilada atentamente por autoridades— ha corrido buena suerte aunque al caer la madrugada profunda ya no resulte tan protegida. Dado que G parece estar *bajo control* las alteraciones escapan hacia los ejes transversales afectando una gran área de influencia. Los residentes claman por el retorno a la “normalidad” y el índice de permutantes podría incrementarse entre ellos, impactados por el cambio en la categoría urbana y la refuncionalización del eje vial devenido en plaza pública.

Construcción de ciudadanía, gobernabilidad comprometida y disciplina urbana son algunas de las variables conductuales más deficitarias en la capital, lo que es comprobable a cada paso y la calle G, en tanto que imagen habanera actualizada, deviene en el exacto reflejo urbano de esas carencias. No es posible culpar de ello a los jóvenes sino al mediocre modelo referencial que les educó en esos hábitos, nutrido por administraciones y adultos que pisotean más allá de lo tolerable las normas de la buena convivencia y urbanidad. Actuar proac-

tivamente en esta dirección ayudaría a dignificar toda la ciudad —que ya lo demanda con urgencia— y no solo a cualificar una calle que es centro de la crítica de ocasión.



La ciudad segura

Las muchas noches transcurridas sin sobresaltos confirman que si las tribus encuentran en la calle G una acogida amigable y tranquila se debe también a que los indicadores delictivos parecen denotar allí cifras muy bajas, aparentemente menores que en otros rincones capitalinos. Además de la atención policial, a ello contribuyen ciertos importantes atributos del buen diseño urbano, tales como la escasez de setos altos o vegetación excesivamente encubridora a lo largo de casi todo el paseo, la ausencia de glorietas, casetas o elementos construc-

tivos utilizables como escondrijos, la excelente iluminación pública —recién incrementada— o la abierta exposición visual del peatón ante el vehículo que le pasa por ambos lados, lo que ayuda a crear una zona protegida que es elegible por los jóvenes en la medida en que ella les defiende. Eso les permite disfrutar la madrugada avanzada en el sitio e incluso pernoctar en él.

La ciudad nocturna es todavía alcanzable. La utilización del espacio público es manifiestamente segura para esos grupos y si los jóvenes de G intercambian en paz es asimismo porque allí no temen a nada.

La ciudad continúa...

No son sólo las Ciencias sociales las que deben leer aprendizajes en las tribus de calle G. En tanto que *urbanas*, los implicados en el planeamiento, diseño, gestión y manejo de las ciudades cubanas parecieran tener una asignatura pendiente allí. Es verdad constituida que no hay contenido sin continente, lo que en el ámbito urbano se traduce en que no existen ciudadanos sin ciudad ni viceversa. Ambos interactúan activamente por lo que no parece exacto interpretar las tribus sólo desde las ideas que las articulan como grupo sin enmarcarlas simultáneamente en la ciudad que las acoge. Es éste un fenómeno social exclusivo del escenario urbano, lo que destaca una singularidad merecedora de atención y cuidado. En una capital de más de dos millones de habitantes las tribus urbanas resultan no solo inevitables sino deseables, toda vez que devienen en expresión de su democratización, del buen ejercicio ciudadano y el pleno disfrute del derecho a la ciudad. Que continúe así significaría tanto como salvar el espacio común, la casa de todos, preámbulo de la memoria colectiva...y ya eso es bastante.

Revolución y Cultura, no. 2 de 2011: 4-10.

La bata y la guayabera en los libros

Pedro Contreras

Nuestro país, que es relativamente rico en museos y los posee dedicados a manifestaciones tan especiales como el ron, el naipe y la perfumería, carece, sin embargo, de un museo del traje. Cuando fue inaugurado en el Palacio de Bellas Artes, el antiguo Museo Nacional poseía una pequeña colección de vestuario femenino decimonónico que hoy no sabemos a dónde ha ido a parar; el Museo de la Ciudad y algunos otros museos de historia de la Isla exhiben algunas prendas que pertenecieron a patriotas o artistas ilustres; el Museo Colonial tiene unas pocas piezas de vestuario femenino que exhibe en exposiciones transitorias.

Recientemente, en Sancti Spiritus se creó una sala donde se coleccionan y exhiben guayaberas que pertenecieron a personalidades de la cultura y la política. Pero no existe un museo donde se muestre y estudie la evolución histórica del traje en Cuba. Quizás influya en ello la valoración peyorativa que se ha tenido aquí sobre la moda por su relación con el consumismo. Pero en el traje se expresan muchas más cosas que la moda: es un documento que define la época en que se origina y usa, diferencias sociales y ocupacionales, creencias religiosas, así como características étnicas y psicológicas. La imagen del hombre, constituida por su cuerpo, su vestimenta y sus gestos, es algo digno de una mayor atención que la que ha recibido comúnmente entre nosotros; es la primera evidencia de nuestra identidad.

Para saber cómo vistieron nuestros antepasados debemos analizar antiguos grabados, pinturas y fotos; rastrear información en novelas costumbristas, testimonios y crónicas de cubanos y de extranjeros que, al visitar la Isla, realizaron interesantes observaciones. Algunas opiniones que en años recientes se han expresado en conferencias, reportajes televisivos y artículos de prensa sobre trajes tradicionales de Cuba resultan contradictorias y carecen, a veces, de fuentes documentales serias. Sin embargo, libros y artículos periodísticos han ido definiendo desde mediados del siglo XIX cómo aparecieron, cómo se emplearon y transformaron en el tiempo dos piezas características del vestuario tradicional popular, la bata y la guayabera, que, de tan comunes y preferidas, han sido considerados por muchos nuestros trajes nacionales.

En la carta XXV, dirigida a George Sand, de su libro *La Havane*, publicado por primera vez en París y Bru-



selas en 1844 y conocido en versión abreviada entre nosotros como *Viaje a La Habana*, Mercedes Santa Cruz, Condesa de Merlin, se detiene en el análisis de la imagen y costumbres de las cubanas; luego de referirse al lujo de nuestras mujeres “que no es de aparato, sino de sensualidad” describe el modo en que visten:

por la mañana un peinador o una bata amplia de linón; por la tarde también están vestidas de linón; pero traen mangas cortas, blusas escotadas y su cabeza, cubierta de cabellos, está siempre ornada con una sencilla flor natural [...] Las batas de linón, siempre bordadas y adornadas igualmente con encajes, no se llevan más que en su primera frescura; luego limpias, pasan a las negras [...]

¡Es algo divertido ver a esas negras atravesar, cantando o fumando, esos inmensos salones alumbrados en todos los sentidos por los rayos del día! Con sus vestidos de linón echados sobre un camisón que no le queda más que por debajo de la rodilla, el todo cayéndole en el pecho y los hombros, a veces aún más, con sus zapatos de satín en pantuflas.¹

La Condesa de Merlin, al volver de visita a Cuba en 1840, luego de haber estado durante treinta y dos años viviendo primero en España y luego Francia, tenía la posibilidad de comparar y establecer las diferencias entre las costumbres en el vestir europeo y el cubano; otros visitantes, como la escritora sueca Federica Bremer, que anduvieron con mayor libertad por la ciudad y el campo, nos ofrecieron más datos.

Durante años he escuchado la aseveración, derivada posiblemente del comentario de Merlin, de que negras y mulatas vestían con las batas desechadas por sus amas, luego de ornarlas con cintas de colores. Alguien me mostró, como comprobación de esto, el grabado “Mulata de rumbo”, obra del artista vasco radicado en Cuba Víctor Patricio de Landaluze, que aparece en *Tipos y Costumbres de la Isla de Cuba*, libro con artículos e ilustraciones, impreso en 1881 en los talleres de *El avisador comercial* con la colaboración técnica del portugués Alfredo Pereira. Este argumento no me resulta convincente; primero, porque el vestido presentado parece estar realizado en una tela de seda bordada, de origen francés, muy común desde el siglo XVIII; y, luego, porque aparece también en otras pinturas de Landaluze, lo que me hace pensar que fuera un diseño de realización bastante común aquí a mediados del siglo XIX –un tejido parecido lo apreciamos en la falda de la mulata presentada en el óleo *Soldado y mulata*, 1883, del mismo pintor, perteneciente a la colección de nuestro Museo Nacional. Sabemos, además, que muchas mulatas y negras libres vistieron durante el período colonial de modo similar a las blancas ricas dadas las posibilidades económicas que les brindaba el carácter de mantenidas o esposas de hombres adinerados, o por ser precisamente ellas quienes realizaban la mayor parte de la ropa que se vestía entonces, ya sea como costureras de baratillo o como colaboradoras de modistas francesas y de sastres. De este modo estaban actualizadas en las modas y eran capaces de hacer para sí algo igual o parecido a lo que realizaban para otras.

Así, en 1851, poco más de diez años después de la visita de la condesa de Merlin, Federica Bremer nos dice en su libro *Cartas desde Cuba*, donde refleja las experiencias de su visita a la Isla:

Fui recibida en el Cabildo de Gangás por las dos reinas, dos jóvenes y muy bonitas muchachas negras, vestidas al buen gusto francés en vestidos de

gasa rosada, y bellos ramos de rosas artificiales en sus pechos y sus cabellos.²

Al describir la procesión del Domingo de Resurrección a su paso por la Plaza de Armas, señala Federica:

Las damas mulatas se distinguían particularmente por su ostentación: flores y ornamentos brillantes en sus cabellos y en sus pechos, de los que hacían alarde con el estilo orgulloso de pavos reales.³

Los colonizadores favorecieron que sus esclavos y servidumbre vistieran como ellos, aunque no les permitían usar oro ni sedas; esta prohibición que se expresa tempranamente, en la Real Cédula del 11 de febrero de 1571, “ninguna negra libre o esclava, ni mulata traiga (*sic*) oro, perlas ni seda”,⁴ pero al parecer, no resultó del todo efectiva pues en 1791 apareció una queja en *El Papel Periódico de La Havana* que expresaba molestia por el uso que hacían pardas y negras de joyas que se consideraban indignas de su clase.

Cirilo Villaverde, en su novela *Cecilia Valdés*, basada, como se sabe, en personajes y hechos reales, realizó una detallada descripción de la imagen del hombre y la mujer durante la primera mitad de nuestro siglo XIX. La obra de Villaverde constituye una magnífica fuente para conocer cómo se vestían, quiénes confeccionaban su ropa y hasta cómo se informaban sobre la moda los cubanos de entonces; en el capítulo VII nos presenta a doña Rosa, madre del protagonista, en el interior de su casa, en horas de la mañana, “vestida de holán clarín blanco”, el tejido comúnmente empleado en las batas.

Interesantes datos brinda también Dolores María de Ximeno en *Aquellos Tiempos. Memorias de Lola María*, libro publicado en 1930 a instancias de don Fernando Ortiz, quien había ofrecido pasajes del mismo desde la década anterior en la *Revista Bimestre Cubana*. La autora, nacida en 1866, dejó sus reflexiones sobre su entorno familiar y la vida en la ciudad de Matanzas durante la segunda mitad del siglo XIX; en un capítulo dedicado a la música en el período colonial, al comentar sobre la interpretación de las canciones en boga por parte de los bufos, ofrece un dato sobre el uso de las batas por las mulatas en actos no de absoluta intimidad, e indica cómo la prenda pasó así a la escena en el género bufo:

Relegada desde tiempo inmemorial la mestiza a la intimidad sólo en esfera muy reducida y humilde e inaccesible —entre ellas— tenían sus fiestas; y según apunta una interesante crónica de los primeros años juveniles de mi madre titulada “La Mulata” (1856) de Rafael Otero y Marín “En traje negligé se baila y se canta al compás de las palmadas”.⁵

Otero, al parecer, denomina *negligé* a la bata cubana que, efectivamente, se deriva del *negligé*, pieza del vestir íntimo de la mujer que se originó en Francia y desde allí se propagó a otros países como ropa de uso común en las alcobas.



En Cuba el calor favoreció su empleo, durante las horas del día, en el interior de las casas, incluso en actividades no del todo íntimas; las mulatas, más desinhibidas que las damas blancas de clase alta, parecen —según el texto de Otero— haberlas usado también en fiestas. Seguramente, en bata, con mantón “de Manila” (manto de seda bordada originado en China y traído a América a través del comercio que se realizaba desde Filipinas), o de burato —un tejido más económico—, y calzadas con chancletas, salieron a la calle; así las presentaron el teatro bufo y la zarzuela cubana.

La posesión de ricas batas, que las asemejarían a las señoras blancas, constituiría una ambición de mestizas y negras. Uno de los tantos mitos que existen sobre la romántica relación de la haitiana Úrsula Lambert y el rico hacendado alemán Cornelio Souchay, desarrollada en el cafetal Angerona, le atribuye a la bella mujer una colección de trescientas sesenta y cinco batas, lo que le permitía usar una diferente cada día del año.

Al narrar en su libro *Un artista en Cuba* las experiencias de la visita que realizara a nuestro país en 1864, el pintor británico Walter Goodman dejó constancia del uso común de la bata como prenda doméstica. Cuando la esposa de don Benigno, su anfitrión santiaguero, lo recibe en su casa, se envuelve en una bata suelta de hilo que cae como un saco, sin cinturón, ininterrumpidamente, desde sus hombros hermosos a sus zapatos, notables por la pequeñez.⁶

Las batas, que cubrían todo el cuerpo, se superponían a otras piezas íntimas realizadas en holán batista y engalanadas con labores de aguja y pasacintas. Esas batas resultaban aptas para recibir visitas en el ámbito doméstico; incluso la de un extranjero que llega por primera vez a una casa. En caso de que la bata estuviera realizada en un tejido muy fino y semitransparente, como el holán de hilo, además del imprescindible refajo, se usaba el “viso”, otro refajo de holán o burato, con cuello redondo y alto, con bocamangas ajustadas al brazo y liso, pues “no era decente que se vieran las intimidades de una ropa interior adornada”.⁷

En la confección de tales piezas y de otras, como mantelería y ropa de cama, empleaban gran parte de su tiempo libre nuestras mujeres en la época colonial y en las primeras décadas de la República; para ello se entrenaban desde niñas. Por entonces esas labores se asumían más como un entretenimiento que como un trabajo. Era motivo de orgullo que una joven, ayudada por familiares y amigas, realizara su propio ajuar de novia.

Renée Méndez Capote dejó constancia, en sus deliciosas *Memorias de una cubanita que nació con el siglo*, de la fascinación que las niñas experimentaban por aquellas batas:

privilegio exclusivo de las señoras casadas, aquellas batas criollas que el teatro, en su afán de estilización equivocada, ha convertido en una cosa indecente y ridícula, aquellas batas de holán de hilo llenas de alforcitas, de aplicaciones, de velos y de bordados, con sus largas mangas perdidas y la moña de cinta prendida al final del escote moderado. Aquellas batas que caían rectas, anchas abajo y con una cola que rozaba el suelo, nos parecían un privilegio de la suerte.⁸

En el teatro vernáculo, en la zarzuela y en el vodevil la bata doméstica se transformó en otra cosa, más colorida, ajustada al cuerpo, con profusión de volantes en ruedo y mangas, y abierta, a veces, para dejar ver las piernas; algo que debe más a la bata sevillana de ferias y al vestuario de las negras curras



(negras llegadas a Cuba desde el sur de España, cuya imagen reflejó magníficamente Landaluze) que a la tradicional bata doméstica cubana.

A la bata se sumaba el peinador, otra pieza también de origen francés, holgada como la bata y realizada en los mismos tejidos que ésta, corta, para cubrir sólo el torso, o larga hasta los tobillos. El peinador, empleado originalmente para proteger el vestido en el proceso del peinado, quedó como pieza que se usaba también en otros momentos, en el ámbito doméstico, sobre la bata o el ropón. Con bata y peinador primorosos posó la esposa del pintor Guillermo Collazo para el óleo *La siesta*, una de las más hermosas obras pictóricas de nuestro siglo XIX.

En los años ochenta del pasado siglo, por la acción de modistas que participaban en aquel magnífico proyecto que se denominó “Los sábados de la Plaza”, se recuperaron la confección y el uso de la bata, ahora aceptada plenamente como ropa de calle. La producción de estas piezas fue favorecida por empresas comerciales como el Fondo Cubano de Bienes Culturales (FCBC) y la empresa CONTEX; desde entonces, realizada en lienzo o lino, engalanada por distintas labores de aguja, se ha convertido en prenda apropiada para lucir en ocasiones muy especiales.

De la guayabera, pieza tradicional del vestir masculino en Cuba, no hay referencias literarias tan antiguas y amplias como de la bata, pero sí más opiniones contradictorias en cuanto a su origen y usos. Varios países se atribuyen su invención y hasta algún contemporáneo ha afirmado que ésta se diseñó en el taller de confecciones de su familia, en los años treinta del siglo XX.

Sobre el origen de la guayabera me inclino por la hipótesis que me comunicó la experta en vestuario Isabel Fernández de Amado Blanco, quien, aunque alguna vez se opuso a su empleo como prenda formal,⁹ terminó por aceptarlo y hasta promoverlo desde la empresa CONTEX, en cuya creación intervino a inicios de los años ochenta. Según Isabel de Amado Blanco, nuestra guayabera, como otras piezas del vestir latinoamericano que se le parecen —el liqui-liqui de Colombia y Venezuela, la guayabera panameña y la guayabera yucateca— se derivó de la camisa de trabajo española, traída a América por los colonizadores; esa pieza, de origen medieval, larga y amplia, realizada en lino o cáñamo, abierta sólo sobre el pecho, recibió con el tiempo, aquí y en otros países del Caribe, modificaciones —menor amplitud, alforzas, abertura total al frente, bolsillos, tejidos más ligeros, bordados y hasta botonaduras de oro— que la fueron adecuando a nuevos ambientes y nuevos usos.¹⁰

A la original camisa española parece haber aportado algo la camisa usada por los chinos que fueron traídos a Cuba como mano de obra barata a partir de 1847: las aberturas laterales sobre la cadera que facilitaron la introducción de las manos en los bolsillos del pantalón. En algún momento las alforzas que muchas camisas llevaban en la pechera se reagruparon en dos finas bandas laterales desde el canesú hasta el borde inferior de la prenda, pasando sobre

los bolsillos; otras tres hileras de alforzas se ubicaron en la espalda y se sumaron botones de nácar, algunos con función más ornamental que utilitaria. La imagen actual de la guayabera cubana, como la de tantos fenómenos de la cultura popular, se conformó, a través del tiempo, con el aporte de muchos seres anónimos, no por la acción de un diseñador o costurera en particular.

En el álbum *Tipos y Costumbres*, de Víctor Patricio de Landaluce, el campesino aparece vistiendo la camisa aún sin los elementos que caracterizan la guayabera; en otros grabados y pinturas del artista y en la litografía “El zapateado”, del francés Federico Mialhe, aparece el uso de la misma camisa en fiestas campesinas a mediados del siglo XIX; esta camisa —que, según avanza el siglo, se acorta, estrecha y engalana con botones de nácar— a simple vista parece una guayabera, pero no lo es, pues carece de los cuatro bolsillos y de las características alforzas. En muchas fotos de mambises, tomadas en plena contienda contra España aparece, además de la chamarreta —que se caracteriza por las mangas estrechas y el faldellín— el uso, a modo de guerrera, de camisas que ya casi son guayaberas, pues poseen cuello de camisa, aberturas laterales a la altura de las caderas, dos o cuatro bolsillos, y alforzas dispuestas de un modo cercano al característico de las guayaberas. En fotos de militares españoles también aparece una guerrera semejante a la guayabera, aunque con charreteras y realizada en un tejido acordonado y grueso.

Al no existir imágenes pictóricas, gráficas o fotográficas provenientes del siglo XIX que muestren la guayabera, la mayoría de nuestros especialistas en vestuario duda de que esta pieza existiera antes del siglo XX. Sin embargo, hay referencias literarias a esta camisa que mencionan su uso en la segunda mitad del XIX. La más antigua referencia escrita a la guayabera cubana la encontramos en la novela *Leonela*, de Nicolás Heredia, publicada por primera vez en 1893. En esta obra, que como es característico en nuestra novelística del siglo XIX, abunda en la descripción de las costumbres y personajes que componen nuestra nacionalidad, se presenta a don Cosme Fernández, el rico propietario de una hacienda maderera y ganadera, en el momento en que, luego de recorrer sus tierras vuelve a su casa de la ciudad: “Al llegar al pueblo, soltaba la guayabera —*el pellejo*, decía él— las espuelas, polainas y pistolas y se resignaba por unos días a la vida ciudadana”.¹¹

En la misma obra se menciona, en más de una ocasión, la chamarreta, que viste comúnmente el mayoral de la finca, sobrino político del propietario, y los campesinos, sólo como traje de fiesta. Estas descripciones hacen suponer que la guayabera era ya una pieza realizada en tejido de especial calidad o con labores ornamentales que requerían un cuidado esmerado y por ello su empleo en el campo estaba limitado a los ricos propietarios, o a los campesinos en ocasiones muy especiales. Aunque chamarra y guayabera son camisas distintas, algunas personas las han confundido a veces; quizás esto le sucediera a Heredia, pero de lo que no cabe duda es de que existía la palabra guayabera y que la aplicó a la prenda que vestía en el campo un rico terrateniente.

En dos libros de memorias escritos por mujeres a principios del siglo XX encontramos otras referencias al empleo de la guayabera en XIX, en el campo, por parte de terratenientes o campesinos endomingados: el ya mencionado de Dolores María de Ximeno y en *Lo que vi en Cuba (A través de la Isla)*, escrito por Eva Canel, periodista española que había residido en Cuba desde 1891 hasta 1898 y quien, como corresponsal de guerra, visitó la Trocha de Júcaro a



Morón. Al regresar a la Isla en 1915 Eva realizó un amplio recorrido a lo largo del país y un año después publicó aquí la obra, en la que hace observaciones sobre el paisaje, la sociedad y el acontecer histórico de entonces y realiza comparaciones con lo que había conocido en su estancia anterior; así, luego de expresar su desagrado ante la imagen de un empleado del ferrocarril que trabaja en camisa y tirantes en el tramo de Santiago de Cuba a San Luis, nos dice:

Yo quisiera saber qué les ha hecho la guayabera a los cubanos para que la desechen. Ni para un remedio se ve la guayabera por estos campos orientales ni por los ingenios, ni por los trenes; en cambio se ven hombres en mangas de camisa, ya con tirantes, ya con cinturón; estos lucen mejor y más airosos, es verdad; pero señores, dónde está la currutaca y limpia guayabera, vayan al diablo los tirantes. Con guayabera pueden el pobre y el rico estar decentes y

frescos; en mangas de camisa no está decente nadie, y como la camisa tenga cuello almidonado, pechera bien tiesa y puños que hagan juego, no está fresco tampoco [...] La guayabera es nacional, es fresca, limpia y elegante y presta cierta delicadeza que le quitan los tirantes y el cuerpo de camisa [...] En Vuelta Abajo se ve alguna todavía: recuerdo a Manolín, el viejito encantador, de la Vega de Valle, el veguero que lleva cincuenta y tantos años en aquella región y del cual sigo hablando. Manolín, asturiano de nacimiento pero vueltabajero de existencia, viejito y trabajado, y fuerte sin embargo, con sus guayaberitas de corte coquetón y respuntes varios, tomaba el aire de un hombre de cuarenta y daba gusto verle jaquetear en su caballo. Un hombre a caballo en mangas de camisa es ridículo, feo y hasta inconveniente, para los que presumen de hacer buena figura.¹²

Por el texto de Eva Canel podemos conocer tanto del uso extendido de la guayabera en la última década del siglo XIX como de un relativo abandono de ésta tres lustros después, al menos, en la región oriental. Al parecer, las guayaberas que vio Eva en cada siglo no eran muy diferentes, pues habría reparado en ello; es interesante también que señale ya que la guayabera es prenda “nacional”. Dolores María de Ximeno, al describir las mascaradas en los carnavales maticanceros de 1894, nutridas comparsas en las que ya participaban hombres blancos que, disfrazados, imitaban a las dotaciones de los ingenios, nos dice:

Precedido por enorme farola de llamativos adornos, aparecería a caballo el amo de la finca, remedo exacto de conocido hacendado, uno de los más ricos de la provincia, seguido de gracioso negrito correctamente vestido de saco o americana y que tras de él llevaba la maleta montado en un jamelgo como si llegara de alguna estación de ferrocarril; después del mayordomo, el mayoral —todos a caballo— y a pie y ordenadamente desfilando de dos en dos los

braceros blancos casi todos jóvenes de las distintas barriadas de la ciudad, imitando a los esclavos con sus caretas negras, traje de guayabera, sombrero de yarey y triángulos en las manos, daban muerte al alacrán o culebra o a algún otro bicharraco que daba nombre a la comparsa en ingeniosa alegoría.¹³ La referencia de esta escritora al uso de la guayabera por parte de los esclavos de una finca azucarera resulta contradictoria a la idea que tenemos de que la prenda era usada sólo por parte de los terratenientes y por los campesinos en ocasiones especiales; pero debemos tener en cuenta que la comparsa que se describe representaba a los esclavos más de una década después de que la esclavitud fuera abolida y que quienes los representaban eran blancos ciudadanos que, en esta ocasión, podrían estar usando sus propias guayaberas, que ya serían más elaboradas que las camisas campesinas, amplias y de tela de cañamo, que se empleaban en la realización de labores agrícolas tanto por parte de los esclavos como por los campesinos blancos.

Las libertades logradas con la revolución de 1933, luego de la caída del dictador Machado, se extendieron hasta el modo de vestir; así decayeron el empleo del traje y el sombrero de jipijapa; la guayabera, originalmente campesina, se convirtió en pieza de vestir formal en la ciudad; su uso fue tan común que llegó a ser asumido por visitantes extranjeros, particularmente por los norteamericanos, influidos también por el empleo que hacían de la pieza los cubanos que visitaban o se establecían en los EE.UU. Entre los ensayos que integran el libro *The Latin American Fashion Reader* hay uno, “Guayaberismo and the Essence of Cool”, debido a Marilyn G. Miller, profesora de la Universidad de Tulane, en Nueva Orleans y experta en asuntos culturales cubanos, quien, luego de haber realizado una profunda investigación en nuestro país, analiza ampliamente las características y el uso de la guayabera, las polémicas que se desarrollaron entre 1948 y 1949 en cuanto a ésta en círculos culturales y políticos de nuestro país —conferencias en el Lyceum, un debate propiciado por el *Diario de la Marina* entre sus lectores y una encuesta sobre la preferencia por la prenda encargada por la revista *Bohemia* al destacado especialista Raúl Gutiérrez— así como la popularidad del uso de la guayabera entre los norteamericanos en distintas épocas, la confección de ésta y las variaciones que se le han realizado, a lo largo de los años, en empresas como Gap y Banana Republic.¹⁴

En *Avisos de Ocasión*, compendio de artículos periodísticos de Lisandro Otero, publicado en 2006 por ediciones Unión aparece “Elogio a la Guayabera”, sintético y atinado texto que aporta un dato particularmente interesante, la referencia a un daguerrotipo, fechado en 1906, tomado a J. M. Ceballos, dueño de un central en Ciego de Ávila, que aparece vistiendo guayabera, lo que confirma, visualmente, la antigüedad de esta hermosa pieza que nos identifica y enorgullece.

Revolución y Cultura, no.1-2012: 50-55.

NOTAS

¹ Santa Cruz y Montalvo, María de las Mercedes (Condesa de Merlin) *Viaje a la Habana*. En Araujo, Nara. *Viajeras al Caribe*, La Habana: Casa de las Américas, 1983. p.135

² Bremer, Federica, *Cartas desde Cuba*, La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2002, p.155

³ Bremer, Federica, Ob. cit., pp. 148-149

⁴ Franco, José Luciano, *La esclavitud en Cuba*. La Habana: Editorial Academia, 1986 p.8

⁵ Ximeno, Dolores María de. *Aquellos Tiempos, Memorias de Lola María*. La Habana: El Universo, 1930, p. 295

⁶ Goodman, Walter. *Un artista en Cuba*, La Habana: Editora del Consejo Nacional de Cultura, 1983, p. 25

⁷ Méndez Capote, Renée. *Memorias de una cubanita que nació con el Siglo*. La Habana: Ediciones Unión, 1964 p.138

⁸ Méndez Capote, Renée, Ob. cit., p. 136

⁹ Varios Autores, *Uso y abuso de la guayabera*. La Habana: Ediciones del Lyceum, 1948

¹⁰ Entrevista del autor a Isabel Fernández de Amado Blanco. La Habana, noviembre de 1981

¹¹ Heredia, Nicolás. *Leonela*, La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972, p.14

¹² Canel, Eva. *Lo que vi en Cuba (A través de la Isla)*, Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2006, p. 78-79.

¹³ Ximeno y Cruz, Dolores María. Ob. cit. p.292

¹⁴ Miller, Marilyn G. "Guayaberismo and the Essence of Cool", en *The Latin American Fashion Reader*, Oxford-New York: Berg, 2005



El virus del humor en Virulo

Evangelina Chió

(...)

*marca uno cincuenta, pero yo
no tengo cambio
así que lo mejor es redondear,
sumando la propina me deja
cinco pesos,
las gracias, hasta luego, y nada más.*

(estribillo)

*Y al que no le guste así
doy la receta:
monte en patines
o en bicicleta.*

Siempre que escuchamos a Virulo, una corriente de simpatía y de optimismo se cuela en el ambiente. Brota la risa ancha en nuestros hogares si asoma con su guitarra por el televisor o estalla en carcajada coral en cualquier espectáculo en vivo. Niños, jóvenes y viejos ríen en franca identificación con Virulo. Risa vengadora cuando se trata de los Chevy, burlona si relata Los quince; un poco amarga al recordarnos a los colados, irónica respecto a los colonizadores en su versión de la historia de Cuba.

Arma terrible es la risa que responde con el alma a la sátira. Porque Virulo es un trovador joven que con sus canciones critica, castiga situaciones, hechos y actitudes individuales o colectivas incompatibles con los principios éticos de nuestra sociedad. Él las ridiculiza y al hacerlo, las combate; y si de lo ridículo y absurdo nos reímos, entonces sentimos como si nos desquitáramos. Por algo los dictadores temen tanto al ridículo y a los humoristas.



Virulo no requiere presentación. Ya nos es familiar su delgadísima figura con sus espe-juelos y su guitarra y su simpatía; pero de todos modos casi nadie sabe que consta en el registro civil como Alejandro García Villalón, que estudia Arquitectura y es casado con Kitty, es decir, con Isabel Pazos, estudiante de Economía. Que tiene muchas actividades: como vicecoordinador nacional de la Nueva Trova, por su atención directa al programa “Te doy una canción”, como joven comunista y miembro del Consejo de la FEU. En fin, se trata de un joven de tantos en nuestro país con responsabilidades e intenso vivir que le permite trasladar a sus canciones el sentimiento popular. Averiguar por qué lo hace y cómo, es nuestra tarea.

¿Sera arquitecto o cantante?

A la sorpresa que me produce su futura profesión, sigue disparada y sin miramientos la pregunta: chico, ¿qué relación hay entre lo que haces y lo que pretendes ser, entre la canción y la arquitectura?

—Pues sí (el tono es grave), en torno a la arquitectura existen varias opiniones. Hay quienes dicen que continúan siendo solamente para la construcción y otros, los más jóvenes, incluyendo a nuestros profesores, están de acuerdo con una corriente actual en el mundo que la considera como un modo de pensar a partir de que el diseño es una rama del conocimiento humano. Por tanto, las posibilidades de diseñar son adaptables a todas las disciplinas de la actividad humana: un médico tiene que diseñar los pasos de su operación, un maestro su clase y lo mismo se diseña un edificio que una canción. Así, muchos de los principios que aprendo en mi carrera, he tratado de aplicarlos en la medida de mis posibilidades al mundo de la canción, en las respuestas que exigen sus diferentes variantes: la comunicación, el concepto estético de la forma, el tema mismo de la canción.

¿Alguna influencia de la familia?

—Yo vivo entre artistas plásticos; mi abuela, mi padre, mi madre, todos son pintores. Mis padres se conocieron en la escuela San Alejandro, mi formación artística se relaciona con la plástica, incluso por eso estudio arquitectura. No sé, pero tengo muchas ideas en ese sentido de tratar de integrar una cosa a la otra. *Recuerdo la casa de Virulo. Se llega a ella sin respiración porque debe uno subir una empinada escalera hasta el último piso, pero también se hace memorable por la acogida de sus habitantes y por la cantidad de cuadros que penden sobre las paredes, algunos realmente hermosos pintados por la familia.*

El joven compositor se refirió a los primeros tiempos en la Nueva Trova, las influencias de Silvio, de Pablito, de Nicola, entre otros. Esa búsqueda de nuevas formas que no siempre fueron acertadas y el camino que cada uno ha tomado, él inclusive, cuya manera peculiar de expresar las cosas responden a sentimientos concretos de las masas, de ahí su carácter popular. ¿Cómo lo ha logrado?

—Yo era estudiante de preuniversitario y oía los criterios de mis compañeros. Entonces me percaté de que una buena parte de la producción de la Nueva Trova perdía su comunicación con la gran mayoría por esas búsquedas formales. El arte tiene que ser bello, pero también comprensible, si no ¿para quién cantamos? A partir de esas conclusiones mi objetivo fue hallar la comunicación de mis ideas al público, y eran muchas; así empecé con la crítica y la forma fue saliendo de ella, incluyendo el humorismo para señalar problemas. Pretendo fotografiar realidades y sin expresarlo, verlas desde el punto de vista ideal, entonces me sale el humor:

Y al fin se acabará la fiesta,
con la cerveza, la diversión,
saldrán las personas mayores
(las del nailito de provisión)
¡Oh!, y se me olvidaba la
coreografía:
las quince parejas bailando
aquello
que empezará al compás de
“Verano de amor”,
pasando por “Bluemoon”
y terminando con:
quince tus años ya son
y estás llena de ilusión.



—Así traté de fotografiar los quince, la boda, los guapos, o sea, la realidad como tal evidenciando sus defectos. Si cuando presento una situación la gente ríe, es porque tiene claro cómo debe ser esa realidad. Ahí está el problema, posiblemente ese tipo de canciones no provoque la risa de los afectados, o de los que no tienen muy claro cómo deben ser las cosas, si eso ocurre en este último caso, pues no hay comunicación.

¿Qué es la inspiración?

—No creo en eso de la inspiración, o sea, esa

idea que de momento viene volando. La inspiración es una respuesta a una serie de motivaciones. Claro, esta respuesta, como todo, puede ser calibrada, pensada, analizada, o puede ser espontánea. Para hacer una canción me demoro, tomo mi tiempo, la analizo, aunque a veces durante una clase aburrida me ponga a escribir las cosas que se me ocurren, o en la misma guagua la gente piense que estoy loco porque me pongo a tararear y a crear sin guitarra. Terminó una canción y tengo que escucharla y que otros la escuchen, opinen y así voy puliendo mi trabajo para que cuando ya la presente cumpla sus objetivos.

Si no existiera la sátira, habría de crearla. El utilizar lo grotesco e hiperbolizar situaciones, es una de las formas artísticas más contundentes de la crítica y la denuncia social. Así en “El penetrado cultural”, cantan Virulo o Carlos Ruiz de la Tejera con marcado acento extranjero:

Y por eso baby, canto yo
no vayas a interpretarme mal
no creas si te dicen que yo soy
un penetrado cultural.

¿Es difícil componer canciones satíricas?



—He visto que la canción humorística ha sido muy maltratada y, en muchos casos, producto del facilismo en la creación, de la chabacanería, por eso el público considera generalmente que son muy fáciles de hacer, y si entre cubanos cualquiera hace un chiste, ¿cómo sería posible que no pudiera componer una canción? Mal está que yo lo diga, pero es uno de los géneros más difíciles, porque cuesta más trabajo hacer reír que llorar, en ambos casos sin ceder terreno ideológica y artísticamente.

¿Dónde está el meollo de esto? Se puede hacer reír hasta con un chiste grotesco, porque además, hay toda una formación cultural en mucha gente de reírse hasta de las cosas más desagradables y hasta del mal humor. Entonces, es difícil hallar lo humorístico que forme y no deforme sin hacer concesiones. He ido muchas veces contra los mecanismos conocidos, confiando siempre en la sensibilidad del público. Por otro lado, no trato de comprometerme solamente con lo cómico, porque limitaría mi creación, así pues trato de desarrollar otras líneas.

“La canción al minuto” es una crítica al facilismo. En el medio artístico eso se maneja mucho y no sabía cómo respondería el público en general. Y ocurrió algo curioso e increíble: en ocasiones la gente aplaude esas cancioncitas fáciles, sin embargo, cuando se ríe con mi canción en la que le tiro con el rayo, aplaude porque comprende.

Su primer edificio musical

—Volviendo a la arquitectura y a la construcción modular, y de acuerdo con los intereses de la mayoría, compuse una canción, o mejor, una serie de dieciocho que grabé en larga duración sobre la historia de Cuba. El módulo es un cuadrado o elemento de una forma determinada que se repite en el espacio y conforma volúmenes. Aplicado a la canción hice esas dieciocho que tocan los puntos más importantes de nuestra historia que puedo utilizar en conjunto o por separado de acuerdo a mis conveniencias para distintas actuaciones. En esa historia utilicé el humor, el drama, la lírica, un poquito de cada cosa como en la lírica, y así construí mi primer edificio musical. Muchos jóvenes no conocen realmente la historia de Cuba, me atrevo a asegurar, y eso depende en gran medida cómo se den las clases, cómo se reciban. Mi acercamiento a ella se lo debo a mi tío, licenciado en historia. A veces puede ser tediosa y aburrida y he tratado de que sea pegajosa, asequible, como una clase para llevar a las secundarias.

Los niños son los que me hacen más feliz. El cincuenta o sesenta por ciento de los que piden canciones a nuestro programa son niños.

¿Qué es el amor para Virulo?

—Se viven tiempos agitados y el amor hace falta para poder llevar la vida. Creo que lo principal en una pareja es la identificación, la comprensión y la ayuda. Es parte de la vida misma, es la palabra de aliento, es el buchito de café cuando hace falta, es llegar a querer y hacerse necesaria esa persona. Es enfrentar la vida juntos, cuidarse mutuamente y hallar el apoyo del otro. Sí, tengo canciones de amor, pero uno tiene sus detalles interiores que no le gustaría tocar. Además, al amor no se le aborda en la canción de forma fría y analítica como a otras cosas. Mira, en Angola hice una canción que habla de las cosas que uno busca decir de cierta forma y que podría ser nostalgia o extrañamiento.

¿Qué significó Angola en tu experiencia?

—A mí, que nació en vísperas de la Revolución, me sirvió para pensar, para madurar y ver cosas a las que no estamos acostumbrados. Angola es la reafirmación práctica de todos los principios teóricos de la Revolución. Nosotros no conocemos el hambre de verdad, ni la miseria y allí vi las cosas más terribles. Vi niños comiéndose las tripas de una vaca y eso me hizo pensar en la justicia y en preguntarme “si nosotros estamos tratando de eliminar todo esto, cómo es posible que haya gente que esté por esto”. Repito, fue una experiencia muy grande.

¿Crees que es fuerte el nexo entre la vieja y la nueva trova?

—Creo que sí, que está latente. Por ejemplo, mis canciones se cimientan en la guaracha; en Pablito Milanés el son está presente. En realidad, es un movimiento único, aunque el público tiende a separarlas. De todos modos, la mayoría no analiza cuáles son las características de la nueva trova que es continuación de la vieja. Solo que ahora, con nuevas condiciones y posibilidades para la creación, sí vamos desde el instrumento electrónico hasta el charango latinoamericano, y con una visión más amplia, más internacional.

Me gustan los grandes de la vieja trova, Matamoros, Sindo, Corona, Rosendo Ruiz, Villalón y la guaracha de Níco Saquito, uno de los más populares intérpretes de la música popular en

Cuba, uno de los compositores del género más conocido internacionalmente. Lo conocí en La Bodeguita del Medio, y es tan humilde, tan humano. Creo que todavía no se le ha situado bien en el lugar que ocupa en nuestra cultura; recuerda que “El vaivén de mi carreta” sirvió de pauta a otras, y algunas de sus canciones son como himnos en el mundo entero. Por considerarlo un verdadero valor de la música popular, estoy tratando de organizarle un homenaje con la Nueva Trova, se lo merece.



Revolución y Cultura, no. 75 de 1978: 74-77.